



Expor o sagrado: o caso do manto tupinambá na exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá

Juliana Caffé

Juliana Coelho Gontijo

Como citar:

CAFFÉ, J.; GONTIJO, J. Expor o sagrado: O caso do manto tupinambá na exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 23–47, jan.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8670562. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670562>.

Imagem [modificada]: Povo Tupinambá da Serra do Padeiro, feito pelas mãos de Glicéria Tupinambá. Assojaba Tupinambá. 2021. Foto: Lucena de Lucena. Fonte: arquivo das autoras.

Expor o sagrado: o caso do manto tupinambá na exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá

Expose the sacred: the case of the Tupinambá Cape at the Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá exhibition

Juliana Caffé *

Juliana Coelho Gontijo **

RESUMO

O presente artigo apresenta a pesquisa e trabalho curatorial desenvolvido para a exposição *Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá: essa é a grande volta do manto tupinambá*, realizada entre setembro e novembro de 2021 na Galeria Fayga Ostrower (Brasília, Distrito Federal) e na Casa da Lenha (Porto Seguro, Bahia). Nela, partimos da história dos mantos tupinambás para refletir sobre a retomada de sua produção por esse povo, o processo de dominação colonial e sua resistência. Além de questões sobre como expor objetos sagrados em exposições de arte contemporânea, o artigo traz reflexões sobre os desdobramentos da mostra em um ano marcado pelo acirramento da perseguição política aos povos originários do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

Manto tupinambá. Arte indígena contemporânea. Pesquisa curatorial. História das Exposições. Movimento indígena.

ABSTRACT

This article presents the research and curatorial work developed for the exhibition *Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá: essa é a grande volta do manto tupinambá*, held between September and November 2021 at Galeria Fayga Ostrower (Brasília, Distrito Federal) and at Casa da Lenha (Porto Seguro, Bahia). In the show, we departed from the history of the tupinambá capes to reflect on the resumption of their production by these people, the process of colonial domination and their resistance. In addition to questions about how to exhibit sacred objects in contemporary art exhibitions, the article brings reflections on the developments of the show in a year marked by the intensification of political persecution of the native peoples of Brazil.

KEYWORDS

Tupinambá cape. Contemporary indigenous art. Curatorial research. History of Exhibitions. Indigenous movement.

O manto e os Tupinambá

Quando da chegada dos europeus à terra de Pindorama¹, ali estavam os Tupinambá que habitavam o litoral, na faixa entre o que hoje conhecemos como Bahia e São Paulo, e guerreavam para defender seus territórios das invasões. Apesar de terem sido declarados extintos por parte do Estado no século XIX², os Tupinambá resistem na Terra Indígena (T.I.) Tupinambá de Olivença e na Terra Indígena de Belmonte, na Mata Atlântica do sul da Bahia, assim como na Resex Tapajós-Arapiuns no Pará. As vinte e três aldeias da T.I. de Olivença repartidas em 47.376 hectares resultam de um longo processo de territorialização da população indígena, que se iniciou com o aldeamento jesuítico de Nossa Senhora da Escada, em 1680 (Alarcon, 2013: 21). Cada tronco familiar dentro das comunidades possui sua própria organização e mantém sua autonomia. Em 2001, a Fundação Nacional do Índio (Funai) reconheceu oficialmente a existência da etnia Tupinambá e, desde 2004, os Tupinambá passaram a realizar ações de recuperação territorial. A primeira fase para a demarcação do território foi concluída em abril de 2009 com a publicação do resumo do relatório circunstanciado de identificação e delimitação da Terra Indígena Tupinambá de Olivença (Alarcon, 2013: 21). Contudo, o processo ainda não foi concluído. Esse atraso cria uma situação de insegurança e permite que os indígenas sofram constantes ataques por parte das empresas de turismo e dos proprietários de fazendas da região.

Dos antigos agrupamentos Tupinambá foram levados para a Europa, sob circunstâncias ainda não totalmente precisas, alguns mantos trançados com fibras naturais e penas vermelhas de guarás e azuis de araruna. Tais artefatos plumários, de beleza majestosa, eram utilizados em importantes rituais da comunidade e chegando em terras europeias passaram a integrar coleções reais, sendo utilizados inclusive em eventos públicos para ilustrar o poder da monarquia (Tugny, 2021). Atualmente, sabe-se da existência de onze mantos tupinambás no mundo, produzidos entre os séculos XVI e XVII,

todos conservados em museus etnográficos europeus como importantes artefatos arqueológicos³. Muitos deles, devido a sua fragilidade, não podem ser vistos ou transportados. O manto que integra o acervo do Musée du quai Branly, em Paris [Fig. 1], por exemplo, é datado do século XVI, e teria sido levado à França por André Thevet (1516-1590), famoso viajante e cosmógrafo dos reis da França durante o Renascimento (Tugny, 2021).



FIG. 1. Manto Tupinambá, Brasil, sec. XVI, penas, algodão, pérolas de vidro, 117 cm x 108 cm x 10 cm, 840 gr. Paris, Musée du Quai Branly Jacques Chirac.

Fonte: arquivo das autoras.

Em terras brasileiras, o manto resistiu nos últimos trezentos anos como uma herança imaterial da grande nação tupinambá. Esse objeto sagrado nunca deixou de habitar o mundo dos Encantados, entidades sobrenaturais que habitam a mata, em uma dimensão paralela e que guiam o povo tupinambá, manifestando-se nesse plano através de sonhos e outras visões⁴. Como seres de luz, transitam no tempo e espaço, sendo os guardiões da memória coletiva e intervindo em aspectos da vida social, política e econômica da comunidade.

