

SONHO



*Um presente
do céu p/a
Terra*

SONHO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECONCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES HUMANIDADES E LETRAS**

TAYNARA BITENCOURT GOMES

**Manto Tupinambá da Serra do Padeiro: Arte, Cosmologia
E Resistência Indígena**

Cachoeira - Ba
2022

TAYNARA BITENCOURT GOMES

**Manto Tupinambá da Serra do Padeiro: Arte, Cosmologia
E Resistência Indígena**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Bacharelado de Artes Visuais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes Humanidades e Letras, como requisito para obtenção de grau de bacharela em Artes Visuais.

Cachoeira - Ba

2022

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO
DIGITAL - BIBLIOTECA CENTRAL DA
UFRB

1 Identificação do tipo de documento

Tese [] Dissertação [] Monografia [] Trabalho de Conclusão de Curso [X] Memorial []
Outros []

2 Identificação do autor e do documento

Nome completo: Taynara Bitencourt Gomes

CPF: 068.126.295-88

Nº de Matrícula do Curso: 201611423 _Telefone: (71)9 9241-0810

e-mail: arbitencourt20@gmail.com

Curso de Pós-Graduação/Graduação/Especialização: Artes Visuais

2.1 Título do documento:

Manto Tupinambá da Serra do Padeiro: Arte, Resistência e Cosmologia Indígena.

Data da defesa: 13/06/2022

3 Autorização para publicação na Biblioteca Digital da UFRB

Autorizo com base no disposto na Lei Federal nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 e na Lei nº 10.973, de 2 de dezembro de 2004, a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) disponibilizar gratuitamente sem ressarcimento dos direitos autorais, o documento supracitado, de minha autoria, na Biblioteca da UFRB para fins de leitura e/ou impressão pela Internet a título de divulgação da produção científica gerada pela Universidade.

Texto completo [x] Texto parcial []

Em caso de autorização parcial, especifique a (s) parte(s) do texto que deverão ser disponibilizadas:

3. Local Data Assinatura do (a) autor (a) ou seu representante legal

Cachoeira, 21/09/22, Taynara Bitencourt Gomes.

4 Restrições de acesso ao documento

Documento
confidencial?

[x] Não

[] Sim Justifique: _____

4.1 Informe a data a partir da qual poderá ser disponibilizado na Biblioteca Digital da UFRB:

21/09/2022

[] Sem previsão

Assinatura do Orientador: _____(Opcional)

Assinatura do Autor:

Jaymore Bitencourt Gomes

_____(Obrigatório)

O documento está sujeito ao registro de patente? Não [] Sim [x]

O documento pode vir a ser publicado como livro? Sim [x] Não []

Conforme Resolução 003/2018 do CONAC, Após a apresentação e aprovação do trabalho, o aluno deverá encaminhar duas copias do trabalho final em mídia digital (em formato pdf) devidamente assinada pela Banca e pelo Orientador para registro no Colegiado do Curso e 1 (uma) mídia para ser encaminhada para a Biblioteca onde o curso funciona acompanhada do termo de autorização para publicação .

TAYNARA BITENCOURT GOMES

**Manto Tupinambá da Serra do Padeiro: Arte, Cosmologia
E Resistência Indígena**

Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado pela banca
examinadora. Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Jurema Machado de A. Souza (Orientadora)

Cah/UFRB

Profa. Dra. Emi Koide Cah/UFRB

Profa. Dra. Priscila Miraz de F. Grecco

Cah/UFRB

DEDICATÓRIA

I dedicate this work to the Faith of the Tupinambá people of Serra do Padeiro to the Encantados.

Dedico este trabalho à fé do povo Tupinambá da Serra do Padeiro aos Encantados.

O manto É a própria entidade de Tupinambá

A mais de 500...

Roubado!

Onze mantos...

Saqueados

Eis aí tua pena

Europa!

Gulosa

Onde estás tua história?

Então....

Pague a pena, gaste o preço

De preservar por 500 anos

Uma pena, como adereço

Criação sem vida,

Sem movimento

Mas o manto da Serra do Padeiro

Veio para mostrar o seu talento

Lento e lindo

Rodopia

A própria entidade

Tupi-guarani

Tupinambá. Sob a luz de Jaci

Lua cheia

Que clareia

Os sonhos dos sonhadores

Radiando em luz

O peito dos apaixonados

De mim Itaparica

Dela Tupinambá

Glicéria

Dormiu.

Tanto

Que sonhou

Ela viu seu avô e...

A parentada inteira

Guerreira

Acordou

Jantou e juntou

As peças

Para esta criação de primeira

De uma arte que...

Não é brincadeira

Sagrada!

Como seu pai contara

Que cantavam juntos

A aldeia inteira:

—Tupinambá subiu a Serra

Todo coberto de pena

Tupinambá subiu a Serra todo coberto de pena

Ele é o rei, é o rei da jurema

Ele é o rei, é o rei da jurema||

Taynara Bitencourt Gomes

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, que muito me apoiaram durante todo este processo de pesquisa e escrita. Tal como, agradeço a minha avó, que se incumbiu da responsabilidade de preparar meus almoços e jantas, me possibilitando devotar o meu tempo à escrita do TCC.

Como também, um forte agradecimento a Glicéria Tupinambá, que foi peça chave para a minha escrita, uma vez que as nossas conversas clarearam e nortearam a minha mente tal como, a minha vida. Conhecê-la e ouvi-la contar sobre a *Cosmotécnica* que utilizou na criação do manto, foi fundamental para todo este trabalho, obrigada parenta.

E por fim, mas não menos importante agradeço a minha orientadora: Jurema Machado que foi quem me ajudou muito na elaboração e no desmembramento do presente tema de pesquisa. Orientando as minhas questões e inquietações ao encontro do manto Tupinambá.

Obrigada a todas essas mulheres que se comprometeram comigo frente a este desafio e obrigada a meu pai.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso propõe debater sobre os significados do manto Tupinambá, feito por Glicéria Tupinambá para o povo da Serra do Padeiro. Realiza uma breve análise histórica dos onze mantos feitos pela nação Tupinambá antiga, que foram roubados no período colonial e que estão localizados em países europeus. Como também descreve as motivações para a elaboração do manto contemporâneo, uma vez que o mesmo fora concebido em meio à pandemia do vírus da Covid-19. Bem como, todo o processo técnico e criativo de produção, e os significados sobre arte e cultura para a criadora do mesmo: Glicéria Tupinambá. Por fim, destaca os impactos e as reverberações da criação do manto, para a luta do povo Tupinambá da Serra do Padeiro em defesa dos seus territórios ancestrais.

Palavras chaves: Manto Tupinambá, resistência, arte indígena.

RESUME

This course conclusion work proposes to discuss the meanings of the Tupinambá mantle, made by Glicéria Tupinambá for the people of Serra do Padeiro. It makes a brief historical analysis of the eleven cloaks made by the ancient Tupinambá nation, which were stolen in the colonial period and which are located in European countries. It also describes the motivations for the elaboration of the contemporary mantle, since it was conceived in the midst of the Covid-19 virus pandemic. As well as the entire technical and creative process of production, and the meanings of art and culture for its creator: Glicéria Tupinambá. Finally, it highlights the impacts and reverberations of the creation of the mantle, for the struggle of the Tupinambá people of Serra do Padeiro in defense of their ancestral territories.

Keywords: Tupinambá mantle, resistance, indigenous art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Povos indígena do Brasil séc. XV	25
Figura 2 - Tronco Tupi e suas famílias linguísticas.....	26
Figura 3 - Divisão das comunidades indígenas de Olivença	28
Figura 4 - Mapa do Território Tupinambá de Olivença	29
Figura 5 - Dona Nivalda (Amotara).....	32
Figura 6 - Retirada do livro: Duas Viagens ao Brasil de Hans Staden, 1557 ...	37
Figura 7 – “Rainha da América”, 1599	38
Figura 8 - Ritual Antropofágico Tupinambá	40
Figura 9 - Ritual Antropofágico com Mantos Tupinambá.....	41
Figura 10 - Manto Tupinambá antigo (Dinamarca).....	43
Figura 11 - Manto Tupinambá antigo (França).	45
Figura 12 - Manto Tupinambá antigo (Itália).....	46
Figura 13 - Manto Tupinambá antigo em Milão (Itália).	47
Figura 14 - Mantos disponibilizados no Catálogo: KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ.....	48
Figura 15 - Mantos disponibilizados no Catálogo: KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ.....	48
Figura 16 - Dona Nivalda e Seu Aloísio observando o manto (Dinamarca).....	51
Figura 17 - Glicéria vestida do manto em território Tupinambá.....	53
Figura 18 - Gravura feita por Hans Weigel e Jost Amman em 1572	63
Figura 19 - Gravura feita por Hans Weigel e Jost Amman em 1572	64
Figura 20 - Ory usando o manto somente para o cabelo.	67
Figura 21 - Cacique Babau vestido com o capelo exibindo a placa da honraria.....	69
Figura 22 - Glicéria e sua madrinha	71

Figura 23 - Glicéria vestida da malha do Manto Tupinambá	72
Figura 24 - Manto feito com uma linha contínua.....	73
Figura 25 - Glicéria durante a confecção do manto.....	75
Figura 26 - Cacique Babau vestido com o Manto Tupinambá exibindo o prêmio de Honoris Causa.....	77
Figura 27 - A medida do dedão para o ponto zero	79
Figura 28 - Topo da cabeça do manto na exposição: Assojaba Tupinambá ...	80
Figura 29 - Glicéria Tupinambá	91
Figura 30 - Cacique Babau vestido com o Manto Tupinambá no território da Serra do Padeiro	113
Figura 31 - O Manto Tupinambá em movimento	114
Figura 32 - Cacique Babau posando com o Manto Tupinambá.....	115
Figura 33 - Cacique Babau posando com o Manto	115
Figura 34 - Cacique Babau sorrindo com o Manto Tupinambá	116
Figura 35 - Mapeamento de Conflitos.	119
Figura 36 - Arte: Um Outro Céu	122
Figura 37 - Arte: Um Outro Céu	123
Figura 38 - Arte: Um Outro Céu	124
Figura 39 - Arte: Um Outro Céu	125
Figura 40 - Arte: Um Outro Céu	126
Figura 41 - Arte: Um Outro Céu	127
Figura 42 - Retirado do Boletim #1 <i>Senti-pensarnos Tierra</i>	128
Figura 43 - Parte do folder da exposição "Assojaba Tupinambá 	130
Figura 44 - Parte do folder da exposição "Assojaba Tupinambá 	131
Figura 45 - Manto Tupinambá completo.....	133
Figura 46 - Manto curto para o cabelo.....	134
Figura 47 - Manto incompleto - Exposição Assojaba Tupinambá	135
Figura 48 - Malha do manto - Exposição Assojaba Tupinambá	136
Figura 49 - Glicéria vestida do manto parcial.	138
Figura 50 - Catálogo da exposição: Assojaba Tupinambá - A Grande Volta do Manto Tupinambá	140
Figura 51 - Babau e o Manto	143

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CÁPITULO I – Historicidade dos Mantos Tupinambás	23
I. Estreito de Bering.....	23
II. Povo Tupinambá de Olivença	24
III. O Contexto dos Mantos Tupinambá.....	33
IV. O Roubo dos Mantos Tupinambá	41
V. Repatriação do Manto Tupinambá	49
CÁPITULO II – Motivações para a Elaboração do Novo Manto	54
i. Contexto Pandêmico.....	54
ii. A Cosmotécnica dos Sonhos.	65
iii. A Técnica do Manto	70
iv. A Espiritualidade	80
v. Não seria possível existir o manto se não existisse o território 	82
vi. Artes Indígenas.....	83
vii. Apresentação.....	91
viii. Entrevista	94
CÁPITULO III - Impactos do manto Tupinambá na Luta do Povo	117
I. Um Outro Céu.....	117
II. Conflitos.....	119
III. Artes Indígenas.....	121
IV. Repercussões do Manto Tupinambá	127
V. Exposição Assojaba Tupinambá	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS	145

INTRODUÇÃO

Olá.

Eu sou Taynara Bitencourt Gomes. Filha de Taís Silva Bitencourt e Antônio Pereira Barbosa Gomes. Neta de Maria José Itaparica Silva, mãe de minha mãe. Uma mulher católica, descendente da Nação Tupinambá da Bahia. Como também de Nilza Pereira Lima, avó paterna: mulher branca e humilde, vinda de Tanquinho de Feira para casar-se em Salvador.

Hoje, com 24 anos, apresento-lhes meu trabalho de conclusão do curso em Artes Visuais, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes Humanidades e Letras, localizado na cidade de Cachoeira. Local onde *pinte e bordei*, até enfim conseguir me reconhecer parte de uma coletividade. A minha história não é tão diferente das mulheres nascidas neste território de Pindorama, que fora invadido, catequizado e que permanece ainda hoje numa ferrenha guerra entre povos. A fim de conseguir responder á pergunta: Por que pesquisar sobre o Manto Tupinambá? Começarei contando que, na realidade, não somos especiais. Não somos diferentes ou únicos, pelo contrário.

Somos especiais por sermos primeiramente parecidos, semelhantes. Formamos pares, pertencemos a grupos, coletivos, conjuntos, povos. Sendo que, foi na universidade que me defrontei com a frente de um parente que até o momento era somente um desconhecido. Ele caminhava com a "minha cara". Quando olhei para o garoto e vi a mim mesma, vi a minha face na face de outra pessoa (que não fazia parte da minha família), gerou em mim um grande rebuliço. Então produzi: gravei, escrevi e fui também até o homem que reconheci semelhante, tirar-lhe taldúvida: "Ei, por que vejo a minha cara em teu rosto? Por que tu és igual a mim?". Ele me respondeu tranquilamente: "Eu sou Tupinambá e você? Por que não se reconhece assim?". Esta foi à primeira experiência prática de fortalecimento da minha identidade Tupinambá, quando

me reconheço em um parente. Despertando-me para o fato de que, nós dois pertencemos ao mesmo povo, à mesma coletividade. Tal como afirma Glicéria Tupinambá em nossa entrevista, de que nós somos como açúcares em um copo cheio de água. Dissolvidos, misturados: desaparecemos. Porém continuamos ali, estamos presente, fazemos parte.

Brasil: Que faço com minha cara de índia? / E meus cabelos / E minhas rugas / E minha história / E meus segredos? / Que faço com a minha cara de Índia? / E meus espíritos / E minha força / E meu Tupã / E meus círculos? / Que faço com minha cara de Índia? / E meu Toré / E meu sagrado / E meus cabôcos|| / E minha Terra? / Que faço com minha cara de índia? / E meu sangue / E minha consciência / E minha luta E nossos filhos? / Brasil, o que eu faço com a minha cara de índia? / Não sou violência / Ou estupro / Eu sou história / Eu sou cunhã / Barriga brasileira / Ventre sagrado / Povo brasileiro Ventre que gerou / O povo brasileiro / Hoje está só.../ A barriga da mãe fecunda / E os cânticos que outrora cantava / Hoje são gritos de guerra / Contra o massacre em mim. (POTIGUARA, 2004)

À medida que o psicólogo e professor substituto Tarcísio Almeida, docente da disciplina de Elaboração de Projetos, no sexto semestre, trouxe para a turma as seguintes questões: O que te move? Qual questão que mais lhe interessa no mundo? Demorei bastante até consegui perceber e aceitar a simplicidade de minha resposta: Identidade (Família). Eu sou filha desta terra. Nasci em Salvador, minha mãe em Conceição do Almeida, minha avó Marinha (materna) em um lugarejo chamado antigamente de Comum|| e que hoje corresponde ao município de Dom Macedo Costa. Segundo a minha avó, a nossa linhagem materna descende do morubixaba Taparica Tupinambá, que viveu na região do Farol da Barra em 1508. Sendo ele, o cacique que enfrentou os primeiros homens brancos que aportaram nestas terras, com um plano genocida de colonização (roubar, matar e destruir).

Quem me contou essa história, foi ela mesma, minha avó: Maria José. Ela diz que nós somos parentes do cacique, pai da famigerada Catarina Paraguaçu. Afirmando que, a nossa herança Itaparica é o fio que nos liga ao nosso povo Tupinambá. Tal como filhotes de pássaros, pássaros para sempre serão. A ancestralidade sagrada que carrego, tenho por dever cuidar e difundir, para que a nossa história não seja extinta.

Sabe-se que Catarina Paraguaçu casou-se com Diogo Alvarez Correia, nomeado pelos Tupinambás de *Caramurú* e juntos o casal tiveram quatro filhas. Até que, em cinco de outubro de 1557 morre Diogo com idade de cinquenta e sete anos (57) e em vinte e seis de janeiro morre Paraguaçu, trinta e dois anos depois do seu marido, na cidade de Salvador. Seu corpo está enterrado na Capela de Nossa Senhora da Graça, criada sob sua ordem e posteriormente doada à Ordem de São Bento da Bahia.¹

O historiador Ubaldo Osório Pimentel autor de *A Ilha de Itaparica: história e tradição* cita que o cacique Taparica, residia e dominava toda a ilha sendo esse pai de Catarina Paraguaçu sendo essa a verdadeira origem; Santa Rita Durão em seu poema épico *Caramuru* reforça a hipótese quando diz: *De Taparica um príncipe possante / Que domina e dá nome a fértil ilha*. A ilha foi descoberta pelos europeus em 1º de novembro de 1501 por Américo Vespúcio, juntamente com a Baía de Todos os Santos. Porém a ilha já era ocupada por índios tupinambás.²

A justificativa pela qual escolhi este tema de pesquisa vem também a partir da minha trajetória no curso de Artes Visuais, isso porque o trânsito entre linguagens, técnicas e objetivos foi tão importante quanto à investigação que faço sobre a história da minha família. A princípio, iniciei o curso com o objetivo de combater o racismo estrutural através das minhas criações artísticas, atuando dentro do campo da militância contra o genocídio do povo negro. À medida que passo a desabrochar a respeito de uma compreensão sobre a minha identidade étnica, começo, portanto a migrar para o campo das temáticas indígenas, porém sem abandonar a ideia principal do combate ao racismo estrutural, que agora é expresso como uma forma de fortalecimento ao povo Tupinambá. Esta luta tem sido o processo mais importante que vivencio, por dizer respeito ao meu amadurecimento enquanto artista e de igual medida enquanto ser humano, na construção da minha identidade que fora roubada e depois fraudada. O trânsito entre esses dois campos fenotipicamente

¹ Toda Matéria. Caramuru. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/caramuru/>. Acesso em: 06/03/22.

² Visão Cidade. A Ilha foi Emancipada de Salvador em 1831. Disponível em: <http://visaocidade.com.br/2021/04/a-ilha-foi-emancipada-de-salvador-em-1831.html>. Acesso em: 06/03/2022.

dissemelhantes (negro e indígena) dar-se ao fato de não me reconhecer enquanto mulher branca como também por razão do apagamento que vivem, ainda hoje, os povos indígenas no país. A ação de retomada de identidade é, por vários motivos, um processo lento e gradual, sobretudo para as pessoas que não cresceram territorializadas ³. Uma vez que, apartados dos seus territórios, os povos indígenas não conseguem comungar plenamente de suas culturas, tão pouco viverem conjuntamente. Quando apartados, tornamo-nos mais individuais e desconectados do bem-viver, das nossas raízes ancestrais e da nossa conexão com a terra, a natureza e os demais conhecimentos que dizem respeito à cosmologia indígena.

Contudo, durante a minha trajetória na faculdade, foram-nos apresentadas muitas técnicas, afim de que pudéssemos desenvolver nossos trabalhos a partir da escolha de alguma delas. Particularmente, admiro muito a xilogravura, por ser uma técnica muito própria da cultura nordestina e por isso me identifico. Gosto do fato de ser a própria madeira o suporte principal da técnica. A ação de subtrair a mesma a fim de desvelar a forma, os materiais necessários para a sua realização, o resultado estético que ela nos oferece e principalmente a possibilidade de obter um acabamento muito profissional mesmo que, realizado em um ateliê improvisado em casa, por isso tudo, eu sou apaixonada pela xilogravura e tenho alguns artistas como minhas referências: Gilvan Samico, grande nome da xilogravura brasileira, conversa muito sobre a cultura popular através da linguagem do expressionismo, falecido em 2013; Perron Ramos, designer pernambucano dono e criador da loja "Estilo Xilo", que produz de forma criativa e corajosa em xilogravura; Bem como, os grandes nomes da técnica: José Francisco Borges, mais conhecido com J. Borges e José Miguel da Silva, conhecido como J. Miguel, ambos pernambucanos; Assim como Júlia Bastos, artista paulista; E por fim, a alemã falecida em 1945, Käthe Kollwitz, com 75 anos.

O bordado também é uma técnica que me chama muita atenção, o seu fazer lento e processual, a possibilidade de construir texturas como numa pintura em camadas, os vários tipos de suporte possíveis, me encanta. Por

³ Pessoas indígenas que nascem dentro de territórios reconhecidos como enquanto territórios indígenas. Pessoas que crescemos dentro do ceio da comunidade do seu povo de origem ancestral.

isso, criar a partir desta técnica, me possibilitou acessar com propriedade a minha intimidade, desenvolvendo com cuidado e paciência, a tela que nomeei de: Gestação ⁴. Tendo também, os seguintes artistas como minhas referências no bordado: George Telles, amigo e colega de turma, artista de múltiplas técnicas, contudo bordar é uma dessas que ele se destaca. Como também, á incrível Rosana Paulino, primeira doutora negra em Artes, professora e criadora de múltiplas técnicas, dentre as quais: o bordado. Rosana cria a partir do que nomeou de *suturas e costuras de memórias*, onde transborda o seu talento. Bem como, a artista Sônia Gomes, com a sua experiência de expansão do bordado, através de instalações escultóricas e por fim á jovem artista Dôra Araujo, formada pela UFBA (Universidade Federal da Bahia).

Do mesmo modo, aprecio as pinturas em paredes: grafites, muralismos e mais ainda das artes digitais: pinturas, animações, produções audiovisuais são o meu forte, é onde se localiza o meu maior interesse. Visto que, o audiovisual nos possibilita uma infinidade de coisas: inventar sons e editá-los virtualmente, criar narrativas, colagens de imagens, sobreposições, texturas, movimentos, transições... Além do fato de que, com a internet, ás criações de vídeo - que basicamente são imagens, sons e movimentos conjugados - ganham um enorme poder de alcance.

Por fim, concluirei tal explanação com a afirmativa mais cafona do artista contemporâneo: "eu sou apaixonada pelas artes, *desde criança*". Tendo começado a partir dos desenhos animados e das histórias em quadrinho, eu copiava, á lápis sob papel, os meus personagens favoritos: Turma da Mônica, Sesinho, Bob Esponja. Uma vez que, inicio na prática do desenho copiando as figuras, com o passar do tempo, passo á desenhar a partir da observação, todas as coisas que me encantavam.

Por eu ter sido uma criança muito tímida, o fazer artístico veio a mim, como uma forma de comunicação, que me empenhei até mais que a comunicação verbal. Já que, a criatividade sempre esteve presente no meu cotidiano, me possibilitando enxergar além. Uma vez que, eu sempre caminhava acompanhada do meu caderno de desenho e de minha avó, que me levava em todos os seus passeios à feira, a igreja, visitar *cumadres*. Por

⁴ Disponível para visualização através do instagram: @artbitencourt.

vezes, desenhava sob a laje de nossa casa, tudo aquilo que os meus olhos conseguiam captar: fachadas divertidas de casas, bonecos, postes, pipas... Em casa, eu pedia a meu tio uma palavra e ele dizia: "elefante", então desenhava a partir das suas sugestões e ao fim de cada desenho, minha avó colava-os nas paredes da sala, atribuindo a mim valor e a minha criação reconhecimento.

Em virtude, da vida que tive na infância, me classifico como uma artista *criada por vó*, pois a minha avó, sempre foi a minha maior referência. Então, na ausência de brinquedos infantis comuns, eu desenhava pessoinhas no papel, depois as recortava para brincar, criava histórias de casamento com os talheres e as espátulas da cozinha de *minha senhora*.

Dia de sábado era dia de faxina. Pegava a areia, de forma sagrada, para limpar a casa, botava umas folhas de pitanga para dar cheiro [...] Para fazer escova de dente à gente batia o cipó verdadeiro, para fazer uma buchinha e escovava, sem pasta. (Comunidade Tupinambá, 2003, 09 e 13)

Eram também assim, as histórias da infância de minha avó Maria. A qual contava-me que, nos meses de dezembro a sua mãe mandava-a comprar areia branca na feira para enfeitar a casa e também perfumá-la com folhas de pitanga, pois era natal e o costume da família era fazer de tal forma. Tal como, a ausência de escova de dente e pasta na sua infância, por este motivo escovava com uma espécie de madeira moída, formando uma *buchinha*. Ao mesmo tempo em que, nem eu, nem minha avó sabíamos que estes costumes eram indígenas, até ler este livro escrito pelo povo Tupinambá da Serra do Padeiro e me defrontar com estes fatos. Haja vista que, por mais que a minha bisavó: Maria Alice Itaparica Silva, nunca tivesse falado abertamente com sua filha (minha avó) sobre o assunto, ambas continuavam sendo mulheres indígenas e elas conseguiram dar continuidade aos saberes ancestrais do nosso povo, das formas mais simples possíveis, ensinando aos seus um modo de fazer, pensar e ser diferenciados. Minha bisavó era chamada por todos onde vivia de "Cabocla", poucos eram aqueles que conheciam o seu nome de batismo, incluindo o meu avó: Francisco Taparica, também Tupinambá, aquele que pintou o teto da igreja de São Francisco, localizada na Praça da Sé, Pelourinho, Salvador-Bahia, Enfim, coloco aqui um pouco da minha história e reafirmo que nós somos especiais porque somos semelhantes e como eu,

tenho certeza que existem muitas outras meninas criadas por vó. Mulheres indígenas que cresceram fora de seus territórios, que tiveram as suas terras roubadas, mas que ainda assim conseguiram preservar as memórias e os saberes dos povos as quais pertencem.

Desta forma, tive o privilégio de crescer ao lado da minha *mais velha* e mesmo nós que sofremos a violência de termos nossas identidades subtraídas, através da forçosa separação do nosso povo/nação, do entendimento de sermos pessoas indígenas e da certeza de que ainda hoje resistem os povos em luta, por uma vida em coletividade e por vossos territórios ancestrais. Deste modo que, permanecermos juntas apresenta ser o bem mais precioso para nós e para os povos indígenas como um todo, unidos á suas famílias e seus parentes. Por isso, o *sangue indígena* que corre em nós nunca deverá ser extinto.

Desta maneira, o objetivo geral deste trabalho é analisar como o manto Tupinambá se constitui uma intervenção artística de referência para o povo Tupinambá da Serra do Padeiro em sua luta por território e valorização da identidade étnica. Por isso, compreender a história dos mantos Tupinambá levados do Brasil durante o período colonial, que se encontram hoje nos museus da Europa, é o primeiro objetivo, apresentado no capítulo um. Por conseguinte, descrever e analisar o processo criativo e cosmológico da criadora Glicéria Tupinambá durante a feitura do manto contemporâneo, bem como o seu entendimento sobre arte, é apresentado no capítulo dois. E por fim, no capítulo três, destacar os impactos e as reverberações desta criação na luta do povo Tupinambá.

Isto é, debruçar-me sobre a história dos onze mantos Tupinambá, já criados no passado pela Nação Tupinambá, tal qual entender sobre o processo de criação a partir da criadora e com isso conseguir destacar o significado e a relevância do manto na luta pela terra indígena Tupinambá de Olivença. Para isso, meus objetivos foram conhecer mais da luta do povo Tupinambá da Serra do Padeiro, que é uma aldeia de grande referência dentro do processo de demarcação de terras e retomadas no país. Poder conversar com a parenta Glicéria Tupinambá, ouvir suas histórias, ter a oportunidade de tirar todas as minhas dúvidas, tanto com relação ao manto quanto sobre o processo de retomada de identidade étnica. E por fim, conseguir contornar os impactos e as

reverberações da criação do manto para o povo Tupinambá da Serra do Padeiro no processo de luta por demarcação de terra, que enfrentam desde a primeira retomada, realizada em 2004 ⁵. Portanto, esta pesquisa se apresenta como uma escolha bastante assertiva, para a construção da artista que quero ser para o mundo.

Sobre a metodologia de pesquisa, escolho o método de produção de dados qualitativos, sob a forma de entrevista semi-estruturada, que significa entender a realidade do entrevistado, captar e interpretar os dados. Quando a pergunta estiver relacionada à compreensão da essência de um fenômeno, a metodologia será designada como fenomenológica [...] A compreensão das práticas culturais de um grupo de pessoas, a designação será etnometodológica (ZAMBONI, 2001, p. 9).

Para tanto, construí um roteiro com trinta e três perguntas, que utilizei para fazer uma análise de conteúdo, a fim de tentar compreender como a artista Glicéria Tupinambá concebeu o processo de criação do manto e sobre a relação dele com a comunidade e o território Tupinambá. Para tanto, tenho gravado um total de dois encontros virtuais via *Google Meet* e também algumas conversas via *Whatsapp*, onde Glicéria continua por responder as perguntas que lhe apresentei.

Da mesma forma, na abordagem da etnografia crítica, se a questão (*o problema de pesquisa*) estiver mais relacionada ao desejo de transformação, ao desejo de uma maior equidade ou ao desejo de valorizar as contribuições de cada um, poderemos falar em pesquisa-ação, pesquisa participativa, ou ainda em pesquisa feminista. Nas etnografias interpretativa e crítica, os alunos podem escolher diferentes metodologias, mas a coleta de dados (observação, diários, documentos, etc.) é sempre fundamental. (ZAMBONI, 2001, p. 9, grifo nosso)

O destaque para as artes indígena, debatido neste trabalho, diz respeito ao viés decolonial frente as artes ocidentais, apartando dos princípios de individualidade, autoria, produções exclusivamente representativas, conceituais e contemplativas, a objetificação das obras e o seu enquadramento às regras impostas pelo mercado das artes. Visto que, as criações indígenas não tem a

⁵ O Retorno Da Terra. ALARCON Daniela Fernandes, Brasília, 2013.

função de serem observadas simplesmente, são criações que prezam por serem úteis ⁶.

Assim, quando levadas a admirar um objeto indígena, as pessoas se veem diante da possibilidade de experimentar uma situação que constitui o reverso de seu próprio olhar que habitualmente busca interpretar uma obra, já qualificada e definida como artística em sua própria sociedade (NAHOUM-GRAPPE, apud, HUSSAK, 2010 p. 2).

Visto que, a valoração das artes indígenas dar-se a partir de sua importância para a coletividade, não sobre o valor monetário a ela inculcido, ou seja, as criações indígenas se distinguem em muitos aspectos das artes ocidentais, por muitos motivos que serão debatidos nos próximos capítulos, aproveitem.

Continua, portanto, relevante voltar nossa atenção para contextos nativos cuja produção 'artística' não segue as mesmas leis que as do Ocidente, não entra na lógica do mercado, e, às vezes, nem na da troca, e não funciona a partir da separação entre a vida cotidiana e a arte. Estudos sobre a relação entre a produção artística e o quadro conceitual da sociedade ressaltaram particularidades que contrastam com os cânones tradicionais da arte ocidental, exemplos, aliás, que são encontráveis também em manifestações da arte conceitual, com obras feitas para não serem vistas ou ouvidas ou ainda outras, produzidas para desaparecerem ao final do processo de sua fabricação ou performance. (LAGROU, apud, RODRIGUES, 2009)

⁶ Eficácia e utilidade constituem o objetivo primeiro de toda e qualquer criação, uma vez que coisas inúteis não são produzidas. (LAGROU apud. VELTHEM, 2009, p. 213-236).

CAPÍTULO I – Historicidade dos Mantos Tupinambás

I. Estreito de Bering

A respeito das teorias que explicam a origem dos indígenas nas Américas, sustento-me no escritor, colunista e repórter do jornal Folha de S.Paulo: José Lopes, autor de vários livros, incluindo este que fora publicado em 2017: “1499 – O Brasil antes de Cabral”, no qual afirma que, os primeiros indígenas que chegaram nessas terras vieram do Oriente, atravessando de um polo a outro, até chegarem ao Brasil e aqui se fixarem.

Não apenas eles se parecem com siberianos como também possuem afinidades genéticas específicas com as tribos nativas da Rússia asiática [...] Isso não surpreende muito quando a gente considera que [...] o estreito de Bering, pedacinho de mar que hoje separa a Sibéria do Alasca, era terra firmíssima, tanto que ganhou um apelido “continental”, o de Beríngia. Dava para atravessar da Ásia para a América a pé enxuto. A origem dos índios, portanto, não representaria um grande mistério: tinham atravessado a Beríngia e colonizado o imenso continente ao sul da ponte de terra. A única dúvida era: quando, exatamente? **Os mais antigos instrumentos de pedra achados na América do Norte sugeriam uma data de chegada em torno de 12 mil anos atrás.** (LOPES, 2017, p.28, grifo nosso)

Em outras palavras, os povos indígenas pertencem a terra e as histórias por eles vividas, especificamente neste território, posteriormente batizado de Brasil, se estende para muito além dos 500 anos de colonização, aos quais fomos e estamos submetidos. Parafraseando a antropóloga Patrícia Navarro em sua dissertação de mestrado:

Os Tupinambás da Serra do Padeiro mantêm uma relação de respeito e preservação com os recursos naturais, relação esta que vem da tradição local que considera as florestas e as águas, *a morada dos encantados*. (NAVARRO, 2008, p.85)

II. Povo Tupinambá de Olivença

Foi implantado um mito: o de que somos preguiçosos, ladrões de terras e selvagens. Tudo isso com o objetivo de nos afastar cada vez mais da humanidade como um todo, com a única intenção de nos integrar a sociedade "civilizada", a sociedade "pseudo-européia", tirando de uma vez por todas o pouco do território que ainda nos resta. (COMUNIDADE TUPINAMBÁ, 2008, p.8)

A nação indígena Tupinambá se configura enquanto nação, porque corresponde a um agrupamento de pessoas que permanecem unidas por haver semelhanças comuns a toda comunidade, como: hábitos, tradições, religião, língua, cultura e a luta pela demarcação do território.

