

3.6 Os mantos Tupinambá e uma outra história das artes Têxteis para questionar a colonialidade nos museus

Adriene Coelho Ferreira Jerozolinski

Doutoranda; Universidade Federal de Pelotas
adrienejero@gmail.com

Flora Coelho Jerozolinski

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas
florajero@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo abrir um debate, a partir das novas perspectivas na história da arte e campos correlatos que ganharam força com as críticas à colonialidade, para compreender as materialidades têxteis em relação dialógica com as comunidades e suas tradições. Consideramos que isto pode contribuir com uma maneira diferente de compreender o papel dos museus que salvaguardam, neste caso, conteúdos relacionados aos povos originários. Assim, traçamos um breve panorama sobre a arte têxtil e apresentamos práticas indígenas e afro-brasileiras, nos aprofundando na produção e pesquisa da artista baiana Glicéria Tupinambá sobre os mantos Tupinambás. Apontamos caminhos para a pesquisa acadêmica e discutimos como esta abertura para novos contextos permite a geração de conhecimentos e amplia o mundo, adicionando elementos relacionados à dimensão espiritual, o meio ambiente e à transmissão de saberes e fazeres. Concluímos que isso contribui para uma narrativa mais abrangente sobre nosso próprio país, a América Latina e amplia as possibilidades para o estudo das artes têxteis na contemporaneidade, ao mesmo tempo em que tem um grande potencial social, educacional, estético e político. Debates ricos que devem ser aprofundados em trabalhos posteriores.

Palavras-chave: Arte têxtil; Povos Indígenas; Colonialidade; Museus.

Introdução

Traçando um panorama dos principais autores e temas ligados às importantes transformações metodológicas que a história da arte passou ao longo do século XX, principalmente no mundo anglo-americano, o pesquisador Rafael Cardoso (2009) evidenciou a divisão do campo em duas correntes principais: uma ligada ao conhecimento erudito das técnicas, escolas, obras e autores, e por isso mesmo com um viés mais descritivo e conservador, e outra corrente, mais analítica e revolucionária. Esta segunda corrente modificou práticas e substituiu em alguma medida as estruturas teóricas antigas por outras mais abrangentes, inspiradas em

outras disciplinas e áreas, como nas ciências sociais, linguística, estudos literários, semiótica, psicanálise, comunicação, ecologia e estudos decoloniais.

Entraram em pauta não apenas novos pesquisadores, mas também novos assuntos, como questões relacionadas à história social, classe, raça e gênero, desviando o enfoque para populações e regiões antes relegadas a uma posição secundária. No caso da América Latina, a partir da introdução de uma nova ordem moderna com a exploração colonialista, houve a subalternização de diferentes saberes, culturas e povos que habitavam esse lugar antes da chegada dos europeus. A colonialidade é uma matriz de poder que estabelece nos modos de pensar, sentir e existir do Norte Global como sendo superiores aos demais. A decolonialidade surge como uma crítica e resposta a este pensamento, e propõe considerar outras formas de pensar, sentir e existir, a partir de outros sujeitos, lugares e concepções de mundo.

As práticas têxteis, na esteira desta valorização, passaram a ter mais visibilidade a partir dos anos 1960, junto a um projeto político-cultural local sintonizado com uma expectativa internacional da própria historiografia da arte e das teorias da cultura sobre esta região. A recuperação do papel do bordado, da tecelagem e do uso de tecidos na criação artística parte também de uma valorização de modos de produção que envolvem processos corporais e temporais que estabelecem vínculos com seus contextos históricos e culturais. Estes contextos são fundamentais para romper os horizontes comuns de expectativa em relação a fatores como a hierarquia entre arte e artesanato, a combinação/gestão de mídias e gêneros artísticos, classe e etnia e os modelos de arte política, criando terreno para gerar novos modelos de convivência e interação social e transformações afetivas e significativas (Reiman, 2020).

Temos muitíssimos avanços, por isso hoje podemos nos perguntar sobre quais práticas têxteis que produzimos na contemporaneidade que têm mais potencial para questionar a colonialidade e acionar as esperadas estruturas teóricas mais abrangentes, inspiradas em outras disciplinas e áreas. A partir disto, escolhemos aprofundar a discussão a partir do trabalho da artista baiana Glicéria Tupinambá com os mantos tupinambá e os saberes e fazeres que mobilizam para exemplificar o exercício de outras materialidades da arte têxtil brasileira, indo além dos artistas de referência já canonizados.