Alguns episódios assinalam a retomada da fabricação de mantos pelos Tupinambá no Brasil. No final dos anos 1990, na ocasião de eventos a serem realizados em Porto Seguro para o Museu Aberto do Descobrimento, foi encomendada pela professora Ana Belluzzo uma réplica do manto a ser realizada por indígenas do Maranhão, mas o resultado não foi considerado convincente o suficiente para ser exposto⁵.

Quando das celebrações do quinto centenário da chegada dos portugueses em terras brasileiras, um dos exemplares conservados em Copenhague foi exposto na Oca do Parque Ibirapuera, em São Paulo, durante a Exposição *Brasil + 500, Mostra do Redescobrimento* (Fundação Bial de São Paulo, 2000). Nessa ocasião, uma delegação da aldeia Tupinambá de Olivença, no litoral sul da Bahia, viajou à capital paulista a convite do jornal *Folha de São Paulo* para encontrar este manto (Antenore, 2000). Ao retornarem à aldeia, reivindicaram sua permanência em solo brasileiro. O pedido não foi contemplado, mas foi um catalisador decisivo para a comunidade Tupinambá.

A partir daí, os mantos tupinambás se tornaram símbolos do processo de resgate cultural⁶ de um povo originário que em dado momento foi declarado extinto pelo Estado brasileiro. Nesse sentido, a antropóloga Dominique Tilkin Gallois, ao refletir sobre a produção de objetos culturais em meio a comunidades indígenas, ressalta como a materialização de saberes imateriais em objetos de alto valor simbólico acaba configurando novos sujeitos políticos para a comunidade (2007).

Na luta pelo reconhecimento e valorização de seu povo, Glicéria Tupinambá, professora e artista, liderança na aldeia Serra do Padeiro, da Terra Indígena Tupinambá de Olivença, vem buscando recuperar os saberes e as técnicas ligadas ao manto e outros objetos plumários. Em 2006, conduzida por sonhos recebidos dos Encantados, ela iniciou a confecção de um novo manto a pedido do professor João Pacheco, do Museu Nacional – UFRJ. Esta primeira versão integrou a exposição *Os Primeiros Brasileiros*⁷.

Em 2018, Glicéria teve a oportunidade de observar de perto o exemplar do manto Tupinambá conservado no Musée du quai Branly. Segundo ela, a visita foi fundamental para sua pesquisa e para a confecção de novos mantos, já que possibilitou o reconhecimento da técnica e dos materiais empregados. Ao perceber que esses objetos sagrados foram tecidos por mulheres no passado, Glicéria atestou a alma feminina do manto:

Foi quando tive a possibilidade de viajar para França, e lá descobrir um manto tupinambá no Museu do Quai Branly, em Paris. Conseguimos chegar na reserva técnica do museu. A conservadora nos recebeu e pudemos penetrar na sala onde nos foi apresentado o manto. Até aquele momento eu estava tranquila, mas na hora que abriu a última porta da reserva e que fui em direção ao manto, parecia que tinha alguém me esperando. Estava me esperando e queria falar comigo. Era uma energia muito boa, uma coisa como saudade de quem estava ali me esperando. Fui olhar o manto, ver a trama, as penas, de onde vinham as penas. Vi que havia penas de periquito, penas de arara, havia de outras aves, porém na maioria eram penas de guará. E também penas muito parecidas com o pássaro que aqui chamamos alma-de-gato. Fiz essa percepção das penas e cheguei na malha. Vi que era de algodão e eu lembrava das mais velhas que faziam a linha de algodão, a linha de tucum; elas faziam no fuso e usavam a cera de abelha para dar mais resistência. Eu vi essa característica e senti a força e a presença feminina. Lembrava muito da minha madrinha. Eu vi uma mulher idosa, sentada e conseguia vê-la tecendo. E tive certeza, isso é o mesmo ponto do jereré e minha madrinha tem esse ponto, tem na minha aldeia, o povo ainda faz isso e com esse ponto eu consigo tecer o manto. (Glicéria Tupinambá, depoimento sobre o vídeo *Encontro com o manto*, 2018, para a exposição *Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá*).

Segundo o pesquisador francês Augustin de Tugny, professor da Universidade Federal do Sul da Bahia, a retomada da produção dos mantos reativa não apenas tradições e costumes ancestrais da comunidade, como também a relação dos Tupinambá com elementos da natureza, como os pássaros e as abelhas, e com a língua dos antigos. Portanto, a retomada da produção dos mantos restabelece, no presente, a qualidade de agentes de poder e representatividade desses artefatos, dotados de atributos espirituais com potencial xamânico (Caffé, Gontijo, Tugny, Tupinambá, 2021).

Atualmente, o manto tupinambá integra o conjunto de artefatos que marcam a passagem da arte indígena vista como objeto antropológico à uma produção que circula no ambiente da arte contemporânea e suas instituições. Nesse sentido, apresentamos aqui algumas reflexões que nos ocuparam desde o início da exposição e que se intensificaram, sobretudo, a partir dos desdobramentos da mostra. No que se refere às exposições, seremos capazes de incluir o manto tupinambá no circuito neoliberal capitalista das artes sem capitalizá-lo, respeitando sua natureza espiritual e comunitária? Quanto aos museus, mesmo diante de uma chamada “virada decolonial”, que muito tem discutido o papel desses artefatos nos acervos institucionais, serão eles capazes de se afastar da visão fetichizada do objeto, que orienta as práticas conservacionistas e o torna inacessível ao povo que o produziu para outros usos além da contemplação?