Nós vivemos em comunidade e pensamos muito no coletivo. Nossa cultura é voltada para a terra: trabalhamos em roças, divididas por troncos familiares, com plantio de mandioca, abacaxi, banana-da-terra e cacau, sendo este último responsável pela maior parte da renda das famílias. (QUADROS e ALARCON, 2016, p.3).

Por certo que foi a Nação Tupinambá, os primeiros a terem contato com os brancos, quando estes desembarcaram no litoral brasileiro, território densamente povoado pelo tronco Tupi.

Os índios Tupinambá (designação genérica que engloba vários grupos indígenas) habitavam toda a costa brasileira na época da conquista [...] Por habitarem a região litorânea, entraram em contato estreito com as diferentes levas de colonizadores portugueses e com as expedições francesas que vieram para o Brasil. (GRUPIONE, 1994, p. 252)

O tronco Tupi-Guarani corresponde a um dos maiores troncos indígenas brasileiros, juntamente com o tronco Jê.

Figura 1 - Povos indígenas do Brasil séc. XV



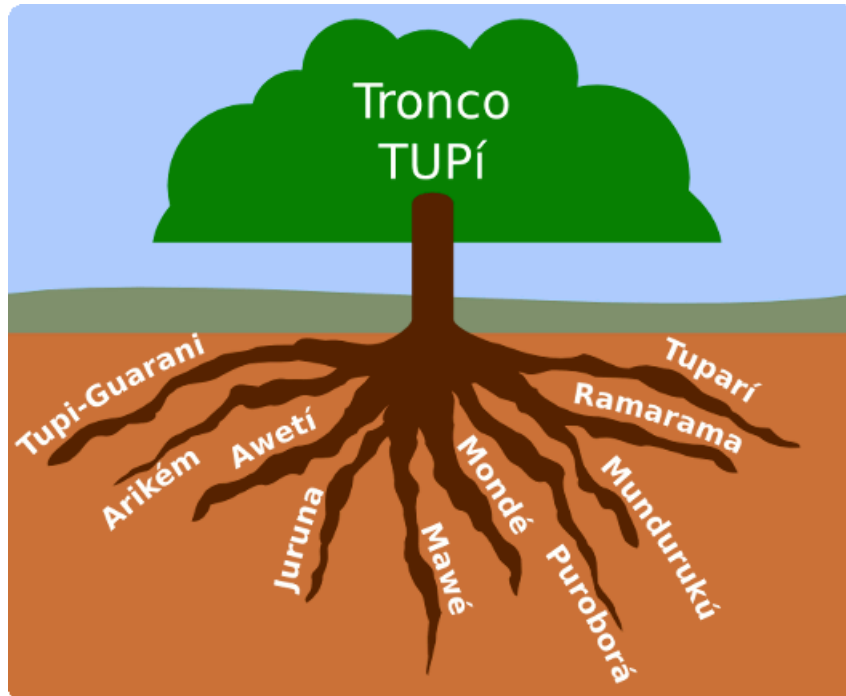
Fonte: SILVA. Curso Enem Gratuito. Povos Indígenas no Brasil: diversidade e multiculturalidade. Disponível em: <https://cursoenemgratuito.com.br/povos-indigenas/>. Acesso em: 27/04/2022.

Sendo que, estas designações de "troncos" foram criadas a partir da colonização brasileira, para separar os diferentes povos através das variadas línguas faladas neste território. O tronco Tupi-Guarani por exemplo, é um dos grandes agrupamentos de línguas indígenas composta por dez famílias linguísticas:

Arikém (1 língua), Juruna (1 língua), Mondé (7 línguas), Mundurukú (2 línguas), Ramaráma (2 línguas), Tuparí (3 línguas), Tupi-Guarani (21 línguas) e 3 línguas isoladas no nível de família: Aweti, Puruborá e Sateré-Mawé. Considerando que o total de línguas indígenas no Brasil, segundo L. Seki

(2000) é de 180, o tronco Tupi reúne 40 línguas, o que corresponde a 22,2% do total. HORTA José. Tupi (tronco).⁷

Figura 2 - Tronco Tupi e suas famílias linguísticas



Fonte: BATISTA Tamires Silveira. Espaço do Conhecimento. Influência do Tupi na língua portuguesa falada no Brasil. Disponível em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/influencia-do-tupi/>. Acesso em: 01/03/2022.

Havendo também o grupo Macro-Jê, que engloba doze famílias linguísticas. Dessa forma, o etnônimo ‘Tupinambá’ trata-se de um nome genérico, visto que todo o litoral era ocupado pelos povos da etnia Tupi. Contudo, o foco deste trabalho de pesquisa, está para o Povo Tupinambá da Serra do Padeiro, localizado no Território Indígena Tupinambá de Olivença. Uma vez que, a aldeia Serra do Padeiro, está localizada na região Sul da Bahia, numa extensão que abrange parte da região urbana e parte da região rural de quatro municípios: Ilhéus, Buerarema, São José da Vitória e Una, em uma área que abrange 47.376 hectares (FREIRE, 2016, p.16) formados por cerca de trinta comunidades, dentre elas a Serra do Padeiro. Estas comunidades foram divididas na dissertação de mestrado de Fabio Erlon entre:

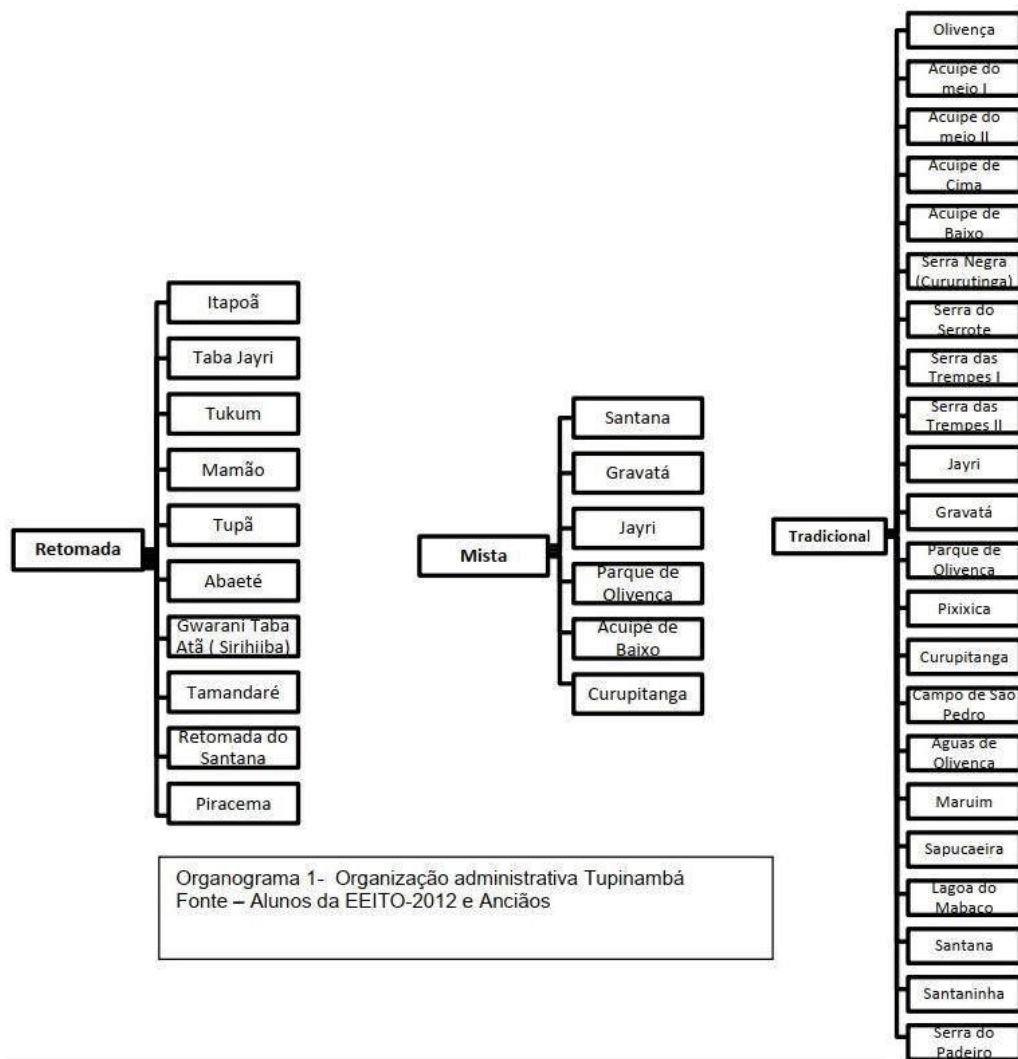
⁷ NUNES. Labeurb. Disponível em: <https://www.labeurb.unicamp.br/elb2/pages/noticias/lerNoticia.lab?categoria=2&id=205>. Acesso em: 25/02/2022.

territórios tradicionais – terras de permanência de ocupação com redução gradativa do território originário, sem retirada ou mesmo deslocamento|| (p.49), territórios de retomada – áreas de ocupação que passaram a ser utilizadas pelos indígenas como estratégia de aceleração do processo de demarcação|| (p.49) e por fim enquanto territórios mistos, que são territórios atravessados por estes dois parâmetros (tradicionais e retomadas), como apresentado na imagem abaixo.

Ao passo que, o processo de demarcação do território, através das retomadas de terras, vem sendo realizado desde o final do século XX até o presente momento, pelos próprios Tupinambás de Olivença, gerando assim conflitos com os que se dizem proprietários de terras na região (ERLON, 2013, p.31). Visto que, desde o ano de 2002 o território Tupinambá está em processo de regularização fundiária, sendo este o ano também que os indígenas de Olivença passaram a serem reconhecidos enquanto povo Tupinambá pela FUNAI⁸.

⁸ Fundação Nacional do Índio.

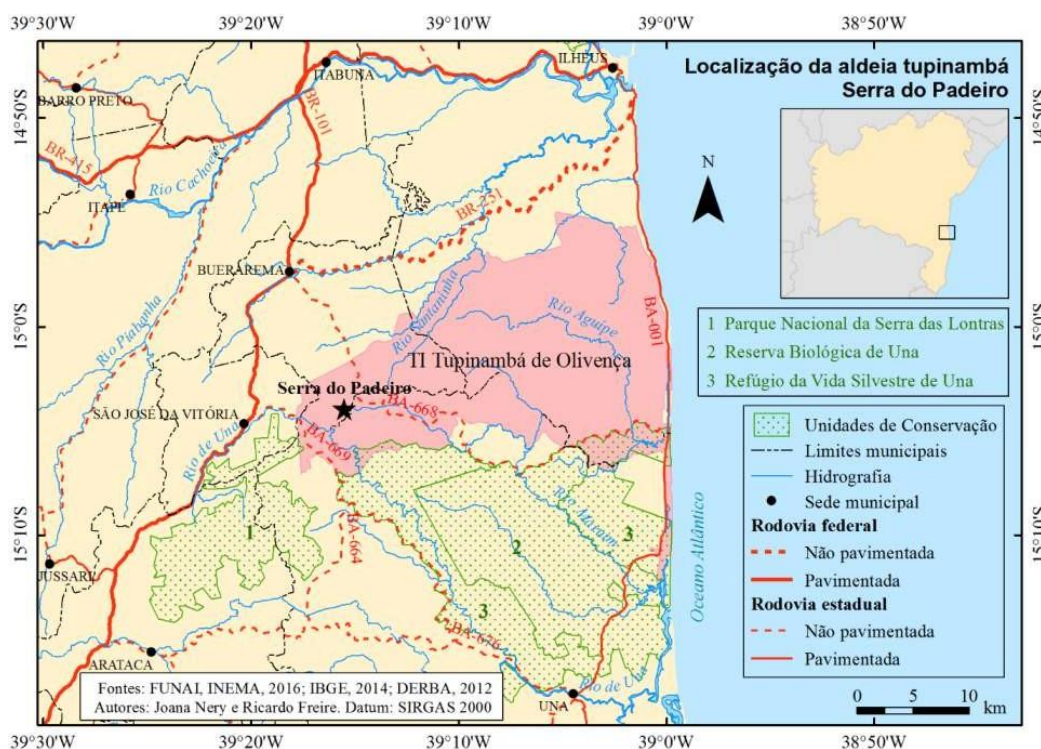
Figura 3 - Divisão das comunidades indígenas de Olivença



Fonte: ERLON, 2013, p.49.

Abaixo, o mapa do Território Tupinambá de Olivença, retirado da dissertação *Articulações Políticas Indígenas no Sul da Bahia* de Ricardo Freire (2016).

Figura 4 - Mapa do Território Tupinambá de Olivença



Fonte: FREIRE, 2016, p.29.

Tupinambá – povo em pé. Tupinambá – Povo mais perto de Deus. (TUPINAMBÁ, 2003, p. 5). Sobre a quantidade de pessoas indígenas que vivem nesse território, Daniela (ALARCON, 2014, p.3-4) afirma que: “Não se dispõe de dados precisos acerca do número de habitantes indígenas da TI; considerando as informações oficiais disponíveis, pode-se estimar uma população de cerca de cinco mil. Estimativa esta, feita com base no cruzamento de dois dados, como afirma a pesquisadora em seu artigo:

O Sistema de Informação da Atenção à Saúde Indígena, da Secretaria Especial de Saúde Indígena do Ministério da Saúde (Siasi/Sesai/MS), registra, para 2013, 4.534 indígenas Tupinambá cadastrados na TI Tupinambá de Olivença. O Censo 2010, por sua vez, contabilizou 5.851 Tupinambá; note-se, contudo, que este número refere-se a todos que assim se autodeclararam e que o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) não fornece dados desagregados para a TI em questão (Brasil, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2012) (ALARCON, 2014, p.4)

Desta forma, o presente trabalho se limitará ao povo Tupinambá da Serra do Padeiro. Uma comunidade dentre as trinta comunidades indígenas do

Território Indígena Tupinambá de Olivença, região de 47.376 hectares (FREIRE, 2016, p.16). Dentro destes limites, a pesquisa estará focada encima da criação artística, política e cosmológica da indígena Glicéria Tupinambá, da comunidade da Serra do Padeiro. Cujá criação fora o valoroso Manto Tupinambá contemporâneo.

À proporção que me utilizo das seguintes referências bibliográficas para a escrita deste capítulo: GRUPINONI (1994); FERNANDES (2006); NAVARRO (2008); ALARCON (2013 & 2014); ERLON (2013); Freire (2016); LOPES (2017); MOREIRA (2018), QUADROS e ALARCON (2016). Somando-se mais dois livros escritos pela própria comunidade Tupinambá de Olivença: (GERLIC, 2003) e (GERLIC, 2008) ambos pertencentes á Coleção: *Índios na Visão dos Índios*, que foram de fundamental importância para a construção argumentativa do capítulo de abertura deste trabalho.

Há, portanto, muitos textos que narram sobre o processo de luta, enfrentamento e retomada do Território Indígena Tupinambá, realizado pelo povo Tupinambá de Olivença desde o ano de 2004, tais como: A Morada dos Encantados, de Patrícia Navarro e A Luta Está No Sangue E Além Disso Os Caboclos Empurram, de Daniela Alarcon. Com isso, esta pesquisa se concentrará na relação do manto com o território, no processo criativo e de criação desta materialidade. Uma vez que "Índio é feito minhoca: se tirar da terra, morre" (QUADROS; ALARCON, 2016, p.6), a presente pesquisa se concentrará nos acontecimentos pós-retomada, pois a pergunta que move essa pesquisa, diz respeito aos significados da criação do Manto Tupinambá contemporâneo em território sagrado, para o povo Tupinambá da Serra do Padeiro. Por esta razão, a garantia do direito aos indígenas sobre o território é imprescindível, visto que, ela compreende-se como sendo uma herança ancestral deixada por todos os anciões e anciãs Tupinambá antigos⁹, ao povo da contemporaneidade.

Na aldeia Serra do Padeiro, aproximadamente 70 fazendas foram ocupadas até o momento, formando uma espécie de anel em torno da afloração rochosa que dá nome à aldeia e que é considerada a "morada dos encantados". (ALARCON, 2014, p.4)

⁹ Refiro-me aos povos Tupinambá quinhentistas.

Desta forma, para discutir território, trago Sallum Freire que, apoiado em teóricos como: Raffestin (1993), Sack (2011), Souza, M. (2010) e Haesbaert (2002; 2006), afirma:

Os limites de um território são dados pelas interações entre agentes sociais. Estas, por sua vez, podem variar muito e rapidamente, além de nem sempre poderem ser nitidamente definidas em termos de fronteiras e limites. Compreende-se assim que os limites territoriais não coincidem obrigatoriamente com delimitações fixas do espaço geográfico, podendo haver sincronicamente em determinados locais sobreposições de distintos territórios ou variações momentâneas ou periódicas do exercício das territorialidades dos distintos agentes em um determinado espaço. (FREIRE, 2016, p.47)

À medida que os indígenas de Olivença, que nunca saíram de seus territórios, começaram a ver pequenas cidades se desenvolverem no entorno de suas terras, de modo, a restringir os limites de habitação e práticas culturais dos mesmos. Como por exemplo, o que vivera a bisavó da cacica Valdelice, avó da falecida Dona Nivalda: Dona Ester. Esta que teve o seu direito negado: o de reconstruir sua casa de barro, dentro dos limites do seu território. Visto que, as forças do coronelismo que ainda hoje imperam em Olivença, com a *benção* do Estado, estavam lhe pressionando para que ela saísse dali. Isso porque, a partir daquele momento, fora determinado que todas as novas casas em Olivença devessem ser de telhas e tijolos. Contudo, Dona Ester convocou seus parentes, para que, na calada da noite, construíssem outra casa de barro por dentro da casa onde ela morava. Ao passo que, quando a primeira casa caísse, a segunda já estaria erguida. E foi assim que aconteceu. Para á surpresa dos coronéis, que tiveram de aceitar a contra gosto á resistência da guerreira Tupinambá, como conta Aline Moreira em seu texto:

Assim, quem não pudesse por qualquer motivo construir uma nova casa, seria removido, e todas as casas da vila seriam futuramente de alvenaria. Expulsando seus moradores, ficavam em seu lugar arquiteturas e grupos sociais compatíveis ao projeto de transformação da orla litorânea em balneário turístico, desejado pela elite local [...] Os administradores reagiram estupefatos diante da descoberta sobre a reconstrução da casa de taipa dizendo à Ester o quanto era ousada. Ela continuava respondendo que não sairia dali. (MOREIRA, 2018, p.1-2)

Figura 5 - Dona Nivalda (Amotara)



Fonte: CERQUEIRA Antônio Eduardo de Oliveira e ALVES Jenário. Luto | Indígenas e aliados se despedem de dona Nivalda Tupinambá no sul da Bahia. CIMI (Conselho Indigenista Missionário). Disponível em: <<https://cimi.org.br/2018/05/luto-indigenas-e-aliados-se-despedem-de-dona-nivalda-tupinamba-no-sul-da-bahia/>>. Acesso: 02/03/2022.

Como também, na dissertação de mestrado de Alarcon (2013), é abordado no capítulo quatro: A Construção da Aldeia, o subgrupo chamado de: Os vínculos territoriais, no qual afirma que o pertencimento e a geração de conhecimentos que têm os Tupinambá com a terra em que vivem, é resultado de um conhecimento que cresce e se desenvolve á todo instante.

Um indígena certa vez inquietou-se: “como vai ser quando esses velhos que sabem fazer remédio já tiverem todos morrido?”. Os velhos conheciam muitos remédios de mato e alguns deles, uma série de rezas (para a cura de doenças como o cobreiro), relacionadas às andadas de Jesus pelo mundo. Em seguida, porém, ele ponderou: talvez não devesse se preocupar, já que esses mesmos velhos, quando jovens, ocupavam-se mais com suas radiolas, que com remédios; com a idade, aprenderam. E, como pude notar, ensinaram. Certos conhecimentos, por sua vez, eram acessados por intermédio de bichos. Algumas aves, por exemplo, emitiriam cantos distintos ao preverem chuva ou sol, e havia indígenas que

conheciam a correlação entre os cantos e os fenômenos meteorológicos [...] choverá, se um ingongo entrar na casa; quando as galinhas se coçam; quando as nuvens vêm do mar; se troveja na lua nova (neste caso, serão 30 dias seguidos de chuva) ou quando os urubus voam em fila. (ALARCON, 2013, p.237)

III. O Contexto dos Mantos Tupinambá

Os mantos Tupinambá são criações do povo Tupinambá antigo que resistem ainda hoje. Dizem respeito a uma prática cultural, um saber ancestral que supera inclusive o marco temporal quinhentista: Marco da invasão portuguesa a essas terras, comumente chamado de “descobrimento”.

Missionários e mercadores levaram as plumagens tupis para a Europa como evidência material do novo potencial econômico dos territórios. Na Europa, mercadores venderam e negociaram artefatos plumários, estudiosos e colecionadores estudaram-nos e cortesãos realizaram performances com eles. Para os tupis, os mantos de penas de íbis e os rituais associados a eles serviram para estabelecer suas próprias comunidades e ordens sociais no mundo colonial, seja dentro ou fora do cristianismo. (BUONO, 2018, p.12)

Seguramente, existem hoje onze mantos feitos pelo povo Tupinambá antigo, todos conservados à *meia-luz numa vitrine¹⁰ clean¹¹*, distribuídos entre os museus, nos limites do território do colonizador: a Europa. Sendo onze mantos ao todo que mesmo registrados enquanto “Mantos Tupinambá”, eles ainda estão localizados fora do país, sob a pose dos herdeiros de um roubo histórico, material e identitário. Um saque à memória coletiva da Nação Tupinambá. Uma injustiça sem pretensão à reparação, pelo contrário, a insistente negação da identidade étnica dos povos indígenas, tem um caráter extremamente colonial (capitalista), isso porque se: “não existem mais índios” a aplicação da lei constitucional ¹² que assegura terras aos originários das mesmas, não poderiam mais ser solicitadas enquanto argumento contundente para a resolução da questão, em prol dos povos indígenas deste país. Como

¹⁰ Como afirma Elisangela Roxo, em seu texto: Longe de Casa, ao site Piauí (edição 181, novembro 2021). Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/longe-de-casa-2/>. Acesso em: 02/03/2022.

¹¹ Palavra em inglês que significa: limpo, branco. Aplicado á frase em tom crítico.

¹² art. 231, § 2; art. 231, § 4; art. 231, § 5. Fonte: PIB, Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Constitui%C3%A7%C3%A3o#:~:text=%C3%89%20o%20que%20reza%20o,respeitar%20todos%20os%20seus%20bens.%22>, acesso em: 01/05/22.

bem afirma Quadros, mulher indígena do povo Tupinambá, em seu texto ¹³, produzido com Daniela Alarcon, afirma que: A negação da nossa identidade étnica visa barrar a demarcação da T.I Tupinambá de Olivença e impedir a efetivação de nossos direitos constitucionais (QUADROS; ALARCON, 2016, p.14).

De acordo com Florestan Fernandes (2006), os mantos Tupinambá antigos eram criados para serem usados durante os rituais sagrados de antropofagia do povo Tupinambá. Uma vez que, esses rituais consistiam numa das práticas socioculturais mais importantes para o povo e o conhecimento para da criação do manto ficou armazenado como uma espécie de "segredo" na cosmologia Tupinambá. Desta forma, a tecnologia para construção de tal vestimenta, só pôde ser acessada, muitos anos depois, por Glicéria Tupinambá, sob a orientação dos seus ancestrais e dos Encantados.

Ainda de acordo ao sociólogo Fernandes, em sua pesquisa a respeito das armas, da guerra e também dos rituais de deglutição do corpo do inimigo capturado, pelos Tupinambá antigos, revelam que, o essencial consistia em aprisionar, sacrificar e ingerir ritualmente o maior número possível de inimigos (FERNANDES, 2006, p.46).

Logo que os nossos tupinambás avistaram os inimigos, a quase um quarto de légua de distância, principiaram a urrar como não o fariam os nossos caçadores de lobos; e tão alto berravam que nessa hora não poderíamos ouvir o trovão. A proporção que se aproximavam redobravam os gritos, soavam as cometas, levantando os adversários os braços em sinal de ameaça e mostrando-se mutuamente os ossos dos prisioneiros que haviam comido e os colares de dentes de mais de duas braçadas de comprimento que alguns traziam pendentes no pescoço; e o espetáculo dessa gente era horrível. Ao se enfrentarem, porém, foi ainda pior. A trezentos passos uns dos outros saudaram-se a flechadas e desde o início da escaramuça voaram as setas como moscas. Se alguém era ferido, como vimos muitos, depois de arrancá-las corajosamente do corpo quebrava as setas, e como cão raivoso mordialhes os pedaços; nem por isso deixava entretanto de voltar ao combate. Esses americanos são tão ferozes e encarniçados em suas guerras que, enquanto podem mover braços e pernas, combatem sem recuar nem voltar as costas. Finalmente, quando chegaram ao alcance das mãos alçaram as clavas descarregando-as com tal violência que quando acertavam na cabeça do inimigo o derrubavam morto

¹³ "Nem Cabelo Liso você Tem!": Uma análise sobre os Estereótipos em Relação ao Povo Tupinambá da Aldeia Serra do Padeiro, 2016.

como entre nós os magarefes abatem os bois. (FERNANDES, 2006, p. 96)

De tal maneira que, da forma como os Tupinambá antigos realizavam os seus rituais antropofágicos, nenhum outro povo indígena realizara. Uma vez que, depois de capturado, o prisioneiro era integrado à aldeia como um Tupinambá. Era-lhes dado alimento e o direito de se relacionar e gerar filhos com as mulheres indígenas, até que chegasse o momento do seu sacrifício. Momento o qual, o prisioneiro já haveria de ter aceitado a tradição do grupo a qual passara a pertencer. O fato é que, a vítima constituía a condição necessária do sacrifício humano; sem ela, seria impossível estabelecer a espécie de comunicação com o sagrado (FERNANDES, 2006, p. 186).

Embora lhes seja possível fugir, à vista da liberdade de que gozam, nunca o fazem apesar de saberem que serão mortos e comidos dentro em pouco. E isso porque, se um prisioneiro fugisse, seria tido em sua terra por *cuave eim*, isto é, poltrão, covarde, e morto pelos seus entre mil censuras por não ter sofrido a tortura e a morte junto dos inimigos, como se os de sua nação não fossem suficientemente poderosos e valentes para vingá-lo. (FERNANDES, 2006, p.186 - 187)

A vingança era um sentimento que movimentava o povo à guerra: vingar-se dos inimigos que no passado mataram e comeram seus familiares. Contudo, a vingança nunca fora gerada a partir de uma "ofensa recente", como afirmara Fernandes, ao contrário, nascia da interpretação, por meios xamanísticos, da vontade dos "espíritos" dos antepassados e dos ancestrais míticos (FERNANDES, 2006, p.230).

As obrigações recíprocas nascidas das relações de parentesco (consanguíneo ou por afinidade) definiam a responsabilidade relativa de cada indivíduo na *vingança* de um parente morto pelos inimigos. (FERNANDES, 2006, p.84)

Então, vingar-se, significava para o canibalismo, a incorporação do outro ao seu próprio corpo, por haver o entendimento de que, a ingestão de carne humana representava um meio de captação de energias. (FERNANDES, 2006, p.218). Além do que, a noção de "corpo" e de "pessoa" para eles significam muito e estava muito presente no cotidiano cultural do grupo. Como por exemplo: para um homem tornar-se homem, ele precisava praticar o

canibalismo pelo menos uma vez na sua vida. Ganhando também o direito a um nome novo, que se somava ao seu antigo. Para isso, era obrigado a ficar recluso de relações sexuais por no mínimo um ano e então, ser considerado digno de, com apenas uma tacada de tacape, matar o inimigo. Por certo que, durante os rituais de antropofagia, como também em alguns outros rituais específicos, realizados pelos caciques, pajés e majés, nós poderemos encontrar o manto Tupinambá. Sob o corpo do guerreiro, envolvido de penas, como uma ave de caça que acerta a cabeça de sua presa e torna-o deleite para todo o seu povo, exceto para si mesmo. Pois, para o grupo, o inimigo capturado trazia consigo a substância do parente morto (FERNANDES, 2006, p.242).

Os autores viajantes contam que aos homens cabiam as pernas e os braços, que eram assados, o interior do corpo se destinava às mulheres e crianças, que se alimentavam de um mingau de tripas; mãos e cabeças também eram manipuladas pelas crianças. (DONIZETE, 1994, p.56)

Figura 6 - Retirada do livro: Duas Viagens ao Brasil de Hans Staden, 1557



Fonte: Arte plumária indígena brasileira. Wikiwand. Disponível em: <https://www.wikiwand.com/pt/Arte_plum%C3%A1ria_ind%C3%ADgena_brasileira>. Acesso: 02/03/2022.

Por certo que, a guerra para os Tupinambá não tinha um fim em si mesma, pelo contrário, a guerra possuía uma função definida na sociedade ecológica das comunidades aborígenas (FERNANDES, 2006, p.55), estabelecendo um equilíbrio biológico entre todos os seres. Uma vez que, não era do interesse da Nação guerrear por ouro, riquezas, terras ou escravos e sim, porque esta era a principal ação que geria o modo de vida da sociedade Tupinambá da época, intervindo seguramente na conjuntura de “competição intercomunitária” com os povos vizinhos, como bem afirma Fernandes em seu livro.

Os ossos dos inimigos sacrificados ritualmente ou mortos em combate tornavam-se instrumentos musicais e eram empregados como técnica de intensificação do ânimo belicoso dos combatentes. Além disso, os dentes desses inimigos, ordenados em colares, constituíam ornamentos ostentados pelos guerreiros. (FERNANDES, 2006, p.42)

À proporção que, os mantos Tupinambá eram usados também em alguns outros pontos chaves ritualísticos. Pelos pajés, majés, caciques e cacicas, como confirmam algumas imagens e pinturas referentes a este período histórico. Como também, ao longo dos séculos o manto foi ressignificado, até o momento presente, no qual está sendo usado como um aliado para recuperação da língua e a demarcação do território, através da cosmologia Tupinambá. Este processo inclusive, pode ser observado através do catálogo da exposição: Assojaba Tupinambá, 2021 no qual, todo o material está traduzido para a língua Nheengatu, que é uma língua franca desenvolvida a partir do contato das línguas indígenas com o português. Sobre isso, falarei com mais detalhes no capítulo três.

Figura 7 – “Rainha da América”, 1599



Fonte: **KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ**: Essa é a Grande Volta do Manto Tupinambá. São Paulo: [s. n.], 2021. 92 p. ISBN 9786500321098. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepe-turusu-yuiri-assojaba-tupinamba>. Acesso em: 18 maio 2022.

Sobre a imagem acima, cujo título é: Rainha da América, afirma Amy (Buono, 2018, p.11) em seu texto: “Seu Tesouro São Penas de Pássaro: Arte Plumária Tupinambá e a Imagem da América”:

O ano de 1599 testemunhou um espetáculo notável nas ruas estreitas de Stuttgart, a principal residência do duque Friedrich de Württemberg. A corte ducal encenou uma cerimônia festiva, intitulada procissão da “Rainha da América”, na qual os

membros da corte representaram indígenas americanos ao usarem luxuosas fantasias de penas para um público de seis mil pessoas.

Então, como saber, quais os significados trazidos pela corte europeia da época ao realizarem esta ação? Por que os aristocratas iriam querer vestir-se como canibais? Questiona Bueno (2018, p.12) para o quê também responde:

A corte ducal usou a representação da América em geral ritualística e metaforicamente, como um outro reino, primitivo e majoritariamente mítico, sobre o qual podiam inscrever sua estrutura política e encenar uma versão distanciada e abstrata de sua comunidade. A procissão de Stuttgart e outros eventos similares na Europa ajudam a ilustrar o fato de que o colonialismo do Novo Mundo também afetou a cultura, a política e a identidade europeia, de que a Europa também se tornou um espaço colonial após a expansão da Primeira Época Moderna.

À proporção que, para o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, a antiga necessidade Tupinambá, de incorporar o outro, diz respeito a uma "incompletude ontológica"¹⁴. Negando-se a serem enterrados após a morte, os Tupinambá tinham em sua cultura, a necessidade do outro para a plena realização individual e coletiva.

Tratava-se, em suma, de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância. Para esse tipo de cosmologia, os outros são uma solução, antes de serem – como foram os invasores europeus – um problema. (VIVEIROS, 1992, p.19)

Portanto, os rituais antropofágicos puderam resistir até o final do séc. XVI, que foi quando a predominância dos costumes ocidentais e do cristianismo começaram a ganhar força no mundo e o canibalismo foi obrigado a deixar de existir. Como afirma Viveiros de Castro, citando Blázquez:

Os padres conseguiram, afinal, que os governadores-gerais condicionassem as guerras nativas a uma explícita licença oficial [...] que não matassem os contrários senão quando fossem à guerra, como soem fazer todas as outras nações, e,

¹⁴ O Mármore e a Murta - Sobre a Inconstância da Alma Selvagem, 1992, v. 35, p. 30.

se por acaso os cativassem, ou que os vendessem ou que se servissem deites como escravos (Blázquez, II: 382 citado por VIVEIROS, 1992, p. 31)

Em outras palavras, a lógica da colonização aceitava capturar o inimigo para posteriormente vendê-lo ou torná-lo escravo, somente. Comê-los, como faziam os Tupinambá antigos, excede a lógica dos brancos.

Figura 8 - Ritual Antropofágico Tupinambá



Fonte: BORGES, Dayane. **Tupinambás – História, costumes e as principais tradições**. Conhecimento Científico, 2020. Disponível em: <https://conhecimentocientifico.com/tupinambas/>. Acesso em: 18 maio 2022.

