



# O Levante dos Mantos: Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá e Morí' erenkato eseru'

Rising of the Cloaks: Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba  
Tupinambá e Morí' erenkato eseru'

LAURA CASTRO

Universidade Federal da Bahia (UFBA) Salvador BA, Brasil

CAROLINA FERREIRA FONSECA

Universidade Federal da Paraíba (UFPB) João Pessoa PB, Brasil

## RESUMO

Este texto faz uma reflexão dos levantes mobilizados pela Arte Indígena Contemporânea, mais especificamente aqueles enredados pelas giras e voltas que o manto tupinambá tem desenhado no diagrama da dita arte contemporânea brasileira. A partir das exposições *Um outro céu* (2020) e *Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá - Essa é a grande volta do manto tupinambá* (2021), ambas agregadas em torno do trabalho de Glicéria Tupinambá e na ativação "Ativação Morí' erenkato eseru' - Cantos para a vida", realizada por Daiara Tukano e Jaider Esbell, na exposição *Véxo: nós sabemos* (2020), o Levante dos mantos reúne um conjunto de confrontos éticos-estéticos e políticos ante a autoridade e a naturalização do espúrio e dos saqueamentos coloniais, na expectativa de fazer ressoar as incessantes disputas de narrativas no campo das artes, com protagonismo do movimento autodeclarado como Arte Indígena Contemporânea (ESBELL, 2020).

## PALAVRAS-CHAVE

Arte indígena contemporânea, manto tupinambá, cosmopoéticas

## ABSTRACT

This text reflects on the upheavals mobilized by Contemporary Indigenous Art, more specifically those entangled by the twists and turns that the Tupinambá mantle has drawn in the diagram of the so-called Brazilian contemporary art. From the exhibitions *Um outro céu* (2020) and *Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá - Essa é a grande volta do manto tupinambá* (2021), both aggregated around the work of Glicéria Tupinambá and the activation "Ativação Morí' erenkato eseru' - Cantos para a vida", performed by Daiara Tukano and Jaider Esbell, in the exhibition *Véxo we know* (2020), the Uprising of the cloaks brings together a set of ethical- aesthetic and political confrontations in the face of authority and the naturalization of spurious and colonial plunder, in the expectation of resonating the incessant disputes of narratives in the field of arts, with the protagonism of the movement self-declared as Contemporary Indigenous Art (ESBELL, 2020).

## KEYWORDS

Contemporary indigenous art, tupinambá mantle, cosmopoetics

## 1. O manto, a mata e suas re-existências

Composto por duas partes - uma capa, levemente arredondada na parte de baixo e um capuz - este manto tupinambá mede 88 centímetros de altura e 121 centímetros com o capuz. A extremidade inferior (a parte de maior largura) mede 120 centímetros e a extremidade superior (referente ao ombro), 47 centímetros. Com aproximadamente 3.000 penas, é composto de penas de aves nativas do Sul da Bahia: galinha, galo, gavião, pato, peru, pavão, tururim, sabiá-bico-de-osso, canário-da-mata, gavião-rei, gavião-perdiz e arará (na parte do capuz). O centro do capuz contém uma semente de jequitibá.

Chamar um manto apenas de objeto seria corroborar com a relação passiva disparada por esta palavra, como algo assujeitado, dependente, à mercê de um sujeito que o mobiliza ou imobiliza. Não. Um manto é um ente, o manto é um vivente, um encantado. Quando Glicéria Tupinambá faz re-viver novamente este manto tupinambá, nos ensina que ele é um ente vivo. Que fala, ensina, orienta, guia. No texto “Curar o mundo, sobre como um MANTO TUPINAMBÁ voltou a viver no Brasil”, publicado pela N -1, Glicéria inicia sua narrativa a partir de seu nome escolhido por seu avô, que herdou de uma prima que foi comida por uma onça no mato. Ela diz: “Eu me considero o resto da onça” (TUPINAMBÁ, G, 2020a, s/p). O texto narra ainda como ela foi presa com seu bebê nos braços, com os peitos cheios de leite, injustamente encarcerada pela Polícia Federal na sua chegada de um voo no aeroporto de Ilhéus. Prender, parar, tirar a vida. Operações comuns e repetitivas empreendidas pelo Estado brasileiro engajado na manutenção da colonialidade, na perseguição, no genocídio e na detenção, que marcam a relação do Brasil com os povos originários. Condições que se imprimem na força deste nome - GLICÉRIA - e da missão que se interpõe também a partir dele. Do nome ser a história. Tudo isso é adubo para o percurso que Glicéria Tupinambá faz em direção ao manto.

Para fazer reviver esse encontro, na busca pelos mantos capturados nas investidas coloniais que hoje compõem os acervos de museus no norte global, Glicéria atravessa as interdições e burocratizações da política museal. Portas, crachás, autorizações, vistorias. Por isso, talvez seja possível dizer que é ele, o manto, em toda sua força coletiva imanente, que arregimenta, manifesta, abre um campo de aprendizado, em que Glicéria se engajada, o que ela chama de cosmo-técnicas. A artista narra uma série de episódios como um sonho, por exemplo, com o cacique Babau, em que ele a orientou a colocar somente penas de pássaro que não voam, “porque tem sua própria defesa, sabe se camuflar” (TUPINAMBÁ, G. 2021b, p.13). E os pássaros começaram a conversar com ela, ensinar também, assim como ensinam seu pai, sua madrinha, as abelhas, as crianças, seu filho Ory que passa adiante o diálogo com uma tesoura em momentos decisivos para conquistar os modos de tramar o manto.