Nessa perspectiva, a etnógrafa Anne-Christine Taylor, curadora do Musée du quai Branly, questionando a possibilidade de “descolonizar museus” - instituições coloniais por natureza -, ressalta a dificuldade de evitar nas exposições a maneira ocidental de pensar a cultura como patrimônio objetivado (2020). Para Taylor, mesmo quando curadores indígenas são convidados a expor em museus, o discurso que eles são encorajados implícita ou explicitamente a desenvolver sobre “sua cultura” é fortemente marcado por uma maneira ocidental de pensar. Em vez de coniventes com esse tipo de etnicismo, os museus deveriam, em

suas palavras, "ser menos condescendentes e mais exigentes com seus interlocutores indígenas: não deixá-los fazer afirmações como 'este objeto é sagrado para nós', mas sim pressioná-los a formular o que está em jogo nessa afirmação, como o que eles traduzem como 'sagrado' reconfigura e desafia o que entendemos por sagrado"⁸(2020: 101) . São muitas as questões a serem pensadas nesse sentido para que a inserção desses objetos, que atravessam fronteiras epistemológicas, não seja demasiada problemática - se é que isso é possível - em um circuito artístico contemporâneo.

A exposição do manto

Em 2017, iniciamos, enquanto curadoras, um coletivo de trabalho que denominamos *Conversas em Gondwana*, focado em ações experimentais que partem do diálogo entre artistas, curadores e pesquisadores de países do Sul⁹. Após algumas exposições realizadas entre América Latina e África, começamos, em 2020, um projeto na região de Porto Seguro, Bahia. Nossa aproximação geográfica, institucional e conceitual com a região começou com a atuação de uma de nós, a Juliana Gontijo, quando atuava como professora adjunta da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), em 2018. Dando continuidade à uma pesquisa curatorial anterior focada nos diversos feminismos, nos acercamos do trabalho de artistas mulheres locais, indígenas e afrodescendentes. Neste contexto, iniciamos um diálogo com Glicéria Tupinambá.

Porto Seguro possui um enorme peso simbólico ao marcar, numa narrativa histórica oficial, o início das relações triangulares entre Brasil, Europa e África. Desse modo, a pesquisa curatorial iniciada naquele momento tinha como perspectiva os possíveis cruzamentos artísticos, históricos e sociais que a região evoca, e partiu dos mantos tupinambás para o desenvolvimento de ações artísticas, em parceria com movimentos

indígenas, a UFSB e os aparelhos culturais municipais e estaduais da região. Assim nasceu o projeto curatorial que deu forma à exposição objeto do presente artigo.



FIG. 2. Vista da exposição *Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá* na Galeria Fayga Ostrower, Funarte, Brasília, em setembro de 2021. Foto: Lucena de Lucena. Fonte: arquivo das autoras.

Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá: essa é a grande volta do manto tupinambá [Fig. 2] tem como eixo central a retomada da produção dos mantos por Glicéria Tupinambá, além de apresentar um núcleo histórico com documentos e imagens que acompanham a história do manto, e obras de outros artistas contemporâneos que refletem sobre sua potência

de agenciamento. Contemplada com o Prêmio Funarte Artes Visuais 2020/2021, a exposição contou com o apoio do Ministério do Turismo, da Secretaria Especial da Cultura e da Funarte. Entre os dias 16 de setembro e 17 de outubro de 2021, foi apresentada na Capital Federal, na Galeria Fayga Ostrower (Funarte Brasília), seguindo em itinerância para a Casa da Lenha, em Porto Seguro, Bahia, de 28 de outubro a 27 de novembro de 2021. Além das obras de Glicéria, a mostra contou com trabalhos de Edimilson de Almeida Pereira, Fernanda Liberti, Gustavo Caboco, Livia Melzi, Rogério Sganzerla e Sophia Pinheiro. No final de 2021, *Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá* foi selecionada pela Revista Select como uma das melhores exposições da categoria “fora do eixo Rio-São Paulo”.

Do nosso encontro inicial com Glicéria foi sendo tecida a rede que construiu coletivamente a exposição. Inspirados em sua luta e na força do manto, artistas, curadores, pesquisadores, designers e gestores culturais indígenas e não indígenas iniciaram um processo de colaboração com o objetivo de dar forma à exposição e seu catálogo. A curadoria foi realizada coletivamente, num núcleo formado por nós, Glicéria Tupinambá e Augustin de Tugny. Ao lado da equipe de curadoria, constituiu o núcleo central de trabalho: Gisele Lima, na produção; a artista, professora e educadora indígena Naine Terena, na comunicação; e o artista visual Wapichana Gustavo Caboco, no projeto gráfico. A dinâmica de trabalho buscou a horizontalidade e autonomia entre participantes, favorecendo as trocas entre indígenas e não indígenas com o objetivo de corroborar com uma co-produção nos interstícios de tradições culturais, tensões políticas e subjetividades individuais existentes (Kester, 2006).