O fato de que o canibalismo era uma abominação absoluta, enquanto a vingança era apenas um "mau costume" (VIVEIROS, 1992, p. 39). Contudo, de acordo com a antropóloga, Patrícia Navarro, em sua dissertação de mestrado onde afirma que:

De acordo com informantes da Serra do Padeiro, o canibalismo praticado outrora pelos Tupinambá seria algo [latente, algo que precisasse ser constantemente controlado, doutrinado] para que não voltasse a ocorrer. (NAVARRO, 2008, p.148).

Para isso, o povo utiliza-se de alguns alimentos e orações a fim de controlar esses impulsos que remetem a esta prática ancestral. Principalmente quando os Encantados comedores de carne incorporam no corpo dos médiuns.

De qualquer forma, talvez seja possível ver no abandono do canibalismo uma derrota sobretudo da parte feminina da sociedade tupinambá. Quão fácil foi dissuadir os Tupinambá de comerem os inimigos? Na Bahia, isto exigiu uma campanha de guerras, às vezes de extermínio (Itapoã, Paraguaçu). (CASTRO, 1992, p. 39)

Figura 9 - Ritual Antropofágico com Mantos Tupinambá



Fonte: COOPER Ronaldo. Astro Click. Precisamos Ser Mais Índios. Disponível em: <<http://astroclick.com.br/precisamos-ser-mais-indios/>>. Acesso em: 02/03/2022.

À proporção que, por razão da colonização, muitos enfrentamentos, violências e transformações aconteceram, resultando assim na extinção da prática antropofágica Tupinambá. Contudo, o mesmo não aconteceu com a história e a memória ancestral dos Mantos Tupinambá, guardados na cosmologia Tupinambá como um saber ancestral dos Encantados. Mantos estes que tinham por objetivo, vestirem os guerreiros, para a tão honrosa ação de, a uma só paulada, vingarem toda a aldeia. Tendo hoje renascido, no ceio do território indígena Tupinambá de Olivença, por intermédio dos Encantados, agindo sobre o processo de demarcação do território e no resgate da língua Tupinambá, que fora perdida por razão da tão citada colonização brasileira.

IV. O Roubo dos Mantos Tupinambás

Os mantos são vestimentas sagradas, produzidas em territórios Tupinambás. Feitos com uma variedade de penas de aves, para cerimônias ritualistas que envolvem o sagrado: os Encantados. Contudo, os onze mantos Tupinambá antigos, estão divididos entre oito museus dentro da Europa, onde estão sendo expostos e/ou salvaguardados ¹⁵.

Os museus são: (Musées Royal d'Art et d'Histoire) em Bruxelas na Bélgica, Museu (Nationalmuseet Etnografisk Samling) em Copenhague na Dinamarca, o (Musée du Quai Branly) antigo Museu do Homem, em Paris na França, (Museum der Kulturen) na cidade de Basileia na Suíça, (Museo di Storia Naturale) na Universidade de Florença, Itália e por fim (Museum Septalianum) na Biblioteca Ambrosiana de Milão na Itália também.

Respectivamente: O Musées Royal d'Art et d'Histoire (Bélgica) tem um manto Tupinambá antigo, com o seguinte número de inventário: AAM 5783 (VELOSO, 2019, p.28). Sendo esta a referência de manto Tupinambá que

está num inventário, datado de 1781, das coleções do acervo real feito por Georges Gerárd, membro da Academia de Ciências e Belas Letras de Bruxelas. Uma informação errônea está contida neste inventário: a de que o manto teria pertencido a Montezuma. (GRUPIONE, 1994, p. 262)

Como também, o Nationalmuseet Etnografisk Samling (Dinamarca) com a posse do mais conhecido dos mantos, o manto rubro composto majoritariamente por penas de guará, datado de 1690. Somando-se a este, a coleção abriga mais quatro outros mantos, como disponibiliza Veloso em sua monografia, com uma sequência de cinco números de inventários dos mantos no museu ao todo: EH5931, EHc52, EH5933, EH5934, EH5935 (VELOSO, 2019, p.28)

O primeiro registro do manto Tupinambá existente em Copenhague é do inventário das peças depositadas no Kunstammer¹⁶ real em 1690. Provavelmente este manto integrava a coleção do príncipe Maurice de Nassau formada durante sua permanência no Brasil. (GRUPINONI, 1994, p. 262)

¹⁵ Termo que significa: garantido, assegurado, acautelado... Aplicado à frase em tom de crítica.

¹⁶ Como são chamados os "gabinetes de curiosidades" na Dinamarca.

Figura 10 - Manto Tupinambá antigo (Dinamarca)



Fonte: O Manto Tupinambá. Disponível: <<https://fundacaointerartive.org/gmedia-album/obras-fora-do-pais/>>. Acesso: 03/03/2022.

Sendo este o museu que trouxera o manto para o Brasil, no ano 2000. A fim de compor a Mostra do Redescobrimento, realizada em São Paulo, na qual Seu Aloísio Cunha Silva, 41 e Dona Nivalda Amaral de Jesus, 67, ambos Tupinambás de Olivença, foram pessoalmente conhecê-lo.

Em seguida, o Musée du Quai Branly (França), no qual acredita-se que fora trazido por André Thévet, frade Franciscano e cosmógrafo do rei, em 1555. Foi doado ao Museu do Louvre, entrando para a coleção do Museu do

Homem entre 1860-1865|| (GRUPINONI, 1994, p. 262). Com o seguinte número de inventário: N.17.3.83|| (VELOSO, 2019, p.28).

O manto guardado no "Museu do Homem", Paris, se diferencia dos demais por possuir um capuz e apresentar, em sua extremidade superior, uma tira de miçangas azuis e brancas. Isso demonstra que, possivelmente, esse manto tenha sido *adquirido* de índios que já mantinham relações de troca com os europeus. (GRUPINONI, 1994, p. 261)

Sobre o grifo nosso, sob a palavra "adquirido", empregada de forma eufemística em detrimento de palavras como: "roubo" ou "espoliação", que seriam portanto, mais apropriadas. Uma vez que, estas peças foram subtraídas das comunidades indígenas Tupinambá antigas, a troco de uma troca desigual e enganosa ou à base de muitas violências. Surpreendentemente, este fora o museu visitado por Glicéria Tupinambá, durante a sua ida a França, quando pudera conhecer e arrisco dizer: "se comunicar"¹⁷ com o manto.

Um mercado pan-europeu de artefatos brasileiros distribuiu largamente os mantos, alcançando coleções na Alemanha, Suíça, França, Itália, Bélgica, Holanda e Dinamarca. Apesar de estarem nominalmente sob domínio português, o controle dos recursos brasileiros era acaloradamente disputado por vários países europeus. (BUONO, 2018, p.5)

¹⁷ Falaremos sobre isso no capítulo II.

Figura 11 - Manto Tupinambá antigo (França)



Fonte: TUPINAMBÁ Glicéria. Revista Zum. A visão do Manto. Disponível: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/>>. Acesso: 03/03/2022

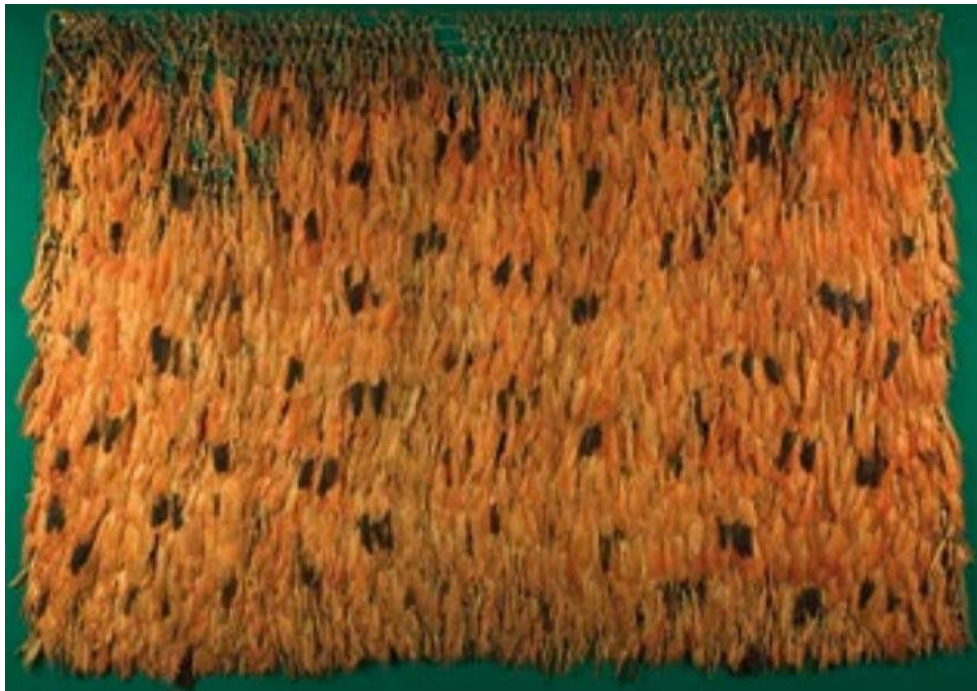
O Museum der Kulturen (Suíça), com o seguinte número de inventário N. Ivc657|| (VELOSO, 2019, p.28) abriga um dos mantos Tupinambá, como também o Museo di Storia Naturale (Itália) tem outros dois, com um número de inventário para cada manto: N. 281 e 288|| (VELOSO, 2019, p.28).

De acordo ao texto de Bigoni e Roselli, cujo título é: *Collezioni Etnologiche SUD AMERICA*¹⁸, no qual debatem sobre o armazenamento que se estende por quatro séculos, de objetos colecionáveis dos povos nativos da América do Sul, incluindo o manto Tupinambá. Onde as autoras narram, que o

¹⁸ BIGONI, Francesca; ROSELLI, Maria Gloria. **Sud America**: Quattro Secoli di Collezionismo del Museo di Firenze Raccontano la Storia dei Popoli Nativi del Sud America. [S. l.], [21--]. Disponível em: https://www.sma.unifi.it/upload/sub/estratti_monografie/antropologia/collezioni_etnologiche_SUD_AMERICA.pdf. Acesso em: 19 maio 2022.

manto era utilizado pelos Tupinambás do Nordeste do Brasil, para cultos ao Deus do Sol e que pertencia ao guarda-roupa (BIGONI, ROSELLI, 2014, p.5-6) do Cosimo II de Medici ¹⁹, em 1618 (Medici collection, cat. no. 281), como mostra a figura abaixo.

Figura 12 - Manto Tupinambá antigo (Itália)



Fonte: BIGONI, Francesca; ROSELLI, Maria Gloria. **Sud America: Quattro Secoli di Collezionismo del Museo di Firenze Raccontano la Storia dei Popoli Nativi del Sud America.** [S. l.], [21--]. Disponível em: https://www.sma.unifi.it/upload/sub/estratti_monografie/antropologia/collezioni_etnologiche_SUD_AMERICA.pdf. Acesso em: 19 maio 2022.

E por último, o Museum Septalianum (Itália), sem número de inventário, com um manto datado do século XVII. Contudo, só em 1980 que o exemplar é reconhecido como sendo um manto Tupinambá (GRUPINONI, 1995, p.262)

O manto, datado do final do século XVI e início do século XVII, já nas coleções Ambrosiana, voltou recentemente ao seu esplendor original, graças ao restauro realizado por Guia Rossignoli sob a direção de Laura Paola Gnaccolini da Superintendência de Arqueologia, Belas Artes e Paisagismo para a Cidade Metropolitana de Milão, oferecido pela INTESA SANPAOLO como parte do programa Restituzioni 2018. Feito amarrando penas principalmente de Ibis rubra em uma rede de filé de algodão, chegou a Ambrosiana graças ao legado da coleção do famoso naturalista Manfredo Settala

¹⁹ Foi Grão-Duque da Toscana (antiga Itália) de 1609 á 1621.

(Milão, 1600-1680), que por sua vez a recebeu como presente do príncipe Federico Landi, figura de destaque no cenário político entre os séculos XVII e XVIII, ligado ao imperador Filipe III da Espanha.²⁰

Figura 13 - Manto Tupinambá antigo em Milão (Itália)



Fonte: INCONTRI Online – IL Mantello Tupinambá, Con Laura Gnaccolini. Ambrosiana, 28 maio 2020. Disponível em: <https://www.ambrosiana.it/partecipa/mostre-e-iniziative/incontri-online-il-mantello-tupinamba-con-laura-gnaccolini/>. Acesso em: 19 maio 2022.

²⁰ Fonte: GNACCOLINI. Ambrosia. Reuniões Online - O Manto Tupinambá Com Laura Gnaccolini. Disponível em: <https://www.ambrosiana.it/partecipa/mostre-e-iniziative/incontri-online-il-mantello-tupinamba-con-laura-gnaccolini/>. Acesso em: 03/03/2022.

Figura 14 - Mantos disponibilizados no Catálogo: KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ



2. Museu do Quai Branly



3. Museu Der Kulturen



4. Museu Nacional

Fonte: **MELZI LÍVIA. KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ: Essa é a Grande Volta do Manto Tupinambá.** São Paulo: [s. n.], 2021. 92 p. ISBN 9786500321098. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepeturusu-yuiri-assojaba-tupinamba>. Acesso em: 18 maio 2022.

Figura 15 - Mantos disponibilizados no Catálogo: KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ



5. Ba silica de San Lorenzo



6. Museo di Antropologia ed Etnologia

Fonte: **MELZI LÍVIA. Yumpu. KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ: Essa é a Grande Volta do Manto Tupinambá.** São Paulo: [s. n.], 2021. 92 p. ISBN 9786500321098. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepeturusu-yuiri-assojaba-tupinamba>. Acesso em: 18 maio 2022.

Por certo que, todos os mantos já produzidos pelos Tupinambá antigos, estão sob a posse institucional da Europa, exceto os mantos produzidos, na contemporaneidade, por Glicéria Tupinambá, no território Tupinambá da Serra do Padeiro, entre os anos de 2020 e 2021.

Nós nunca saímos do nosso território, enquanto outros povos tiveram que sair e retornar para sua aldeia anos depois com a ajuda do governo, mas os Tupinambás, não. Ele sempre permaneceu em seu território. (COMUNIDADE TUPINAMBÁ, 2008, p. 22)

V. Repatriação do Manto Tupinambá

No entanto, é importante compreender que, no que diz respeito ao patrimônio, não são apenas objetos que foram tomados, mas reservas de energia, recursos criativos, poços de potencial, forças para gerar figuras e formas de realidade alternativas, poderes de germinação; e que esta perda é imensurável porque implica um tipo de relação e um modo de participação no mundo que está irremediavelmente comprometido. A devolução dos objetos não a compensará. (SARR e SAVOY, 2018, p. 7)

É verdade que ainda hoje, em toda a Europa, e a França não é exceção, a simples palavra "restituição" provoca um reflexo de defesa e de retirada (SARR e SAVOY, 2018, p. 11), como afirmam Felwine Sarr e Bénédicte Savoy, no relatório produzido sobre: *A Restituição do Patrimônio Cultural Africano – Rumo a uma nova Ética Relacional*, no qual debatem sobre os entendimentos mais recentes a respeito da restituição dos patrimônios artísticos culturais, trazendo reflexões críticas necessárias dentro do assunto. Como também, utilizo-me das análises produzidas a partir do texto *XXVIII Simpósio nacional de história, Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios (2015)* de Priscila Henning, para construir uma base de compreensão crítica necessária para o entendimento de dados como: a antiga exigência Tupinambá para a restituição do manto para o povo. Como também, a atual negação de interesse a respeito desta restituição (dos mantos antigos já aqui apresentados) pela comunidade da Serra do Padeiro.

À proporção que, a historicidade dos acontecimentos relacionados a uma possível restituição dos mantos Tupinambá tiveram início no ano 2000,

através da liderança mais antiga da aldeia Itapõa, Dona Nivalda. Mulher indígena Tupinambá, que

era atravessada pelas memórias que guardava a respeito da história indígena em Olivença e arredores, dentro da qual esses eventos e ícones sociais constituem testemunhas documentais e orais, cravadas e transmitidas na memória de um lugar por pessoas como ela, da existência persistente de uma coletividade indígena naquele território.²¹

Visto que, Amotara Tupinambá, como também a chamavam, era a anciã do povo Tupinambá de Olivença, tendo falecido em abril de 2018, com 86 anos. Amotara fora a primeira indígena Tupinambá, a ver pessoalmente um dos mantos Tupinambás, que se encontravam na Mostra do Descobrimento, em São Paulo. Isso porque fora convidada no ano 2000, pelo jornal Folha de São Paulo para visitar a “Exposição Brasil +500 Mostra do Redescobrimento” no museu do Parque Ibirapuera/São Paulo. Após a visita, ela contou em entrevista que, fora direto a sala onde estava o manto, como se estivesse sendo chamada:

Dona Nivalda afirma ter reconhecido o Manto Tupinambá, guiada pelo espírito de sua avó, não podendo levá-lo consigo, apesar de desde o momento do reconhecimento ter manifestado o desejo, segundo a *Folha*. Sonhando com o dia em que os/as guerreiros/as Tupinambá de Olivença resgatarão na Dinamarca o importante símbolo da identidade e ancestralidade destes/as indígenas. Um dos símbolos culturais entre tantos outros roubados dos/as Tupinambá. (HELY e BATISTA. 2016. p.56)

Por essa razão, grandes repercussões foram geradas naquele mesmo ano, a exemplo da carta feita pela comunidade Tupinambá de Olivença à sociedade brasileira, lançada em 31 de janeiro, como afirma a notícia de Armando Antenore da Folha de S.Paulo, ao site Notícias Uol, cujo título é: “01/06/2000: ‘Somos Tupinambás, queremos o manto de volta’”.

Nos últimos 18 anos, discutiram a questão de identidade sem estardalhaço, quase às escondidas. Em janeiro, porém,

²¹ Fonte: MOREIRA. Os Brasis e suas Memórias. Dona Nivalda e o Relicário da Memória Tupinambá. Disponível em: <https://osbrasisesuasmemorias.com.br/dona-nivalda/>. Acesso em: 03/03/2022.

sentiram-se maduros para torna-la pública e lançaram uma carta à sociedade nacional, explicando o que desejavam²².

Figura 16 – Dona Nivalda e Seu Aloísio observando o manto (Dinamarca)



Fonte: Imagem: Flávio Florido - 21.mai.2000/Folhapress.

A carta produzida pelo povo Tupinambá de Olivença foi enviada para o Ministério Público, pedindo o repatriamento do manto. Contudo, o Ministério respondeu que no Brasil não havia nenhum museu que pudesse receber o manto, tão pouco salvaguardá-lo. Uma vez que, as causas do insucesso da solicitação, relacionam-se à questões de propriedade e de conservação (HACKBART, 2015, p.43). Pois, como afirmam os autores Borges e Botelho (2010), citados por Hackbart, não fora atribuída a nenhum indígena, a legítima propriedade do manto, tão pouco determinado o local o qual ele (o manto) deveria ser enviado. Para isso, anteriormente a repatriação, se faz necessário que haja um debate sobre propriedade, além de uma comprovação que o manto, que chegará ao museu na Dinamarca, fora de fato roubado e não presenteado por uma liderança indígena na época e por fim, citando (BORGES & BOTELHO, 2010) Hackbart questiona sobre: “Quem teria as condições necessárias de conservação?”. Ou seja, de acordo aos autores, para que haja um retorno de objetos étnicos que sofreram com a musealização, faz-se necessário um debate em conjunto com a ética, política, legitimidade da propriedade e a capacidade de conservação das mesmas.

²² Fonte: Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/redacao/2000/06/01/01062000-somos-tupinambas-queremos-o-manto-de-volta.htm>. Acesso em: 03/03/2022.

Literalmente, "restituir" significa devolver a propriedade ao seu legítimo proprietário [...] o ato de restituição tenta colocar as coisas no seu devido lugar. Falar abertamente de restituição é falar de justiça, reequilíbrio, reconhecimento, restauração e reparação, mas sobretudo: é abrir o caminho para o estabelecimento de novas relações culturais baseadas numa ética relacional repensada. [...] As restituições envolvem uma profunda reflexão sobre a história, as memórias e o passado colonial, bem como sobre a história da formação e desenvolvimento das coleções dos museus ocidentais; mas também sobre as diferentes concepções de patrimônio, do museu e das formas de apresentação dos objetos; sobre a circulação das coisas e, finalmente, sobre a natureza e qualidade das relações entre povos e nações. (SARR e SAVOY, 2018, p. 1-2)

Contudo, não tendo havido o repatriamento do manto de Copenhague (Dinamarca) para o povo Tupinambá, e tendo também se passado muitos anos após o pedido, esta não é mais uma necessidade da comunidade Tupinambá de Olivença. Uma vez que, após a viagem feita por Glicéria Tupinambá, ao museu do Quai Branly, na França, ela retorna com um propósito de trazer o manto de volta, porém de uma forma diferente: criando-o.

Sempre perguntam se desejo repatriar o manto. O pessoal da Dinamarca morre de medo dos tupinambás por conta de dona Nivalda ter feito aquela ação política de pedir o repatriamento. Nós, de Serra do Padeiro, temos outra visão, entendemos que os encantados não querem. Se quisessem, tudo ficaria fácil. Os encantados me pediram para fazer o manto e criaram meios e formas para que ele voltasse a viver. Tupinambá julgou e condenou os europeus à pena máxima, que é manter um material tão frágil por séculos e séculos – e são felizes por cumprir essa pena! O manto mostra as pegadas dos lugares por onde os tupinambás passaram, e os europeus estão condenados a preservar nossa cultura. O que acho que eles devem fazer é flexibilizar, facilitar nossa ida até lá²³.

²³ TUPINAMBÁ Glicéria. Revista Zum. A Visão do Manto. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/>. Aceso em: 03/03/2022.

Figura 17 - Glicéria vestida do manto em território Tupinambá



Fonte: LIBERTI Fernanda. KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ: Essa é a Grande Volta do Manto Tupinambá. São Paulo: [s. n.], 2021. 92 p. ISBN 9786500321098. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepeturusu-yuiri-assojaba-tupinamba>. Acesso em: 18 maio 2022.

CAPÍTULO II – Motivações para a Elaboração do Novo Manto

A respeito das motivações que impulsionaram Glicéria Tupinambá a elaborar o manto Tupinambá, irei descrever e analisar a partir de algumas fontes, sendo elas: a dissertação de mestrado de Catalina Ubinger (2012), as entrevistas oferecidas por Glicéria, que deram corpo aos seguintes escritos: Das profecias à cura da terra: os Tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia, e a mobilização em face da Covid-19, maio de 2021, produzido por Daniela Fernandes Alarcon e Nathalie Le Bouler Paveli. Como também, o texto: Curar o Mundo (...) Sobre como o MANTO TUPINAMBÁ voltou a viver no Brasil, que corresponde a uma entrevista feita por Mariana Lacerda e Patrícia Cornils a Glicéria Tupinambá, em março de 2021. Mais duas entrevistas de nome: A Visão do Manto, oferecida á Revista Zum em dezembro de 2021, como também a entrevista oferecida ao projeto: Um Outro Céu, 2021 e por fim a entrevista realizada por mim com “as mãos” que materializou o manto contemporâneo Tupinambá: Glicéria Tupinambá, mais conhecida como Célia Tupinambá, o resto da onça.

Esta entrevista realizada com a autora do manto se deu a partir de conversas virtuais, através de vídeo-chamadas, via *Google Meet*. Conversamos juntas por dois encontros de vídeo: de uma hora e trinta minutos e duas horas e quarenta minutos, respectivamente. Somando-se a mais alguma conversa de áudio pelo *Whattzap*. Local onde a entrevistada continuou a responder-me, atenta as trinta e três perguntas que lhe apresentei. Na lista continha questionamentos sobre a sua pessoa, sobre arte, sobre o processo de produção do manto, cultura, religiosidade, identidade indígena Tupinambá e a organização interna da comunidade da Serra do Padeiro.

i. Contexto Pandêmico

O contexto no qual Glicéria de fato iniciou a produção do manto Tupinambá foi o contexto da pandemia da Covid-19, isso porque houve uma “calmaria” na comunidade, como conta a mesma e “a aldeia Serra do Padeiro se mobilizou rapidamente para responder à crise” (SILVA; ALARCON; PAVELIC, 2021, p. 1).

A chegada iminente de pragas devastadoras, que exterminariam grande parte da humanidade, foi prenunciada aos Tupinambá da Serra do Padeiro antes do início da pandemia. Provocadas pelas ações predatórias de não indígenas no quadro do capitalismo contemporâneo, pelo desequilíbrio resultante do espólio ambiental e da violência dirigida aos povos indígenas, quilombolas e a outros segmentos discriminados, as doenças viriam em conjunto com alterações climáticas severas, que impactariam pessoas, bichos e outros sujeitos. (SILVA; ALARCON; PAVELIC, 2021, p. 6).

Desde que o Governo do Estado decretou em março de 2020, a suspensão das aulas em todas as escolas da Bahia, o fluxo de pessoas entrando e saindo do território quase que se extingue e isso favorece o estado de quarentena que todos foram convidados a viverem. Haja vista, o alto nível de contaminação que os estados do Brasil pouco a pouco foram se encontrando, a comunidade da Serra do Padeiro não tardou em proteger-se. De tal maneira que, uma das primeiras medidas a serem praticadas, foi a “suspensão das reuniões mensais da Associação dos Índios Tupinambá da Serra do Padeiro (AITSP), a mais importante e frequentada, instância formal de decisão da aldeia” (SILVA; ALARCON; PAVELIC, 2021, p. 8). Objetivando a diminuição da circulação de pessoas e do compartilhamento de espaços comuns a todos, a fim de conter a propagação do vírus e assegurar a comunidade de uma provável contaminação, já que, o cenário pandêmico que o país enfrentara, na época era de fato assustador.

Conforme conta Glicéria em seu texto *Curar o Mundo (...)*²⁴ o “encontro com o manto Tupinambá” acontece a partir da compreensão do povo, de que juntos eles já detêm o território, pois vivem e resistem numa retomada que eles

²⁴ TUPINAMBÁ, Glicéria; LACERDA, Mariana; CORNILS, Patrícia. **Curar o Mundo (...)**: Como um MANTO TUPINAMBÁ voltou a viver no Brasil. Brasil, março de 2021. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/curar-o-mundo-sobre-como-um-manto-tupinamba-voltou-a-viver-no-brasil>. Acesso em: 19 maio 2022.

mesmos realizaram em 2004. Então, a próxima ação deve ser “buscar o que [mais] tiraram da gente” e com esta fala Glicéria se refere à cultura Tupinambá. Já que, esta se tornou proibida e passou a ser negada a todo descendente indígena desde então. E foi indo atrás “desse proibido” que Glicéria encontrou o manto. Ela conta que começou perguntando a seu pai como que fazia um manto e com essas informações e a ajuda do seu enteado (Zizinho) pode fazer o primeiro esboço, o ano era 2005. Depois, em 2006, Patrícia Navarro²⁵, oferece um curso de História e Antropologia, juntamente com Ula Macedo, a aldeia da Serra do Padeiro, possibilitando oportunamente ao povo em conhecer a história dos mantos, através das gravuras produzidas por Hans Staden²⁶ e com isso descobriu-se também que estas vestimentas sagradas eram de uso praticamente exclusivo dos homens e dos pajés durante os rituais antropofágicos, momento o qual se vestiam dos mantos os guerreiros responsáveis por matar, á uma só paulada, o prisioneiro da vez. Além disso, o curso teve um grande impacto para o processo criativo de Glicéria, pois quando a imagem de um dos mantos fora projetada na parede da aldeia, ampliou-se assim o entendimento da artista sobre os pontos que costumavam compor a vestimenta e sobre a tradicional visualidade dos mantos Tupinambá:

A gente tinha iniciado o processo e quando ela trouxe essa novidade casou com a ideia que eu tinha. Eu não tinha visto nenhum manto, a gente ia fazer na sombra. Aí ela mostrou essa foto e eu fiquei lá olhando, tentando enxergar os pontos, ver os pontos, imaginar. “Esses são os pontos mesmo, vamos fazer dessa maneira.” Como a gente não tinha muita pena, a gente caiu em um terreiro, catamos uns gansos, uns patos e colhemos as penas. Deixamos eles vivos, que para fazer o manto tem que deixar os bichos vivos. Pegamos as penas, tiramos tudinho, e montamos o manto em forma de cocar. Montamos as penas fora e ficamos aplicando as penas uma em cima da outra, o que teve outro efeito. A gente não tinha condições de ter pena para botar uma por uma, porque o manto é feito uma por uma. Não é em varal tipo cocar, é nele mesmo aplicado. Então vendo essa imagem conseguimos avançar no manto. (TUPINAMBÁ; LACERDA; CORNILS, 2021)

²⁵Antropóloga, professora da UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana), coordenadora do Projeto de Extensão Antropologia dos Povos Indígenas PROEX/UEFS e é também uma das referências para este presente trabalho.

²⁶ Um aventureiro comerciante alemão que aportara no Brasil no ano de 1547 e fora capturado pelos Tupinambá da costa brasileira, vivendo durante nove meses como prisioneiro dos indígenas, mas conseguiu escapar e posteriormente escreveu livros e ilustrou pinturas sobre o que viveu neste período.

Nesta citação acima, Glicéria refere-se a sua primeira tentativa de produção do manto, em 2006, que resultou num cocar e numa tiara de penas, por razão de ter sido construído com poucas penas, o protótipo assume assim outro formato, o que para Célia correspondeu a um “rascunho” do que estava por vir. Já que, a proposição inicial era a de fazer um manto, que fora pensado para ser entregue ao Encantado ²⁷ Tupinambá durante a Festa de Rei São Sebastião ²⁸. “O encantado recebeu o presente, e a festa foi muito bonita” afirma Célia em entrevista a Revista Zum. Em seguida João Pacheco²⁹ (MN/UFRJ) e Patrícia Navarro convidam as comunidades indígenas do Nordeste a oferecerem peças para comporem a exposição itinerante nomeada de: “Índios: os Primeiros Brasileiros” com abertura oficial em setembro de 2007 em Fortaleza (CE). Então, sob a permissão dos Encantados, Glicéria oferece o que formam o primeiro rascunho para o manto a exposição, porém, o Encantado Tupinambá só autorizou que levassem as peças, na condição de que fossem feitos mais três mantos para a aldeia.

O convite para a exposição *cai como uma luva* para as necessidades do contexto, visto que cumpriu com uma demanda política, que compreendo como sendo uma oportunidade, em demarcar mais este território, com resistência, arte e cultura, sendo que hoje, as peças encontram-se localizadas no Museu Nacional, no Rio de Janeiro e a exposição agora disponível na internet. Contudo, a exigência do Encantado em fazer mais três mantos preocupa Glicéria, porém ela não foge da demanda e se coloca a fazê-los imediatamente, ao que o Encantado responde: “tudo ao seu tempo”, não sendo aquela, a hora certa de fazê-los, então ela parou.

Contudo, o contexto que fora produzido o manto Tupinambá contemporâneo, para ser usado pelo cacique Babau durante a cerimônia de

²⁷ Para o povo Tupinambá da Serra do Padeiro os Encantados são entidades que Deus deixou para cuidar dos rios, das matas, da natureza. São guardiões que protegem toda a nação – eles são como uma luz para nós. “Tem Encantado cobra, tem encanto onça, a natureza é encantada. Depende do que você acha que é esse encantamento e de como ele aparece para você.” (TUPINAMBÁ, Glicéria, Entrevista, 2021).

²⁸ A festa se inicia dia 17 e vai até o dia 20 de janeiro, em homenagem ao Rei São Sebastião. É uma festa da aldeia da Serra do Padeiro, que conta com a presença dos Encantados, que aparecem na noite do dia 19, através do Pajé, para contar sobre como será o ano que chegou, a saúde da comunidade, o clima. Ao longo dos dias acontece o plantio, a colheita e o agradecimento da comunidade aos Encantados.

²⁹ Antropólogo, professor titular no Museu Nacional do Rio de Janeiro e responsável pela concepção, curadoria e coordenação geral da exposição “Índios: Os Primeiros Brasileiros”.

recepção do prêmio, pela UNEB (Universidade Estadual da Bahia) de Honoris Causa, aconteceu durante a pandemia do vírus da Covid-19, iniciada no ano de 2020. E por razão da avassaladora circulação do vírus, que atinge mais fortemente as aldeias indígenas e os territórios isolados, como fora na colonização brasileira, a qual trouxe para dentro dos territórios indígenas, grandes contaminações e doenças. Agindo desta forma, incidentalmente no genocídio dos povos nativos, que foram e continuam sendo os mais vulneráveis, por razões culturais, visto que, os modos de vida dos povos nativos (em comunidade, compartilhando objetos pessoais) são práticas, agora contrárias à lógica das medidas de proteção ao vírus da Covid-19, divulgada pela OMS (Organização Mundial de Saúde), no mesmo ano. Desta maneira, a aldeia da Serra do Padeiro decide se organizar em turmas, distribuindo os trabalhos que são comuns á todos, como: as plantações nas roças, o abastecimento da aldeia e a tarefa de protegê-la e, por determinação dos encantados [...] estabeleceram-se barreiras sanitárias para controlar o acesso de pessoas e veículos, reduzindo o risco de contágio|| (SILVA; ALARCON; PAVELIC, 2021, p. 9).

Neste contexto, o fechamento das entradas das aldeias, mostra ser uma estratégia de grande eficiência, promovida inicialmente pelos Tupinambás da Serra do Padeiro, a pedido dos Encantados e posteriormente adotada por todos os povos indígenas aldeados do país. As barreiras sanitárias tinham o intuito protegerem as aldeias, afim de que o vírus não conseguisse adentrar á comunidade.