Glicéria Tupinambá é uma artista indígena baiana que vem ganhando notoriedade na arte contemporânea nacional por meio do ativismo indígena, a luta pela demarcação do território Tupinambá e pelo movimento de repatriação dos mantos emplumados tidos como resquícios exuberantes do povo que dominava a costa do Brasil há 500 anos e foram levados no século XVI para a Europa. Quando artefatos únicos e peças de indumentária ritual que os povos que as produziram não têm mais, permanecem em museus europeus como “joias do colecionismo”, como é o caso dos Mantos Emplumados do século XVI que foram levados do Brasil na época da colonização, há um esvaziamento do pensamento crítico têxtil.

Assim formas de enxergar o mundo são desconsideradas, mas também técnicas ancestrais de fiação, tecelagem, padronagens, fazeres coletivos e línguas desaparecem, equipamentos e materiais são substituídos e apagados da nossa cultura e reproduzimos acriticamente a arte europeia, basicamente bordado, tricô e crochê, como se essa fosse a única arte têxtil capaz de reivindicar seu lugar na arte contemporânea (Jerozolinski, 2022).

A arte têxtil indígena e as técnicas ancestrais já estavam aqui antes da colonização. Tendo como ponto de partida as relações entre a textualidade e as artes têxteis a partir das culturas ameríndias e andinas, Oliveira (2020) chama a atenção para como as tapeçarias e artefatos pré-colombianos como vestimentas cerimoniais, totens e objetos de fibras, entre outros, ao surgirem junto com suas comunidades, tornam a trama têxtil um dos elementos práticos e metafóricos da formação da nossa consciência histórica, que devem ser associados não apenas ao crescimento de suas sociedades, mas também ao próprio reconhecimento humano da potência de criar e transmitir narrativas ao longo dos tempos e espaços.

A questão central é que estes têxteis não esgotam o sentido de sua mensagem apenas em suas funções expressivas e comunicativas, mas também afirmam ideias e ideais que as sociedades reproduzem sobre si mesmas (Oliveira, 2020). Hanayrá Negreiros, ao trabalhar a questão das roupas como dispositivo de memória, nos chama a atenção para que eram as mãos afro-brasileiras que teciam as roupas das pessoas livres e escravizadas na época da colonização, e além das vestimentas e adornos serem utilizados para vestir pessoas, mais tarde também foram usados para vestir as divindades das religiões afro-brasileiras em seus cultos e sistemas (Pereira, 2017).

Aqui podemos lembrar também a questão das festas religiosas tradicionais, como Festa do Divino, Boi Bumbá, Folia de Reis, entre outras, consideradas manifestações culturais e folclóricas onde as artes manuais e têxteis estão totalmente atreladas a sincretismos e onde o trabalho é realizado tanto por mulheres quanto por homens. Muitos dos processos misturam técnicas do colonizador com outras mais locais, principalmente devido a materiais e técnicas, mas que reinventam aprendizados, se tornando híbridos, mas ainda plenamente impregnados de uma grande carga simbólica, muitas vezes incorporando ainda cantos de trabalho e grupos fechados de iniciação que mantêm técnicas próprias e forjam vínculos comunitários. Assim, ao servirem como vestimentas e adornos, estando relacionados diretamente ao corpo, estes têxteis evocam poderes e um corpo social contra os poderes institucionalizados que os liga às forças vitais da natureza e cria uma resistência contra a colonização de suas práticas.

Acompanhando o exemplo dos Mantos Tupinambás, refletimos sobre a mitologia e as técnicas envolvidas em sua confecção e uso que contém. O trabalho realizado por Glicéria Tupinambá ao recriar o manto junto com a comunidade, recuperando técnicas e procedimentos que acionam coletividades aponta para um novo caminho no sentido da representação de uma outra história das artes têxteis a partir das cosmovisões dos povos originários da América Latina, descolonizando nosso entendimento sobre estas práticas.

(1) Manto Tupinambá conservado na reserva do Museu do Quai Branly, em Paris, na França (2) Primeiro manto confeccionado por Glicéria Tupinambá em 2006. A peça foi doada para o Museu Nacional e se salvou do incêndio de 2018. (3) Manto confeccionado durante a pandemia pela comunidade e vestido pelo Cacique Babau, da Serra do Padeiro, no sul da Bahia.



Fontes: Embassy of Brazil in Brussels/Facebook, Museu Nacional e Mídia Ninja/Foto de Glicéria Tupinambá.