Uma constelação de acontecimentos que são responsáveis por fazer viver o manto outra vez. Novamente, não como objeto, mas como sujeito de um ente que manifesta uma força. “A grande volta do manto tupinambá”, como anuncia o título de uma das exposições que participa, essa grande volta é a potência do rastro da onça na missão de curar o mundo, somada à força das matas que guardam os passarinhos, as abelhas que produzem a cera, que encantam o fio e a trama, o manto imanta toda firmeza e coragem do Encantado Tupinambá, da natureza, das mulheres indígenas, das águas. Assojaba Ikunhãwara, o manto é feminino, diz Glicéria, o manto é território. Como Célia Xacriabá (2020) ensina, o corpo é território, o barro e a cerâmica são território, o artesanato é território. O território como um ente, um ser soberano das confluências da vida, de onde tudo brota e para onde tudo flui.

Sempre achei que nossa cultura era um pote, um pote inteiro que jogaram num lajedo e que voou em caquinhos por todos os lados e que tínhamos que fazer esse trabalho de mosaico, de juntar os

caquinhos e colar de novo. Vai ser o mesmo pote, mesmo que rachado, mas isso não importa. Vai ser ele mesmo, vamos tentar trazer esse pote (...) há uma comunidade que se estabelece ao redor do manto, que junta de novo as partes do pote quebrado. São os meninos da aldeia que vão redescobrir como extrair o mel e a cera das abelhas na mata e a possibilidade de capturá-las, nomeá-las e delas tirar as penas quando maduras. São os saberes dos mais velhos, das avós, das madrinhas, dos sábios que voltam a ser escutados, observados e colocados em obra. É a retomada das falas, das palavras antigas que surgem ao redor do manto e que reencontram a língua do povo. É um território sendo retomado e plenamente vivenciado com o retorno das matas e a força dos Encantados (TUPINAMBÁ, G. 2021a, p. 19, 23).

Durante fevereiro e agosto de 2020, a artista costurou um manto com 3.000 penas, que compôs a exposição *Um outro céu*<sup>1</sup>. A exposição foi financiada no contexto dos projetos “Desenvolvimento ‘Sustentável’ e Atmosferas de Violências: Experiências de Defensores Ambientais”, “Mapeamento das Violações aos Direitos Indígenas no Nordeste do Brasil” e um plano emergencial para investigar os impactos da COVID-19 entre os povos indígenas. Coordenado por uma rede de pesquisadores de diferentes instituições - Mary Menton (Universidade de Sussex), Felipe Milanez (IHAC/UFBA), Jurema Machado (CAHL/UFRB) e Felipe Tuxá (Opará/UNEB) - com a colaboração de uma série de artistas, professores e estudantes, o projeto põe em questão as relações entre arte e guerra, na medida em que a exposição é apresentada em conjunto com o mapeamento de conflitos ecológicos enfrentados por povos indígenas sobretudo na região Nordeste.

O território de Glicéria, a aldeia Serra do Padeiro, localizada na Terra Indígena Tupinambá de Olivença, na Bahia, vem sendo alvo de inúmeros ataques, perseguições, assassinatos e prisões, consta neste mapa de conflitos, como descreve Cacique Rosivaldo Ferreira da Silva, o Babau, irmão da artista:

Em uma reunião recente em Salvador, o governo da Bahia explicava que queria expandir a agricultura, mas que havia um entrave complicadíssimo que atrasava a Bahia. Nós, Tupinambá, estávamos presentes na reunião e ficamos abismados quando falaram: “É a Mata Atlântica, que ninguém quer que mexa!”. O quê? 98% da Mata Atlântica foi derrubada, jogada no chão! Do que restou, a pequena porcentagem que fica no sul da Bahia impede o crescimento da Bahia? Como podemos entender uma mente dessas?

São esses os malucos que comandam nossos estados e nosso país. E ainda chamam o tatu, a paca e a cutia de animais! Irracional é aquele que acha que tem que destruir tudo para satisfazer seu desejo. Aquele que determinou que tem que passar uma linha de trem para escoar a soja. Ora, quem aqui come soja? É para chegar até Ilhéus, construir o empreendimento logístico Porto Sul, violando a natureza, criando um dos maiores portos a mar aberto do mundo para escoar soja e outras *commodities* para a Europa. Querem aterrar mais de 3 quilômetros de mar aberto e tirar largos trechos

---

<sup>1</sup> A exposição segue disponível e pode ser acessada pelo endereço: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/>. O título da exposição é uma referência a um poema de Ailton Krenak de nome homônimo, que compõe a exposição, fazendo também referência à obra/profecia da queda do céu, de Davi Kopenawa.

de Mata Atlântica nativa e acham que a natureza não vai responder. E a sugestão de criar um contorno para passar por fora? Não, encareceria demais o projeto.