A instalação de um correntão para monitoramento de tráfego na rodovia BA-669 [...] e de um correntão para bloqueio total na BA-668 [...] foi consensuada com sítiantes não indígenas, vizinhos à aldeia. Em conjunto, indígenas e não indígenas criaram um protocolo de segurança para a circulação de pessoas em casos de necessidade básica e urgência, bem como para o transporte de cargas. Ao lado de cada correntão, montou-se um posto de controle, onde se revezavam membros da aldeia de diferentes gêneros e idades (exceto idosos), em boas condições de saúde. A vigilância operava 24 horas, em quatro turnos. Além de proteger a aldeia e o entorno, as barreiras cumpriam papel educativo, disponibilizando informações qualificadas sobre a pandemia e as formas de prevenção. Elas davam mostra, ainda, da construção de alianças contextuais com vizinhos não indígenas e da articulação com outros movimentos sociais, traços

característicos da atuação política na Serra do Padeiro. (SILVA; ALARCON; PAVELIC, 2021, p.9)

Em paralelo as iniciativas de proteção territorial ao contágio e a contaminação do vírus, foram intensificadas também as atuações coletivas voltadas à segurança e a soberania alimentar no território, através da agricultura, que se orienta por uma teoria baseada no ciclo lunar e em um calendário de dias santos (SILVA; ALARCON; PAVELIC, 2021, p. 11).

Os principais cultivos são mandioca, cacau e pequenas hortas de abacaxi, banana-da-prata, banana-da-terra, cupuaçu, batata-doce, inhame, abóbora, entre alguns outros. Todos os gêneros são consumidos internamente primeiro, o excedente é comercializado, principalmente, no mercado de Buerarema e Itabuna. (UBINGER, 2012, p.159)

Após o curso oferecido em 2006, por Navarro e Macedo, a aldeia da Serra do Padeiro, que fora um passo significativo para o processo de construção do manto por Glicéria, aconteceu posteriormente em 2018 um convite a mesma, por Nathalie Pavelic, pesquisadora da UFBA, com quem estava tendo muito contato na época, para ir à França, realizar uma apresentação sobre: *Os Não Humanos*, como são conhecidos os Encantados para o povo Tupinambá da Serra do Padeiro. Sendo, a partir desta viagem que Célia teve a oportunidade de conhecer o manto pessoalmente, localizado no Museu de Quai Branly e sobre esta experiência narra em entrevista à Lacerda e Cornils:

Lá é um forte. Lá é o lugar mais seguro, eu acho, que está o manto. Fico pensando que o manto é uma coisa tão frágil, de anos tipo [...] o manto existe há cerca de 600 anos. Para entrar tem que ter um nome, um registro anterior, [...] tem um cadastro, tem todo um procedimento. [...] Era importante aquele encontro. Eu e o manto. (TUPINAMBÁ; LACERDA; CORNILS, 2021)

Seguramente que, o encontro que Glicéria teve com o manto rubro, feito de penas de guará, localizado no museu Quai Branly, na França, não é o mesmo que fora visto pela mãe da cacica Valdelice, Dona Nivalda (Amotara) nos anos 2000, na exposição em São Paulo. Contudo, a intensidade de ambos os encontros foram semelhantes, desmembrando-se de forma a impactar no

futuro das mesmas, tanto quanto na comunidade Tupinambá de Olivença. Como conta Célia, em entrevista ³⁰ que sentiu-se como se estivesse entrado em um estado de transe, mantendo-se parada observando á todos os detalhes da obra e sentindo o que ela queria lhe dizer.

O manto me falou que teria que passar a existir e viver em movimento. E que ele era feito e vestido por mulheres, as majés, as mulheres Tupinambá, conduzidas pelos Encantados. Antes, só tinha visto o manto vestido pelos pajés. (TUPINAMBÁ, Glicéria - Entrevista, 2021)

Desta forma, quando em nossa entrevista conversamos sobre a sua ida a França, ela pontua: “Eu atravessei o oceano para trazer o manto de volta, trazer ele em movimento, trazer ele em vida”, afirma que o manto falou com ela e esta fora a sua primeira experiência sensitiva, levando-a crer que o manto tem personalidade, tem poder de escolha, que o manto está vivo! Sendo assim, durante o transe, Glicéria afirma ter sentido uma presença, como se estivesse alguém na sala junto ao manto, aguardando-a para recebê-la, compreendo que a materialidade do manto carregava consigo uma memória, uma ancestralidade e que o transe significou que ela acessou o Cosmos, com o corpo presente e alma ausente, no tempo passado, onde todas as perguntas que ela tinha sobre o papel a respeito da participação das mulheres no processo, foram respondidas naquele momento. Sendo a partir desta conexão, que o manto ofereceu a ela uma visão do caminho percorrido, quando fora roubado de uma aldeia Tupinambá antiga, pelas mãos de um europeu, para longe do seu território de origem. Glicéria conta que também pôde ver durante o transe, mulheres Tupinambá sentadas no chão fazendo artesanato, com o auxílio do dedão do pé, como observou a sua madrinha, na mesma posição, tecer uma rede de pesca, com um ponto que é de conhecimento das mulheres mais velhas de seu território, isso algum tempo depois de ter voltado da viagem que fizera á França.

Por certo que, conhecer um dos mantos pessoalmente, foi de suma importância para o processo criativo de Glicéria, visto que ela não estava mais

³⁰ TUPINAMBÁ, Glicéria; LACERDA, Mariana; CORNILS, Patrícia. **Curar o Mundo (...)**: Como um MANTO TUPINAMBÁ voltou a viver no Brasil. Brasil, março de 2021. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/curar-o-mundo-sobre-como-um-manto-tupinamba-voltou-a-viver-no-brasil>. Acesso em: 19 maio 2022.

apoiada somente nas imagens que obteve do manto a partir da aula oferecida por Navarro e sim, na experiência cosmogônica que viveu ao conhecer o manto face-a-face. O fato é que, o que mais despertou o interesse de Glicéria durante esta experiência fora sentir o poder feminino que o manto emanava, como se o mesmo tivesse sido feito por outras mulheres Tupinambá:

Passava um filme na minha mente, na frente dos meus olhos. Tinha uma energia feminina, ter produzido aquele manto, foi por mulheres. [...] O manto tinha essa lembrança, essa energia. Só não pude pegar no manto, porque não podia pegar. Só para análise. E mesmo assim consegui sentir o que era necessário, para trazer para meu povo de volta. (TUPINAMBÁ; LACERDA; CORNILS, 2021).

Havia uma desconfiança por parte de Célia, de que os mantos Tupinambá antigos não eram usados somente pelos guerreiros ou os pajés das aldeias Tupinambá e sim também por algumas mulheres e pelas majés, como de fato descobriu posteriormente por razão de algumas gravuras antigas de um livro que recebera de sua amiga, Fernanda Liberti chamado de: O Rio antes do Rio,

que tem na capa uma mulher tupinambá usando o manto! Eram três gravuras datadas de 1572, feitas por Hans Weigel e Jost Amman: uma de um homem usando o manto; outra de uma mulher vestindo o manto completo; e a última de um homem com ele só no pescoço, com o cocar e a arupema. (TUPINAMBÁ, Glicéria - Revista Zum, 2021)

Essas imagens trouxeram enorme alegria e confiança á Célia, pois ela sentia que o manto não era uma vestimenta exclusiva dos homens, quando pôde ver as imagens antigas das mulheres Tupinambá vestidas dos mantos, com uma legenda em alemão, datada do ano 1572 em algarismos romanos, esta se configurou como sendo, à prova cabal para as suas desconfianças. Pois, estava certa sobre o que sentia, o manto é também feminino e principalmente este que ela fizera.

Essa palavra "majé" tem que existir. As mulheres tupinambá usavam o manto, sim. As crianças podiam ser enroladas neles porque eram quentes, e no inverno é muito frio, e nós não andávamos pelados, isso é do imaginário do outro. Nós tínhamos muitas penas, éramos um povo muito diverso e colorido, e, ao fazer o manto, percebi que os tupinambás

reproduziam a pele do pássaro. Só vai saber quem faz.
(TUPINAMBÁ, Glicéria, Revista Zum, 2021)

Figura 18 - Gravura feita por Hans Weigel e Jost Amman em 1572



Fonte: Rafael Freitas (2016).

Figura 19 - Gravura feita por Hans Weigel e Jost Amman em 1572



CLXXXIII.

Ein Indianische Frau in ihrer Kleidung.

In India der Frauen Tracht!
Vnd Kleidung ist alle gemacht.
Von schönen Federn mancher art!
Dunn düncken sie sich schön vnd zart.

Das ding so sie tregt in der Hendt!
Ist hol wird Tammaraca gnenet.
Drein thun sie steinlin rasseln darmit!
Sind jr Götter: anders wissens nit.
B: ij

ii. A Cosmotécnica dos Sonhos

Em seguida, Glicéria conta-me sobre o conceito que criou a respeito do que foi o seu processo de produção, o destaque é que ela é a responsável pela materialização da obra e é a mesma que conceitua a tua própria criação, numa expressão de autonomia Tupinambá. Por isso, o conceito que cria e nomeia de Cosmotécnica, compreende-se como sendo uma técnica prática de construção coletiva: humana e espiritual. Para além do imaginário subjetivo do artista ocidental, que produz individualmente, Glicéria chama de Cosmotécnica a prática indígena de fazer arte conjuntamente com os Encantados. “Célia, você é a artista? Não, eu fui às mãos. Sou a responsável pelas mãos que fizeram a junção de tudo isso. Mas eu nunca conseguiria fazer o manto sozinha”, afirma ela durante a entrevista que tivemos.

Desta forma, em todas as entrevistas que Célia oferece, ela sempre conta que não faz nada sozinha e que por trás de si, existe uma quantidade de pessoas fazendo a revitalização com ela, o resgate da cultura, como dito anteriormente. Ao passo que, todos os espaços aos quais é convidada a falar, sobre o seu processo de criação, afirma que, a própria neste processo, significa apenas “as mãos”, a agente da ação, por isso ratifico que, nada do que fez, fez só. “O que eu faço é uma questão de sonho e orientação dos Encantados, sem eles eu sou um rascunho. Eu faço as coisas a partir de um sonho, eu vou guiada pelos sonhos. Eu não estabeleço o que eu sou, o que eu vou ser, o que eu quero. Eu sei mais ou menos o que eu quero né, mas geralmente eu sigo muito o que os sonhos me levam. E aí eu sei fazer maracá, faço arco, faço fecha, faço tudo da cultura, mexo com tudo. Não comercializo, não vendo, porque é dom meu, é sonho, é uma coisa que vem nos sonhos. Eu não cobro pelo que eu faço, eu ensino, simplesmente ensino.”, diz ela á nossa entrevista.

Então, de volta ao processo de feitura do manto, Glicéria esbarra-se com vários desafios, dentre eles a escolha do cordão e da cera, que tem por função amarrar as penas e sustentá-las ao manto, como também dar maior resistência

e durabilidade á vestimenta. Apoiando no texto *Curar o Mundo (...)* ³¹, apresento uma citação de Célia em que diz: “naquele momento ninguém estava furando abelha, então era muito difícil conseguir a cera. Então a gente comprou algumas industrializadas. Só que acho que o manto não queria”. Isso porque, como dito anteriormente, o manto tem personalidade, o manto é vivo e tal qual o manto que está localizado na França, o manto produzido por Glicéria em seu território: Serra do Padeiro, também fala com ela. Quando sugiro acima que o mais novo manto Tupinambá se comunicava com a agente de sua criação, a partir também de experiências práticas da realidade, me refiro ao acontecimento ocorrido com Célia, narrado pela mesma em entrevista ³² quando tentara pela primeira vez construir o manto, tendo começado assim por um gabarito grande, que tem o formato de uma letra “A” em bastão, cordões e nós, ela conta que o seu filho menor: Ory, disse ter ouvido o pedido da tesoura para cortar as linhas que sua mãe havia esticado no gabarito, a fim de realizar tal criação, pensando ela ser o modo correto de construir o manto.

³¹ TUPINAMBÁ, Glicéria; LACERDA, Mariana; CORNILS, Patrícia. **Curar o Mundo (...)**: Como um MANTO TUPINAMBÁ voltou a viver no Brasil. Brasil, março de 2021. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/curar-o-mundo-sobre-como-um-manto-tupinamba-voltou-a-viver-no-brasil>. Acesso em: 19 maio 2022.

³² TUPINAMBÁ, Glicéria; LACERDA, Mariana; CORNILS, Patrícia. **Curar o Mundo (...)**: Como um MANTO TUPINAMBÁ voltou a viver no Brasil. Brasil, março de 2021. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/curar-o-mundo-sobre-como-um-manto-tupinamba-voltou-a-viver-no-brasil>. Acesso em: 19 maio 2022.

Figura 20 - Ory usando o manto somente para o cabelo



Fonte: Revista Zum (2022).

Após a ação de Ory, Glicéria tentou novamente criar a partir das linhas dos cordões partidos, remendando-as, porém não conseguiu dar seguimento, ficou sem ideias, sem inspiração, então pensou que, de fato estivesse fazendo algo errado e que seu filho, por fim estava certo em impedi-la de prosseguir. Então parou. Foram necessários quinze anos de maturação da ideia, amadurecimento do seu ser enquanto mulher indígena, guerreira Tupinambá, líder comunitária e artista, além do instante que fosse da vontade dos Encantados, para aí surgir o momento ideal para tal criação. “Pra fazer o manto teve que ter todo um amadurecimento, toda uma aceitação, uma reflexão, um entendimento. Aí houve a necessidade por conta assim, como uma espécie de protesto na verdade. Porque a universidade deu o título de doutores Honoris Causa, reconhecendo o conhecimento indígena, mas não dava o direito dele usar o cocar. E o cocar para o cacique é um símbolo muito maior né? Como para o rei, a coroa é o seu status, como pra gente o cocar de um cacique é um status. É o status de representação, de política, de luta. Do seu consciente com

o mundo cosmo né? A espiritualidade, os nossos antepassados. Então, o cocar é algo muito importante. E naquele momento eles falaram que a colação de grau ele tinha que fazer de rabelo³³, de beca e tudo e não ia ser com o cocar. Então eles não abriram mão disso. E aí eu fiquei refletindo sobre esse título né? Foi dado o título de reconhecimento dos saberes indígenas, mas não era permitido está com sua cultura presencial. Então, pensando nisso, conversando com Agnaldo Pataxó, eu falei pra ele que eu queria uma imagem, uma foto. Eu fazer, eu ia roubar a cena... Que seria... Ele ia se vestir como tal, como pedia os protocolos, fazia a colação de grau e posterior, quando ele saísse da... Desse auditório, ele ia tá portando o manto Tupinambá. Ia fazer um corredor e as mulheres ia levar o manto e ia vestir o cacique com o manto Tupinambá e a gente ia ver quem é que ia sair na foto, se era ele com o rabelo, ou ele com o manto Tupinambá. Qual ia ser a foto que ia falar mais, então Agnaldo comprou a ideia, consultou o cacique se era possível né? Ele perguntou se eu fazia o manto, eu disse que faria. Então assim eu fiz, aí iniciamos o processo, a técnica...||.

³³ Glicéria refere-se ao "capelo", que significa uma roupa propriamente instituída para este tipo de cerimonia.

Figura 21 - Cacique Babau vestido com o capelo exibindo a placa da honraria.



Fonte: Jornal Correio (2021).

Ao passo que, o contexto de criação do manto, é o de uma quarentena, por razão da pandemia da Covid-19, momento o qual os Encantados decidiram ensinar uma receita de chá aos parentes Tupinambá. Na qual, eles deveriam fazê-la para dar de beber a toda a aldeia. O chá não era a cura para a doença, mas sim uma forma de proteção ao vírus e sua receita levava mel, ingrediente obtido a partir do processo de “furar abelha” e com isso obter também a cera para o processo em curso de Glicéria: a feitura do manto Tupinambá em meio á uma pandemia da Covid-19 no país. Vale ressaltar que criar abelhas, retirar o mel e a cera é uma prática originária desta etnia e o contexto empurrou os mesmos a fortalecerem esta prática e este conhecimento ancestral.

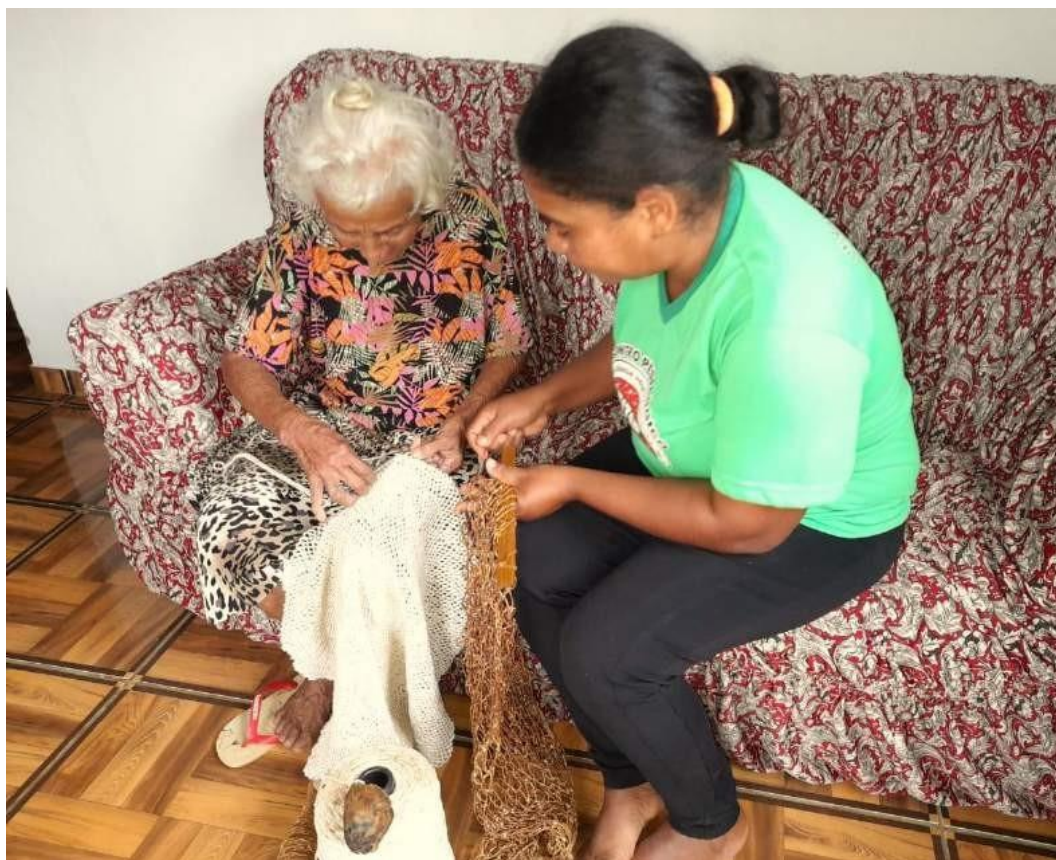
‘Não é a cura da doença, mas o fortalecimento do nosso organismo, para ter resistência para que a doença não permaneça no nosso corpo. Não estamos livres de ser contaminados, mas o corpo [passa a] ter a resistência para combater a doença’, explicou Glicéria, antes de dona Maria descrever o preparo do elixir, à base de cidreira, alfazema, santa-bárbara (também conhecida como boldograúdo ou tapete-de-oxalá), hortelã-grosso, mel de abelha, sal e álcool (Silva & Jesus, 2020). Como ambas enfatizaram, a receita foi delineada pelos encantados justamente visando replicação. (SILVA; ALARCON; PAVELIC, 2021, p.16)

Por conseguinte, os jovens da comunidade começaram o processo de manipular, capturar, mapear e catalogar das abelhas, para entenderem sobre as diferentes texturas dos diferentes tipos de ceras, associado ao conhecimento ancestral que acumulou este fazer dentro da comunidade. Desta forma, os jovens contribuíram para o processo de criação do manto Tupinambá, quando se determinou o tipo ideal de cera que deveriam banhar os cordões, para o sustento das três mil penas, das diversas aves presenteadas à Glicéria, por todos os parentes da comunidade.

iii. A Técnica do Manto

Dando continuidade ao que foi o processo de produção do manto, contou-lhes que Glicéria fora apresentada, pelo professor Augustin de Tugny, em março de 2020, na UFSB em Porto Alegre, às imagens dos onze mantos existentes e a partir destas, pôde observar os pontos com maior riqueza de detalhes, agora de formato digital. Diferentemente do que foi em 2006, quando viu pela primeira vez a imagem, de um dos mantos Tupinambá, ser projetado na parede, em forma de luz. Para o que afirma ponto em forma de triângulo. Que coisa maravilhosa, matei a charada. Só que ainda não tinha assimilado em mim (TUPINAMBÁ; LACERDA; CORNILS, 2021), isso porque alguns dos mantos já estavam bem desgastados, a exemplo do que está localizado na Suíça. Então, Glicéria recorre a sua madrinha, para ensinar-lhe a fazer o ponto do jereré, comumente utilizado ‘para pegar camarão miúdo’, visto que ‘os pontos eram bem mais juntinhos’, também porque no jereré havia o ponto de concrecência e o ponto morto, porém ela não sabia fazer nenhum dos dois, nunca havia feito nada de costuma, macramê...

Figura 22 - Glicéria e sua madrinha



Fonte: FIAC Bahia (Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, 2021).

Então, ela começa a pensar, sobre como os Tupinambá antigos faziam os capuzes dos mantos, “devem ter amarrado num esteio, num pau roliço, para desenvolver essa capa [...] Peguei uma panela redonda, botei o cordão, comecei a fazer, fui descendo a capa, cheguei onde queria”, ela finaliza com graça: “Não é que deu certo?” (TUPINAMBÁ; LACERDA; CORNILS, 2021) Após o feito, apresenta o resultado a todos: seu pai, sua mãe, sua madrinha e sua amiga Nathalie Paveli, que recebia todos os dias, as fotos do processo de desenvolvimento da peça. E agora, com a malha já pronta, feita de algodão cru banhado com cera de abelha tiúba, repleta de “nozinhos” no estilo do jereré, Glicéria se põe a contá-los, para assim começar o processo de preenchê-lo de penas. “Fui e contei os nozinhos. Só do corpo são dois mil e quinhentos nós. Duas mil e quinhentas penas [...] Só uma linha de nó eram 110 nós” (TUPINAMBÁ; LACERDA; CORNILS, 2021).

Figura 23 - Glicéria vestida da malha do Manto Tupinambá



Fonte: FIAC Bahia (Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, 2021).

Ao passo que, o manto foi todo construído a partir de uma única linha, uma linha contínua, não quebro a linha; não uso a agulha, e sim as mãos, como afirmou Célia á Revista Zum no ano de 2021.

Figura 24 - Manto feito com uma linha contínua



Fonte: FIAC Bahia (Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, 2021).

Ao passo que, ele é composto por duas partes: a capa, levemente arredondada na parte de baixo e o capuz e que juntos formam uma única peça, com 88 centímetros de altura e com o capuz medem 121 centímetros. “A extremidade inferior (a parte de maior largura) mede 120 centímetros e a extremidade superior (ombro), 47 centímetros” (Projeto Um Outro Céu)³⁴. Desta maneira, Glicéria foi recebendo penas de todos da comunidade e aplicando-as ao manto, como me conta em entrevista: “À medida que ia chegando, eu ia aplicando. Eu não controlei, não fiz o domínio de qual pena ia entrar, de que momento ia entrar. Eu fui fazendo de acordo o que foi vindo. E de acordo ao que foi vindo, foi vindo os sonhos...” A começar por sua mãe, “que trazia meio saco de pena de galinha, de galo, de peru, de ganso, de pato, de gavião, de aracuã...” conta-me em entrevista que, à medida que sua mãe matava as galinhas para o almoço da família, separava assim cerca de 400 á

³⁴ Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/>. Acesso em: 18 maio 2022.

600 penas para a criação de Glicéria, como também a partir da criação de galinhas realizadas por garotas indígenas da comunidade, local de onde também coletavam as penas para o processo, deste modo, à medida que ela ia recebendo, aplicava-as á malha do manto, ansiando chegar ao fim do processo, implicando desta forma no resultado visual e na cor que mais predomina no manto.

É a cor que acompanha o cacique Babau. Desde o primeiro cocar que foi feito ele tem essas mesmas cores, tem essa mesma força da terra, da natureza. E o manto dele traz a mesma energia, a mesma coisa [...] Esse manto não é uma cópia do outro, uma réplica. Não é. Esse é o Manto Tupinambá, ele é o manto do território, foi feito com as coisas do próprio território e tem uma energia do próprio território. (TUPINAMBÁ; LACERDA; CORNILS, 2021)

Figura 25 - Glicéria durante a confecção do manto



Fonte: Revista Zum (2021), fotografia: Fernanda Liberti.

Primeiro vieram as penas de peru, depois as de galinha e galo que são as de cor de caramelo, depois as de gavião, jacu pamba, arara, pato, pavão, sabiá-bico-de-osso, gavião-rei, gavião-perdiz, lambu, tururin, canário da mata, chororão e aracuã. Sendo que, todas estas aves as quais foram colhidas as penas, estavam em períodos de troca, caso contrário, as penas não estando maduras não serviria para o manto. Foram incluídas também á lista, as aves rasteiras do território, pássaros terrestres da mata, meia árvore e copas das árvores, ou seja, o manto Tupinambá foi feito com todas as variedades de aves que voltaram a habitar o território Tupinambá da Serra do Padeiro. Tendo sido somente nos anos 2000 que o povo Tupinambá da Serra do Padeiro passou a ser reconhecido oficialmente enquanto povo, para o que se iniciou em 2004, o

processo de demarcação da T.I ³⁵ Tupinambá de Olivença, pelo próprio povo, através das retomadas, sob as orientações dos Encantados.

A predominância visual do manto é de uma cor voltada para a terra, marrom, muito relacionada às cores que sempre compuseram os cocais do cacique Babau, uma cor voltada para a natureza. Este manto criado por Glicéria é o manto do território Tupinambá da Serra do Padeiro, produzido conjuntamente com todos da aldeia: indígenas, animais e os Encantados, através da Cosmotécnica e esta singularidade torna o manto ainda mais forte e sagrado para os Tupinambás da Serra do Padeiro.

Meu filho pequeno se sentava perto de mim e pedia para eu contar a história do manto, pegava o maracá e ficava cantando para nós. Quando saía para o terreiro e via uma pena, trazia. Foi tudo feito assim nessa cosmologia, com o envolvimento da comunidade. (TUPINAMBÁ, Glicéria - Revista Zum, 2021)

³⁵ Terra Indígena.

Figura 26 - Cacique Babau vestido com o Manto Tupinambá exibindo o prêmio de Honoris Causa



Fonte: FIAC Bahia (Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, 2021).

O novo manto confeccionado possui aproximadamente 3.500 penas, sendo 2.500 somente para a capa, tendo sido produzido diariamente durante um total de quatro meses. Fora confeccionado durante os meses de fevereiro a agosto de 2020. O centro do capuz contém uma semente de jatobá. Sobre este último fato acrescentam-se os relatos dos sonhos que teve Glicéria, nos quais o manto lhes dava todas as respostas de como prosseguir. Primeiro,

o manto apareceu e me perguntou como eu o estava fazendo. Falei que estava aplicando as penas de galinha, de galo, de peru, de pavão, de araponga, de aracuã, fui falando das variedades de penas que eu tinha. E estou deixando as penas de gavião para colocar no capuz. Falei da virtude do gavião, que o gavião voa, plana no ar, foca a presa, mergulha e a pega – o gavião é uma maravilha, ele me atrai por isso. Ele falou assim: “Você já parou para pensar que uma hora o gavião tem que pousar? E quando ele pousar e estiver cercado, como ele vai se livrar? Então, você precisa colocar umas penas de pássaros terrestres.” [...] pois, no momento que você os perde de vista, eles se camuflam e somem, ninguém consegue capturá-los. Era necessário também ter essa virtude, saber se tornar um ambiente, desaparecer e não se tornar presa. (TUPINAMBÁ, Glicéria - Revista Zum, 2021)

Então, após ter contado a sua mãe e seu irmão do sonho, pode compreender e acatar a orientação vinda do além: no capuz deveria haver também penas das aves terrestres. Então, agora que ela já estava com todas as penas e estava aplicando-as á malha do manto, parou quando chegou na hora de aplica-las ao capuz, pois não sabia como fazer em relação ao ponto zero, que era um ponto mais largo que os demais, então, sem nenhuma pista de como prosseguir ela conta que quando estava deitada na rede olhando para os pés tranquilamente, quando percebeu que o seu polegar era da grossura do ponto zero.

Prendi no pé e comecei o mesmo processo que tinha usado para fazer a malha da gola. Deu certo. Faltava a parte de cima, que chamo de peteca, feita com a pena do rabo do pássaro. “Quem lhe ensinou a fazer o manto também vai ensinar a fazer o acabamento”, mãinha disse. Voltei a dormir. Sonhei que estava deitada na rede, chegou uma pessoa e jogou um monte de sementes de jequitibá na minha cara: “Olhe aí o que você está precisando”. E me ensinaram como se fazia, como cada semente deveria ser colocada na linha, e as penas, amarradas. (TUPINAMBÁ, Glicéria, Revista Zum, 2021)

Figura 27 - A medida do dedão para o ponto zero



Fonte: FIAC Bahia (Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, 2021).

Figura 28 – Topo da cabeça do manto na exposição: Assojaba Tupinambá



Fonte: **KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ**: Essa é a Grande Volta do Manto Tupinambá. São Paulo: [s. n.], 2021. 92 p. ISBN 9786500321098. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepe-turusu-yuiriri-assojaba-tupinamba>. Acesso em: 18 maio 2022.

iv. A Espiritualidade

Os sonhos para o povo Tupinambá da Serra do Padeiro são como portais que acessam o presente, o passado ou futuro. São portais para outras dimensões cósmicas, havendo também a capacidade de sonhar-se acordada, como afirma Célia. Por isso, o que explica o renascimento do manto Tupinambá contemporâneo em território ancestral, muitos anos após o roubo

de todos os onze mantos Tupinambá antigos, ainda hoje preservados em celas de vidro, gavetas de madeira e salas resfriadas, sem nenhuma iluminação solar?

A espiritualidade me parece responder a pergunta original desta pesquisa: Quais seriam os motivos dos Tupinambá da Serra do Padeiro em arriscar suas vidas a todo custo na resistência contra a violência dos não-indígenas? Parece-me que são os sentimentos e disposições aumentados e recriados na relação com os seres sagrados e a confiança neles. Além da crença na necessidade de retificar o passado e construir um futuro para que os jovens tupinambás tenham o que seus antepassados perderam. (UBINGER, 2012, p.166)

Baseado no resultado apresentado pela pesquisadora indígena estadunidense Helen Catalina Ubinger³⁶, a espiritualidade é o fator de maior importância para o povo Tupinambá da Serra do Padeiro, no sentido de que, para tudo o que fazem, antes, pede-se permissão aos Encantados e obedecem a todas as suas orientações. O que explica o novo manto Tupinambá ser ao mesmo tempo objeto do presente, inspirado no passado e projetado para o futuro da Nação Tupinambá, que ainda hoje sofre com as perseguições, ameaças e violações a vida e aos direitos dos povos, que são os legítimos originários desta terra batizada com sangue de índio? O que sei, baseia-se no que Glicéria me contou em entrevista e apoiando-me nisto afirmo que o manto há escolheu, não foi Glicéria quem escolheu fazer o manto. O manto, que é ao mesmo tempo uma vestimenta para lideranças indígenas, criada como uma ação política de legitimação de direitos, a partir de uma conexão mágica, espiritual, religiosa e também como sendo uma obra de arte. Não mais como um mero artefato, como são chamadas as artes indígenas por razão do racismo, apoiando-se na justificativa de que estas são também utilitárias e, portanto artefato não arte. Contudo, o manto Tupinambá, produzido por Glicéria Tupinambá torna-se aqui um objeto de investigação artística e a minha hipótese é a de que as artes indígenas são comumente desclassificadas, subalternizadas e às vezes até invisibilizadas, quando não são roubadas, como aconteceram com todos os onze mantos Tupinambá anteriores a este.

³⁶ Bacharelada em Desenvolvimento Regional, mestra em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Doutora em Sociedade e Cultura na Amazônia, pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

Sempre perguntam se desejo repatriar o manto. O pessoal da Dinamarca morre de medo dos Tupinambá por conta de dona Nivalda ter feito aquela ação política de pedir o repatriamento. Nós, de Serra do Padeiro, temos outra visão, entendemos que os encantados não querem. Se quisessem, tudo ficaria fácil. Os encantados me pediram para fazer o manto e criaram meios e formas para que ele voltasse a viver. Tupinambá julgou e condenou os europeus à pena máxima, que é manter um material tão frágil por séculos e séculos – e são felizes por cumprir essa pena! O manto mostra as pegadas dos lugares por onde os Tupinambá passaram, e os europeus estão condenados a preservar nossa cultura. O que acho que eles devem fazer é flexibilizar, facilitar nossa ida até lá. (TUPINAMBÁ, Glicéria, Revista Zum, 2021)

v. Não seria possível existir o manto se não existisse o território (TUPINAMBÁ, Glicéria, Entrevista, 2021)

Por certo que, a retomada foi à causa número um para o desenvolvimento da criação do manto, uma vez que, sem a reconstrução da biodiversidade do território Tupinambá, não poderia haver: aves, penas, florestas, abelhas, ou seja, nada do que foi usado para a criação do manto. Todas as etapas do processo, só puderam ser desenvolvidas por causa da retomada realizada pelo povo Tupinambá no ano de 2004, de tal maneira, que o processo criativo de Glicéria teve início um ano depois, em 2005, com a expulsão dos caçadores, madeireiros e invasores que estavam envenenando os rios e explorando predatoriamente a natureza, o que possibilitou o retorno de uma vida digna à comunidade, além de que tal ação ter sido a propulsora para o *despertar* do manto. Por isso, as cores do manto dizem respeito às cores do território, ele firma a luta em defesa deste território que significa vida coletiva em abundância.