O Assojaba Tupinambá (Manto Tupinambá) é uma vestimenta sagrada composta por fibras vegetais, penas vermelhas de aves nativas, utilizada em rituais sagrados. A indumentária emplumada representa para o povo Tupinambá a relação entre a dimensão espiritual, o meio ambiente e a transmissão de saberes e fazeres, é um símbolo da memória e da resistência do povo indígena Tupinambá, que ainda é alvo de diversos ataques e de uma ameaça de genocídio que perdura ao longo de toda a história brasileira. O Manto faz parte das histórias e das memórias deste povo, mas as novas gerações não conheciam nem um único exemplar de um manto emplumado, a não ser por imagens de internet e de livros de história (Tupinambá, 2021).

Em comemoração aos 500 anos da colonização, nos anos 2000, o mais conhecido e conservado deles, parte do acervo do Nationalmuseum, de Copenhague, Dinamarca foi exposto em São Paulo como parte da exposição “Brasil +500, Mostra do Redescobrimento”. Nesta ocasião, dois representantes dos Tupinambá, Senhor Aloísio e Dona Nivalda, mãe da cacica Maria Valdelice dos Tupinambá de Olivença, puderam contemplar a peça feita por seus antepassados. Na época, esta vinda do manto suscitou um debate com apoio de universidades e outras organizações sobre a sua restituição aos Tupinambá, mas não obtiveram sucesso. Esta negativa, no entanto, motivou os jovens a refletirem sobre os objetos que fazem parte de sua história e Glicéria, enquanto professora daquela comunidade, com base em uma fotografia do manto que está na Dinamarca, decidiu confeccionar uma réplica para presentear os Encantados de sua comunidade (Capuchinho, 2021).

Em seus vários relatos sobre como se deu todo o processo, Glicéria sempre chama a atenção para a dimensão espiritual e relações com os Encantados. Encantados são entidades ancestrais que fazem a ponte entre o mundo terreno e o mundo espiritual entre vários povos indígenas. Os contatos podem se dar a partir de sonhos, danças, uso de plantas e bebidas rituais, por exemplo. Glicéria conta que reencontrou o artefato mítico de seu povo e voltou a tecê-lo orientada por fotografias e sonhos, com a participação de toda a comunidade. Para isto ela contou com a orientação dos mais velhos e aprendeu técnicas. O fio de algodão cru foi encerado com cera de abelha e trançado na técnica do jereré, que ainda hoje é usada para confecção das redes de pesca. Com a estrutura pronta, as penas foram presas (Tupinambá, 2021).

Diferente do anterior, que era feito principalmente de penas vermelhas de guará e penas azuis e amarelas de Araruna, aves típicas das áreas de mangue do litoral atlântico hoje com populações locais em declínio, estando incluídos na lista nacional de espécies ameaçadas de extinção, a comunidade optou por usar penas de pássaros que podem ser encontrados mais facilmente em seu próprio território e que fazem parte da vida cotidiana dos Tupinambá. Assim, diferente dos mantos de cor vermelha que se encontram nos museus europeus, o novo manto tem os tons da terra e da mata do território Tupinambá, entre marrons, beges, brancos e verdes azulados. Medindo 1,20 de comprimento por 0,50 de largura, o manto foi usado em cerimônias rituais, fazendo parte da Casa de Reza, onde era guardado. Após esse primeiro uso, conforme Glicéria, os Encantados, ao serem consultados, decidiram que o manto poderia ser doado para fazer parte da exposição “Os Primeiros Brasileiros”, se juntando a outros povos indígenas que formaram uma coleção contemporânea para o Museu Nacional (Museu Nacional, 2022).

A confecção desse manto tem uma simbologia política forte e mobilizou saberes importantes e teve desdobramentos, pois em 2018, Glicéria foi convidada para dar uma palestra em Paris. Durante a viagem, ela pôde visitar um manto guardado a sete chaves na reserva técnica do museu do Quai Branly. Nas palavras de Glicéria:

O manto estava me esperando, e eu vou lá para ver as penas, fazer a análise da malha, entender o manto. Vi as posições e o caimento das penas, o ponto da malha, que era como o de jereré (instrumento de pesca tradicional) que fazemos aqui. A gente ficou quase uma hora com o manto e eu tentei memorizar tudo o que ele tinha ali, relembra (Capuchinho, 2021, online).