A curadoria, portanto, se tornou um corpo coletivo, virtualizado por razões de distância geográfica e necessidade pandêmica de isolamento social. O manto, objeto central da exposição, por sua natureza sagrada, exigiu um cuidado especial da equipe do projeto, que em um exercício sensível de alteridade e responsabilidade intelectual debateu minuciosamente algumas questões: para quem se dirige a exposição? Que linguagem adotar

para a comunicação? Como lidar em um evento de arte contemporânea com questões que se referem a cosmologias não ocidentais? Sem a pretensão de formular respostas, exporemos a seguir algumas decisões tomadas que se consolidaram na expografia, no catálogo, nos textos de exposição, na seleção de obras e na formação da equipe.

Uma questão que acompanhou o desenvolvimento do projeto desde o início foi a grandeza espiritual que envolve o manto. Glicéria, com frequência, compartilhava seus sonhos através de mensagens de voz em nosso grupo de Whatsapp. Nesses sonhos, os Encantados se comunicavam com ela, guiando certas ações artísticas e curatoriais. O manto trouxe à equipe, portanto, a necessidade de escuta e de lidar, no dia a dia, com a dimensão do sagrado. No início do projeto, por exemplo, pensávamos em trabalhar com um “manto interativo”, iniciado por Glicéria e deixado inacabado para que o público pudesse completá-lo com penas. Em contato com os Encantados, no entanto, Glicéria entendeu que a feitura do manto, por ser um saber Tupinambá, deveria ser resguardada.

A instituição-museu, herdeira do pensamento moderno-colonial, opera geralmente um corte dos objetos de seu contexto de produção (Crimp, 2005)¹⁰. Ao extrair um objeto de um local e transferi-lo a outro, colocando-o dentro de uma vitrine, o museu institucionaliza o “outro” cultural, e estabelece separações, categorias e cronologias¹¹. Nesse sentido, nossa exposição buscou apresentar o manto como algo vivo, que não está separado de seu contexto, mas atuando sobre ele, de modo que o museu não fosse seu destino final; mas uma parada, um lugar de passagem desse objeto interlocutor. O manto oferece portanto um caminho para repensarmos as configurações das instituições artísticas e os modos de fazermos curadorias.

Na mesma direção, a expografia procurou enfatizar a circularidade da aldeia, do cosmos e do pensamento ancestral, fugindo então do paradigma do cubo branco que ainda orienta os espaços expositivos. Por conseguinte, foram fabricados painéis para as obras em madeira pinus, material que, ao deixar visível as linhas de crescimento das árvores, remete a um fluxo

vivo. A forma dos pedestais evocava ainda pernas de pássaros, animais vinculados diretamente ao manto. A pedido dos Encantados, era importante que os mantos se mantivessem resguardados no espaço expositivo e não fossem revelados prontamente a quem entrava na sala de exposição. Assim, os painéis de obras foram alocados de maneira a construir um círculo em volta dos suportes dos mantos, mantidos no centro da sala e protegidos dos espaços de circulação.

Outra escolha fundamental do projeto foi fazer do Nheengatu, língua derivada do tupi antigo, o idioma principal da exposição, não só reforçando politicamente a perspectiva de quem conta a história, mas tornando manifesta a perspectiva linguística que tem sido recuperada pelos Tupinambá através do vocabulário utilizado para a feitura do manto. O Nheengatu, que significa “língua boa”, foi utilizado até o séc. XIX como idioma franco entre várias nações indígenas da região amazônica. Não pode ser definido como um idioma originário; mas sim o resultado de um vínculo entre povos originários e colonizadores, que corresponde a sua criação no século XVII instigada pelos jesuítas. Era mais popular que o português no Amazonas e no Pará até 1877. Atualmente, essa língua franca é um dos idiomas oficiais do município de São Gabriel da Cachoeira (AM), praticado ainda como língua de comunicação entre indígenas e não indígenas, e retomado por grupos que perderam seu idioma nativo (Navarro, 2013). A confecção do manto tupinambá e a retomada de técnicas e simbologias ancestrais incitou Glicéria e os que estão em sua volta a buscar no Nheengatu a afirmação étnica de seu povo¹².

O catálogo foi pensado como um meio de ampliação do projeto para além dos muros da instituição. Escrito pela equipe curatorial, ele contém, além das imagens de obras, um texto de apresentação, um de contextualização histórica e relatos de Glicéria. Todos eles partem do manto, abordando a sua dimensão histórica, sua função como agente comunitário e espiritual, e a sua relação com as demais obras da exposição¹³. Estas são apresentadas acompanhadas de pequenos testemunhos dos próprios artistas sobre sua

relação com o manto. Gustavo Caboco participou ativamente de todas as reuniões desde o início do projeto, desenvolvendo um design sensível para o catálogo e demais peças gráficas¹⁴. Em sua concepção, o fio que trama o manto é também o fio que atravessa o catálogo e evoca a linha contínua da rede entre povos da qual emana trocas e saberes.



FIG. 3. Povo Tupinambá da Serra do Padeiro, feito pelas mãos de Glicéria Tupinambá. Assojaba Tupinambá. 2021. Foto: Lucena de Lucena. Fonte: arquivo das autoras.