Este manto representa para nós, Tupinambá, a revitalização da nossa cultura, da nossa língua, dos nossos fazeres, das nossas técnicas. O manto vem desvendando segredos. A confecção do manto traz saberes guardados pelas mulheres Tupinambá: tecelagem, trançagem, uso de vários utensílios (principalmente a agulha de tucum), preparação do cordão feito de algodão (antigamente era no fuso) com cera de abelha. Embora o manto tenha sido feito por mim, a confecção envolveu todas as pessoas da comunidade, das crianças aos anciões: na busca das penas, na coleta da cera de abelha tiúba e no ensino das técnicas de tecelagem por anciões da

comunidade. A confecção do manto reavivou então muitas memórias. O manto tem uma linguagem própria, uma personalidade própria. Ele nos revela uma maneira de se camuflar, de se esconder, de conseguir passar despercebido por dentro da mata. [...] Foi importante trazer vida para o manto e mostrar que não era aquela coisa obsoleta, guardada em um canto, só para ser observado e ir se deteriorando com o tempo. Os mantos têm uma vida e um propósito dentro do seu povo. Este é o retorno do manto. (TUPINAMBÁ, Glicéria, Projeto um outro céu, 2021)

vi. Artes Indígenas

Discuto sobre o conceito nomeado de "arte indígena", a partir dos trabalhos produzidos por: Lucia Hussak Van Velthe³⁷, Els Lagrou³⁸, Fabricio Vaz Nunes³⁹ e Aristóteles Barcelos Neto⁴⁰, referenciando também Hertha Tatiely Silva⁴¹ com a sua pedagogia decolonial.

Como apreender, em sua diversidade, artes que paradoxalmente não compartilham da noção ocidental de arte? (VELTHE, 2010, p.1) Questiona Lucia Hussak no início de sua pesquisa, referindo-se às artes indígenas, nomeadas pelo Ocidente como tal, a fim de que, depois que nomeadas possam ser citadas, debatidas e/ou criticadas, por quem assim desejar. A autora traz em sua bibliografia a francesa Grappe Nahoum, com o livro: *Le Jugement de Qualité* (2004), na qual apresenta a necessidade em definir a origem valorosa da estética de um artefato, visto que tudo o que contorna tais objetos e os tornam como tais perpassam por materiais e usos culturalmente distintos das regras hegemônicas da sociedade ocidental que nos conforma.

De acordo a antropologia da arte, é inadequado declarar que quaisquer produções não ocidentais possam ser chamadas de "arte", isso porque este é um conceito criado no Ocidente e mesmo que, os povos indígenas deste país

³⁷ Pesquisadora, doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (1995), tendo feito seu Pós-doutorado pelo no EREA-CNRS na França (2006).

³⁸ Professora, doutora em Antropologia Social pela University of St. Andrews e pela Universidade de São Paulo; Mestre em antropologia social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Mestre em História Contemporânea pela Universidade Católica de Louvain (Leuven) (KUL).

³⁹ Mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (2004) e Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (2015).

⁴⁰ Museólogo e antropólogo atuante na área de etnologia dos povos indígenas das Terras Altas e Baixas da América do Sul, com ênfase em suas artes, ritual e cosmologias.

⁴¹ Doutoranda em Artes e Cultura Visual (FAV/UFG), mestrado em Comunicação (PPGCOM/UFG, 2015).

estejam localizados geograficamente no ocidente, eles não compactuam com esta forma de pensar e viver no mundo. Pois, a definição de arte ocidental significa:

à produção de um certo tipo de objetos que têm como principal função a de serem contemplados; esta contemplação ocorre, preferencialmente, em locais separados e específicos, distantes das interferências do mundo cotidiano. O museu e a galeria são ambientes limpos, silenciosos, onde as obras de arte podem ser apreciadas da forma que se considera a mais adequada à sua função maior, que é a contemplação estética. (VAZ, 2011, p.1)

Ao passo que, no Dicionário Aurélio FERREIRA (1999), o conceito de artesanato se origina do prefixo latino *artis* e do sufixo *manus*, que significa literalmente *arte com as mãos*, tendo como principal característica o trabalho manual e deste modo cada criação artesanal torna-se única, não podendo então fazê-las em formato de série, como optaram os artistas modernos e ainda o fazem os contemporâneos. Uma vez que, serializar as criações torna-as restritas e em algum nível até escassas e desta maneira o valor monetário a ela atribuído aumenta significativamente. Dito isso, podemos entender ao menos um dos motivos que levam as criações artesanais a não serem tão prestigiadas quanto às obras de arte.

Paralelamente, os artefatos indígenas são invariavelmente apreciados pelo senso comum enquanto *artesanato*, termo institucionalizado pelos que os negociam em lojas de souvenir ou de artigos para decoração. Essa classificação aponta para a ideia de que as artes indígenas seriam anônimas e, assim, desprovidas de autoria individual. (VELTHEM, 2010, p.4)

Para Els Lagrou (2009, p.14) o que diferencia arte de artefato, é que a primeira é feita para ser contemplada, já a segunda para ser útil/utilizável. A autora afirma que a grande diferença entre uma e outra reside na inexistência entre os povos indígenas de uma distinção entre artefato e arte, ou seja, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados. O artefato é um objeto de uso coletivo e a ele é atribuído uma obrigação utilitária e funcional, o problema, portanto, remete à forma como definimos arte e como podemos, então, falar de artes indígenas para a produção de povos que não têm nenhuma relação com a prática social que

designamos com este termo (VAZ, 2011, p.2). Pois, de acordo ao pesquisador Fabricio Vaz Nunes, em seu texto: "As Artes Indígenas e a Definição da Arte" onde expõe o debate sobre a complexa perspectiva das "artes indígenas" não poder ser classificadas enquanto arte, uma vez que, como aponta, esta classificação é nossa, não deles.

incluir algo no universo da arte também é exercer uma forma de dominação: uma borduna cerimonial Wayana, com suas evidentes qualidades de inventividade e execução formal, só se torna "arte" (no nosso sentido) depois de fazer parte de uma exposição ou de um livro de história da arte. Originalmente, ela não tem nada a ver com este universo que inclui a figura do artista, do colecionador, do crítico de arte, do espaço expositivo do museu ou da instituição: ela vem de um mundo completamente diferente. Ao tomar este objeto como um objeto artístico, ele passa a fazer parte de um mundo nosso, em que as nossas categorias estão em funcionamento: em outras palavras, considerar as artes indígenas como "arte" sem maiores problematizações é um reducionismo simplista, que esconde uma forma de colonização e domínio benevolente. (VAZ, 2011, p.2)

Dentro desta perspectiva trazida por Vaz Nunes, é necessário pautar as problematizações de uma "integração" pura e simplesmente a serviço da benevolência, como pontua o autor. Além disso, "as diversificadas manifestações artísticas dos índios são sempre referidas, na mídia e também nos compêndios escolares, no singular" (VELTHEM, 2010, p.3), sendo que uma das principais características destas produções são os seus caracteres pluralizados e coletivos. Categorizá-los como sendo "arte indígena" no singular, é o mesmo que afirmar que todos os povos indígenas de todo o país produzem da mesma forma, uma vez que tal afirmação não condiz com a realidade, visto que "não existe uma arte comum e geral dos índios" (VELTHEM, 2010, p.3). Como também, estas classificações induzem a crer que, as artes indígenas não tem autoria individual, ou seja, que são anônimas e em seguida taxadas como sendo no máximo: "artesanato" ou "artefato etnológico", não produções artísticas ou obras de arte, ainda que, para todos esses conceitos, existam questões problemáticas a eles associadas.

Visto que, para Els Lagrou (2009, p. 14) existe uma diferença significativa entre os "artistas indígenas" e os artistas contemporâneos ocidentais, que é a "inexistência da figura do artista enquanto indivíduo criador

- cujo compromisso com a invenção do novo é maior que sua vontade de dar continuidade a uma tradição ou estilo artístico considerado ancestral||.

[...] as artes indígenas não são criadas para ser contempladas. Revestem-se antes de particularidades expressivas e constituem, na maior parte das vezes, meio para a transmissão de concepções de fundo social ou cosmológico [...] A experiência estética constitui, para os índios, elemento fundamental na transmissão de conhecimentos e de valores sociais [...] Nesse sentido, a valorização estética de um artefato indígena pode não estar contida no próprio objeto, mas se afirma ao exprimir uma relação, pois estaria condensada na própria utilização do artefato ou em sua permuta. (LAGROU, 2009, p.5)

A clássica oposição entre arte e artefato, criada pela arte ocidental, se dilui quando confrontada com a ‘agência’ enquanto capacidade de agir e a ‘eficácia’ enquanto segurança de um bom resultado. Uma vez que, a compreensão da ‘arte’ no ocidente, limita-se a ação da contemplação e a de ‘artefato’ a sua mera utilização, à medida que, para os povos indígenas ‘viver em comunidade é um conhecimento considerado fundamental para qualquer outra habilidade’ (Lagrou, 2009, p. 18) por isso, as produções indígenas não cabem dentro do conceito de artefato, nem tão pouco dentro do espaço integracionista oferecido pelo mercado de Arte Ocidental, pois as criações indígenas estão para além do entendimento contemporâneo ocidental de ‘arte’, muito porque ‘a fonte de inspiração é quase sempre atribuída a seres não humanos ou divindades que aparecem em sonhos e/ou visões.’ (Lagrou, 2009, p.22).

Os desenhistas wauja são os xamãs ou pajés da aldeia, os que sabem sonhar com estes seres sobrenaturais. Deste modo os xamãs tornam-se os maiores artistas desta sociedade, pois ao sonharem com os apapaatai, seres invisíveis a olho nu, criam novas imagens destes seres que serão materializadas na forma de máscaras rituais. Esses mesmos seres são visualizados pelo pajé, em miniatura, dentro do paciente onde agem como agentes patogênicos e precisam ser retirados como parte do processo de cura. (Lagrou, 2009, p.28)

Afinal, são criações para além de meras representações, havendo assim outras necessidades e outros parâmetros de arte, distintos das nossas regras já instituídas, como definições de linearidade ou pictórica, formas fechadas ou

abertas, planos ou profundidades, clarezas ou obscuridades, ou seja, muito distante do que eles entendem ou não entendem por "arte". Fabricio Vaz (2011 p.4) afirma que entre os povos indígenas não existem uma "teoria da arte", porque não há a arte como atividade diferenciada da produção de objetos "úteis", isso porque eles não separam a criação artística das demais coisas da vida, estão todas elas conectadas, relacionando-se simultaneamente. Por isso, não é costume indígena classificar e dividir todas as coisas, como é na lógica ocidental de produção. Ao passo que, Glicéria em entrevista, fala-me sobre isso: "O branco tem um jeito de classificador, classifica tudo." Tendo direcionado a mim a crítica, que fez referente à forma a qual elaborei as perguntas apresentadas a ela: Esmiuçando demasiadamente o assunto, dividindo e classificando cada parte, apartando-as assim do entendimento do todo, *como manda o figurino*⁴² das artes ocidentais. Até que, ela me constrange dizendo: "Você pensa que nem branco". Para o que eu paro e reflito sobre a sua crítica, levando-me à razão que a levou a pensar de tal maneira. Ao que atribuo, a forma a qual construí as perguntas apresentadas. De todo modo, penso que é necessário pontuar também este acontecimento aqui. À proporção que, as artes ocidentais foram e continuam sendo desenvolvidas no contexto pós-colonial e desta forma a autora Hertha Tatiely Silva critica a colonialidade, apresentando a decolonialidade como ação para a transformação da hegemonia europeia que está posta, a todos no mundo:

A colonialidade do imaginário se estruturou vinculando uma cultura específica ao poder, impondo a ideia de uma superioridade cultural ao mesmo tempo que desqualifica culturas autóctones. A opção decolonial busca romper com essa lógica. Mais que um conceito, a decolonialidade é um modo de ação, refere-se às estratégias de desprendimento da colonialidade a partir de re-constituição de plataformas próprias de pensamento (TATIELY, 2020, p. 06)

Uma vez que, a ganância dos homens brancos, em se tornarem hegemônicos, líderes mundiais, resultou na transformação da cultura europeia, através da imposição eurocêntrica, em uma grande inimiga das nações, povos e pessoas indígenas. Pois, além de intervirem ferozmente no contexto cultural, político e social do cotidiano das pessoas que vivem neste território batizado de

⁴² De acordo ao que está estabelecido, como é de praxe.

Brasil, eles violentam também a subjetividade destes indivíduos. Infligindo no processo criativo e imaginativo dos seres, limitando desta maneira, as capacidades individuais dos povos historicamente subalternizados, de promoverem o desenvolvimento coletivo através da organização coletiva.

Ao passo que, o exemplo trazido por Lagrou, na citação acima, sobre o povo Wauja, pesquisado por ela, (tal como também pesquisara Artistoteles Barcelos) como sendo os grandes produtores dos "apapaatais", que são criações advindas dos sonhos, que funcionam como fonte de inspiração para representar às doenças adquirida por alguém do povo, agindo desta maneira no processo de cura de forma ritualística pelo povo Wauja. Já que, para os povos indígenas

[...] a funcionalidade e contemplação se tornam inseparáveis, resultando a eficácia estética da capacidade de uma imagem agir sobre e, deste modo, criar e transformar o mundo. Se a arte, a nossa e a dos outros, fascina é porque não podemos nunca parar de sonhar a possibilidade de criar novos mundos. Esta possibilidade da coexistência e sobreposição de diferentes mundos que não se excluem mutuamente é a lição ainda a ser aprendida com a arte dos ameríndios. (Lagrou, 2009, p.105)

Conforme a bibliografia apresentada Els Lagrou, o antropólogo Lévi-Strauss, entrevistado por George Charbonnier, constrói um livro de nome: Arte, Linguagem, Etnologia, no ano de 1989 onde afirma que, o artista moderno perdeu a sua capacidade de comunicação, pois compactua com uma ou mais, das três principais diferenças entre a arte moderna e a arte "primitiva", contudo á este termo, usado pelo pesquisador, advém de um pensamento racista que considera as artes indígenas como ultrapassadas, simples e selvagens, reafirmando estereótipos e desigualdades étnicas que não serão neste trabalho compactuadas.

A primeira diferença indicada por ele é que na arte ocidental primasse por uma individualidade do artista gênio: único, sem igual, capaz de pensar e produzir obras magníficas, completamente sozinho.

Em nossa tradição pós-iluminista o artista assume a imagem do indivíduo desprendido, livre das limitações do "senso comum" sociocêntrico. O pensamento ocidental associa coletividade com coerção e se vê desta maneira obrigado a

projetar o poder de criatividade para fora da sociedade.
(LAGROU, 2009, p.15)

A segunda distinção é a predileção a representatividade e uma possessão sobre a criação. Enquanto as artes indígenas possuem características completamente antagônicas. Por exemplo, a produção do Manto Tupinambá contemporâneo, onde a sua criadora Glicéria Tupinambá, afirma não ser a artista do manto, considerando-se enquanto "as mãos", a responsável pela junção das partes que compuseram o todo. Distanciando-se assim da definição trazida pelo teórico sobre as artes modernas contemporâneas. Uma vez que, na arte indígena preza-se pela significação da criação, não a sua representação. Para os indígenas, os objetos são belos à medida que eles são úteis, eficientes para a vida em comunidade. Dentro do fazer indígena "difícilmente se responsabilizará a criatividade do artista pela produção de novas formas de expressão, o artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador." (Lagrou, 2009, p. 22). Uma vez que, para o contexto artístico ameríndio, o acesso ao mundo do invisível, é um contato espiritual e que por esta razão, as criações não podem apenas parecerem ser, representar ou somente comunicar - de forma egoísta, restringir-se enquanto obras "feitas por especialistas para especialistas", como afirma (Vaz, 2011, p.10) - as criações precisam necessariamente serem por completo.

Portanto, a valorização da criação se dá a partir da capacidade de comunicação com os seres não-humanos, a exemplo dos xamãs, dos pajés, que para os indígenas significam aqueles que se comunicam com os invisíveis, é um transmissor de informações. Além do que, como afirma a autora em seu livro, representações perfeitas demais são perigosas aos olhos dos nativos, pois a alma do representado pode encarnar no objeto, como "entre os Wayana existe o risco de a tradução do ser em artefato ser tão completa que ele ganhe agência e vida própria" (Lagrou, 2009, p. 25), logo representações mal feitas também podem gerar problemas a comunidade e por isso, tudo que é produzido, é feito com muita cautela e atenção. Visto que a "eficácia e a utilidade constituem o objeto primeiro de toda e qualquer criação, uma vez que coisas inúteis não são produzidas" (Lagrou, 2009, p. 28). E completa dizendo

que não há distinção entre a beleza produtiva de uma panela, uma criança bem cuidada e decorada e um banco esculpido com esmero [...] São belas porque funcionam, não porque comunicam, mas porque agem (Lagrou, 2009, p. 35).

Por fim, a terceira e última distinção trazida por Lévi-Strass, diz respeito à concordância coletiva dos artistas ocidentais em isolarem-se em si mesmos. Obcecados por reproduções e cópias daqueles que consideram serem mestres das artes. Apoiado em Ulpiano Meneses escritor do livro: A Arte no Período Pré-colonial, de 1983, Vaz afirma que com o passar dos anos, a contemporaneidade foi tornando a arte autônoma e este termo refere-se ao fato de que a arte agora pode ser qualquer coisa e qualquer coisa pode ser arte.

Afinal de contas, no contexto da arte contemporânea, se alguém convencer as pessoas certas de que *qualquer coisa* é arte – *absolutamente* qualquer coisa, como seus próprios excrementos dentro de uma lata – esta coisa passa a ser arte. Por outro lado, por razões internas ao circuito artístico, se hoje um jovem artista resolver tentar convencer as pessoas certas de que seus excrementos enlatados são arte, não terá sucesso, pelo simples fato de que alguém já fez isso antes. (VAZ, 2011, p.3)

Por esta razão, a crítica que construída por Fabricio Vaz em torno do conceito arte, é o que afirma ser o maior dos problemas.

Digamos de forma taxativa: *a arte não é um conceito: é uma prática, e como prática, é uma geradora de uma série de fenômenos*. Falar de conceito de arte é algo diverso de falar de arte no sentido prático, material, factual: com o conceito, buscamos englobar uma diversidade de manifestações dentro de um mesmo instrumento lógico. Dizer que arte é um conceito é como dizer que cadeira é um conceito: certamente o termo cadeira é um conceito, mas uma cadeira real não é um conceito – é um objeto. (VAZ, 2011, p.7)

E desta forma perdemos de vista o fato de que, arte é o fazer, o resultado, não há ideia e o conceito metafísico a ela associado. Na verdade, arte é a soma dessas duas coisas: ideia e ação e por isso nunca devem estar apartadas uma da outra. Então, conclui a sua crítica à autonomia artística, dizendo que a mesma quando

erigida em conceito absoluto, que tem como efeito colateral a especialização, o elitismo cultural e o isolamento intelectualista da arte. Este é o perigo das poéticas contemporâneas que se voltam exclusivamente para questões como a problemática do circuito artístico e as definições filosóficas e conceituais da arte. O estudo das artes indígenas – como também o das artes das civilizações não-ocidentais –, em sua contraposição com a teoria artística contemporânea, faz lembrar que a grande questão não é o lugar que a arte e a teoria artística ocupam no mundo da arte, mas que lugar elas ocupam no mundo real. (VAZ, 2011, p.10)

vii. Apresentação

Figura 29 - Glicéria Tupinambá



Fonte: Portal IFBA (Instituto Federal da Bahia, 2020), fotografia: Paulo Lugon Arantes/Cimi (Conselho Indigenista Missionário).

No primeiro dia de gravação (vinte e dois de julho de dois mil e vinte e um) Glicéria fala bastante sobre a sua pesquisa sobre a língua tupi no território

e sobre as palavras que foi conhecendo pertencentes à língua mãe, a língua tupi, durante o processo que foi criar o manto. Como também conta muitas das experiências vividas durante os anos que lecionou a Escola Indígena Tupinambá Estadual, aplicando à educação diferenciada como metodologia educacional.

Glicéria Tupinambá, é uma guerreira da luta indígena por seu território, é artista de fotografias, áudios visuais, como filmes para ações políticas, pinturas corporais, adereços simples... Cursa Licenciatura Intercultural indígena no IFBA de Porto Seguro. Estudou até a quarta série no território Tupinambá e da quinta série em diante estudou no município de Guararema, no colégio de nome "Aredina".

Uma vez que, a colonização foi uma ação política de dominação do território do Brasil e controle sobre os povos que aqui viviam, através da missão de catequizar, remodelar a fé e reconstruir a língua, na intenção de imprimir nos povos indígenas do Brasil o modelo europeu, como comenta Glicéria em entrevista: "O Estado brasileiro trata os povos indígenas da mesma maneira, de 1500 pra cá. Da mesma maneira".

Em 2006 criou-se a Escola Indígena Tupinambá Estadual, que funciona hoje em três turnos, com curso técnico de Agroecologia, formando indígenas e não-indígenas, pequenos produtores, pessoas de assentamentos, a fim de desconstruir o que foi construído. Oferecendo também, uma merenda de qualidade e uma educação digna. Sendo que, a partir dessas ações a Escola Indígena Tupinambá Estadual chama a atenção do Estado brasileiro, para o que o mesmo responde, através de retaliações como: Fechamento das escolas vizinhas, a fim de aumentar a demanda de crianças na Escola Indígena Tupinambá; A construção da nova sede que fora prometida em 2006, após a escola ter deixado de ser municipal e se tornado estadual, não foi concluída até o presente ano de 2021, obrigando assim a permanência de professores e alunos em espaços improvisados dentro do território; Redução nos salários dos professores indígenas, tudo isso por parte do Governo do Estado, como me conta Glicéria Tupinambá, durante a nossa entrevista.

A parenta Glicéria Tupinambá não se declara enquanto a artista do manto, porém ela recria um mundo novo em tudo o que faz e na minha interpretação isso também é fazer arte. Há três anos que ela está afastada da

licenciatura, na Escola indígena do seu território, onde lecionava para três turmas: Língua Indígena, Identidade e Cultura, Arte e Cultura, não havendo para nenhuma dessas disciplinas, uma literatura didática para o estudo dos próprios professores. Havendo assim, a necessidade em inventar as suas aulas com muita imaginação, criatividade e amor, para com o seu povo, através da proposta de educação diferenciada. Uma educação que tem como base, a compreensão do cotidiano através de suas potencialidades, a fim de, ensinar aos mais novos sobre os valores do seu povo: Sobre viver em comunidade; À importância do equilíbrio da natureza; Religiosidade; Cultura; Plantio; Como também sobre: ciência, química, biologia, tudo e mais um pouco de acordo Glicéria, comparado às escolas comuns. O maior desafio, apresentado por Glicéria em entrevista é o fato da educação colonizadora já está nos livros didáticos, em todos os lugares e para um professor comum basta aplicar, diferentemente do que é vivida por uma docente indígena, que se propõe a ensinar de uma forma diferenciada, é preciso que a mesma seja uma artista, para conseguir ser uma excelente professora.

Um bom exemplo do que seja a 'educação diferenciada', são as histórias contadas por Célia a mim em entrevista, quando em uma aula proposta por ela a sua turma, tomou como referência, o texto de Hans Staden onde ele descreve sobre o que era um maracá e ela o transforma em um texto de: *O que é o que é?*⁴³ Para apresentar à turma. Em seguida, todos dão sugestões do que seria o objeto a ser descoberto e então ela propôs a realização de uma oficina de maracá, com coité, cabaça e coco, ensinando todo o processo da criação deste instrumento sagrado para o povo Tupinambá. Para o que conta que sempre gostou de criar suas aulas, inventando-as a partir de uma sondagem com os seus alunos, sobre o que eles queriam aprender, sobre o que eles já sabiam, buscando sempre envolver as famílias das crianças neste aprendizado. Outro bom exemplo, contado por ela, foi durante uma aula de matemática, na qual convida às crianças a assistir um desenho: A História dos Números, com direito a suco e pipoca. Ao final do filme ela propõe que eles reúnam todos os números apresentados nos sacos das embalagens das pipocas e comessem a refletirem sobre eles, a fim de entenderem os

⁴³ Atividade lúdica de adivinhar a resposta.

significados correspondentes ao alimento, que agora estava dentro de cada criança presente na sala, como: o preço do produto, calorias, gramas, temperatura ideal de armazenamento do produto, temperatura de cozimento, o número de telefone da marca do produto... Mostrando na prática a aplicabilidade dos conhecimentos matemáticos que eles ainda iriam aprender em sala. O diferencial da educação é quando ela se relaciona com o cotidiano, como ensina Paulo Freire, a educação é, sobretudo, uma prática. Desta forma, Glicéria apresenta-me vários e vários exemplos criativos de aulas propostas por ela durante os anos que trabalhou na Escola Indígena Tupinambá Estadual.

viii. Entrevista

A primeira pergunta que organizei para fazer a parenta Tupinambá, diz respeito a uma citação de uma das minhas principais referências para este trabalho, o escritor Florestan Fernandes, retirada de seu livro: A Função Social da Guerra na Sociedade Tupinambá, página 150, onde ele afirma que: "A importância das relações genealógicas era tão grande que cada qual conhecia e descrevia a própria árvore genealógica". À medida que indago à criadora do manto, se a mesma concorda com tal afirmação, ela que é uma mulher indígena, pesquisadora, professora, criativa e curiosa, me responde através de outro questionamento: "Qual o objetivo mesmo do seu trabalho?", então respondo que é pesquisar sobre a criação do manto: arte, religiosidade e política. Ela continua dizendo que: "Já que você elaborou as perguntas acima do que 'outras pessoas disseram' você já sabe o que tu quer. Então, agora vamos brincar de se perder?". Ela continua: "Conta a partir de sua história: como é que você se sentiu ao saber que você é uma descendente direto do cacique Taparica, cacique da aldeia mais populosa que existe, esta metrópole que hoje é Salvador? Tem a ilha de Itaparica que era um aldeamento, aí você tem o Pelourinho, várias áreas, várias terras, tem documentos que ali era da... dá filha de Taparica que é... menina, como é o nome... Catarina Paraguaçu. Então, como é saber disso, como é que é isso, como é você voltar para as suas raízes, pra esse ponto, sua árvore genealógica... em vez de você perguntar pra mim, eu pergunto á você". Após esta descontraída reviravolta,

Glicéria vai transformando a entrevista em uma conversa amigável entre parentes.

Em seguida, conto-lhe com mais detalhes o que escrevi na introdução deste trabalho, com relação a minha avó e à descendência que ela me transmitiu. Como sendo nós, mulheres indígenas desterritorializadas. Como também, falo sobre os irmãos de minha avó, que carregam, como ela, o sobrenome "Itaparica", os quais já levantaram, certa vez, a questão entre nós: se nós não somos de fato os "donos" da ilha de Itaparica? Por razão do sobrenome herdado. Então, Glicéria sorrindo responde-me: "Eu acho que sim viu. Aí você descobre que você é dona da ilha de Itaparica, que você é dona do Pelourinho, pense aí, você tem uma aldeia no centro da cidade, você sabe o que significa isso? Um território, uma aldeia? Uma aldeia urbana, você entendeu?".

E é nesse momento que eu lanço a segunda pergunta: "Mas é isso Glicéria, a minha vontade de ir conversar com vocês era basicamente fazer essa pergunta de, como é pra vocês aceitarem uma pessoa que não veio da aldeia a viver com vocês? Tá ligado tipo, a viver a cultura, a tá aí, a morar junto, como seria...?". E ela responde-me, dizendo: "Não, você não vai viver com a gente. A gente aqui tem um modo de vida, tem o nosso hábito de vida, as outras pessoas que vim não se encaixar, não vai se encaixar, não vai... não vai... não vai aceitar as nossas condições, não vai seguir... Pra nós é leve a nossa vida, pra outras pessoas se torna pesada e cansativa, então não suportam o fardo que a gente leva. A gente sempre fala às pessoas: Lutem por onde você está!".

Em seguida, conta-me uma história de uma jovem que conheceu quando estava no Rio de Janeiro, que afirmava que era indígena. Porém, ela foi tirada quando criança da aldeia e levada para a cidade, onde trabalhou como doméstica e por ter sido afastada da cultura ainda quando criança, ela não se lembrava do nome do povo a qual pertencia. Glicéria diz que: "Ela vivia onde era proibido falar a língua, proibido um monte de coisa, aí foi doméstica, aí teve que casar, aí teve que ter filho, teve que construir, mas nunca esqueceu que ela era indígena... Aí ela falando de me ver, e eu tá lá e eu saber pra onde eu tava, donde eu ia, como era né... E olhar pra ela e saber assim que ela tem uma cara, tem uma característica e está perdida no mundo. Ela não sabe qual

o lugar dela, não tem um lugar pra ela e ela sabe que foi tirado dela, ela é pertencente a um povo, pertencente a uma nação e ela não sabe qual nação ela pertence, porque foi tirado isso dela. E o pior de tudo é a História que nega isso pra gente. Eu fico indignada, porque a História tem uma dívida com as mulheres, tem uma dívida com várias crianças órfãs de seu povo, de sua nação, que isso acontece até os dias de hoje, de sequestro de criança, levar para outro lugar, criar como outra coisa e não saber as suas origens né, e não se encaixar. Ele pode ser levado para qualquer lugar, mas ele nunca vai conseguir se encaixar naquele ambiente, porque tá faltando alguma coisa, sempre vai tá faltando alguma coisa...||.

À medida que, ela começa a se apresentar a mim, por razão da primeira pergunta que á fiz: sobre a importância para os Tupinambá em conhecerem a sua origem, sua árvore genealógica, me diz assim: "Eu sei quem eu sou, porque tinha alguém mais velho que falava pra mim quem eu era. Então é fácil falar para o outro que eu sou eu. Aí, meu bisavô veio do aldeamento de Caetitê, veio com uma turma de lá, ele casou com vó Morena, que era Tupinambá lá em Olivença e como os jesuítas que era um aldeamento, ganhava uma sesmaria, ganhava uma área de terra para poder viver, porque tinha que viver. Então a região aqui dá... Rio de Una, Serra do Padeiro, era a área dos índios livres, e vó Morena fazia parte desta família, então ele veio pra cá, como ele tinha característica também, indígena né, então ficou mais fácil, do casamento né? Então depois, posterior, ele casou de novo, casou com vó Júlia. Então a gente tem duas famílias com o mesmo casamento. Então, que é a família velha e a família nova, a gente chama assim, são duas famílias. Então, cada família que ele casou teve nove filhos cada, então são dezoitos filhos né. Só meu avô que é da família velha, ele teve dezoitos esposas e trinta e dois filhos, aí a outra que teve nove filhos, só um teve dezesseis filhos, outro teve vinte e seis filhos, outro tem trinta e dois filhos, pra você ter ideia. Então, cada tio meu tem uma quantidade de filho, então ter filho naquela época era importante, era um status, você era... Você era! Você tinha algo, eu gosto de que... A gente nunca foi diferente disso né. E aí que então, só que com a questão com a luta pela terra, a questão das doenças, dos assassinatos né, pra ter a posse da terra né, então isso aí foi o que mais fragilizou a nossa família, mas Então, eu sei contar a minha história, do princípio, do meio e eu

sei aonde eu vou. Tô caminhando entendeu? Mas isso dá graças porque eu fui criada ouvindo os mais velhos, nem todo mundo que parava pra ouvir os mais velhos, os mais velhos contava história e ficar ali ouvindo o que ele tava falando. É muito difícil né, ninguém fica né, criança não fica né, ele vai brincar, não vai ouvir o mais velho. Então tem que ter alguém diferente. Eu era diferente. Algumas pessoas aqui eram diferente]].

Por certo que, durante a entrevista percebo que já nas primeiras perguntas que elaborei, Glicéria consegue por me ajudar a reorganizar a minha vontade em ir viver com o povo Tupinambá da Serra do Padeiro, que ao revelar este anseio e ela apresentar-me as dificuldades de tal ação, continua por dizer-me que, as terras indígenas foram em sua grande maioria roubada, principalmente na hora do *leito de morte* dos parentes mais velhos das famílias indígenas, momento no qual se aproximavam pessoas mal intencionadas a fim de convencê-los á transferir suas terras para pagarem o velório. Custeando assim, um enterro digno para o ente querido, num momento de maior agonia. Desta forma, muitas famílias eram levadas a aceitarem tais acordos. Sendo este, o contexto que Glicéria me recomenda partir a minha investigação pessoal, a respeito da história do aldeamento no qual viviam á minha família indígena Itaparica Tupinambá, isso porque, ela me disse que se estivesse no meu lugar, ela iria pesquisar sobre a própria vida (no caso á minha vida), do que sobre o manto que ela fizera. Já que, com o manto eu não haverei de apresentar nada de novo, uma vez que, o manto já fora criado, diferentemente da pesquisa que ela me instigou á seguir, que deve se estender por toda á minha vida, independentemente da academia.

Nesse sentido, ela me direciona aos cartórios da cidade de Salvador, em busca de “tomar pé do aldeamento, tomar pé do seu território]], como me afirma em entrevista. Sendo Salvador, a terceira cidade com maior concentração de pessoas indígenas autodeclaradas, no país: sete mil quinhentos e cinquenta e duas pessoas (7.552), a partir do Censo de 2010. Ela continua dizendo que: “As pessoas sofreram este golpe né, o roubo destas terras, você foi uma dessas pessoas, mas não foi só você, tem mais... Você vai em Salvador mesmo e você encontra a sua vida, você não é um corpo estranho, você não precisa ir para outra aldeia, você está dentro de sua aldeia e apenas o pessoal te tiraram isso, te apagaram isso e os vestígio estão aí mostrando... Eu acho

que começaria daí. É urbano? É urbano. Mas vocês são donos de um território... _Há, eu quero recuperar minha cultura', Não! Você não perdeu sua cultura. Engana-se aquele que pensa que perdeu. Você não sonha? Fazer igual a minha madrinha: não veio na ideia? Tu não já sonhou? Porque Tupinambá é isso, ninguém consegue apagar a história Tupinambá. Porque Tupinambá está além do tempo, ele tá em todos os espaços, porque ele foi levado para o mundo celestial, ele passou pelos portais: que são cerra, que são água, que são mata. Então, existe os portais e o melhor meio de comunicação entre a gente nesse mundo aqui, entre os outros mundos, é o sonho, é o único portal...||.