A visita ao manto do século XVI motivou Glicéria para que confeccionasse uma nova peça. Durante a pandemia, entre fevereiro e agosto de 2020, devido ao processo de confinamento, a comunidade confeccionou outro manto. Diferente do anterior, para o novo manto foram usadas cerca de três a quatro mil penas de aves nativas da região e que se encontram nas aldeias: galinha, galo, gavião, pato, peru, pavão, tururim, sabiá-bico-de-osso, canário-da-mata, gavião-rei, gavião-perdiz e ainda contou com um capuz de penas de arara. Em seu centro foi costurada uma semente de jequitibá, considerada uma árvore sagrada por diversas comunidades indígenas, relacionada à força, à longevidade e à sabedoria da natureza, sendo utilizado em rituais e cerimônias. Segundo Glicéria Tupinambá:

O manto representa 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 tiúba [...]. O interessante é comparar uma obra que está dentro do museu, parada, e ver a peça tendo vida e movimento – neste caso, ver o manto sendo usado por um membro da comunidade, o cacique, durante um ritual. É uma emoção muito grande. Ory, meu filho caçulo, disse que, quando o cacique usar o manto, ele permitirá a cura do mundo, ao afastar todas as doenças. Tudo de ruim será eliminado, porque o cacique se transformará em um super-herói (Bonifácio, 2021, online).

O manto ritual permaneceu na aldeia Tupinambá de Olivença e foi vestido pelo cacique Babau durante a cerimônia em que recebeu o título de Doutor Honoris Causa da Universidade do Estado da Bahia em junho de 2021. Importante ressaltar que em 2000, época em que o primeiro manto foi feito, os Tupinambás de Olivença ainda não eram reconhecidos como indígenas pelo Estado brasileiro. A comunidade, de cerca de 5 mil pessoas, só foi reconhecida oficialmente pela Funai em 2001.

Nesta época, não se sabe ao certo nem quantos mantos existiam em coleções europeias. “Não achamos uma informação oficial: se restam onze, seis ou cinco mantos tupinambás preservados no mundo, mas o fato é que todos estão em acervos da Europa” (Bonifácio, 2021, online) O povo tupinambá, como vimos, pôde entrar em contato com o manto como se ele fosse algo externo, uma peça superprotegida. Em Paris, Glicéria ficou perto do manto por cerca de apenas uma hora e não pôde fotografá-lo. Mesmo nestas circunstâncias, o encontro foi fundamental para que se estabelecesse um canal ativo de comunicação. Segundo a artista:

Poder ter acesso ao manto foi fundamental para que ele pudesse começar a falar comigo. O manto conseguiu se abrir para mim e eu consegui fazer minhas observações e ter algumas percepções para que pudesse confeccionar outro manto. 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 (Capuchinho, 2021, online).

Como vimos até aqui, o têxtil tem uma série de camadas, é um objeto relacional que está sempre provocando relações. Não basta só aprender uma técnica, o foco fica muitas vezes só na técnica, no modo de fazer e em suas ferramentas, mas há uma história por trás das técnicas que também precisa sempre vir à tona.

Desde o início do processo de colonização com certeza muitos saberes e fazeres têxteis foram perdidos ou passaram por processos de deslegitimação.

Ainda existe pouca pesquisa sobre as relações das artes têxteis com as culturas regionais e locais do Brasil. Como conclui Santana (2022) na revisão bibliográfica que fez recentemente sobre o panorama das investigações acerca da arte têxtil na produção da pós-graduação brasileira em Artes e campos correlatos. Ainda há uma lacuna, uma vez que a maioria dos trabalhos já realizados exploram a arte têxtil em poéticas visuais relacionadas à tecelagem, bordado e outros aspectos, “mas não a associam diretamente à artesanaria têxtil brasileira e as relações com o fazer manual” (Santana, 2022, p. 391).

Na maioria das vezes fica de fora das investigações e debates uma rica materialidade têxtil, mais ligada aos povos indígenas e afro brasileiros, que muitas vezes é olhada apenas através de um olhar fetichista que a classifica e supervaloriza como artefato, mas desconsidera as cosmologias particulares desses povos que explicam o fazer têxtil através de outras funcionalidades e utilidades práticas no mundo concreto e místico. Inclusive suas implicações políticas, como no caso de todo os desdobramentos da recriação dos mantos Tupinambá e seu papel para o reconhecimento da Arte Indígena Contemporânea, o ativismo indígena e a luta pela demarcação dos territórios. Hoje o manto é um símbolo da resistência da comunidade e de um processo de equilíbrio buscado pelos seus membros para a recuperação do território e manutenção de sua autonomia frente à exploração da região, pois ainda lutam pela demarcação do seu território tradicional.