Três mantos foram confeccionados por Glicéria especialmente para a exposição. O manto principal foi trançado com 4500 penas de aves terrestres e aéreas que atualmente habitam o território tupinambá e emprestaram a cor marrom ao manto e trazem o presente da luta pela demarcação¹⁵. Os demais mantos estavam em estágios diferentes de produção: apenas a malha de fio de algodão; a malha armada com algumas fileiras de penas [Fig. 3]; um capuz de penas. Um vídeo e uma série de vinte fotografias demonstram o processo da retomada da feitura por Glicéria, desde o encontro da artista com o manto

conservado no Musée du quai Branly, até a costura das milhares de penas em sua rede de fios de algodão encerados com cera das abelhas¹⁶. Outras duas fotografias feitas por Glicéria registravam o momento de prova de um manto anterior, destinado a vestir o Cacique Babau na recente condecoração com o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade do Estado da Bahia.

As demais obras selecionadas para a exposição incluem obras contemporâneas e históricas, de artistas indígenas e não indígenas envolvidos com as artes plásticas, cinema, poesia e fotografia. A intenção era comunicar ao público não só a história do manto, mas a sua importância e diversas dimensões – histórica, política, espiritual e comunitária.



FIG. 4. Fernanda Liberti, *A dança do pássaro tupinambá*, 2021. Fonte: arquivo das autoras.

Uma fotografia de Fernanda Liberti registra o momento em que o manto ganha vida, iniciando seu devir pássaro ao recobrir os corpos de Glicéria e seu filho Erú [Fig. 4]. Integram ainda a exposição dez desenhos de Gustavo Caboco que ilustram a relação do manto com a aldeia [Fig. 5]; um desenho de Sophia Pinheiro, inspirado no protagonismo político de Glicéria¹⁷; e seis fotografias de Livia Melzi, que registram alguns mantos em museus europeus. Ao investigar o contexto de conservação desses artefatos na Europa, Livia documenta o seu processo de pesquisa e os protocolos museais. A dificuldade de acesso aos mantos nessas instituições revela tanto a importância política desses objetos, quanto o seu papel na construção de uma identidade do europeu enquanto sujeito histórico.



FIG. 5. Gustavo Caboco. *Retorno da terra encontra retorno a terra*. 20x20 cm. 2021. Fonte: arquivo das autoras.

Em paralelo a essas obras contemporâneas, incluímos, em forma de painel, um conjunto de pinturas, desenhos e gravuras históricas que ilustraram os relatos dos primeiros viajantes europeus ao Brasil, do século XVI e XVII. As imagens demonstram a admiração e espanto desses viajantes com o povo Tupinambá, deixando em evidência as ambiguidades dessa relação e os fundamentos de um imaginário que se perpetuou no decorrer do período colonial e que ainda não se apagou. Selecionamos também o curta-metragem *Viagem e Descrição do Rio Guanabara por Ocasão da França Antártica*, realizado pelo cineasta Rogério Sganzerla, em 1976, que encena a relação do povo Tupinambá com os portugueses e franceses na época colonial. Os Tupinambá, aliados históricos dos franceses nas disputas com os portugueses pelo atual território do Rio de Janeiro – onde os franceses estabeleceram a colônia denominada França Antártica no séc. XVI –, foram alvo de múltiplas narrativas européias que os estigmatizaram por suas práticas antropofágicas ritualísticas.

Atravessamentos

Exposições são lugares onde determinados valores – artísticos, culturais, políticos e econômicos – circulam e ganham atenção. São diversos os interesses que atravessam esses espaços. Muitas exposições não só têm a capacidade de refletir as questões de seu tempo, como consolidam-se como eventos que conduzem a política por outros meios. Gostaríamos aqui de trazer esse olhar para *Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá*, que foi permeada, tanto em Brasília, quanto em Porto Seguro, pelo universo de tensões e disputas que envolvem os povos originários do Brasil, em claro período de acirramento desde o início do governo de Jair Bolsonaro, em 2019. Nesse ponto, ressaltamos que a escolha da equipe curatorial por submeter, em 2021, o projeto à Funarte e definir Brasília para a apresentação da exposição, constituiu-se, de partida, um ato político.

A semana de montagem e abertura da exposição coincidiu com a semana em que milhares de indígenas viajaram à Brasília para protestar contra o PL 490, que tramitava na Câmara dos Deputados e que objetivava modificar o processo de demarcação das terras indígenas ao instituir o “marco temporal” – também cunhado como “marco da morte” pelos movimentos sociais. Ou seja, os povos que não residiam em terras indígenas no momento da Constituição Federal de 1988 ou não têm como comprová-la, podem perder o direito a suas reservas. O marco temporal ignora o fato de que muitos povos já haviam sido expulsos de suas terras quando a Constituição entrou em vigência devido a inúmeros (e violentos) fatores, e favorece a ação de grileiros, de garimpeiros e do agronegócio (Hailer, 2021).

Não só o Congresso Nacional estava ocupado por diversos povos originários de todo o Brasil, como eles estavam acampados no gramado do Setor de Divulgação Cultural, em torno da Galeria Fayga Ostrower. Logo, o período de montagem da exposição foi marcado por esse acontecimento, que reforçou a importância da mostra. A chegada do manto à sala expositiva foi acompanhada por um ritual tupinambá chamado Toré, com a participação dos Tupinambá que estavam na cidade para os protestos [Fig. 6]. Em um gesto coletivo, cantaram e dançaram em círculo em torno do manto já alocado no suporte especialmente desenvolvido para acomodá-lo.