À medida que conversamos, conto-lhe incomodada que a mídia e os meios de comunicação permanecem divulgando a (des) informação de que os Tupinambá de Salvador foram todos extintos. Agora em seguida, irei transcrever esta parte do debate, na qual ela me responde referente à premissa apresentada acima:

— Então vem cá, nós Tupinambá no mundo todo foi extinto. Como é que você... Não tem como. Como é que dilui o açúcar na água e ele desaparece e ele tá ali presente. Você pode olhar pra mim, para a minha família, a gente vai ter um estereótipo diferente do que rege a cartilha do antropólogo que mediu o crânio, o dente, a ossada e as características e os fenótipos. Tá! somos diferente, isso. Tá! aí vai vir a cultura, porque a cultura não morre, ela é viva. A nossa cultura desperta a gente com a idade de dez, onze anos de idade, dependendo da pessoa da família, ela te acalma e ela só vai te despertar de novo com quinze, dezessete anos... Mas, não vai conseguir apagar Tupinambá da terra, porque eram milhares, eles tiveram filhos. Por mais que tiveram vários massacres, eles conseguiram matar os falantes, se não, não tinha pessoas com características indígenas. Como é que você vai apagar tudo isso... Vocês sabe que se você pegar um cacau, ou pegar um jatobá e plantar no sertão, ele vai nascer, mas vai nascer diferente do que no sul da Bahia. Ele vai nascer baixinho, enrugado, com a casca grossa, por conta do clima, da água... Ele vai nascer, mas vai nascer com características diferentes, tipo o angico. O angico aqui, ele dá uma árvore enorme, que tem que ser várias pessoas para abraçar um troco do angico. E o angico no sertão é dessa grossurinha, da grossurinha do meu dedo... O cara quando chegou, de

lá do sertão e viu um pé de angico que a gente tinha aqui, ele rodou, rodou, rodou e disse:

— Não é angico.

— E eu disse: É angico.

— Desse tamanho?

Continua perguntando:

— Dessa altura? Não acredito! Não menino, angico lá é essa grossurinha (mostrando o dedo indicador).

Glicéria responde:

— Isso é angico. Eu conheço como angico, foi plantado como angico, a gente usa como angico, agora se você tá dizendo que angico não é dessa grossura, eu falei: aqui é dessa grossura. Então, a mesma coisa pra nossa identidade né. Então, pra lugar e pra região, vai mudar as características sim e o jeito de viver e a forma né, tudo isso vai mudar. Mas o que mais implica com a gente é o olhar do outro. Porque o outro tá medindo a gente e comportando, a gente tomar o lugar do outro, não vai fazer a gente ser o que a gente é! No lugar que você é você consegue ser Tupinambá, você consegue despertar a sua cultura independente de qualquer religião, porque a nossa é ancestral, é espiritual, é uma ligação fina e é nós que destrói, é nós que desliga, é nós que faz essa vibração, é nós que faz esse elo, não é o outro||.

Não há dúvidas de que, eu não saí do meu território: Salvador, região metropolitana e nem a minha família e com a ajuda de Glicéria, através das duas entrevistas que realizamos juntas, pude perceber que eu e minha família vivemos onde nascemos e se somos indígenas estas terras são nossas! Sendo assim, nas primeiras perguntas realizadas, nos primeiros trinta minutos de conversa, Glicéria consegue me ajudar a reorganizar os meus pensamentos e ações futuras, me bagunçando para eu poder me encontrar, como ela mesma disse: “Se ache aí, se achou? Tem uma aldeia, existe essa aldeia! Tiraram de você politicamente, de outras maneiras, usaram grilagem, usaram todo tipo de fraude. Tiraram a aldeia de vocês, além de tirar aldeia, tiraram identidade, tiraram território. Tiraram de vocês o direito de reivindicar qual é o direito de vocês!||.

Em seguida, Glicéria me fala sobre o que venha a ser a “Cosmotécnica||. Criada com o propósito de explicar o modo pelo qual foi feito o manto, baseado

na cosmologia indígena, na fé Tupinambá nos Encantados. Uma vez que, Glicéria, é aquela que traz para o cenário das artes contemporâneas, o debate sobre a importância dos sonhos para as produções artísticas visuais, visto que, de acordo á Tupinambá, os sonhos são como portais de acesso ao passado, presente ou futuro, em qualquer dimensão espacial e em qualquer tempo: “a curto, a médio e a longo prazo”, como conta a mesma á nossa entrevista. Já que, seus sonhos são como canais de comunicação, que tem com os Encantados e é através desta “ligação” que ela pode se sentir, ela mesma. Pois, a sua ligação é uma “coisa muito importante”, que ela irá para sempre preservar, como afirmara em entrevista. Um exemplo da produção a partir da Cosmotécnica foi à criação do manto e até que, se por um caso decidisse vendê-lo, ela acredita que perderia a sua comunicação com os Encantados, então por isso não o faz: “Eu não classifico. Eu apenas vendi as fotografias tiradas do manto”, como afirma a mim em entrevista. Isso porque toda criação que fizer conjuntamente aos Encantados, esta criação se tornará sagrada e, portanto, não poderá ser comercializada, sob o risco de perder o seu canal de comunicação com os mesmos.

Analisando á fala de Glicéria acima, chamo atenção para o verbo: “classificar”. Para isso, acrescento ainda outra fala da mesma, sobre a questão: “Eu não sou a artista do manto, sou as mãos, ele foi feito de maneira coletiva, portanto é uma expressão de resistência do povo, teve envolvimento dos jovens, das mulheres, da comunidade”. A compreensão é a de que, foi Célia quem recebeu as orientações para realizar o que estava sendo pedido, gerenciar as necessidades do manto para a sua criação. Foi um pedido do manto e uma necessidade do território. “O manto veio comigo quando retornei para casa.” Afirma Célia a mim em entrevista, referindo-se ao fato do manto ter falado com ela no museu Quai Branly, na França. Ela afirma em entrevista que, classificar o manto é diminuir a potência que ele tem. “Eu não sei classificar, categorizar, eu sei respeitar”.

A minha terceira pergunta é sobre o que ela acredita ser resistência. Responde-me que para ela resistência é coletividade. “São as vivências coletivas, são as experiências vividas juntas. É acreditar numa ideia, num ideal, numa ideologia, onde o coletivo que trabalha junto faz a roda girar para frente”.

A quarta questão é: "O que é na sua visão, ser uma mulher indígena?" Para o que ela responde: "Então né, aqui na aldeia ser uma mulher indígena tem vários desafios, ela administra a educação de filhos e crianças, administra a casa, administra a roça e administra estar no movimento e ensinar. Ela tem de dominar todas essas habilidades, todos esses sentidos, que é colocado à prova sempre, né. E você tem que lidar com tudo isso, não é uma coisa uma separada da outra, cuidar do filho, cuidar da casa, questão religiosa, retomada, é tudo junto. Porque a própria retomada já é uma oração. Retomar pra gente é uma oração, uma reza e você tem que garantir fogo acesso, alimentação, o bem estar das pessoas, a segurança das pessoas e tudo passa pelas mãos das mulheres. As mulheres é... Dentro de um movimento indígena, dentro das áreas de retomada, dentro das articulações o que impulsiona a luta são as mulheres, é praticamente o cérebro né. Ser mulher indígena é esse conjunto todo, ser mulher indígena é incrível, é maravilhoso assim, sabe... Ela ter muito isso, ela tem que lidar com tudo ao mesmo tempo.]].

Segundo Célia, a questão das mulheres e a criação do manto tem intrínseca relação. Quando levanta os questionamentos sobre: "Quem fez estes mantos usados pelos homens? Como foi feito? Quem faz, qual a ligação?...]]. Ela conta que quando conheceu o manto em 2006 e viu a possibilidade de recriá-lo, o seu passo seguinte foi, investigar através dos mais velhos de sua família (seu pai, sua madrinha), pelo fato deles saberem fazer os pontos de jereré, as redes, a tarrafa, os instrumentos de agulha, linha e cordão... Ela achava que precisava recorrer a quem já conhecia da técnica entre os seus, para lhes ensinarem a fazer o manto. Deste modo, quando pediu ajuda a sua madrinha, na esperança de que a mesma lhe pegasse pela mão para lhe ensinar, foi surpreendida com o que sua madrinha respondera: "Tu não já sonhou? Não veio na ideia, então pronto. Você já sabe, deixa fluir]]. Ao passo que, seu pai há informara, sobre a necessidade de colocar o manto num gabarito, numa moldura para poder fazê-lo. A fim de dominar a matéria prima e torná-la algo útil, utilizável, para servir à sua comunidade e aos Encantados. "A gente só faz as coisas aqui, com orientação dos encantados]] afirma Glicéria à nossa entrevistada.

Em seguida, Glicéria começa a mostrar-me o capuz curto que fez para a exposição: "Assojaba Tupinambá]] da qual trarei com mais detalhes no próximo

capítulo. Como também o Manto Tupinambá completo, que estava guardado no seu quarto, local onde realizamos as duas entrevistas virtuais.

Eu fiz o manto para o cacique, é uma veste para cobrir uma liderança, ele se torna uma obra de arte no olhar do outro, do olhar do branco, mas é uma roupa que traz o sagrado. O enquadramento é do olhar do não-índio, do olhar do branco. (TUPINAMBÁ, Glicéria, Entrevista, 2021)

E ainda á malha que criou para a exposição, como também o seu cocar de penas de gavião e o enduape ⁴⁴ que fizera com penas de ema, mostrando-me todos esses elementos da cultura, através da vídeo-chamada, por onde nós conversávamos. Em seguida, pergunto-lhe curiosa sobre o que venha a ser "rezar a espinhela". Isso porque, ela havia contado sobre esta experiência em entrevista que oferecera á Lacerda e Cornils, de nome: "Curar o Mundo (...)". Para o que ela me diz que, existem várias rezas e os rezadores Tupinambá da Serra do Padeiro, não aprenderam á serem quem são na faculdade ou em algum livro, eles são "nascidos" como afirmara a mim. Disse-me que são rezadores nascidos que curam a comunidade. Então, certa vez, o seu tio rezou com uma pedra á sua espinhela ⁴⁵, que estava caída, curou-lhe de tal dor e desde então ela precisa manter a pedra consigo, para assim garantir a sua saúde.

A sexta pergunta que apresento a ela, diz sobre os significados que tem os usos dos elementos indígenas: os cocas, dos maracás, o arco e a flecha? Para o que ela responde: "Então, esses elementos, esses materiais, tem gente que banaliza né? Comercializa, faz uma série de coisas e se torna só símbolo né? Mas se quando você é indígena e coloca uma vestes sobre seu corpo e está dentro de um ritual indígena, as suas vestes são sagradas e naquele momento, colocado no seu corpo, ele é sagrado e você vai reverenciar o sagrado. Como você vai fazer isso, você não pode de maneira nenhuma desrespeitar tudo isso. Se em algum momento você desrespeitar, você apanha. Não é eu que vou bater não, a própria cultura bate... Você não pode desrespeitar sua cultura. Tem gente que põe um cocar e vai pra festa, vai

⁴⁴ Plumagem Tupinambá feita para ser amarrada á cintura e posta nas costas da pessoa indígena. Usada bastante em rituais Tupinambá antigos, como apresentam as gravuras de Hans Staden.

⁴⁵ Localizada na "boca do estômago", a queda da espinhela gera cansaço excessivo, dor na palma da mão.

namorar. Porque ali não tem significado nenhum. É um cocar vazio, se torna vazio. Apenas para dizer assim: ‘_Ali é o índio’. Tá, botou o cocar e ‘_ali é o índio’ a aparência é indígena. E não é, o cocar tá ligada á simbologia sagrada. O cocar, o maracá. O maracá é um instrumento de invocação dos Encantados e o aprisionamento dos maus espíritos. Ele faz esses dois movimentos. Ele é muito forte. O maracá precisa falar, o maracá ele fala, ele vibra, ele tem uma energia. Primeira coisa, um maracá bom mesmo, você tem que aprisionar um espírito e coco não serve para aprisionar espírito porquê ele poca, não guenta, ele estrala, não guenta de jeito nenhum, não fica, o coco quebra. Já o maracá de cabaça ele guenta, ele segura e fica o melhor som, maravilhoso, ele fala e você escuta de longe.|| Nesse momento da conversa, ela busca uma cabaça para me mostrar, dizendo-me: ‘_Isso é uma cabaça. Tem cabaça de coité, tem coco, que é usado para fazer o maracá||. Então curiosa, eu lhe pergunto de onde vem a cabaça, para o que ela me responde: ‘_De coité é uma árvore, desse outro é rama, vem de rama. Tem várias espécies de cabaça. Tem cabaça que se come, cabaça doce e tem cabeça que a gente utiliza para fazer instrumentos... E o cocar ele tá acima né, que é a sua consciência, a sabedoria né? As asas dos pássaros. Os pássaros voa longe né, dependendo da beleza dos seus pensamentos. Ele vai tá acima, ele rege esse espaço da cabeça, não é qualquer coisa. E as asas dos pássaros te levam muito mais longe né, leva ao alto né, digamos assim: a potência da potência dos seus pensamentos né, do que você deseja... Sonho. Então tem que ter cuidado na mente. Arco e flecha é instrumento de caça né, é uma arma na verdade. E todo mundo até hoje se pela de medo de um arco e flecha. Cê sabe que se esticar um arco e flecha pode varar um, mata né? Então, não é bem um adereço né, uma coisa bonita né, uma alegoria. Não é alegoria. Ele é uma arma, um instrumento luta, de guerra mesmo, de saciar a fome, depender da situação. Então, para cada elemento que está no corpo de um indígena, dos povos indígenas, ele tem uma função, não tá por acaso né? Não é uma coisa que tá lá por tá. Ele tem uma virtude né. Mas o pessoal hoje banaliza||.

Ainda dentro da última pergunta lhe apresento á oitava: ‘_Do fim para o início, o arco e flecha, vocês ainda usam aí? Vocês ainda caçam?||. Para o que ela me responde: ‘_Não, a gente usa pra treinar a mira, os meninos, a gente brinca de arco e flecha, mas... A gente até parou mais, desde que a Federal

queimou nossos instrumentos: queimou badogue, os arco, as flechas, as lanças... A gente tinha cada lança linda que a gente fazia pra fazer arremesso de tacape, as coisas todas... E eles queimaram||. Então pergunto: "Invadiram e queimaram, ou queimaram escondido?|| E ela responde: "Não, eles só fizeram o fogo e queimaram, no toré mesmo, levaram os instrumentos. Foi em 2008. Aí de lá pra cá a gente não fez mais os instrumentos não... Pra uso mesmo não||.

A nona pergunta é sobre a experiência que conta ter vivido, de quando o manto falou com ela e assim á questiono: "Você já passou por isso alguma vez? De um objeto sem vida falar com você?|| Para o que ela me responde: "Não. Foi à primeira vez. Eu sou acostumada a sair do corpo, é... Quase que morri assim... Eu, eu... Eu ver a vida dos outros, de mundos, tá em mundos de outros mundos. Existem vários mundos, sem ser o mundo... E aí eu fico viajando nisso. Eu seria uma classificação de loucura né? Eu seria a louca assim né, mas assim... É. Eu passei por isso assim, mas de um objeto pra falar comigo, só o manto, que eu fui lá, da Reserva do Quai Branly... De falar, falar mesmo só foi o manto. Aí vem os sonhos e os ensinamentos para fazer o manto, vêm os sonhos. Não teve alguém que pegou na minha mão e fez não||.

Em seguida, Glicéria comenta sobre a necessidade notou ser importante para o uso do manto, que é o seu resfriamento. Visto que, as penas esquentam bastante, dizendo: "No período de inverno eles [os Tupinambá antigos] usavam o manto como cobertor, eles faziam umas cobertas, tem quadrada, tem de todo jeito. Então eles usavam muito a plumagem. A técnica de plumagem... Os Tupinambá dominavam muito bem. Eles usavam pra cobertor e pra instrumento religioso também, aí tem uns escritos pelos jesuítas, que tinha um ritual que usavam seis mulheres, pra poder fazer o... Irem em torno do inimigo, aí eles descrevem o manto... Aí eles descrevem esse ritual, que é feito com o manto. Seis mulheres usando no ritual. Aí... Eu não sabia também. Quem me contou tudo isso foi o manto. O manto quando falou comigo, que as mulheres usavam, que as mulheres faziam, que as mulheres isso, isso e isso. A única linguagem que eu tinha era á do manto. Aí depois que o professor falou: Não, mas existe um descrito que diz que as mulheres usavam, mas não tem muita coisa, porque a visão era estereotipada, que tinham preconceito e tal e tal e tal||.

A décima pergunta que faço á ela, diz respeito ao que Florestan Fernandes apresentou em sua pesquisa, sobre a relação dos mantos

Tupinambá antigos com os rituais antropofágicos, dizendo: “Agora... É... Esse autor que eu tava falando com você no início, ele falava que... Os Tupinambá usavam os mantos para os rituais antropofágicos né? Quando eles comiam o inimigo, né? Você já ouviu falar disso de... Que... Os parentes antigos comiam as pessoas?” Para o que ela responde: “Já, já, já, sabia. Então, é a mesma coisa que a igreja católica faz. A diferença é que a gente fazia com os seres humanos e ele faz fictício. Ele faz com a hóstia de trigo né? E é o mesmo ritual”. Em seguida acrescento: “A metáfora é de que seria o corpo de Cristo né? O corpo do Deus”. Então ela responde: “E cá era o corpo do inimigo. Lá era o corpo de Cristo e cá era o corpo do inimigo. Que o inimigo tinha mais força e tinha todo um ritual que ele tinha que passar, pra ele ficar bem... Todo um ritual, todo um processo, até construir família ele podia. E aí pronto, tinha que ser digno pra isso né, pra ter esse momento mágico. Então eles fortalecia com o corpo dos inimigos, de quem ia ser confraternizado, então, a mesma coisa quando o padre chama, vai todo mundo pra ceia. É o mesmo sacrifício, o mesmo ritual antropofágico. E eu vou resumir assim. É a mesma coisa”. Eu concordo com Célia dizendo que: “Sim, sim. Não cabe... Não cabe a gente desse tempo dizer: ‘Há, que coisa feia que vocês faziam’... Não tem como dizer que era errado né? Fazia parte da cultura né? Era uma coisa que engrandecia o povo”. Para o que ela responde: “E eles não matavam qualquer pessoa e não matavam a qualquer hora. Você ir... Capturar o inimigo, convencer ele, pra ele construir família, ter toda uma vivência lá e chegar no dia de ser sacrificado, ele aceitar ser sacrificado... Ser servido á ceia. Então, é uma coisa assim... Muito... É interessante”.

Ao passo que também confirma tal semelhança, Luís Donizete, em seu livro: *Índio no Brasil*, quando diz que: o procedimento simbólico de comer o corpo para adquirir poderes encontra também paralelo na comunhão do corpo de Cristo, na cerimônia católica. (DONIZETE, 1994, p.56). Como também, a comparação trazida por Glicéria, em relação aos dois rituais: a antropofagia realizada pelos Tupinambá antigos, com o ato de comer a hóstia na igreja católica, diz respeito a um entendimento metafórico do que fora essas duas realidades, esses dois contextos culturais distintos, no qual compartilho do mesmo entendimento que ela. Pois, todas às vezes durante a missa, o padre consagra a hóstia dizendo: “Este é o corpo e o sangue de Cristo”, ou seja, a

cerimonia que ali está sendo realizada se findará somente, quando o corpo do Deus cristão for servido á todos os fiéis que compartilham de igual fé: Alimentando o espírito do cristão com á hóstia consagrada. A proporção que, á semelhança dos rituais antropofágicos com as cerimonia católicas, defendidas por Glicéria enquanto sendo “a mesma coisa” e por mim, diz respeito ao fato de que ambos eram cerimonia sagradas, ritualísticas, mágico religiosas, na qual todos que compartilhavam de igual fé estavam ansiosos para o momento da “consagração”, no contexto Tupinambá, para comerem o corpo do inimigo, pois tal ação preencheria de sentido a vida do ameríndio quinhentista. Como afirmara Florestan (FERNANDES, 2006, p. 242) O inimigo capturado trazia consigo a “substância” do parente morto. Pois, o canibalismo Tupinambá

[...] compreendia a intenção de intimidar os inimigos. As ações canibalísticas não visavam insuflar um temor físico nos inimigos, porém alcançar sobre eles um domínio mágico, o qual constituía uma ameaça à sua segurança coletiva. (FERNANDES, 2006, p. 244)

Por certo que, durante a conversa, á intercepto para á décima primeira pergunta: “Então, quer dizer que só os Tupinambá faziam este ritual?” Pra o que ela me responde, dizendo: “Nesse nível é. É. Só os Tupinambá. Aí no caso... Têm outros que decapitavam o pescoço, igualmente os Munduruku. Os Tupiniquins matavam qualquer um para comer. Mas os Tupinambá eram só para ritual, não era direto, não era diário... A gente faz ritual antropofágico, só que em vez de ser com um ser humano, a gente faz com o boi. Todo dezanove de janeiro⁴⁶ a gente mata. Esse boi é escolhido lá no pasto, aí fica lá durante um ano. Aí a gente pega ele, ele é amarrado com duas cordas, segurado e é batido o machado na testa, ele cai e é sangrado. Os Encantados vem e benze. O pessoal tira o couro, bota as carnes nas costas, leva pra lá, disposta, corta tudinho e é um banquete a noite. Todo mundo come. Tendeu? Até hoje a gente faz. Não é com ser humano, mas é com gado, apenas mudou o foco. Mas acontece”.

Na décima segunda questão, pergunto-lhe curiosa sobre o que afirmara Fernandes, a respeito dos Tupinambá antigos, mais especificamente sobre a

⁴⁶ Festa em homenagem ao Rei São Sebastião.

prática de beberem caium⁴⁷ enquanto realizavam os rituais de antropofagia. A citação do texto de Fernandes, abaixo, sugere também a presença do manto, nos rituais.

Durante todas essas cerimônias eles não fazem senão beber o seu cauim, e conduzem seus prisioneiros na aldeia com certos ornamentos, e diademas, barretes, braceletes de diversas cores, mesmo mantas de plumas, que são tão belas à vista tanto de perto quanto de longe. (FERNANDES, 2006, p. 220)

Para o que Célia explica: “A gente tem a giroba, na verdade. O caium, que é a palavra caium mesmo, quer dizer mingau. É uma bebida mais líquida, cremosa, entendeu?... Que é feito da mandioca, a gente faz o... Aí tem o tempo né, que ela passa. A gente faz a giroba, que se torna alimento, é uma forma de comer, de curar... É de aipim cozido. E o caium, ele pode ser feito com abóbora, pode ser feito com caju, com abacaxi e ele pode ser feito com a mandioca. Então, ele tem uma variedade de coisas que ele pode ser produzido esse caium. Aí no caso, a textura dele... Ele vai ficar alcoólico, aí no caso ele vai ter essa função. Aí essa parte aqui a gente não faz. A gente faz a parte que ele se torna alimento. Quem faz mais isso é o pessoal lá dos Muniz, que é Tupinambá também, mas que vive lá em Caramuru. São Pataxós Hã-hã-hãe. Aí eles produz o caium, agora a gente não gostou não, a gente não toma não. A gente não gostou não porque baixa a pressão e o pessoal fica meio alcoolizado, bêbado... Não, pra gente não dá não, é esquisito, eu não gostei não. Ele dá sono, dá muito sono. Baixa direto a pressão. A pressão cai, é uma situação meio que... Não.¶ Eu enfatizo dizendo: “Então, o que você faz, é para o alimento, pra comer?¶ Para o que ela responde: “É. É alimento. É giroba. A giroba a gente faz e ele é bom para o estômago, é bom para quem tem anemia, ele sustenta. Então, você vai pra roça, você toma um copo de giroba, ele sustenta, ele é alimento, tendeu? Mas é o aimpim cozido, deixado lá, ele azeda, passa pela aquela função. Aí depois você pode comer frio, como pode comer morno¶. Então, a partir de uma curiosidade própria, sobre o processo de feitura da bebida, também tradicional do povo Tupinambá, peço-lhes a receita de como fazer, para o que ela diz: “Ó, primeiro é assim, cê pega ele, cozinha,

⁴⁷ Bebida indígena tradicional, feita através da fermentação do aipim (normalmente, podendo ser feito também com outras verduras) tornando-a bebida alcoólica.

sem sal. Você cozinha ele, lá, aí você troca de água, cê deixa ele azedar. Você troca, massera ele todinho. No caso aqui, a gente amarra um pano na boca e deixa ele azedar. Ele só vai tá bom com três dias, oito dias. Pra ele azedar rápido, você tem que colocar limão, você pode fazer de manhã e no outro dia já tá bom. O processo dele é a fermentação entendeu? Não é que é estragado, é a fermentação. E a fermentação dele é a fermentação boa para o estômago. Ele é a fermentação exata para o estomago, ele cura a doença do estomago. Ele normaliza o organismo... Quem tá com diarreia, uma série de coisas assim. E ele também é bom pra gastrite porque não é ácido né, ele é fresco, ele é refrescante, o azedume dele, a fermentação dele... Não prejudica e não embebeda, é alimento, o da gente aqui é alimento. Nem todo mundo gosta. A giroba é... Ou você gosta ou você odeia, não tem meio termo. _Há, mais ou menos. Não', ou você gosta ou você não gosta. E eu adoro||.

Segue a lista das perguntas que fiz á Glicéria através do canal do *Whatsapp*. À proporção que, ela respondeu á todas as perguntas através de gravação de voz, totalizando quarenta e seis minutos e cinquenta e dois segundos (46:52) de áudio. Sendo que, as perguntas que estão dispostas abaixo sem resposta aparente, foram enviadas para ela em forma de texto, porém estão com as suas respostas adequadamente alocadas ao longo do texto.

- 1) **O que te motivou a realizar o manto?**
- 2) **Quanto tempo durou a produção do manto?**
- 3) **Quando você começou a fazer arte?**
- 4) **Para você, o quê qualifica uma obra de arte? O manto**

Tupinambá se enquadra nestes requisitos?

- 5) **Quem são as suas referências artísticas?**
- 6) **Quais técnicas artísticas você tem mais afinidade?**
- 7) **O que você acha da classificação das artes indígenas como sendo artes primitivas?**
- 8) **Como a fé nos Encantados e nos ancestrais se relacionaram com o fazer artístico material do manto?**
- 9) **Desde quando você passou a entender que o sonho como sendo o seu canal com os ancestrais?**

Para o que ela responde: "Entender os sonhos? Sonhos é isso. Toda vida os sonhos foi, foi esse elo entre o mundo real e o mundo espiritual. Desde que você sonha, tem uma mensagem do que vai acontecer, dias futuros e acontece. Você vai duvidar porque? Não tem quem ensine... Você sabe, simplesmente você sabe.|"

10) Como você define a fé Tupinambá?

Para o que ela responde: "Eu não posso definir a fé Tupinambá. Nem a fé de cada povo, de cada nação. Cada pessoa se relaciona do jeito que pode. Cada um tem seu jeito de se conectar com o mundo e com o outro. Eu tenho minhas buscas, eu tenho os meus portais, eu tenho esse acesso a essa ancestralidade. Pode ser que pessoas tenha, pode ser que pessoas não tenha. Pode ser que eu seja classificada como louca, ou não. Mas, cada povo tem a sua maneira e sua forma de conexão, sua ancestralidade. Desde que acredite ou não. Passa pelo acreditar, pelo que a pessoa acredita ou defende|".

11) Quais transformações você imagina ser possível acontecerem no Brasil e no mundo após a criação deste novo Manto Tupinambá?

Para o que ela responde que o manto é um presente do céu para a terra, que foi dado para os portadores que são os pajés e as majés, que é algo muito sagrado.

12) Os seus parentes lhe reconhecem como artista?

13) Como o povo da comunidade Tupinambá reagiu à ideia de quê você estava produzindo um manto novo para o cacique Babau?

Para o que ela responde-me: "O meu filho pequeno, Ory, tinha de três a quatro anos de idade, ele cantava para o manto, sentava de junto, batia o maracá. Cantava para o manto, Pedia para mim contar a história do manto né e diversas coisas que acontecia junto ao manto, né? As pessoas... As pessoas contribuíam. Mandavam pena, pena de gavião. Todo mundo queria saber qual o resultado. Porque ninguém nunca tinha visto, ninguém nunca viu o manto Tupinambá, a não ser em fotos né? Fotografias, imagens. Mas nunca viram o manto, nunca teve a oportunidade de ver um manto de perto. Então, quando finalizei o manto, foi um outro resultado né? Foi um resultado que foi visível né? Que a gente nem esperava. E teve um efeito. E Foi autorizado pelos Encantados, não foi só por mim, mas foi autorizado pelos Encantados que o

cacique usasse o manto. Porque sempre o manto foi usado pelos pajés, pelas majés né? Então, para o símbolo, uma forma de... De cura né? Que eram utilizados de forma para... Para tratar, a questão do uso, pra cura, pros rituais, pra pegar as crianças. Então, é uma coisa muito religiosa e que eu acho que classifico o manto como um presente do céu pra terra... E a gente tem essa linhagem direta né? A gente tem esse... Isso muito forte, no meu clã, no meu tronco familiar né? Essa questão muito da ancestralidade, da cosmologia espiritual muito forte||.

14) Houve algum ritual para apresentar o manto finalizado á comunidade da Serra do Padeiro?

Para o que ela responde: "E aí o manto, foi feito todo nesses rituais e foi apresentada a mata, o rio, as cachoeiras, as pedras, aos animais, então... Ele foi feito dentro de um território, ele foi feito dentro da aldeia, ele foi feito em casa. Não foi feito em um outro ambiente que não seja a casa dele||.

15) Sobre as artes indígenas... Como entende o próprio corpo como base para a criação artística? Porque escolheu fazer uma arte que fosse para usar sob o corpo e não pendurada na parede ou como uma escultura que tem por função ficar em pé parada para ser observada?

Para o que ela responde: "Eu não domino á arte. Não foi eu que conduziu a arte. Isso é uma questão. Quem me escolheu foi o manto, eu não escolhi, eles me escolheram. É uma leitura. O manto, ele é. Eu não sou á artista do manto, eu sou as mãos que conduziu o manto, que conduziu toda essa leitura, do fazer o manto. O manto foi um fazer coletivo, teve o envolvimento dos jovens, teve o envolvimento das mulheres, teve o envolvimento da comunidade. Não foi só Célia. Célia foi no processo 'as mãos', quem fez a leitura do que tava pedindo, do que foi pedido, do que foi pra ser executado. Não foi diretamente: 'Vou fazer o manto, porque é... O manto', 'há, vou fazer o manto porque é bonito', 'há porque eu vou fazer uma pintura', há vou fazer isso, vou fazer aquilo. Não. Isso é uma leitura que eu faço, que foi uma leitura cosmológica. É uma técnica cosmológica. É um sentimento, uma linguagem, pedida pelo manto e houve uma necessidade do território. Porque para o manto existir, o território precisava existir... Aí desde 2004 que a gente retomada do território e deixa o território se recuperar. Então isso aí deu condição do manto voltar a existir. Ao despertar do manto||.

16) O que significa o manto para você?

Para o que ela responde: "O manto pra mim ele é vivo. O manto é uma personalidade. O manto pra mim ele é uma entidade. O manto, ele existe. As pessoas pode ter o olhar de arte, artista, que é o olhar do fora, pra dentro, pra... Olhar pras coisas indígenas, como todo mundo olha pra coisas indígenas e veem como uma alegoria, né? É tudo lindo e bonito porque é de pena. Mas não ver a simbologia do sagrado. O manto pra gente é sagrado. O manto é sagrado. Ele traz o sagrado. Pra quem vai admirá-lo, o seu olhar de quem tá de fora vai ver uma arte, vai ver o belo. E eu não classifico. Eu classifico como uma coisa, com o sagrado né? É a presença do sagrado da terra. É reestabelecer a identidade dum povo. É reestabelecer uma coisa que foram tirada, apagada, é... Botado para o esquecimento, saqueado da memória dos povos indígenas. Dos fazeres dos povos indígenas. Então... Do povo Tupinambá. Então, desde as técnicas das pinturas das cerâmicas, desde o fazer as cerâmicas, desde o fazer o velório... Tudo isso que foram apagado, retirado brutalmente, né, sem escolha nenhuma. E a arte, se classificar arte, eu acho que a gente poderia trabalhar nessa questão de descolonização. Descolonizar a arte indígena, né? Trabalhar na descolonização do que é a arte indígena, do que venha a ser a arte indígena. Porque a arte indígena, essa arte é uma arte do sagrado. É uma arte divina, uma arte da cosmologia. Da ancestralidade, esse é o lugar. É tanto que eu não cobro. Eu não cobro pra fazer o... Esse trabalho, eu nunca cobrei. Porque ela veio do sagrado. O sagrado não tem preço.||

17) A seu ver, recriar o manto é uma ação política?

Para o que ela responde: "O fazer o manto, o manto se permitir voltar para o seu território, ele se torna uma ação política, ele se torna um empoderamento. Ele se torna uma linguagem. E principalmente o portador, que é o cacique né?... Eu vejo o manto, voltando pra casa. Eu vejo que é possível, eu posso tentar deixar o manto viver por várias gerações porque eu tenho a possibilidade de ensinar, crianças, jovens, as pessoas que se interessam, né? A aprender. Reativar os fazeres dos mais velhos. Animar os mais velhos á fazerem o jereré, que tava praticamente poucas pessoas fazendo, poucas pessoas idosos né?||

18) Como você pensa o dia do índio?

Para o que ela responde: "O dia do índio é o dia para os não-índios. Ao mesmo que também é uma data de resistência para a questão dos estereótipos á serem desconstruídos".

19) O que é o xamã para o povo Tupinambá? É possível fazer uma associação entre o xamã e a pessoa que é artista?