É assim que somos tratados, indígenas e quilombolas: como algo que pode ser removido, exterminado, criminalizado. (BABAU, 2019, p.98)

Glicéria Tupinambá conta também que quando decide fazer o manto isso surge de um desejo de dar um presente aos encantados, para ser vestido pelo Encantado Tupinambá. Se pensarmos no encantamento como tudo aquilo que resistiu e continua resistindo à máquina de guerra da modernidade, ao colonialismo genocida, podemos compreender aqui também “o encantamento enquanto astúcia de batalha e mandinga em um mundo assombrado pelo terror” (SIMAS, RUFINO, 2020, p.8). O encantamento que assombra com vida um “sistema de desencanto” (Idem, p.15), assombra suas políticas de morte e de saqueamento, da barbárie do projeto moderno/colonial, o projeto de civilização do Ocidente, o projeto político chamado Brasil. Na confluência entre arte e guerra, também podemos considerar que manto e mata se potencializam no sentido de fazer retomar essa conexão, de chamar os pássaros de volta, como uma política de vida que nutre inúmeras ecologias.



Figura 1. Cacique Babau vestido com o manto na Serra do Padeiro

Fonte: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/>

Em 2021, o Cacique Babau recebe, pela Universidade do Estado da Bahia - UNEB, o título de *Doutor Honoris Causa*. Na cerimônia de outorga do título, o cacique veste o manto que integrou a exposição e foi feito especialmente para que ele vestisse. Glicéria defende que “se reconheceu os direitos indígenas, se reconheceu na pessoa dele, reconheceu também a forma de vestir. Não é a universidade nos moldes dela” (TUPINAMBÁS, G., 2020a), questionando o fato de Babau precisar vestir as roupas previstas no rito acadêmico. O manto ali, cheio de vida, incorporado em Babau, em movimento, nada mais lembra o espectro do manto nas vitrines dos museus da Europa. Segundo a artista, “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 de seu povo. Esse é o retorno do manto” (TUPINAMBÁ, GLICÉRIA, s/p, 2020b, s/p).

Em 2021, com incentivo do Prêmio Funarte 2020 - 2021, abre em Brasília a exposição *Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá - Essa é a grande volta do manto tupinambá*. O foco da exposição é justamente a retomada do fazer/saber do manto empreendida por Glicéria, ao passo que contempla outros artistas e narrativas, algumas delas voltadas pelo percurso dos outros mantos pela Europa assim como a presença do manto em uma série de peças gráficas e acervos iconográficos.

Na exposição curada por Glicéria Tupinambá, Juliana Gontijo, Juliana Caffé e Augustin de Tugny há três mantos expostos produzidos pela artista indígena. Além deles, fotografias do manto vivo no território, feitas por ela no que chamou de “Experimentações do manto no ambiente”. Há também fotografias de Fernanda Liberti feitas com drone, imagens nomeadas como “A dança do pássaro tupinambá”. Outro registro importante que compõe a exposição é o vídeo de Nathalie Pavelic que registra o encontro de Glicéria com o manto em 2018. Com mais de trinta minutos de duração, o registro é de uma riqueza imensa, em que temos a oportunidade de acompanhar cada descoberta, cada memória que surge a partir do encontro com o manto.

Uma compilação de dezenas de imagens, entre xilogravuras da memória impressa de autores como Hans Staden até telas de artistas europeus como Sophie von Hannover e Adriaen Hanneman, datadas do século XVI e XVII são confrontadas por uma série de dez desenhos, intitulada “retorno do manto tupinambá”, de Gustavo Caboco, onde o manto é vivo e a memória é fresca. Nos traços do artista wapichana o manto ressurgiu integrado com a mata e com os bichos, como capítulos de uma história em movimento. Caboco também é responsável por toda identidade visual da exposição. Importante salientar o fato de que todo material da exposição assim como seu catálogo encontra-se disponível na língua *nheengatu*, língua que emerge também como retomada no bojo desta volta do manto.

Composta por uma série de seis fotografias de Lívia Melzi, a obra “Estudo para um monumento tupinambá” documenta mantos tupinambás retirados do Brasil no período colonial e conservados em diferentes coleções europeias. O trabalho dialoga com o poema de Edimilson de Almeida Pereira “De volta ao Sol”, que também compõe a exposição e deixa um rastro de perguntas:

Todo algodão e envira, o manto tem a dimensão da mata – vale pagar o ingresso para ver o vidro, jamais o espírito que incendeia o egoísmo do alarme? (...) Ao redor do vidro, línguas tecem em silêncio por respeito ou desprezo, não sei - sabemos. Entre aqueles que fiaram o manto, um canto se alonga alheio ao seu sequestro. Sobre a terra desolada um pássaro voa. Num filme etnográfico chama os culpados pelo nome. Haverá, diante disso, ossos suficientes para serem atirados contra o vidro? O manto tupinambá é um ninho da escuridão do mundo - respira num oceano de espelhos a sua ira. (PEREIRA, 2021, p.48).

Em janeiro de 2022, a exposição, que passou pela Funarte em Brasília e pela Casa da Lenha, em Porto Seguro, chega para ser remontada na Serra do Padeiro, em Olivença, no território tupinambá, onde posteriormente será abrigada como acervo, quando não estiver circulando. Sobre os mantos que seguem em outros países e museus, Glicéria responde, sem deixar dúvidas

Para nós, Tupinambás da Serra do Padeiro, o manto que está lá na França tem que ficar lá. A gente não pede ele de volta, porque, se a gente o pegar de volta, a gente vai ter perdoado tudo o que foi feito com a gente. Então, existe uma pena, que eles estão pagando. Esses são os rastros onde Tupinambá percorreu, por onde Tupinambá passou. E hoje qualquer tupinambá pode ir à Europa e fazer a revitalização da sua cultura, entender a sua história. Se você fizer esse regresso, esses passos serão apagados. O interessante é deixá-los como castigo deles, que é cuidar e preservar a cultura tupinambá, enquanto a gente está aqui lutando pela nossa terra. Isso é mais difícil que trazê-lo de volta e, dentro de dois dias, ele virar poeira (TUPINAMBÁ, 2021b, p.14).