Diante desse acontecimento, foi uma decisão da equipe curatorial contratar uma pessoa para filmar a exposição em paralelo às manifestações indígenas. Todos os vídeos produzidos foram entregues aos Tupinambá da Serra do Padeiro, e uma pequena parte utilizada para um vídeo-guia da mostra. Apresentar a exposição na Galeria Fayga Ostrower, no centro da capital do país, tornou-se, nesse contexto, mais que um evento de arte contemporânea, mas um movimento de apoio à ação afirmativa dos povos originários, em um período em que Brasília se via dividida entre acampamentos de indígenas e de apoiadores do então presidente Jair Bolsonaro, franco opositor da arte e da cultura indígenas, e que ironicamente tem seu nome nos créditos da exposição. Podemos pensar, talvez, que aquela

galeria, localizada no coração do acampamento indígena, condensasse a esperança de um futuro melhor. O nome do presidente no topo da ficha técnica era, no entanto, o testemunho da hipocrisia do atual governo.



FIG. 6. Toré realizado na Galeria Fayga Ostrower para a chegada do manto tupinambá na exposição *Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá*. 2021. Foto: Monique Andrade.



FIG. 7. Glicéria Tupinambá durante a montagem da exposição *Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá*. 2021. Fonte: arquivo das autoras.

Nesse ponto, vale mencionar que exposições de arte não são processos inocentes, em que critérios neutros de avaliação são utilizados pelas instituições responsáveis por esses eventos. Segundo o historiador Panos Kompatsiaris (2017), a exibição depende sempre da política, e serve a quem ocupa cargos-chave nas instituições envolvidas e no governo. As decisões sobre o que é mostrado são muitas vezes tomadas através de compromissos e interesses. Nesse sentido, podemos refletir justamente o que a seleção dessa exposição pela Funarte, um órgão do Governo Federal brasileiro cuja missão é promover e incentivar a produção das artes no país, representa na gestão de uma presidência que sistematicamente promoveu o desmantelamento tanto de instituições culturais, quanto de proteção aos povos originários. A própria equipe da Funarte Brasília, inclusive, sofreu a perda do espaço da Galeria Fayga Ostrower em 2021, que passou a ser administrada pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal.

A itinerância para a cidade de Porto Seguro aproximou a mostra da Serra do Padeiro, onde os Tupinambá lutam corajosamente por seu território. Para a abertura do evento, Glicéria compareceu com alguns parentes tupinambás, porém sua ida a Porto Seguro foi marcada, mais uma vez, pelos conflitos políticos que envolvem os Tupinambá no sul da Bahia. No retorno à Serra do Padeiro, o grupo foi abordado pela polícia rodoviária; o carro em que estavam foi retido e um de seus membros detido na delegacia sem qualquer prova das acusações ali feitas, ato característico das contínuas perseguições locais sofridas pelos indígenas na Bahia. O episódio foi um momento delicado e crítico do projeto, e demandou uma resposta da equipe curatorial, que além de acompanhar a resolução do conflito, destinou parte do orçamento da exposição para diminuir os prejuízos. Ao final da exposição de Porto Seguro, as obras foram doadas à aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro, e a exposição foi finalmente apresentada no galpão do Colégio Estadual Indígena Tupinambá de Olivença [Fig. 8].



FIG. 8. Exposição *Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá*: essa é a grande volta do manto tupinambá na aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro, Bahia, em janeiro de 2022. Fonte: arquivo das autoras.

Considerações Finais

Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá constituiu uma afirmação, através do manto, da memória coletiva tupinambá e de sua constante reinvenção. Nas palavras de Glicéria, se bem a malha abre caminhos no plano material, ela abre também no plano espiritual, conduzindo, ainda, à retomada do idioma Nheengatu.

As dinâmicas curatoriais, tanto para a mostra, quanto para o catálogo, foram um intento de compreender as maneiras possíveis de realizar uma exposição com protagonismo indígena, sem cair nas armadilhas de generalizações, demagogias e paternalismos. Como indígenas e não indígenas podem trabalhar em colaboração? Como conjugar saberes e

modos heterogêneos de produção, exercitando a escuta e a reelaboração constante de nossos critérios e convicções? Como “des-outrizar” (Ndikung, 2019), mantendo ainda assim a valorização e o respeito pela diversidade de fazeres e saberes? Estas foram perguntas colocadas pela equipe curatorial e vivenciadas no cotidiano do trabalho; não buscamos respondê-las, mas utilizá-las como orientação para potencializar nossa capacidade de lidar com o dissenso e articular diferentes opiniões a fim de possibilitar o trabalho coletivo e horizontal. Enquanto grupo, nosso objetivo não era só expor o manto, mas garantir um espaço de cuidado que o acolhesse e simultaneamente o projetasse no mundo, ajudando a ampliar a rede que o protege e o conecta com demais agentes e ideias. Quem nos guiou foi o manto; cabe a quem o cerca seguir os fios de sua trama.

Por outro lado, se quisermos entender as exposições como locais de produção de valor e conhecimento, *Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá* entra para a história das exposições como uma exposição que atravessa não apenas questões artísticas e culturais importantes, mas questões políticas, sociais e históricas. Enquanto a 34ª Bienal de São Paulo – que acontecia concomitantemente à exposição na capital paulista –, era marcada pela presença de artistas indígenas contemporâneos, que não só participavam da mostra, mas reivindicavam maior protagonismo no circuito artístico nacional, a mostra do manto em Brasília envolvia, absorvia e refletia aspectos sociais mais amplos sobre a questão dos povos originários em pauta naquele momento.