Para o que ela responde: "Xamã? Xamã é na linguagem eu acho que Yanomami, xamã. É linguagem de outro povo, mas para o povo Tupinambá, pajé, né? Então, é muito... É muito visão branca. É muito branco, não é olhar com o olhar do coração né? Para o olhar do que é extraordinário, perto de você, perto das pessoas, perto do outro. É reestabelecer um elo entre o mundo terreno e o mundo celestial. É encontrar as peças do quebra-cabeça, né? É dizer que nem tudo tá perdido, nem tudo tá perdido. Não existe uma arte tamanha, sem a sua cosmologia, sem a sua Cosmotécnica, sem á espiritualidade, que no caso a gente se coloca como instrumento, né?... Eu sou a pessoa que portou, que trouxe o manto de volta pra casa. Aquela energia que era necessária voltar pra casa."||

Figura 30 - Cacique Babau vestido com o Manto Tupinambá no território da Serra do Padeiro



Fonte: Projeto um outro céu (2021). Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/manto-tupinamba/>. Acesso em: 02/03/2022.

Figura 31 - O Manto Tupinambá em movimento



Fonte: **KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ**: Essa é a Grande Volta do Manto Tupinambá. São Paulo: [s. n.], 2021. 92 p. ISBN 9786500321098. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepe-turusu-yuiri-assojaba-tupinamba>. Acesso em: 18 maio 2022.

Figura 32 - Cacique Babau posando com o Manto Tupinambá



Fonte: Projeto um outro céu (2021). Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/manto-tupinamba/>. Acesso em: 02/03/2022.

Figura 33 - Cacique Babau posando com o Manto



Fonte: Projeto um outro céu (2021). Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/manto-tupinamba/>. Acesso em: 02/03/2022.

Figura 34 - Cacique Babau sorrindo com o Manto Tupinambá



Fonte: Projeto um outro céu (2021). Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/manto-tupinamba/>. Acesso em: 02/03/2022.

CAPÍTULO III – Impactos do Manto Tupinambá na luta do povo

Então, o presente trabalho continua por responder a seguinte necessidade: destacar os impactos e as repercussões do manto Tupinambá contemporâneo, na luta do povo Tupinambá da Serra do Padeiro. Para isso irei assegurar o debate nas seguintes referências: o projeto Um Outro Céu (2021) e na exposição Assojaba Tupinambá (2022) respectivamente.

i. Um Outro Céu

O Projeto Um Outro Céu, consiste no desmembramento de um projeto internacional que abrange os países do Equador (América do Sul), Guiné Bissau e Congo (África) e Bangladesh e Camboja (Ásia), em prol dos “Defensores Ambientais”, nomeado de: “Desenvolvimentos Sustentável e Atmosferas de Violências: Experiências de defensores ambientais” financiado pela Academia Britânica. Este projeto se desmembrou em outro chamado: “Mapeamento das Violações aos Direitos Indígenas no Nordeste do Brasil” e em um plano de pesquisa emergencial para investigar os impactos da Covid-19 entre os povos indígenas, cujo financiador destes dois últimos, fora a Universidade de Sussex, Grã-Bretanha.

Estando o Brasil entre os piores lugares no índice de assassinatos á defensores mundiais, dentre os quais “2/3 dos assassinados lutavam pela proteção do meio ambiente, da terra e dos direitos dos povos indígenas (69%) e quase 1/3 eram indígenas”⁴⁸ Sendo, os setores de maior responsabilidade

⁴⁸ NUNES. Conexão Planeta. Mais de 300 ativistas dos direitos humanos foram assassinados em 2020, revela relatório global. Disponível: <https://conexaoplaneta.com.br/blog/mais-de-300-ativistas-dos-direitos-humanos-foram-assassinados-em-2020-revela-relatorio-global/>. Acesso em: 08/03/2022.

por essas mortes, os inimigos dos povos indígenas e por extensão do planeta terra, tal qual nós o conhecemos, que são: o agronegócio e a mineração, como bem afirma Mary Menton no Congresso Virtual UFBA 2021 ⁴⁹.

O Projeto Um Outro Céu, se apresenta como sendo um mapeamento de ameaças, conflitos e violências em territórios indígenas. Compreendendo por território indígena um total de 160 terras e 70 etnias, de acordo á ANAI (Associação Nacional de Ação Indigenista). Como também, a ação de mapear, para o projeto significa ‘colocar no mapa’, poder visualizar os conflitos em suas respectivas regiões geográficas, como é apresentado na figura abaixo. A partir, de um layout criativo produzido por Daniel Baniwa, a fim de, proporcionar ao leitor um aprofundamento sobre cada um dos 22 conflitos mapeados, que se compreendem os estados da: Bahia, Ceará, Pernambuco, Minas Gerais e Pará. Reforçando ao fato de que, as escolhas dessas regiões, dizem respeito aos territórios de origem dos indígenas pesquisadores, como também dos artistas indígenas escolhidos, uma vez que, a metodologia do projeto parte de três invéses de investigação:

relatos de experiências de defensores, cartografias de conflitos realizadas por pesquisadores e estudantes indígenas e trabalhos de artistas indígenas sobre os efeitos da pandemia da Covid-19, associada aos conflitos ecológicos vivenciados pelas comunidades. ⁵⁰

⁴⁹ PROJETO um outro céu: Projeto de pesquisa de ecologia política e exposição artística, [S./s.n], 2021, 1 vídeo (1:23:34 min). Publicado pelo canal TV UFBA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zfvX5bAgl3I&t=635s>. Acesso em: 08/03/2022.

⁵⁰ PROJETO um outro céu. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/>. Acesso em: 18 maio 2022.

Figura 35 - Mapeamento de Conflitos



Fonte: Projeto um outro céu. Conflitos Ecológicos, 2021.

Sendo isso somente possível, por razão da participação de dez bolsistas, pesquisadores indígenas ao projeto. Principalmente aqueles que integram as universidades da Bahia: Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e Universidade do Estado da Bahia (Uneb). Ao passo que, na coordenação do projeto estão: Felipe Milanez (IHAC/UFBA), Mary Menton (Universidade de Sussex), Jurema Machado (CAHL/UFRB) e Felipe Cruz Tuxá (Opará/Uneb). À proporção que, todo o material para esta pesquisa, se encontra disponível em formato digital através do website: <https://umoutroceu.ufba.br/o-projeto/>.

ii. Conflitos

Em seguida, apresento-lhe os vinte e dois conflitos mapeados e seus respectivos pesquisadores:

- Empresa Britaboa/Canaã impacta a TI Pitaguary|| no Ceará, como também a Construção de Central Nuclear no município de Itacuruba|| compreendendo-se parte dos territórios da Bahia e de Pernambuco, ambos os trabalhos foram produzidos pela estudante e pesquisadora Antônia Kanindé, indígena do povo Kanindé.
- Empresa Ducoco Agrícola S.A impacta TI Tremembé|| no Ceará, como também o Parque Nacional do Catimbau é criado sobrepondo o Território

Kapinawá|| em Pernambuco, ambas as pesquisas foram produzidas por Daniela Alves de Araújo, indígena do povo Jenipapo-Kanindé.

- “Poluição da Lagoa Encantada|| no Ceará. Por Raquel da Silva Alves, indígena do povo Jenipapo-Kanindé.
- “Bloqueio do acesso ao território de origem, às margens do rio São Francisco|| em Minas Gerais, como também o “Rompimento da barragem de Fundão, em Mariana|| Minas Gerais, ambos produzidos por Flávia Xakriabá, indígena do povo Xakriabá.
- “Tentativa de instalação de um resort do grupo hoteleiro português Vila Galé no interior do Território Tupinambá|| em Olivença - Bahia, como também “Entre o econegócio e o ambientalismo dos afetos e cosmovisões – disputas de visões da natureza no Parque São Bartolomeu|| subúrbio ferroviário de Salvador e por último o “Projeto de concessão do Parque São Bartolomeu||, todos realizados por Julia Mota de Brito.
- Racismo socioambiental, sobreposição territorial, reintegração de posse e especulação imobiliária na TI Comexatibá, extremo sul da Bahia. Por Daniel da Silva, indígena do povo Pataxó e Rutian do Rosário Santos, também pataxó.
- “Racismo socioambiental, sobreposição de território e criminalização de lideranças na TI Barra Velha do Monte Pascoal|| no extremo Sul da Bahia, por Daniel da Silva, Pataxó.
- “Invasão e desmatamento no território Kantaruré|| município de Glória - Nordeste baiano. Por Sheila Gomes Araújo, indígena do povo Kantaruré.
- “Rede de alta tensão sobre o território Kiriri|| município de Banzaê - Bahia. Por Tatiane Otavia de Jesus, indígena do povo Kiriri.
- “Exploração de recursos ambientais do território Suruí Aikewara|| sudoeste do Pará, como também a “Supressão territorial; Poluição do rio Flexeira; Invasões de território por caçadores, madeireiros e extrativistas; Queimadas criminosas; Mortes de animais silvestres por atropelamento, incêndios ou caçadas; Tensões do entorno, devido à presença de fazendas, da Rodovia BR-222 e da estrada de ferro Carajás (EFC)|| localizado na bacia do rio Tocantins. Ambos produzidos por Eric de Belém Oliveira.
- “Sobreposição territorial, reintegração de posse e conflitos com beneficiários de projetos de assentamento (PAs)|| extremo Sul da Bahia, como também “Conflitos territoriais na TI Tupinambá Belmonte|| extremo Sul da Bahia, mais ainda “Tráfico de drogas relacionado ao turismo|| extremo Sul da Bahia e por fim “Reintegração de posse em área indígena|| também no extremo Sul da

Bahia. Todas as pesquisas foram produzidas por Rutian do Rosário Santos, indígena Pataxó.

- “Conflito por terra seguido de ameaça de morte – Tuxá – Terra indígena Tuxá D’zorobabé (Aldeia Mãe)” município de Rodelas - Bahia. Por Joana Darc Apako Caramuru, indígena da etnia Tuxá.
- “Conflito territorial – Pankararu – Terra Indígena (TI) Pankararu” em Pernambuco. Por Wiliane Maria dos Santos, indígena do povo Pankararu.
- “Ameaças, conflitos e invasão territorial – Ameaça aos direitos territoriais, aumento de invasão da Terra Indígena (TI) Kayapó” no Pará. Por Maia Paiakan Kayapó, indígena do povo Kayapó.
- “Monocultivo do eucalipto e bambuzal – Comunidade tradicional pesqueira e quilombola de São Braz, em Santo Amaro - Recôncavo Baiano” como também “Impactos ambientais e a saúde do lixão da cidade de Santo Amaro, Bahia” e ainda “Poluição por chumbo e cádmio – comunidade tradicional pesqueira e quilombola São Braz” em Santo Amaro - Bahia, ainda mais a “Poluição das águas – Penha Papéis, no território quilombola de São Braz” Santo Amaro Bahia e por fim “São Braz: Uma comunidade quilombola cercada de conflitos ambientais: A defesa pelo território construindo alternativas antirracistas”. Todos esses trabalhos foram produzidos por Jerônimo Passos Santana, natural da comunidade de São Braz.

À proporção que, associado ao mapeamento de conflitos, foram criadas para este projeto um total de quinze obras de arte. Por 100% de artistas indígenas. À medida que as artes estão todas expostas no site, o debate que apresenta a partir delas, como um campo fértil para reflexões que só a comunicação artística pode proporcionar. Atingindo o íntimo de todos que as observam, ouvem e sentem. Sendo elas: O filme: “Parente – A Esperança do Mundo”, dirigido por Graciela Guarani e Alexandre Pankararu, cineastas indígenas; O quadro: “Apy Mã Kotor Voltei de novo” de Kryptytiti Burjack Parkrejimokre Parkrekapare da etnia Gavião, da aldeia: Krãpeitije, estudante de Artes Visuais na UNIFESP (Universidade Federal de São Paulo).

iii. Artes Indígenas

Figura 36 - Arte: *Um Outro Céu*



Fonte: GAVIÃO Kryt. Apy Mã Kotor Voltei de novo. Projeto um outro céu, 2021. Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/>. Acesso em: 09/03/2022.

Como também, o canto de Arawí Suruí, do povo Aikewara, do estado do Pará. Licenciado Intercultural Indígena pela (UEPA) Universidade do Estado do Pará, o qual apresenta o canto tradicional de seu povo, que por razão da Covid-19, perderam três guerreiros em sua aldeia, dentre eles o pajé do grupo, seu pai. Um vídeo de um minuto, de nome: "Commodity" de Ziel Karapotó, da etnia Karapotó, Alagoas. Este que é artista audiovisual, performer, fotógrafo, curado e arte-educador, criador de pensamentos e obras decoloniais. Mais ainda, o ganhador do prêmio especial, através de seu poema, que dar nome ao projeto, Ailton Krenak, do povo Krenak de Minas Gerais. Este que é ativista, escritor e intelectual contemporâneo. Em seguida, a rezadeira Lindaura Tenório através de um vídeo de 5 minutos, onde canta um Toante, juntamente à sua família Kariri e Pankararu, em seu território. Ela que "além de ser detentora dos saberes milenares destes povos com o conhecimento da reza e canto, dona Lindaura também é mestra artesã"⁵¹. Mais ainda uma música de nome:

⁵¹ PROJETO um outro céu. Toantes aos Deuses da Natureza e ao Sol. Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/toante-aos-deuses-da-natureza-e-ao-sol/>. Acesso em: 08/03/2022.

“Genócidio” (7’:45”), produzida por Edivan Fulni-ô, indígena do povo Fulni-ô e Pataxó Hã hã hãe. Cantor, compositor e produtor musical. Bem como, um vaso de barro feito por Leide Pankararu, que é para a artista indígena, expressão máxima da cultura de seu povo Pankararu, a arte de manusear o barro na produção de diversos utensílios para o gerenciamento da vida, como: potes, pratos, tachos etc. Nascida na aldeia Brejo dos Padres, em Pernambuco, a indígena apresenta ao projeto o pote de barro abaixo. Arte em íntima relação com a vida, como se apresentam geralmente às criações indígenas.

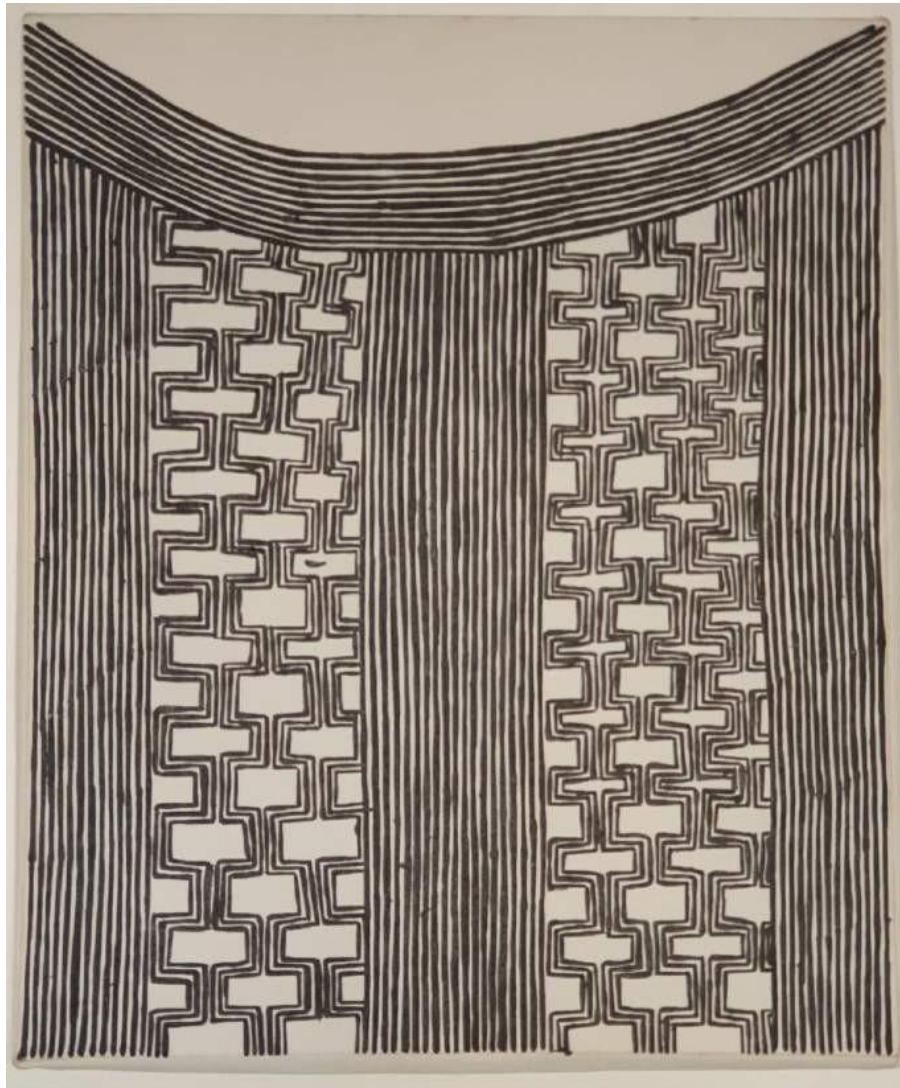
Figura 37 - Arte: *Um Outro Céu*



Fonte: PANKARARU Leide. Projeto um outro céu. Pote de Leide Pankararu, 2021. Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/>. Acesso em: 09/03/2022.

Assim como, um grafismo em tela, feita por Irekran Kayapó, da etnia Kaiapó, esposa do falecido Paulinho Paiakan, sendo que ela fizera esta pintura abaixo como uma homenagem ao mesmo. A pintura se chama: “Ngôkintire”.

Figura 38 - Arte: Um Outro Céu



Fonte: KAYAPÓ Irekran. Projeto um outro céu. Ngôkontire, 2021. Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/>. Acesso em: 09/03/2022.

A pintura visual de Isael Maxakali, do povo Maxakali de Minas Gerais, na qual apresenta o animal morcego, enquanto aquele que traz a cura ao seu povo. Na contramão do senso comum que, depois do surgimento do vírus da Covid-19, passou á abominar esta espécie. Também, á obra: “No Giro do Maracá” de Benício Pitaguary, liderança do Povo Pitaguary, da aldeia Monguba no Ceará, pesquisador e criador de grafismos indígenas.

Figura 39 - Arte: *Um Outro Céu*



Fonte: PITAGUARY Benício. Projeto um outro céu. No Giro do Maracá, 2021. Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/>. Acesso em: 09/03/2022.

Bem como, um filme feito por Olinda Yawar Tupinambá, que é jornalista, cineasta, performer e ativista ambiental. cujo título é: *Equilíbrio* (11'33"). No qual, a artista indígena critica as sociedades mundiais que não se enxergam enquanto parte da natureza, enquanto parte do planeta terra e se considerando especiais, diferenciados e superiores, a todas as demais formas de vida. Assim como, Eduarda Yacunã Tuxá, indígena do povo Tuxá de Rodelas na Bahia, com uma ilustração digital de nome: *Memória*, 2021. Como ainda, a obra *Refúgio* de Arissana Pataxó, que é artista visual e professora. E por fim, o manto Tupinambá, produzido por Glicéria Tupinambá.

Figura 40 – Arte: *Um Outro Céu*



Fonte: TUPINAMBÁ Glicéria. Projeto um outro céu. Manto Tupinambá, 2020. Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/>. Acesso em: 09/03/2022.

Figura 41 - Arte: *Um Outro Céu*



Fonte: TUPINAMBÁ Glicéria. Projeto um outro céu. Manto Tupinambá, 2020. Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/>. Acesso em: 09/03/2022.

iv. Repercussões do Manto Tupinambá

Ao mesmo tempo em que, é gerado um conjunto de notícias a partir da realização do projeto: Um Outro Céu, para isso saliento á(s): publicação realizada pelo site *Science Direct*, de nome: *The COVID-19 pandemic intensified resource conflicts and indigenous resistance in Brazil*, traduzindo para o português: “A pandemia do COVID-19 intensificou os conflitos de recursos e a resistência indígena no Brasil”. (*Science Direct* . Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0305750X20303491>. Acesso em: 08/03/2022). E ainda, o primeiro boletim do (GT) Grupo de Trabalho “Ecologia(ões) política(s) desde el Sur/Abya-Yala” que publicou o texto produzido por Samuel Vida e Felipe Milanez, sobre a necessidade de registrar às memórias dos povos indígenas e negros da América Latina, diante da pandemia do vírus da Covid-19 ⁵².

⁵² MILANEZ Felipe e VIDA Samuel. CLACSO. Boletín #1 Senti-pensarnos Tierra. Disponível em: <https://www.clacso.org/boletin-1-senti-pensarnos-tierra/>. Acesso em: 08/03/2022.

Figura 42 – Retirado do Boletim #1 *Senti-pensarnos Tierra*

Pandemia, racismo y genocidio de indígenas y negros en el Brasil

El coronavirus y la política de exterminio¹

Felipe Milanez* y Samuel Vida**

Fonte: MILANEZ Felipe e VIDA Samuel. CLACSO. Boletín #1 Senti-pensarnos Tierra. Disponível em: <https://www.clacso.org/boletin-1-senti-pensarnos-tierra/>. Acesso em: 08/03/2022

Como também, o espaço ocupado no Congresso Virtual da UFBA 2021, através das Mesas de Discussões: “Um outro céu: Projeto de pesquisa de ecologia política e exposição artística”, já citado acima, com a participação dos quatro coordenadores do projeto e ainda á mesa: “Um outro céu: Arte e guerra”, com a participação de quatro mulheres indígenas que estão expondo seus trabalhos na “exposição” do projeto, que são: Arrisana Pataxó, Glicéria Tupinambá, Olinda Yawar Muniz e Yacunã Tuxá ⁵³. Ainda ocorrera também, á exibição do filme: “Parente – A esperança do mundo”, dia 19 de abril de 2021 no “Cinema Indígena TVE”.

Os mantos tupis – chamados de assojaba ou guara-abucu em tupi arcaico – serviam como vestimentas rituais usadas em performances religiosas no âmbito das comunidades indígenas costeiras e, mais tarde, em assentamentos missionários e mercados. (BUONO, 2018, p.5)

⁵³ PROJETO um outro céu: Arte e guerra, [S.l s.n], 2021, 1 vídeo (1:24:14 min). Publicado pelo canal TV UFBA. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NuJ78au2-mE&t=187s&ab_channel=TVUFBA. Acesso em: 08/03/2022.

Dentro dos impactos da *volta do manto*⁵⁴, á artista Glicéria Tupinambá fora convidada para compor a exposição nomeada de: Kwá Yapé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá, A Grande Volta do Manto Tupinambá, que é uma afirmativa Tupinambá a respeito das memórias e da fé nos Encantados, pelo Povo da Serra do Padeiro.

O manto integra o projeto “Os artistas viajantes europeus e o caso dos mantos tupinambás nas cidades do Rio de Janeiro e Porto Seguro” que se compreende por uma exposição de arte contemplada pelo prêmio: Funarte Artes Visuais 2020/2021 e se apresentam com o manto Tupinambá no centro da narrativa, mais outras obras de diferentes artistas, como: Edimilson de Almeida Pereira, Fernanda Liberti, Juliana Caffé e Juliana Gontio. Além disso, fora produzido um lindo catálogo bilíngue, disponibilizado tanto na versão virtual através do site: <https://linktr.ee/MantoTupinamba> quanto impressa nos dias que duraram as exposições presenciais. Tendo sido criado por Dora Suth, Gustavo Caboco e Pedro, Pastel & Besouro, sendo-os responsáveis pelo design, identidade visual e projeto gráfico, respectivamente. O catálogo está disponível tanto na língua portuguesa como na língua Nhegatu, que é a língua tupi antigo que

[...] foi usada no século XIX, como idioma comum entre várias nações indígenas da região amazônica. Era mais popular que o português no Amazonas e Pará até 1877. Atualmente, essa língua franca (utilizada em comunidades que utilizam mais de um idioma), é uma das línguas oficiais do município de São Gabriel da Cachoeira (AM). É utilizado ainda para a comunicação entre indígenas e não indígenas; e foi retomado por grupos que perderam seu idioma nativo⁵⁵.

A exposição Kwá Yapé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá, aconteceu presencialmente na Galeria Fayga Ostrower Ostrower, na Funarte Brasília, Distrito Federal, entre os dias 16 de outubro á 17 de outubro de 2021. Com a

⁵⁴ Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/artes-visuais/a-grande-volta-do-manto-tupinamba-e-tema-de-exposicao-contemplada-com-o-premio-funarte-artes-visuais/>.

⁵⁵ TUGNY, Agostinho de; TUPINAMBÁ, Glicéria; CAFÉ, Juliana; GONTIJO, Juliana; PEREIRA, Edimilson de Almeida; LIBERTE, Fernanda; CABOCO, Gustavo; MELZI, Lívia; SGANZERLA, Rogério; PINHEIRO, Sofia. **KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ**: Essa é a Grande Volta do Manto Tupinambá. São Paulo: [s. n.], 2021. 92 p. ISBN 9786500321098. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepeturusu-yuriri-assojaba-tupinamba>. Acesso em: 18 maio 2022.

Figura 44 - Parte do folder da exposição “Assojaba Tupinambá”



GLICERIA AÇUÍ KUMUNIDADÍ SERRA DO PADEIRO YARA

Sou Glicéria Tupinambá, liderança indígena, professora, intelectual e artista da aldeia da Serra do Padeiro, no Território Indígena Tupinambá de Olivença [sul da Bahia], na Mata Atlântica.

Nasci por mão de parteira dentro da aldeia, no pé da serra, a morada dos Encantados. Meu nome foi escolhido pelo meu avô, o pajé João de Nó; foi o nome de uma prima dele que foi levada grávida para o aldeamento Nossa Senhora da Escada, em Olivença. Ela não se acostumou naquele regime e fugiu logo que ganhou a criança: entre o aceiro da roça de milho e a mata, a onça comeu ela e a criança.

Criada em território tupinambá, estou profundamente envolvida com a vida de meu povo, no meu cotidiano, em minhas estratégias e lutas políticas, em consonância com a perspectiva do bem viver. Engajada na luta pela garantia de nossos direitos coletivos, me dedico especialmente à obtenção de direitos territoriais, educação e direitos das mulheres indígenas. Por causa disso, tenho sido repetidamente ameaçada e criminalizada. Em 2010, voltando de um compromisso oficial em Brasília, no qual denunciei os frequentes episódios de brutalidade policial contra meu povo, fui presa com meu filho de dois meses. O encarceramento durou mais de dois meses e foi duramente criticado pelas organizações de direitos humanos no Brasil e no exterior. Após minha libertação, fui incluída no Programa Federal de Proteção aos Defensores dos Direitos Humanos.

Fonte: **KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ**: Essa é a Grande Volta do Manto Tupinambá. São Paulo: [s. n.], 2021. 92 p. ISBN 9786500321098. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepe-turusu-yuiri-assojaba-tupinamba>. Acesso em: 18 maio 2022.

Em entrevista ao site Uol, Naiane Terena, organizadora da exposição Assojaba Tupinambá, afirma que a confecção de novos mantos Tupinambá estiveram adormecidas no ceio cultural desta nação por cerca de 300 anos e que agora acorda, através dos sonhos trazidos pelos Encantados, á indígena Célia Tupinambá. Desta maneira, Naiane Tereza, que também é artista indígena contemporânea, afirma que o manto para ela significa “a força dos encantados dizendo que, resistência se faz com memória e atuação coletiva”, definição que se assemelha à afirmada por Célia, quando questionada (no capítulo dois) sobre “o que é resistência”, ao passo que diz que, para ela, significa “coletividade, experiências vividas juntas”⁵⁶. Sintetizando todo o modo de fazer, pensar e viver indígena. Ao mesmo que, também sugere os motivos

⁵⁶ Resposta oferecida por Glicéria em entrevista para este trabalho, capítulo II.

pelos quais, o sistema hegemônico da burguesia capitalista, anti-negritude, caminha de encontro à vida com dignidade para os povos originários destas terras.

Segundo cronistas do século XVI, os mantos de plumas eram usados em uma grande variedade de ocasiões rituais, funcionando como elos com a esfera ancestral durante ritos funerários, como signos de poder e prestígio nas festividades comunais e como vestimentas durante aquilo que os relatos da época descrevem como rituais canibais entre prisioneiros e captadores. (BUONO, 2018, p.5)

Além do manto produzido por Glicéria, a exposição teve a participação do poeta Edmilson de Almeida Pereira, através do seu poema: *De Volta ao Sol*. Bem como, Livia Melzeu com os registros fotográficos de todos os mantos Tupinambás antigos. Assim como, um curta de 17 minutos feito por Rogério Sganzerla de nome: *Viagem e Descrição do Rio Guanabara por Ocasião da França Antártica, 1976*. Como ainda, uma pintura de Sophia Pinheiro, nomeada: *Retrato imaginário de Madalena Caramuru, inspirado em Glicéria Tupinambá, 2020*, utilizando-se da técnica do pastel oleoso e lápis de cor; Ainda mais dez gravuras produzidas pelo artista Gustavo Caboco, nomeada de *Retorno do manto tupinambá*, impressas em papel algodão 20 x 20 cm. Mais ainda, as fotografias em formato de díptico, feitas por Célia do seu irmão cacique Babau, vestido com o manto Tupinambá. E por fim, uma fotografia de Fernanda Liberti nomeada de *A dança do pássaro Tupinambá, 2021* que é Célia vestida com o manto, vista de cima.

Ao passo que, para que pudesse acontecer a primeira exposição do manto, presencialmente na Galeria Faya em Brasília, dois grandes acontecimentos foram necessários terem ocorrido. Sendo que, ambos se formam por causa dos *movimentos* feitos pelos Encantados, para a realização da *Volta do Manto Tupinambá*⁵⁷. Uma vez que, o primeiro aconteceu ainda em 2006, quando Glicéria tenta pela primeira vez recriar o manto que havia visto no museu do Quai Branly, resultando em um manto *rascunho* como ela mesma afirma. Sem seguida, ela recebe um convite de João Pacheco e Patrícia Navarro para comporem a exposição: *Os Primeiros Brasileiros*, em

⁵⁷ Título da exposição a qual me refiro.

2007. Para isso, pergunta aos Encantados se pode oferecer á sua primeira tentativa de criação do manto para compor á exposição e eles respondem que, para poder doar o manto para á exposição no Museu Nacional, será preciso que ela confeccione mais três outros mantos. Então, Glicéria consente o pedido, enquanto espera e procura entender outra mensagem que eles lhe disseram: Tudo á seu tempo ⁵⁸. Até que, em 2022, três mantos são apresentados na exposição: Assojaba Tupinambá. Sendo eles:

v. Exposição Assojaba Tupinambá

Figura 45 - Manto Tupinambá completo



Fonte: **KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ**: Essa é a Grande Volta do Manto Tupinambá. São Paulo: [s. n.], 2021. 92 p. ISBN 9786500321098. Disponível em:

⁵⁸ Página 49, cap. II.

<https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepe-turusu-yuiri-assojaba-tupinamba>. Acesso em: 18 maio 2022.

Figura 46 - Manto curto para o cabelo



Fonte: **KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ**: Essa é a Grande Volta do Manto Tupinambá. São Paulo: [s. n.], 2021. 92 p. ISBN 9786500321098. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepe-turusu-yuiri-assojaba-tupinamba>. Acesso em: 18 maio 2022.

Figura 47 - Manto incompleto – Exposição Assojaba Tupinambá



Fonte: **KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ**: Essa é a Grande Volta do Manto Tupinambá. São Paulo: [s. n.], 2021. 92 p. ISBN 9786500321098. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepe-turusu-yuiri-assojaba-tupinamba>. Acesso em: 18 maio 2022.

Figura 48 - Malha do manto - Exposição Assojaba Tupinambá



Fonte: **KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ**: Essa é a Grande Volta do Manto Tupinambá. São Paulo: [s. n.], 2021. 92 p. ISBN 9786500321098. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepe-turusu-yuiriri-assojaba-tupinamba>. Acesso em: 18 maio 2022.

Havendo assim então um total de: Um manto completo feito para Babau. Ainda um manto curtinho só para o cabelo. Como também, um manto pela metade preso á um gabarito em formato de letra "A", que possibilita ao observador perceber á malha do manto, á trama e como as penas se encaixam

entre os pontos, através de uma linha contínua. E por fim, somente a malha esticada, sob uma superfície lisa de madeira. Sendo, este último, ao que afirmara Glicéria a mim, refere-se ao terceiro manto solicitado pelos Encantados e que ainda não fora produzido.

À medida que, o segundo grande acontecimento necessário para a exposição do manto em Brasília, foi o toré⁵⁹ realizado pelo povo Tupinambá da Serra do Padeiro, no espaço físico e absolutamente vazio, que receberia o manto Tupinambá. Um manto que é visto e tratado pelo povo Tupinambá, enquanto uma entidade, compreendido enquanto um objeto vivo e inclusive que, tenha sido ele, o grande responsável por sua própria materialização.

Esta exposição acontecera cinco dias depois da II Marcha das Mulheres Indígenas – *Mulheres originárias: Reflorestando mentes para a cura da Terra*, ocorrida entre os dias 7 a 11 de setembro de 2021, em frente à FUNARTE Brasília. A fim de fomentar o cenário político do país, e fazer todos voltarem os olhos para a votação que estava sendo feita no STF (Supremo Tribunal Federal) sobre a PL 490, conhecida como Marco Temporal.

A mobilização foi promovida pela Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade (ANIMIGA) e a Articulação dos Povos Indígenas Brasileiros (APIB) com audiências e ações culturais das mulheres no espaço da Fundação Nacional de Artes (Funarte)⁶⁰.

A mobilização das 5 mil indígenas, das diferentes etnias do Brasil, juntas em Brasília, foi a fim de, impedir a aprovação da PL que transita na Câmara dos Deputados, nomeada de marco da morte, pelo movimento indígena. Visto que, o objetivo do marco temporal é o de instituir uma data, sendo esta o ano de 1988, ano da constituição federal brasileira, para delimitar que a partir deste ano, os povos indígenas que não tiverem como provar que estavam vivendo em suas terras, não poderão alegar direitos sobre ela. Não poderão, portanto, alegá-las como sendo "terras indígenas" ou exigirem sob as mesmas, "demarcação já".

⁵⁹ Também conhecido por Poranci, que é um ritual do povo Tupinambá.

⁶⁰ BARRTETO. Guerreiras em Marcha. Uol. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/guerreiras-em-marcha-mulheres-indigenas-ocupam-brasilia-e-pedem-direitos/#page13>. Acesso em: 09/03/2022.