## 2. “O manto está vivo”

Todo documento de cultura é um documento de barbárie, diz a máxima de Walter Benjamin no texto “Teses sobre o conceito de história”, que nos ajuda a questionar o lugar de composição de acervos dos museus, sobretudo, os museus chamados de etnográficos, mas não apenas. Os saqueamentos coloniais são pedra angular da formação de museus. E o epistemicídio e o artecidio (TUKANO, D. 2020) são substratos fundantes das curadorias e da historiografia hegemônica das artes, em que é raríssimo encontrar referências indígenas, negras, femininas como cânones de movimentos, vanguardas e bibliografias. Por isso, como não se perguntar o lugar dos museus e das exposições nesta guerra colonial? Como o museu encena o cortejo triunfante? Como os museus e os espaços institucionais da arte ocidental assumem esse papel de transmissão dos monumentos da barbárie?

Não sobrou nada de 1.500 no Brasil. Tem na França, na Noruega, na Bélgica. É o espúrio de um patrimônio coletivo. E agora falam em patrimônio nacional de países europeus. Como um manto Tupinambá, que está em Bruxelas no Museu Etnológico, pode ser um patrimônio mundial? Isso é na realidade o patrimônio de um povo e de uma cultura. E o fato de a gente não ter acesso é uma violência muito grande. Não existe tecnologia para esse transporte, para o recebimento aqui, mas principalmente, não existe arquitetura jurídico institucional para garantir o resgate desse patrimônio. (TUKANO, D. 2021, s/p)<sup>2</sup>

A perspectiva da artista Daiara Tukano nessa entrevista é mais uma evidência do “cortejo triunfal” enunciado por Benjamin, nesse texto de vívido impacto no debate sobre a escrita da história. História como fabulação e invenção narrada hegemonicamente pelos vencedores e a reivindicação da escrita de uma história a contra-pelo. “A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais.” (BENJAMIN, 2005,

---

2 Estas passagens são fruto da transcrição de uma conversa com Daiara Tukano por telefone, um momento de troca desdobrada em torno do curso “Caminhos da Arte Indígena Contemporânea”, conduzido por Jaider Esbell e Paula Berbert, com a participação de Daiara Tukano, realizado pelo MASP entre outubro e dezembro de 2020.

p. 70).” De posse dessas “artes do outro”, disparam categorias, termos, dilemas, projeções totalizadoras e “equivocos tradutórios” do Ocidente (VIVEIROS DE CASTRO *apud* CESARINO, 2013, p.12):

O que efetivamente são essas artes dos outros? Quem categoriza dessa forma e por quê? Essas perguntas vão além de um questionamento (legítimo) da autoridade de produção do discurso, pois elas deixam em aberto o espaço para a reflexão sobre o que, afinal de contas, um Marubo ou um Yanomami quer, pensa e faz com um corpo ou uma imagem, como se dá o problema da materialidade, do invisível... (CESARINO, 2013, p.9).

A autoridade e a naturalização desse espúrio vem sendo questionada na incessante disputa de narrativas no campo das artes, com protagonismo do movimento autodeclarado como Arte Indígena Contemporânea (ESBELL, 2020). Quando Denilson Baniwa faz a curadoria da exposição *ReAntropofagia* e nos oferece um baquete em que a cabeça de Mário de Andrade é oferecida em uma bandeja ao lado do livro *Macunaíma* com um bilhete onde lemos “Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e pax mongolica.”. Quando Daiara Tukano e Jaider Esbell performam a “Ativação Morí’ erenkato eseru’ - Cantos para a vida” e confrontam o acervo da Pinacoteca de São Paulo para celebrarem a primeira exposição com curadoria indígena realizada por Naine Terena, intitulada *Véxoa: Nós sabemos*.

Objetos vivos, se assim podemos dizer, pois ativam a própria vida, transmutam, fazem feitiço, transmutam energias e ativam presenças encantadas em um contexto ético-estético específico. Naine Terena em seu texto no catálogo da *Véxoa - Nós Sabemos*, exposição aberta na Pinacoteca de São Paulo em 2021, comenta sobre o que chama de “ampliação de possibilidades e de visões” com a presença, na mostra, das máscaras de Atujuwá, do povo indígena Wauja, as mulheres Terena de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e os Praiás Pankararu (TERENA, 2021, p.23). Segundo a curadora, essas atividades exigiram “uma boa produção de exposição de artes ou, ainda, de como se montar uma exposição de arte brasileira com artistas indígenas” (Idem, *ibidem*). Um repertório que convoca de sua equipe de montagem, de gestão, de curadoria, exige uma mediação respeitosa e aberta às tantas presenças, éticas e poéticas que estavam em jogo:

Tivemos que aguardar longos processos de autorizações humanas e cosmológicas. Remanejamentos; compreensão de mundo, medos e inseguranças. Medos pelo tratamento que diferentes equipes e espaços expositivos dão a esses corpos em movimento. Inseguranças em como esses entes seriam transportados, recebidos, expostos (ou não) em seu destino final. Clarice Pankararu foi incisiva em dizer que os Praiá não ficariam expostos. Não são objetos. Eles poderiam visitar nossa exposição e retornar para o local onde podem descansar com tranquilidade (TERENA, N. 2021, p.23).