Referências

ALARCON, D. F. *O retorno da terra: as retomadas na aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia*. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

ANTENORE, A. "Somos tupinambás, queremos o manto de volta", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 1º jun. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/>>

fq0106200006.htm>. Acesso em: 10 fev. 2023.

ARANTES, A. O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, SP, v. 12, n. 1, p. 11-18, 2006. DOI: 10.20396/resgate.v12i13.8645608. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645608>. Acesso em: 22 fev. 2023.

BRASIL + 500, Mostra do Redescobrimento, 2000. *Artes Indígenas: Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

CAFFÉ, J., GONTIJO, J., TUGNY, A., TUPINAMBÁ, G. (orgs.). *Kwá yapé turusú yuriri assobaja tupinambá: essa é a grande volta do manto tupinambá*. Brasília: Conversas em Gondwana, 2021.

CRIMP, D. *Sobre as ruínas dos museus*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

GALLOIS, D. T. Materializando saberes imateriais: experiências indígenas na Amazônia Oriental, *Revista de Estudos e Pesquisas*, FUNAI, Brasília, v.4, n.2, p. 95-116, dez. 2007.

ESBELL, J. A *Arte Indígena Contemporânea como armadilha para armadilhas*. Galeria Jaider Esbell, Texto publicado em 9 de julho de 2020. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

HAILER, M. Genocídio indígena: Entenda o que é o Marco Temporal. *Revista Fórum*, Direitos, 23 jun. 2021. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/direitos/2021/6/23/genocidio-indigena-entenda-que-marco-temporal-99307.html>. Acesso em: 20 de fev. 2023.

KESTER, G. H. Colaboração, arte e subculturas. In: HARA, H. (Ed.). *Caderno Sesc_Videobrasil 2: Arte Mobilidade Sustentabilidade*. São Paulo: Edições Sesc-SP e Associação Cultural Videobrasil, 2006, p. 10-35.

KOMPATSIARIS, P. *The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of Critique, Theory and Art*. Londres: Routledge, 2017.

MUSSA, A. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

NAVARRO, E. de A. *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2013.

NDIKUNG, B. S. B. Des-outrização como método: Leh zo, a me ken de za. In: *21ª Bienal de Arte Contemporânea SESC_VIDEOBRASIL: Comunidades imaginadas*. São Paulo: Videobrasil; Edições Sesc, 2019, p. 63-67 (Catálogo de exposição).

POÉTICAS AMERÍNDIAS. *Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá*. Lançamento do catálogo da exposição. Youtube, 14 out. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h4lR_SWUm2s&ab_channel=PO%C3%89TICASAMER%C3%8DNDIAS>. Acesso em: 10 fev. 2023.

SILVA, D. F. da. Sobre diferença sem separabilidade. In: VOLZ, J.; REBOUÇAS, J. (Orgs.). *32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva*: Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 57-65.

TINIUS, J.; VON OSWALD, M. (eds.). *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*. Leuven: Leuven University Press, 2020. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv125jqxp.1#metadata_info_tab_contents>. Acesso em 26 jul. 2022.

TUGNY, A. A volta histórica dos mantos tupinambás. In: CAFFÉ, J., GONTIJO, J., TUGNY, A., TUPINAMBÁ, G. (orgs.). *Kwá yapé turusú yuriri assobaja tupinambá: essa é a grande volta do manto tupinambá*. Brasília: Conversas em Gondwana, 2021, p. 30-43.

UN-DOCUMENTED: Unlearning Imperial Plunder. Direção: Ariella Aïsha Azoulay. Vídeo (34 min.). Disponível em: <<https://vimeo.com/490778435>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

Notas

- * Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. E-mail: jucaffé@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8780-0809>.
- ** Professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: juliana.gontijo@uerj.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-6545-4101>.
- 1 Pindorama (terra das palmeiras) era como os povos do grupo Tupi-Guarani chamavam a região habitada por eles. Corresponde à atual região oriental da América do Sul. Segundo o imaginário Tupi-Guarani, era uma terra livre dos males, uma terra mítica.
- 2 Segundo um provincial publicado em 1875, o estatuto indígena dos antigos aldeamentos da Bahia foram extintos, “ficando o governo autorizado a alienar as terras respectivas” (Silva Campos, 2006: 400, apud Alarcon, 2013: 36).
- 3 Os onze mantos encontram-se nas seguintes instituições europeias: Nationalmuseet Etnografisk Samling (Copenhague, Dinamarca); Museum der Kulturen (Basileia, Suíça); Musée Royal d’Art et d’Histoire (Bruxelas, Bélgica); Musée du Quai Branly (Paris, França); Museo di Storia Naturale, Università degli Studi di Firenze (Florença, Itália); ‘Museum Septalianum’, Biblioteca Ambrosiana di Milano (Milão, Itália).
- 4 Por ocasião da exposição *Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá*, Glicéria Tupinambá deu um depoimento à Funarte onde fala sobre a presença do manto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9eB-2MBYOjY&ab_channel=funarte>. Acesso em: 10 fev. 2023
- 5 Informação obtida através de correspondências eletrônicas trocada com Ana Belluzzo sobre este episódio no mês de setembro de 2022, não publicadas.
- 6 No contexto do patrimônio imaterial, nos referimos aqui ao “resgate cultural” como um meio de afirmação de um determinado grupo ou cultura frente a seu apagamento, viabilizado através da retomada de costumes e valores ancestrais que até então haviam sido subjugados, depreciados ou mesmo esquecidos. Não pretendemos enaltecer um resgate purista das origens, mas sim pensar uma forma de resgate que, conduzida pelos próprios Tupinambá, contemple as transformações e o contexto atual de sua cultura (cf. Andrade, 2000).