Considerações Finais

Ao considerar as artes têxteis apenas a partir das técnicas que vieram da Europa dentro do contexto da colonização deixamos de fora todo um campo de conhecimento que pode tensionar a historiografia tradicional da arte e de campos correlatos, como a museologia e abrir um panorama para novas pesquisas que considerem outras fontes e abordagens relacionadas à outras materialidades têxteis que narram de uma maneira muito mais abrangente memórias ancestrais e as próprias identidades do nosso país e da América Latina.

Relacionando ao tema deste Seminário da Semana de Museus da UFPel 2023, que foi museus, sustentabilidade e bem-estar, podemos verificar com este estudo que o exemplo dos mantos de Glicéria Tupinambá têm um grande potencial para contribuir com o debate sobre os museus como núcleos culturais em todos os seus aspectos e

em relação dialógica com as comunidades e suas tradições, contribuindo para a sustentabilidade e o bem-estar global, em oposição aos mantos que foram apenas considerados como joias do colecionismo e que por isso permaneceram por séculos guardados em reservas técnicas de museus europeus preocupados com sua salvaguardada para a posteridade. Sem relação com os povos que os produziram. Afinal, é importante refletir sobre quem tem direito sobre a construção dos discursos e saberes.

Quando um objeto permanece guardado nas prateleiras de uma reserva técnica, seu potencial social, cultural e educacional se torna mais pobre e restrito a um uso autorizado e por pesquisadores, deixando os museus, que já carregam problemáticas a respeito de uma descontextualização temporal e cultural, fortalecida por um caráter muitas vezes apenas acadêmico. Museus como meros receptáculos do patrimônio, porém sem redistribuir para a sociedade. Debates ricos que devem ser aprofundados em trabalhos posteriores.

Referências

BONIFÁCIO, Caio et al. Waldisa Rússio e a descolonização dos museus. **Revista Tonel**. Edição 3 11.06.21. Disponível em: <http://www.tonel.co/waldisa-russio-e-a-descolonizacao-dos-museus/> Acesso: 08/06/2022.

CARDOSO, Rafael. **A história da arte e outras histórias**. In: Cultura Visual, n. 12, outubro/2009. Salvador: EDUFBA, p. 105 -113.

CAPUCHINHO, Cristiane. A volta do manto tupinambá: como indígenas da Bahia retomaram peça sagrada que só era vista na Europa. Texto para RFI, publicado no **site G1** em 15/10/2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/10/15/a-volta-do-manto-tupinamba-como-indigenas-da-bahia-retomaram-peca-sagrada-que-so-era-vista-na-europa.ghtml> Acesso: 09/06/2022

JEROZOLIMSKI, Adriene Coelho Ferreira. Uma Outra História das Artes Têxteis a Partir das Cosmovisões dos Povos Originários da América Latina: os mantos de Glicéria Tupinambá. (p. 20-31) In: **Anais** do VII SIGAM – Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória: esperança como potência e prática como resistência/Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPel. Pelotas: UFPel, 2022. Disponível: <https://wp.ufpel.edu.br/artenaescola/publicacoes/vi-sigam/vii-sigam/>

MUSEU NACIONAL. **Manto Tupinambá**. Disponível em: https://www.museunacional.ufrj.br/see/objetos_manto_tupinamba.html Acesso: 01/06/2022.

OLIVEIRA, Natália R Rezende. Textualidades têxteis e novas-velhas concepções de memória na Arte Latino-americana. PÓS: **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 249–270, 2020. DOI: 10.35699/2237-5864.2020.21610. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/21610> Acesso: 18/05/2022.

PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira. **O Axé nas roupas:** indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá. 2017. 133 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciência da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/20817/2/Hanayr%c3%a1%20Negreiros%20de%20Oliveira%20Pereira.pdf> Acesso: 24/05/2022

REIMAN, Karen Cordeiro. **Intervenções Suaves:** Cumplicidades entre Arte e Mídia Têxtil. In: CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. Transbordar: transgressões do bordado na arte. - São Paulo: Sescsp, 2020. p. 48 – 65

SANTANA, Cássia C. Domingues. Arte têxtil, artesanaria e poéticas visuais: discussões na pós-graduação brasileira no campo das artes entre os anos de 2010 e 2020. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 14, n. 33, p. 374 - 399, 2022. DOI: 10.5965/2175234614332022374. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/20825> Acesso: 10/04/2022.

TUPINAMBÁ, Glicéria. A Visão do Manto. **Revista ZUM**, número 21, Outubro de 2021