A *Véxoa* foi aberta em outubro de 2020 e ficou em exibição até março de 2021, reunindo artistas como Denilson Baniwa, MAHKU (Movimento de Artistas Huni Kuin), Edgard Corrêa Kanayô, Yakunã Tuxá, Olinda Muniz Tupinambá, Tamikuã Txihi, Pajé Gabriel Gentil Tukano, Ailton Krenak, Gustavo Caboco, Lucilene Wapichana, Juliana Kerexu, Camila Kamé Kanhgág, Ricardo Werá, Daiara Tukano, Anàpuàka Tupinambá, ASCURI - Associação Cultural de Realizadores Indígenas, Kaya Agari, mulheres terena, artistas Wauja e Yudjá. A exposição parte de provocações que



nascem “do apagamento da arte indígena pelas instituições, por curadores, pelo circuito de arte no Brasil e por todos aqueles que pensavam (ou pensam) que os lugares dessas produções são apenas os acervos etnográficos ou os grupos de venda de artesanatos indígenas” (Idem, p. 13).

Ailton Krenak fala em demarcar as telas, Denilson Baniwa e Gustavo Caboclo intitulam uma exposição de retomada da imagem<sup>3</sup>. E essas duas migrações de léxico, da demarcação e retomada de territórios à demarcação e retomada de telas, de museus, de imagens e de acervos são corporificações de gestos contra coloniais, que explicitam visceralmente as relações entre política, poética confluindo em direções singulares, ativando no campo das poéticas as cosmopoéticas:

Esse manto da performance é uma releitura, um diálogo com os espaços museológicos. Foi feito com material reciclável de penas de pato pintadas de vermelho que eu comprei e costurei. Mas primeiro, liguei pro Cacique Babau do povo Tupinambá. Pedi licença, autorização pro Povo Tupinambá, porque a gente tem que respeitar a memória de um povo. Bença ao próprio manto, a tudo que ele representa. Não sou eu Daiara Tukano visitando a Pinacoteca. Não fui eu que levei o manto, foi ele que me levou. O manto está vivo. É o manto visitando as cinzas do Museu Nacional. Nem o Jaider é o Jaider. A gente se coloca como um meio de expressão de memória, de cultura, que se atravessa pela expressão da espiritualidade, grito, dor e prazer dialogando com todos esses espaços de uma memória. Mas não é um manto para uma ritualidade dos pajés Tupinambás, mas para encarar a ritualidade dessas instituições e se materializar em outro campo, outro campo de discussão e de disputa da história da arte. Um campo de enfrentamento, mas também de diálogo. (TUKANO, D. 2021).

O manto incorporado na performance “Ativação Morí’ erenkato eseru’ - Cantos para a vida” vivida por Daiara Tukano e Jaider Esbell, que pediu passagem e percorreu o acervo da Pinacoteca de São Paulo no ano de 2020, durante a exposição *Véxoa: nós sabemos*. Esse mesmo manto que pediu novamente passagem e se incorporou na curadoria da 34ª Bienal de Arte de São Paulo, plasmando na mostra como “Espelho da vida, 2020”, título que evidencia a presença do espelho circular e convexo que ocupa o lugar do rosto durante a performance e parece nos arremessar novamente para o avesso do avesso do avesso do avesso do avesso (VELOSO, 1978). O convite para atravessar o espelho e reposicionar as imagens no campo das Artes Visuais.

O espelho na performance “Ativação Morí’ erenkato eseru’ - Cantos para a vida” parecia furar todas as imagens do acervo da Pinacoteca, tal como armas do plano sensível, ao devolver para a branquitude, filiados à historiografia hegemônica das escolas de artes, as ausências daquela narrativa envidraçada, emoldurada. Como uma verdadeira vitrine que remonta e reconta o processo colonial, a guerra transfigurada ilusoriamente em imagens pacificadas. No lugar do rosto fenotípico da mulher indígena, o lugar distópico do espelho, instrumento do duplo, do reflexo, da conformação da imagem a ser adorada. Ela nos devolve nossa própria imagem e é chocante lidar com esse flagrante das sociedades ocidentais, o complexo de Narciso, como diria Viveiros de Castro (2018).

---

3 Aberta em julho de 2021, a *Retomada da Imagem* aconteceu no Museu Paranaense, com a proposta de os artistas se aproximarem das imagens do Museu que representam povos indígenas.

É um espelho convexo que diminui o tamanho do reflexo, diminui aquele ego, deixa do tamanho pequeno que ele tem ou leva a pergunta de que espelhos são esses? Como atravessar esses espelhos? Atravessar e torná-lo maleável, um convite a outra lente que transforma essas imagens. É também um espelho de segurança, que as pessoas usam para se sentir seguras. É um convite a olhar a partir de outros afetos das memórias. Memória se tece com afetos. (TUKANO, D. 2021)

Na performance de Daiara e Jaider percorrendo a Pinacoteca de São Paulo, instituição centenária das artes do Brasil que até então nunca tinha incorporado à sua coleção trabalhos de artistas indígenas, o espelho mira a própria coleção do museu. Em um dado momento, Daiara se posiciona diante do quadro “Antropofagia” (1928), de Tarsila do Amaral e o maracá chacoalha com intensidade, como uma pajelança frente ao carregado colonial incrustado naquele acervo permanente. “Viemos em estado de arte e assumimos isso. Viemos de outras estruturas para nos fazer cabíveis aqui nesta ideia de tempo”, diz Esbell nos lembrando ser um artista da transformação, como seu avô Makunaima, que não anda só, não fala só, não aparece só (ESBELL, 2018b, p.19).