- 7 Este primeiro manto confeccionado por Glicéria foi doado ao Museu Nacional. Segundo os Tupinambá, a proteção dos Encantados, guardiões desse objeto sagrado, fez com que o manto não fosse atingido pelo incêndio que consumiu a instituição na noite de 2 de setembro de 2018.
- 8 Sobre esse assunto, Jaider Esbell, artista makuxi, expõe os sistemas de poder e as heranças coloniais na arte ao propor o termo "arte indígena contemporânea" como uma "armadilha para armadilhas": (...) Voltando para o assunto maior, a arte indígena contemporânea, posso dizer que é um termo a mais no mundo dos termos. Mas, quando é trabalhado desse lado de cá, o eu sujeito, artista, indígena e autor, passa a ter legitimidade inquestionável. É armadilha para pegar armadilhas por diversas razões, sobretudo para o campo da autocrítica, autoanálise e autodesenvolvimento. Talvez se espera discutir sobre tal arcabouço questões como se índio faz arte, artesanato ou artefato. Questionar usos e apropriações de ambos os lados. Discutir questões de autoria coletiva, a autonomia do artista ou mesmo obter parâmetros que digam quem pode ser considerado artista ou não entre os sujeitos indígenas. Talvez ir além a ponto de forçar limites e fronteiras que são tênues em muitos pontos como a legitimação de uma reivindicação autoidentitária ou a miscigenação ou a dupla identidade étnica quando os nativos se fundem com os afrodescendentes" (Esbell, 2020).
- 9 Gondwana é o nome do supercontinente que há cerca de 200 milhões de anos reunia as massas continentais do que hoje chamamos América do Sul, África, Arábia, Antártica, Austrália e Índia. Da fragmentação de Gondwana e do afastamento das placas tectônicas sul-americana e africana originou-se a porção sul do Oceano Atlântico que hoje separa os dois continentes. Evocamos essa gênese comum ao buscar intensificar o fluxo de práticas e pesquisas entre artistas, curadores e pesquisadores de países do Sul.
- 10 Sobre a morte e decadência do museu, Theodor Adorno fez a seguinte reflexão: "A palavra alemã museal [próprio de museu] traz à mente lembranças desagradáveis. Ela descreve objetos com os quais o observador já não mantém um relacionamento vital e que se encontram no processo de morte; devem sua preservação mais ao respeito histórico que às necessidades do presente. Há mais do que uma ligação fonética entre museu e mausoléu. Os museus são jazigos de família das obras de arte" (Adorno, apud Crimp, p. 4).
- 11 Uma reflexão importante é a de Ariella Aïsha Azoulay. Em seu filme *Un-Documented: Unlearning Imperial Plunder* (2019), Azoulay afirma que, enquanto os objetos pilhados pelo imperialismo europeu são intensamente documentados e protegidos, as pessoas dos territórios de origem desses mesmos objetos têm sua circulação altamente restringida e seus direitos negados.
- 12 Para a maior parte da tradução dos textos de sala da exposição e para o catálogo, foi convidado o escritor indígena Yaguarê Yamã Aripunãguá.
- 13 Uma fotografia de Fernanda Liberti registra Glicéria e seu filho Erú vestindo o manto; dez desenhos de Gustavo Caboco ilustram o processo de feitura do manto por Glicéria; o poema "De Volta ao Sol", de Edmilson de Almeida Pereira, traz reflexões poéticas sobre o trajeto desse objeto e as relações que ele tece com a história do povo tupinambá; um retrato inventado por Sophia Pinheiro de Madalena Caramuru se inspira no protagonismo político de Glicéria; seis fotografias de Lívia Melzi mostram seis dos onze mantos do século XVI presentes na Europa; o curta-metragem *Viagem e Descrição do Rio Guanabara por Ocasão da França Antártica* de Rogério Sganzerla reflete sobre os encontros e conflitos entre povos indígenas e europeus no início da colonização do território brasileiro; e, como parte de uma pesquisa histórica mais ampla, um conjunto de reproduções de pinturas, desenhos e gravuras que ilustram os relatos dos primeiros viajantes europeus ao Brasil do século XVI e XVII.

- 14 Poéticas Ameríndias. *Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá*. Lançamento do catálogo da exposição. Youtube, 14 out. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h4lR_SWUmzs&ab_channel=PO%C3%89TICASAMER%C3%8DNDIAS>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- 15 O pássaro guará que emprestava suas penas vermelhas aos mantos escarlates dos antepassados é muito raro hoje em dia. Os Tupinambá sonham que eles repovoem suas terras e, para isso, é necessário garantir a demarcação de seu território para que a natureza se recomponha.
- 16 As vinte fotografias são de autoria de Glicéria Tupinambá e o vídeo é de autoria de Glicéria Tupinambá e Nathalie Pavelic.
- 17 Trata-se de um retrato inventado de Madalena Caramuru, uma mulher indígena que, alfabetizada por volta de 1534, utilizou esse saber para atuar na luta de seu povo.

Artigo submetido em julho de 2022. Aprovado em janeiro de 2023.