Em outras palavras, a PL 490 é um projeto de lei, afirmado pelo Estado brasileiro, com a intenção de exterminar a cultura e os modos de serem indígenas. Desta maneira, ‘A Grande Volta do Manto Tupinambá’ vem como uma ação concreta de luta, força e resistência do povo Tupinambá da Serra do Padeiro, da nação Tupinambá destas terras, estando assim também, alinhado á todos os povos indígenas deste país. Pois, esta exposição tem importância e significado para todos os indígenas parentes da mesma mãe natureza: á terra.

As mobilizações indígenas em Brasília ocorrem desde o dia 22 de agosto, quando se iniciou o acampamento Luta Pela Vida. Denunciando a agenda anti-indígena do governo federal e Congresso Nacional, mais de 150 povos de todas as regiões do Brasil ocupam Brasília durante o mês de setembro.⁶¹

Figura 49 - Glicéria vestida do manto parcial



Fonte: **KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ**: Essa é a Grande Volta do Manto Tupinambá. São Paulo: [s. n.], 2021. 92 p. ISBN 9786500321098. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepe-turusu-yuiri-assojaba-tupinamba>. Acesso em: 18 maio 2022.

⁶¹ ANDES. Acampamento da II Marcha Nacional das Mulheres Indígenas reúne 5 mil mulheres indígenas. Disponível em: <https://www.andes.org.br/conteudos/noticia/acampamento-da-il-marcha-nacional-das-mulheres-indigenas-reune-5-mil-mulheres-indigenas1>. Acesso em: 09/03/2022.

Desse modo, ao final dos dias da Marcha da Mulheres Indígenas, o marco temporal teve, por um voto de diferença, a sua aprovação negada enquanto Projeto de Lei. Isso pelo menos por enquanto, ao passo que este é o resultado da luta das mulheres indígenas e do movimento indígena do Brasil. Neste sentido, chega ao fim também a exposição Assojaba Tupinambá, tendo circulado em Brasília, durante os dias 16 e 17 de setembro, como também em Porto Seguro, entre os dias 27 e 28 de novembro. E agora, retornar para a aldeia da Serra do Padeiro, os mantos apresentados na exposição: Assojaba Tupinambá, para serem exibidos no Território Indígena Tupinambá, durante a tradicional festa de São Sebastião, entre os dias 18 e 19 de janeiro de 2022. Nesta festa compareceram as artistas: Fernanda Liberti e Livia Melzi e também o curador Augustin de Tugny.

Figura 50 - Catálogo da exposição: Assojaba Tupinambá – A Grande Volta do Manto Tupinambá



Fonte: **KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ: Essa é a Grande Volta do Manto Tupinambá.** São Paulo: [s. n.], 2021. 92 p. ISBN 9786500321098. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepe-turusu-yuiri-assojaba-tupinamba>. Acesso em: 18 maio 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desejo considerar aqui algumas das coisas mais importantes que aprendi com este trabalho. A primeira delas é sobre a técnica usada por Glicéria Tupinambá na produção do manto, que é a Cosmotécnica: uma técnica de construção coletiva com os Encantados, através de visões, sonhos e demais manifestações da cosmologia indígena Tupinambá. Uma vez que, posso afirmar que o manto é um objeto sagrado, “mágico/espiritual”⁶². Uma vez que, foi o manto que decidiu renascer (de forma onisciente) neste tempo, *em sua casa*, no seio do Território Indígena Tupinambá de Olivença, sul da Bahia.

É sabido que, foi o próprio manto Tupinambá - compreendido por Glicéria enquanto uma entidade: o Encantado Tupinambá – “se criou”. Orientando a artista Glicéria, de forma que a mesma pudesse ser “às mãos” responsáveis pela materialização do manto no mundo. O manto Tupinambá é um presente dos céus para a terra (TUPINAMBÁ, p.15, 2021).

Por esta razão, é preciso que seja repensado, a partir de muitos debates e reflexões: O que a sociedade Ocidental considera enquanto “Arte”. Bem como, sobre a necessidade de preservação/conservação, apartada de uma reflexão sobre o seu propósito, a sua utilização. A realidade é que é comum ao ocidente: categorizar, etiquetar e taxar todas as coisas do mundo e com elas: todas as culturas alheias a mesma.

Desta forma, de acordo com a pesquisa, este é o caso que atinge as “artes indígenas”. Pois, para os indígenas, o que eles produzem não é “arte”. Tal qual o Ocidente considera (sagro, *clean*, expositivo). Para eles, tudo o que se cria deve servir para alguma coisa. Deve ter embutido a criação, a sua

⁶² FERNANDES (2006).

utilização e o comum é que esta seja coletiva. Como exemplo, as criações que forma expostas neste trabalho, pensadas no intuito de resolverem algum problema, como: armazenar água (vasos de Leide Pankararu), cobrir o corpo com grafismo (arte de Irekran Kayapó ou Benício Pitaguary) ou mesmo “vestir uma liderança” (TUPINAMBÁ, Glicéria, Entrevista, 2021).

Por este motivo, o que o Ocidente considera “arte indígena”, na verdade não é. Não porque as produções criativas dos povos originários sejam inferiores ou atrasadas e sim porque os critérios que modelam essas produções são outros. Diferentes daqueles que configuram a noção de “arte ocidental” e sendo assim, englobar todas as produções advindas da variada gama de povos resistentes neste território, somente para taxá-las enquanto “arte indígena” ratifico: não tem nenhum sentido ou propósito legítimo para coletividade alguma. Como afirma Glicéria na citação abaixo, sobre os mantos Tupinambá antigos expostos nos museus da Europa, como sendo “arte”:

Olha só como os Tupinambás foram sábios, de ter uma peça frágil, com mais de 400 anos, e estar hoje lá na Europa. Esse resquício, e dizer que os Tupinambás estão vivos e que estão presentes. [...] Nós, aqui temos outro olhar em relação a isso de trazer de volta, não pensamos nisso. Ele fica com a pena dele, o perdão nosso ele não terá. Se trouxer, perdoou o inimigo. O inimigo tem que seguir carregando sua pena, ele que cumpra. A pena dele é prevalecer cuidando, preservando a cultura de Tupinambá. Tem melhor castigo que esse? [...] Então eu vejo isso pelo lado positivo, não pelo negativo. (TUPINAMBÁ, 2021, p. 14)

Desta maneira, o manto nasce em defesa do território da Serra do Padeiro, como também é todos os territórios indígenas pendentes de demarcação. Pois, como afirma Glicéria: “para o manto existir, o território precisava existir” (TUPINAMBÁ, Entrevista, 2021) “O manto traz a luta do território” (TUPINAMBÁ, 2021, p. 9). Não havendo chance alguma de haver um ‘manto Tupinambá’, sem que houvesse também uma fauna e uma flora devidamente equilibradas, sem que a vida natural dos seres estivesse acontecendo livremente. Pois, todos os materiais e recursos usados para a confecção do manto: penas, cera de abelha, criação de galinhas etc, vieram do território. A partir da coletividade, desenvolvida encima dos princípios de autônoma política, econômica de todo o povo Tupinambá da Serra do Padeiro.

“Não pode ser um manto festivo, é o manto que traz essa força. Não foi eu que escolhi, foram eles que foram enviando. [...] Daí, vieram os cantos. Meu filho sentava de junto e cantava. A mente ia fluindo.” (TUPINAMBÁ, Glicéria, 2021, p. 12-13) ⁶³.

E por fim, o fato de que o manto é feminino. Isso mesmo, o manto Tupinambá, feito pelas mãos de Glicéria Tupinambá, sua gestora, é feminino.

O cacique irá usar o manto. Mas o Manto deixa claro, quando fala comigo, que ele foi feito por mãos de mulheres. São mulheres que detêm o saber de tecer o manto. Também traz consigo o nome das mulheres que usavam o manto, que eram as Majés. Então é um enriquecimento, o processo de revitalização do manto, para uma comunidade, muito importante e significativo (TUPINAMBÁ, 2021, p. 10-11).

De tal maneira que, no passado, era usado por majés e outras lideranças indígenas mulheres. Pois, além dos mantos antigos serem produzidos por mãos de mulheres, - compreensão adquirida por Glicéria após o transe vivido por ela na Reserva Quai Branly - o novo manto também é gerado a partir do trabalho das mulheres de sua comunidade, as maiores apoiadoras de Glicéria em sua produção. Inicialmente a partir de sua mãe, em seguida sua madrinha, suas tias e sobrinhas, as quais foram encontrando e desamarrando as tramas que envolviam a linha ‘de fio único’, á qual costurou a malha do manto as penas. O manto é feminino, também porque, outra rede de mulheres se formou, fora da aldeia, ao redor de Célia durante á produção do famigerado manto Tupinambá. A fim de, apoiá-la e incentiva-la, sendo estas as mulheres as quais ela sempre referencia e agradece. Ao que para mim, esta pesquisa agregou-me enorme aprendizado, autoconfiança, como também aumentara a minha fé. Obrigada.

⁶³ TUPINAMBÁ, Glicéria. Arenga Tata Nhee Assojoba Tupinambá. **Tellus**, Campo Grande Ms, ano 2021, n. 46, 21 set. 2021. Escritos Indígenas, p. 1-18. DOI <https://doi.org/10.20435/tellus.v21i46.816>. Disponível em: <https://www.tellus.ucdb.br/tellus/article/view/816>. Acesso em: 19 maio 2022.

Figura 51 - Babau e o Manto



Fonte: TUPINAMBÁ, Glicéria. O Manto Tupinambá. **Odù Contracolonialidade e Oralidade**, [s. /], ano 2021, ed. 1, p. 1-104, 7 jun. 2021. Disponível em: https://issuu.com/revistaodu/docs/revista_od_-_online_-_vers_o_issuu. Acesso em: 19 maio 2022.

REFERÊNCIAS

ACAMPAMENTO da II Marcha Nacional das Mulheres Indígenas reúne 5 mil mulheres indígenas. ANDES - SINDICATO NACIONAL DOS DOCENTES DAS INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR, 9 set. 2021. Disponível em: <https://www.andes.org.br/conteudos/noticia/acampamento-da-il-marcha-nacional-das-mulheres-indigenas-reune-5-mil-mulheres-indigenas1>. Acesso em: 18 maio 2022.

ALARCRON, Daniela Fernandes; FLYNN, Vitor; SILVA, Glicéria Jesus. **Os Donos da Terra**. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2020. 96 p. Disponível em: https://elefanteeditora.com.br/wp-content/uploads/2021/04/Osdonosdaterra_WEB_baixa.pdf. Acesso em: 18 maio 2022.

ALARCON (PPGCEPPAC/UNB), D. F. "A luta está no sangue e, além disso, os caboclos empurram||: participação de seres não humanos nas retomadas de terras na aldeia Tupinambá de Serra do Padeiro, Bahia. **Pós - Revista Brasiliense de Pós-Graduação em Ciências Sociais**, [S. l.], v. 13, n. 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistapos/article/view/19560>. Acesso em: 15 maio. 2022.

ALARCON, Daniela Fernandes. **O Retorno da Terra**: as retomadas na aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia. Orientador: Stephen Grant Baines. 2013. 343 f. Dissertação (Mestre em Ciências Sociais) – Universidade de Brasília Instituto de Ciências Sociais Centro de Pesquisa e Pós-graduação sobre as Américas, Brasília, 2013. Disponível em: <https://ler-livros.com/ler-online-ebook-pdf-o-retorno-da-terra-as-retomadas-na-aldeia-tupinamba-da-serra-do-padeiro-sul-da-bahia-colecao-fundo-e-forma-baixar-resumo/>. Acesso em: 18 maio 2022.

ANTENORE, ARMANDO. **Índios de Ilhéus dizem pertencer à etnia considerada extinta e reivindicam peça do século 17**: "Somos tupinambás, queremos o manto de volta". Folha de São Paulo, 1 jun. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0106200006.htm>. Acesso em: 18 maio 2022.

ARTE plumária indígena brasileira. [S. l.], 2020. Disponível em: https://www.wikiwand.com/pt/Arte_plum%C3%A1ria_ind%C3%ADgena_brasileira. Acesso em: 18 maio 2022.

BENEVIDES, Cassuça. **Índios chegaram há 40 mil anos**. BBC, 21 abr. 2020. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/esp_bra_indios.htm. Acesso em: 18 maio 2022.

BEZERRA, Juliana. **Caramuru**. Toda Matéria, 2011. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/caramuru/>. Acesso em: 18 maio 2022.

BIGONI, Francesca; ROSELLI, Maria Gloria. **Sud America**: Quattro Secoli di Collezionismo del Museo di Firenze Raccontano la Storia dei Popoli Nativi del Sud America. [S. l.], [21--]. Disponível em: https://www.sma.unifi.it/upload/sub/estratti_monografie/antropologia/collezioni_etnologiche_SUD_AMERICA.pdf. Acesso em: 19 maio 2022.

BORGES, Dayane. **Tupinambás – História, costumes e as principais tradições**. Conhecimento Científico, 2020. Disponível em: <https://conhecimentocientifico.com/tupinambas/>. Acesso em: 18 maio 2022.

BUONO, Amy. "Seu tesouro são penas de pássaro": arte plumária tupinambá e a imagem da América. **Figura: Studies on the Classical Tradition**, Campinas SP, ano 2018, v. 6, n. 2, 10 dez. 2018. artigo, p. 1-17. DOI <https://doi.org/10.20396/figura.v6i2.9950>. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/9950>. Acesso em: 18 maio 2022.

CASTRO, Eduardo Viveiros. O Mármore e a Murta - Sobre a Inconstância da Alma Selvagem. **Revista de Antropologia**, Museu Nacional - Rio de Janeiro, v. 35, 4 dez. 1992. artigo, p. 1-54. DOI <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1992.111318>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111318>. Acesso em: 17 maio 2022.

COMO ERA Gostoso o Meu Francês. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Klaus Manfred, Nelson Pereira dos Santos, Luis Carlos Barreto, César Thedim. Intérprete: Arduíno Colassanti, Ana Maria Magalhães, Eduardo Imbassahy Filho, Gabriel Archanjo e José Kléber. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia de Dib Lufti. Brasil: Condor Filmes Embrafilme, 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZmTPHXeCDUg>. Acesso em: 19 maio 2022.

COOPER, Ronaldo. **PRECISAMOS SER MAIS ÍNDIOS**. Astro Click, 23 abr. 2017. Disponível em: <http://astroclick.com.br/precisamos-ser-mais-indios/>. Acesso em: 18 maio 2022.

COSME II de Médici. Wikipédia, a enciclopédia livre., 25 mar. 2022. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cosme_II_de_M%C3%A9dici. Acesso em: 19 maio 2022.

COSTA, Erlon Fabio de Jesus. **DA CORRIDA DE TORA AO PORANCI: A Permanência Histórica dos Tupinambá de Olivença no Sul da Bahia**. Orientador: Esther Fernande Rose Katz. 2013. 203 f. Dissertação de Mestrado (Mestre Profissional em Desenvolvimento Sustentável) - Universidade de

Brasília - Centro de Desenvolvimento Sustentável, Brasília - DF, 2013.
Disponível em: https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/UNB_bec9d962f83e35f3bf85d0725dcda912. Acesso em: 17 maio 2022.

COUTO, Patrícia Navarro de Almeida. **Morada dos encantados**: dentidade e religiosidade entre os Tupinambá da Serra do Padeiro, Buerarema, BA.. Orientador: Edwin Reesink. 2008. 169 f. Dissertação (Mestre em Ciências Sociais (Concentração em Antropologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, [S. l.], 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/10887>. Acesso em: 18 maio 2022.

DOCUMENTÁRIO Brasil Tupinambá. Direção: Celene Fonseca. [S. l.: s. n.], 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L0Rs4SzQwUc>. Acesso em: 19 maio 2022.

FERNANDES, Florestan. **A Função Social da Guerra na Sociedade Tupinambá**. 3. ed. São Paulo - SP: Biblioteca Azul, 2006. 415 p. ISBN 978-85-250-5523-1. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/1cev>. Acesso em: 17 maio 2022.

FERREIRA, A. B. H. *Aurélio século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014. DOI: 10.36025/arj.v1i1.5256. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 18 maio 2022.

FREIRE, Ricardo Sallum. **Articulações políticas indígenas no sul da Bahia**. Orientador: Catherine Prost. 2016. 188 f. Dissertação (Mestre em Geografia) - Instituto de Geociências da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/20614/1/FREIRE.R.S.2016_Articulacoes_indigenas_Sul_BA.pdf. Acesso em: 15 maio 2022.

GERLIC, Sebastián. **Índios na visão dos índios**: nós Tupinambá. Bahia: Thydêwá, 2008. 60 p. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/livros/indios-na-visao-dos-indios-nos-tupinamba>. Acesso em: 18 maio 2022.

GERLIC, Sebastián. **Índios na visão dos índios**: Tupinambá. Bahia: Thydêwá, 2003. 60 p. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/index.php/acervo/livros/indios-na-visao-dos-indios-tupinamba>. Acesso em: 18 maio 2022.

GOVERNO da Bahia apresenta. *In*: **FIAC.13**. Bahia, 2021. Disponível em: <https://fiacbahia.com.br/artista/gliceriatupinamba/>. Acesso em: 19 maio 2022.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. **Índios no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Ministério da Educação e do Desporto. Copyright cedido pela SMC-SP, 1994. 290 p. Disponível em: <https://indiosnonordeste.com.br/wp-content/uploads/2015/02/Indios-no-Brasil-Luis-D.-B.-Grupioni.pdf>. Acesso em: 17 maio 2022.

HACKBART, Patrícia da Silva. **Repatriamento e Afirmação Político-Identitária de Comunidades Indígenas em Aripuanã/MT**. Orientador: Camilo de Mello Vasconcellos. 2015. 237 f. Dissertação (Mestre em Arqueologia) - Universidade de São Paulo Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/711131/tde-12052016-150913/publico/PatriciaHackbartREVISADA.pdf>. Acesso em: 18 maio 2022.

HANS Staden. Direção: Luís Alberto Pereira. Produção: Jorge Neves e Luís Alberto Pereira. Intérprete: Carlos Evelyn, Ariana Messias, Darci Figueiredo, Beto Simas, Milton de Almeida, Stênio Garcia, Sérgio Mamberti, Cláudia Liz, Luiza Albuquerque, Teresa Convá, Olga da Silva, Maria de Oliveira, Hissa de Urkiola, Francisco Di Franco e Tânia Freire. Roteiro: Luís Alberto Pereira. Brasil: Alfândega Filmes, RioCine e Versátil Home Vídeo, 1999. Disponível em: <https://www.filmesdetv.com/hans-staden.html>. Acesso em: 19 maio 2022.

INCONTRI Online – IL Mantello Tupinambá, Con Laura Gnaccolini. Ambrosiana, 28 maio 2020. Disponível em: <https://www.ambrosiana.it/partecipa/mostre-e-iniziative/incontri-online-il-mantello-tupinamba-con-laura-gnaccolini/>. Acesso em: 19 maio 2022.

KRENAK, Ailton. **O Amanhã Não Está à Venda**. 1. ed. [S. l.]: Companhia das Letras, 18 abril 2020. 17 p. Disponível em: <https://ds.saudeindigena.icict.fiocruz.br/bitstream/bvs/1969/1/Krenak%2C%20Ailton%20-%202020%20-%20O%20amanh%C3%A3%20n%C3%A3o%20est%C3%A1%20a%20venda.pdf>. Acesso em: 18 maio 2022.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. 128 p. DOI <http://dx.doi.org/10.5380/cam.v10i2.20263>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/20263>. Acesso em: 15 maio 2022.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: Um conceito Antropológico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. 60 p. ISBN 85-7110-438-7. Disponível em: <https://projetoaletheia.files.wordpress.com/2014/05/cultura-um-conceito-antropologico.pdf>. Acesso em: 18 maio 2022.

LIMA (ORGANIZADORA), Jônia Rodrigues de. **Ser Mulher Indígena É... Narrativas de Mulheres Indígenas Brasileiras**. Porto Alegre: [s. n.], 2018. 67 p. ISBN 978-85-93033-04-9. Disponível em: https://issuu.com/portaluteranos/docs/ser_mulher_ind_gena_. Acesso em: 18 maio 2022.

LISBOA, Luana. **Uneb concede título Doutor Honoris Causa ao Cacique Babau Tupinambá**: Líder na Terra Indígena Tupinambá, nos municípios de Ilhéus, Una e Buerarema, ele já foi até ameaçado de morte na luta por território. Bahia, 1 jul. 2021. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/uneb-concede-titulo-doutor-honoris-causa-ao-cacique-babau-tupinamba/>. Acesso em: 19 maio 2022.

LOPES, Reinaldo José. **1499**: O Brasil antes de Cabral. 1. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017. 153 p. Disponível em: <https://lelivros.love/book/baixar-livro-1499-o-brasil-antes-de-cabral-reinaldo-jose-lobes-em-pdf-epub-mobi-ou-ler-online/>. Acesso em: 17 maio 2022.

MAGALHÃES, Aline Moreira. **Bibliografia**: Dona Nivalda e o relicário da memória Tupinambá. Bahia, 2020. Disponível em: <https://osbrasisesuasmemorias.com.br/dona-nivalda/>. Acesso em: 19 maio 2022.

MOREIRA, Aline Magalhães. **Dona Nivalda e o relicário da memória Tupinambá**: biografias indígenas. [S. l.], 2018. Disponível em: <https://osbrasisesuasmemorias.com.br/wp-content/uploads/2019/06/Biografia-Nivalda.pdf>. Acesso em: 17 maio 2022.

MUNIZ, Olinda; HELENO, Haroldo. **Farinhada na Serra do Padeiro**: “Mulheres Indígenas plantando e colhendo para garantir a soberania alimentar”. Conselho Indigenista Missionário (CIMI), 31 jan. 2020. Disponível em: <https://cimi.org.br/2020/01/farinhada-na-serra-do-padeiro-mulheres-indigenas-plantando-e-colhendo-para-garantir-a-soberania-alimentar/>. Acesso em: 19 maio 2022.

MUSEO di Storia Naturale, Antropologia e Etnologia. Itália, [21--?]. Disponível em: <https://www.sma.unifi.it/p237.html>. Acesso em: 19 maio 2022.

NOGUEIRA, Maria Luiza Latour. **Gravuras**. Plataforma Integrada, 14 nov. 2018. Disponível em: <https://plataformaintegrada.mec.gov.br/recurso/34273>. Acesso em: 19 maio 2022.

NUNES, Fabrício Vaz. As Artes Indígenas e a Definição da Arte. **Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte**, Curitiba, ano 2011, p. 1-11, 2011. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anaisvii/143.pdf>. Acesso em: 15 maio 2022.

NUNES, José Horta. **Indígenas**: Tupi (tronco). [S. l.], [21--?]. Disponível em: <https://www.labeurb.unicamp.br/elb2/pages/noticias/lerNoticia.lab?categoria=2&id=205>. Acesso em: 19 maio 2022.

NUNES, Mônica. **Mais de 300 ativistas dos direitos humanos foram assassinados em 2020, revela relatório global**. Conexão Planeta, 12 fev. 2021. Disponível em: <https://conexaoplaneta.com.br/blog/mais-de-300-ativistas-dos-direitos-humanos-foram-assassinados-em-2020-revela-relatorio-global/#fechar>. Acesso em: 19 maio 2022.

O RETORNO da Terra. Direção: DANIELA FERNANDES ALARCON. Produção: REPÓRTER BRASIL. [S. l.: s. n.], 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pdlnmF-y8Qc>. Acesso em: 19 maio 2022.

OLIVEIRA, ANTÔNIO EDUARDO CERQUEIRA DE; ALVES, JENÁRIO. **Luto** |: Indígenas e aliados se despedem de dona Nivalda Tupinambá no sul da Bahia. CIMI, 3 maio 2018. Disponível em: <https://cimi.org.br/2018/05/luto-indigenas-e-aliados-se-despedem-de-dona-nivalda-tupinamba-no-sul-da-bahia/>. Acesso em: 18 maio 2022.

OS PRIMEIROS BRASILEIROS. Museu Nacional, [21--?]. Disponível em: https://www.museunacional.ufrj.br/see/os_primeiros_brasileiros.html. Acesso em: 19 maio 2022.

POTIGUARA, Eliane. **A terra é a Mãe do Índio**: NHÁNDECR. [S. l.]: WJ Editora e Fotocomposição LTDA, 1990. 38 p. Disponível em: <https://lemad.ffmpeg.usp.br/node/2848>. Acesso em: 17 maio 2022.

POTIGUARA, Eliane. **Metade Cara, Metade Máscara**. 3. ed. Brasil: GRUMIN EDIÇÕES, 2018. 164 p. ISBN 978-85-54397-00-5. Disponível em: <https://www.loja.moinaproducoes.com.br/1dd944/metade-cara-metade-mascara-3-edicao-eliane-potiguara>. Acesso em: 19 maio 2022.

PROJETO Um Outro Céu. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/>. Acesso em: 18 maio 2022.

PROJETO Um Outro Céu: Arte e guerra, [S. l. s. n.], 2021, 1 vídeo (1:24:14 min). Publicado pelo canal TV UFBA. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NuJ78au2-mE&t=187s&ab_channel=TVUFBA. Acesso em: 08/03/2022.

QUADROS, Jéssica Silva; ALARCON, Daniela Fernandes. “**NEM CABELO LISO VOCÊ TEM**”: UMA ANÁLISE SOBRE OS ESTEREÓTIPOS EM RELAÇÃO AO POVO TUPINAMBÁ DA ALDEIA SERRA DO PADEIRO. [S. l.], 2016. Disponível em: <https://independent.academia.edu/J%C3%A9ssicaTupinamb%C3%A1>. Acesso em: 18 maio 2022.

ROXO, Elisângela. **Bibliografia**: Dona Nivalda e o relicário da memória Tupinambá. 182. ed. Bahia, novembro de 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/longe-de-casa-2/>. Acesso em: 19 maio 2022.

SARR Felwine e SAVOY Bénédicte. **Relatório sobre a Restituição do Patrimônio Cultural Africano - Rumo a uma Nova Ética Relacional** novembro 2018. Tradução com deep L - revisão E. Koide (2020). Pdf.

SEMINÁRIOS BRASILEIRO DE MUSEOLOGIA - SEBRAMUS, 3., 2017, Ateliê de Artes Visuais - FAV/UFPA. **RITUAIS PARA BRANCOS E COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS: AS RELAÇÕES DOS WAUJA COM OS MUSEUS E A**

SUBJETIVAÇÃO **DOS** **OBJETOS** [...].
Http://www.museologia.fci.unb.br/sebramus: [s. n.], 2017. 21 p. Tema: rituais; coleções etnográficas; museus antropológicos; cosmologia indígena. Disponível em: <http://www.sebramusrepositorio.unb.br/index.php/3sebramus/3Sebramus/paper/view/821>. Acesso em: 18 maio 2022.

SILVA Glicéria Jesus, ALARCON Daniela Fernandes e PAVELIC Nathalie Le Boulter. **Das Profecias à Cura da Terra: os Tupinambá da Serra do Padeiro, Sul da Bahia, e a Mobilização em Face da Covid-19** - Congresso Virtual 2021 da LASA (Latin American Studies Association). Pdf.

SILVA, Edson Hely; BRITO, Tamires Batista Andrade Veloso. ÍNDIOS TUPINAMBÁ/BA: "O MANTO FOI ROUBADO!! O DESPERTAR PELOS ENCANTADOS DE UMA IDENTIDADE ADORMECIDA". **História Indígena na Contemporaneidade: Diálogos Interdisciplinares e Pesquisas Colaborativas**, Campina Grande - PB, v. 7, ed. 1, p. 33-53, 2016. Disponível em: <https://edmundomonte.com.br/2016/05/16/revista-mnemosine-ufcg-lancado-o-dossie-historia-indigena-na-contemporaneidade/>. Acesso em: 17 maio 2022.
SILVA, Hertha Tatiely. Artes Visuais entre a Subordinação e a Desobediência Epistêmica. **Revista Sures**, [S. l.], ano 2020, v. 1, n. 14, 24 jun. 2020. dossiê, p. 1-10. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/2072>. Acesso em: 15 maio 2022.

SILVEIRA, Tamires Batista. **Influência do Tupi na língua portuguesa falada no Brasil**. UFMG / Espaço do Conhecimento, 2020. Disponível em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/influencia-do-tupi/>. Acesso em: 18 maio 2022.

TERCI, M.R. **HANS STADEN, UM ALEMÃO NO RITUAL CANIBAL DOS TUPINAMBÁS**: Após um naufrágio, Staden foi capturado pelos índios brasileiros e mantido cativo por cerca de nove meses. *Aventuras na História*, 28 set. 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/hans-staden-um-alemao-no-ritual-canibal-dos-tupinambas.phtml>. Acesso em: 18 maio 2022.

TUGNY, Agostinho de; TUPINAMBÁ, Glicéria; CAFÉ, Juliana; GONTIJO, Juliana; PEREIRA, Edimilson de Almeida; LIBERTE, Fernanda; CABOCO, Gustavo; MELZI, Livia; SGANZERLA, Rogério; PINHEIRO, Sofia. **KWA YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ**: Essa é a Grande Volta do Manto Tupinambá. São Paulo: [s. n.], 2021. 92 p. ISBN 9786500321098. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepe-turusu-yuriri-assojaba-tupinamba>. Acesso em: 18 maio 2022.

TUPINAMBÁ, Glicéria. Arenga Tata Nhee Assojaba Tupinambá. **Tellus**, Campo Grande Ms, ano 2021, n. 46, 21 set. 2021. *Escritos Indígenas*, p. 1-18. DOI <https://doi.org/10.20435/tellus.v21i46.816>. Disponível em: <https://www.tellus.ucdb.br/tellus/article/view/816>. Acesso em: 19 maio 2022.

TUPINAMBÁ, Glicéria. **A Visão do Manto**. Revista ZUM - IMS, 7 dez. 2021. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/>. Acesso em: 18 maio 2022.

TUPINAMBÁ, Glicéria. **Curar o Mundo (...)**: Como um MANTO TUPINAMBÁ voltou a viver no Brasil. Brasil, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/curar-o-mundo-sobre-como-um-manto-tupinamba-voltou-a-viver-no-brasil>. Acesso em: 19 maio 2022.

TUPINAMBÁ, Glicéria. O Manto Tupinambá. **Odù Contracolonialidade e Oralidade**, [s. l.], ano 2021, ed. 1, p. 1-104, 7 jun. 2021. Disponível em: https://issuu.com/revistaodu/docs/revista_od_-_online_-_vers_o_issuu. Acesso em: 19 maio 2022.

UBINGER, Helen Catalina. **Os Tupinambá da Serra do Padeiro**: religiosidade e territorialidade na luta pela terra indígena.. Orientador: CECILIA ANNE MCCALLUM. 2012. 189 f. Dissertação de Mestrado (Mestre de Antropologia) - Universidade Federal da Bahia Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas Programa de Pós-graduação em Antropologia, Salvador, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/12573>. Acesso em: 17 maio 2022.

VELTHEM, Lucia Hussak Van. **Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos**. Textos escolhidos de cultura e artes populares. Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 55-65. 2010. Disponível em: <https://repositorio.museu-goeldi.br/handle/mgoeldi/319>. Acesso em: 15 maio 2022.

VENÂNCIO, Rafael Duarte Oliveira. Protagonismo dos Índios Norte-Americanos nos Desenhos Animados de Walter Lantz. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 102-128, 1 jan. 2011. DOI 10.22456/1982-6524.18968. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/316883168_PROTAGONISMO_DOS_INDIOS_NORTE-_PROTAGONISMO_DOS_INDIOS_NORTE-AMERICANOS_NOS_AMERICANOS_NOS_DESENHOS_ANIMADOS_DE_WALTER_LANTZ. Acesso em: 17 maio 2022.

VIOLÊNCIA contra as mulheres indígenas. Jornalistas Livres, 20 nov. 2019. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/violencia-contra-as-mulheres-indigenas/>. Acesso em: 19 maio 2022.

XAVANTE, Mara Barreto Sinhosewawe. **Guerreira em Marcha**: Mulheres indígenas ocupam Brasília e pedem direitos. "Luta é diária. Somos as bases do nosso povo". Uol, 17 set. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/guerreiras-em-marcha-mulheres-indigenas-ocupam-brasilia-e-pedem-direitos/#end-card>. Acesso em: 18 maio 2022.

XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Lugares Dos Historiadores: Velhos E Novos Desafios, 2015, Florianópolis - SC. **A Preservação do Patrimônio entre a Teoria e a Prática: Conflitos Contemporâneos na Sociedade da Imagem**. [...]. Google acadêmico: [s. n.], 2015. 15 p. Disponível

em: https://scholar.google.com.br/citations?view_op=view_citation&hl=pt-BR&user=pr79SvgAAAAJ&citation_for_view=pr79SvgAAAAJ:d1gkVwhDpl0C. Acesso em: 18 maio 2022.

YABAGATA, Lucas Veloso. **DANDO ASAS ÀS COISAS PLUMÁRIAS DA COLEÇÃO WILLIAM LIPKIND DO MUSEU NACIONAL (UFRJ): ESTUDO DE UMA COLEÇÃO KARAJÁ**. Orientador: Manuel Ferreira Lima Filho. 2019. 45 f. Monografia (Trabalho Final de Curso 2, da Faculdade de Ciências Sociais.) - Universidade Federal De Goiás Faculdade De Ciências Sociais, Goiânia, 2019. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/106/o/TFC_-_Lucas_Veloso_Yabagata_%28Final%29.pdf. Acesso em: 18 maio 2022.

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte: um Paralelo entre Arte e Ciência Polêmicas do Nosso Tempo**. 2. ed. Campinas - São Paulo: Autores Associados, 2001. 57 p. Disponível em: <https://xdocs.com.br/doc/zamboni-1998-a-pesquisa-em-arte-um-paralelo-entre-a-ciencia-e-a-arte-zo25gq4rm9om>. Acesso em: 18 maio 2022.