Figura 2. Registro Ativação Morí' erenkato eseru' - Cantos para a vida. Fonte: Pinacoteca de São Paulo

A ativação “Morí’ erenkato eseru’ - Cantos para a vida”<sup>4</sup> começou do lado de fora da Pinacoteca. Jaider queimava uma resina, uma prática macuxi e de muitos povos originários, incensava a si e as pessoas, o ambiente. Ele e Daiara entoavam cantos nesta preparação assim como em toda performance. Em um dado momento, Jaider deixa a vasilha no chão e anuncia: “O universo nos reuniu aqui hoje para saudar a vida”. E convoca o público a os acompanhar naquele lugar que ele se refere como “monumento da arte brasileira”. O convite é para revistar momentos históricos da Arte Brasileira para depois então viver um novo momento, com a abertura da *Véxoá*.

A dupla de artistas percorre o prédio no encontro com obras do acervo permanente até chegar às obras expostas na exposição curada por Naine Terena. Além do manto de Daiara, Jaider vestia uma espécie de bata larga, como uma manta, desenhada por ele, e nas costas estava presente os desenhos das cobras que se irmanam à obra “Entidades”, exposta pela primeira vez no Festival CURA, no Viaduto Santa Tereza, em Belo Horizonte, em 2020, e posteriormente na 34ª Bienal de Arte de São Paulo, no Parque Ibirapuera, em 2021. Trazia também uma grande pena nas mãos que junto ao maracá de Daiara transmutavam energias e marcavam o caminho todo o tempo.

A ação - ocupação - performance - profanação “Ativação Morí’ erenkato eseru’ - Cantos para a vida” detém a potência da insubordinação, do indecifrável, do ingovernável, do inominável, dimensões viscerais próprias aos modos de resistência dos povos originários frente à experiência do encontro violento de mundos e da guerra entre mundos, como coloca Ailton Krenak (2015).

Um antimonumento caminha e enfrenta com uma admirável coragem a historiografia da arte brasileira, infiltra-se nas suas imagens. Principia como gotejamento, para logo em seguida ser pororoca, tempestade, inundação. Antimonumento por ser o avesso, por erodir por dentro da pedra, do bronze, do cimento, do acervo, a narrativa glorificada presente nos monumentos, tantas vezes feitos homenagem e glória ao colonialismo, ao racismo e à escravidão. Antimonumento, por monumento ser o mecanismo próprio à colonialidade e seu violento panteão de heróis bandeirantes, brancos, europeus, com suas cruces, canetas, pincéis, armas e canhões. Antimonumento por colocar em movimento, estilhaçar a monumentalidade do próprio acervo da Pinacoteca de São Paulo, constituído em 1905, mas que até 2020 não possuía uma obra sequer de autoria indígena.

As imagens envidraçadas do acervo da Pinacoteca pareciam amedrontadas, algumas até choraram. Outras riram e cantaram juntas, em coro “Morí’ erenkato eseru’”, como se pudessem, definitivamente, se libertar dos seus grilhões coloniais. Em um plano invisível, algumas racharam, como se aquelas camadas sobre camadas de pinceladas, o tão defendido gesto do pincel, as camadas que lhe atribuem índices de luz e expressão, desmanchassem. Um verdadeiro desfazimento, palimpsesto narrativo a partir de inscrições vivas sobre a aura estratificada como acervo.

Emerge daí um sentimento de farsa, de absoluta ausência quando os cantos para a vida ressoaram sua língua, outra, ininteligível para o português, para o branco. E as materialidades da pena, da pele da serpente, do jenipapo, dos corpos selvagens, vivos, sonoros, da cabaça, do maracá, da semente, revelaram sua força inestimável e imponderável.

Não é uma língua específica, com uma gramática. não é o código de uma palavra. É um canto, um encanto, a linguagem do sentimento. É uma língua dos espíritos, que vem. Foi um canto macuxi,

---

4 Há um registro desta performance na página do Facebook da Pinacoteca de São Paulo, disponível pelo link: [https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=387874055794405](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=387874055794405)

dois cantos tukanos, e mais um fluxo de vibração, mas não uma língua, nem uma palavra.  
(TUKANO, D. 2021)

*Tableau vivant*<sup>5</sup> às avessas, pois que Daiara Tukano e Jaider Esbell não pousavam para a pintura, arrancavam das suas peles de imagens seres, tempos, territórios invisíveis. Invisíveis por pura ignorância nossa e sobretudo, por verdadeira e deliberada intenção de apagamento, supressão, “artecídeo” nas palavras de Daiara Tukano.

Em determinado instante - eternidade, Daiara Tukano e Jaider Esbell pousam e pausam. Dão o bote. Devoram a pintura da “Fundação de São Paulo”. A chuva é torrencial na Baía de São Vicente. Devolvem para nós as caravelas, a justaposição ingênua e por isso mesmo violenta das pinturas dos indígenas, dos jesuítas e dos portugueses, numa suposta aproximação cordial. O maracá é agitado na velocidade das urgências, os feixes invisíveis do seu encanto contra colonial são fulminantes, alvejam cada corpo da pintura, cada símbolo da colonialidade, seja atingindo-lhes no cerne da perversidade, seja vitalizando-lhes a visceralidade da força selvagem, tão domesticada e romantizada.

O Brasil não tem peças de 1.500 e quando tem são representações onde o que tem é índio conquistado, catequizado e morto. A gente fez o caminho pela Pinacoteca e escolhemos as obras onde a gente parou. Paramos na escultura de Moema, uma menina de 15 anos morta afogada. É a mesma imagem do “Último Tamoio”. Mais uma representação do índio morto como história fundante do Brasil e essa imagem é enaltecida, celebrada até hoje. Quando a gente canta é uma oração pro espírito dela. A libertação da alma da Moema e de muitas outras. O que mais me toca, é essa escultura da Moema, o manto passa, abre a asa sobre a escultura de metal de uma jovem mulher indígena, afogada morta na praia. Os românticos acham muito romântico pintar índio morto. Foi um abraço, uma reza, um carinho, uma coberta para essa menina, Moema, na praia do “descobrimento”. É um canto para pedir pela libertação dela e por tantas outras Moemas. (TUKANO, D. 2021)

Ao final da performance, terminado o percurso, Daiara Tukano fala do genocídio dos povos indígenas na Arte Brasileira e pergunta: “o que somos nós, peças raras, exóticas, guardadas em caixinhas, em museus depois de mortos?”. Evocando novamente as confluências entre arte e guerra, ela diz: “arte não é só beleza, arte também pode matar”. Em 11 de dezembro de 2020, quando aconteceu esta ativação histórica, no tempo de exibição da *Véxoa*, vestida com o manto que fez, a artista tukano diz: “nós somos povos vivos, livres, dignos, temos memória, somos e sempre fomos contemporâneos. Estamos aqui compartilhando um momento muito especial de nossa geração.” Neste sentido, recusa “a estupidez do racismo que marca todas as instituições deste planeta”, como a própria instituição ali percorrida. Jaider, finalizando, nos diz “a gente veio realmente para ficar”.

---

<sup>5</sup> *Tableau vivant* é uma prática artística originada no século XIX com a fotografia. Significa pintura viva ou imagem viva e é feita a partir de um diálogo entre teatro, fotografia e pintura. Na prática, atores figuram personagens de um determinado enquadramento, em geral, estão trajados com figurinos específicos e posam para a fotografia, em alguns casos, como se fossem estátuas. Foi muito praticado para marcar eventos importantes, em que se realizavam *tableaux vivants* para festividades como casamentos reais, procissões, coroações e entradas reais nas cidades.

Contra-imagens que em 2022 nos convocam, nos exigem que refaçamos caminhos entre tantos acervos onde figuram a história oficial e monumental da chamada Arte Brasileira. No texto “Arte Indígena Contemporânea e o Grande Muro”, Jaider Esbell defende que “não há como falar em arte indígena contemporânea sem falar de direito à terra e à vida” (ESBELL, 2018a, s/p). O artista macuxi posiciona o movimento no campo cosmológico, no contexto de uma civilização em colapso:

Nessa leitura de realidade atual, a arte entre os indígenas representa em sua máxima capacidade o acesso ao mundo complementar que representa a falta de sentido que há no mundo moderno, no mundo-força que dominou e em que se evidencia o colapso. A arte indígena contemporânea nesse sentido está para muito além das molduras e estruturas. A arte indígena contemporânea purifica-se filtrando em si mesma com a força da espiritualidade, seu núcleo. A arte indígena encosta na arte geral enquanto sistemas próprios, mas elas não se fundem nem se confundem totalmente, *a priori*. Os propósitos da arte indígena contemporânea vão muito além do assimilar e usufruir de estruturas econômicas, icônicas e midiáticas. A arte indígena contemporânea é, sim, um caso específico de empoderamento no campo cosmológico de pensar a humanidade e o meio ambiente. (Idem, *ibidem*)

A “Ativação Mori” *erenkato eseru'* - Cantos para a vida” é composta de duas porções ativas, dois espaços tempos, como dois extremos de mundos, morte e vida. Um: o enfrentamento da Pinacoteca e seu acervo, um espectro da Guerra Colonial. Outro: o encontro com a exposição *Véxoá, nós sabemos*. Morte e vida. Retomada, demarcação, ativação guerreira, levantes, encontros, celebração, cantos, cantos para a vida.

### 3. Chegou a hora da onça beber água

Pedro Cesarino questiona como seria se outras sociedades fossem de fato convidadas a participar como “reais interlocutoras das discussões travadas no mundo da arte” (CESARINO, 2013, p.13). Seria a arte ocidental capaz de se conectar com outros regimes ontológicos? Seria possível incorporar os termos e dilemas dessas outras sociedades, e não apenas dos da arte e do pensamento ocidental?

Depois da morte física de Jaider<sup>6</sup>, refletir sobre a arte indígena contemporânea tendo em vista a volta do manto tupinambá e o manto de Daiara Tukano entoando junto com Jaider Esbell cantos para a vida é encontrar pistas de que talvez seja preciso pensar/sentir a arte indígena contemporânea a partir de outros termos e outros dilemas, como nos provoca Cesarino, mas sem uma ideia de conclusão, mas de movimento, de passagem.

“Ouvir a vida no caminhar de meu avô e traduzir, vivendo como ele quiser, na dimensão que me couber. Estaremos em tom de universo, cor de terra verde de floresta em arte em seu estado máximo de fluidez. Todas as visões são transitórias e há mais de um em mim. Nunca haverá uma conclusão e minha passagem é tão temporária como essas aparentes demandas e suas urgências” (ESBELL, 2018b, p.19).

---

6 Jaider Esbell encantou-se em novembro de 2021.

Daiara diz “Não fui que levei o manto, foi ele que me levou” (TUKANO, D. 2020). Glicéria sonha o manto, o manto conversa, ensina, guia. A passagem de Jaider por nós tem parentesco com a passagem, com o levante dos mantos. A arte indígena contemporânea é uma armadilha para as armadilhas, como ele nos ensina. É um escudo, uma arapuca contra o “mundo dos termos”, “os sistemas, as artimanhas, as estratégias, as políticas públicas oficiais e não oficiais de genocídios” (ESBEL, 2020, s/p). A arte indígena contemporânea é um “encontro de sistemas” (Idem, ibidem).

A tomada de posição, a ocupação da curadoria em exposições como a *Véxoa* e a *Assojaba Tupinambá* mobilizam não somente outras práticas, mas outras epistemes, outras ontologias, termos e dilemas. É escandaloso que somente em 2020 tenha acontecido a primeira exposição de curadoria indígena e composta por artistas indígenas no Brasil ao passo que é preciso confrontar “a primeira” com a pergunta: primeira para quem?

Os dois mantos que aqui se fizeram presentes, nas narrativas e enredamentos de seus levantes, aparecem, vêm a público, em um momento de um colapso sanitário, de uma crise do próprio ethos da civilização ocidental. Eles convocam outras éticas porque disparam estéticas comprometidas com as cosmotécnicas, as cosmopoéticas, põe em jogo outras perspectivas, cuja legitimidade é inquestionável. Levantes mobilizados pelo resto da onça em Glicéria Tupinambá, história grafada pela relação profunda entre vida e morte, e pelos cantos para a vida que também convocam a onça, quando Jaider Esbell (2019, p.30) diz “Esses mundos se encontraram e chegou a hora da onça beber água”. Esses mundos povoados de campos sensíveis distintos, onde a sede da onça e o resto da onça presentificam-se como existências que vieram para ficar. Como modos de avistar um outro céu, como táticas de “alimentar de energias para compor a grande urgência de sustentar o céu acima de nossas cabeças” (ESBELL, 2018a).

## Referências

BABAU, Cacique. “Retomada”. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, número 13, página 98 - 105, 2019.

BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. **Walter WB: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução das teses de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Boitempo, 2005.

CESARINO, Pedro. “O curador como etnógrafo, o etnógrafo como curador”. **Máquina de escrever**. Rio de Janeiro: CAPACETE, 2013.

ESBELL, Jaider. “Arte Indígena Contemporânea e o Grande Mundo” (2018a). Disponível em: <https://www.select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo-2/>. Acesso em 29 jan. 2021.

ESBELL, Jaider. “Arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas” (2020). Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>. Acesso em 27 jan. 2021.

ESBELL, Jaider.. “Makunaima, o meu avô em mim!”. **Iluminuras**, Porto Alegre, v.19, n.46, p. 11-39, jan./jul., 2018b. <https://doi.org/10.22456/1984-1191.85241>

ESBELL, Jaider. “Entrevista”. In COHN, S. e KADIWÉÚ, Idjahure (org.). **Tembetá: conversas com pensadores indígenas**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2019.

KRENAK, Ailton. “Encontros: Ailton Krenak”. In COHN, S. (org.). **Encontros: Ailton Krenak**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

PEREIRA, Edimilson Pereira. “De volta ao sol”. In: TUNGY, Augustin *et al.* **Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá - Essa é a grande volta do manto tupinambá**. São Paulo: Conversas em Gondwana, 2021.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Encantamento** (sobre política de vida). Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

TERENA, Naine. “Véxoa: Nós sabemos”. **Catálogo Véxoa: Nós sabemos**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

TUKANO, Daiara. Entrevista inédita sobre a performance **Ativação Morí' erenkato eseru' - Cantos para a vida** realizada por telefone em dezembro de 2020. (arquivo pessoal)

TUPINAMBÁ, Glicéria. (2020a) “Curar o mundo, sobre como um MANTO TUPINAMBÁ voltou a viver no Brasil” (2021). Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/curar-o-mundo-sobre-como-um-manto-tupinamba-voltou-a-viver-no-brasil> Acesso em: 01 jan. 2022.

TUPINAMBÁ, Glicéria. “Assojaba Ikunhãwaral. O manto é feminino.” In: TUNGY, Augustin *et al.* **Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá - Essa é a grande volta do manto tupinambá**. São Paulo: Conversas em Gondwana, 2021a.

“O manto tupinambá”. In: LOBO, Jade Alcântara, *et al.* **Revista Odù: Contracolonialidade e Oralitura**. Ilhéus: Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB, 2021b.

TUPINAMBÁ, Glicéria. “Manto Tupinambá” (2020b). Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/manto-tupinamba/> Acesso em 29 jan. 2022.

VELOSO, Caetano. “Sampa”. In: **Muito - Dentro da Estrela Azulada**, Philips Records, 1978.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

XAKRIABÁ, Célia. “Amansar o giz”. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 14, página 110 - 117, 2020.

## Sobre as autoras

**Laura Castro** é doutora em Artes Cênicas (UFBA), com mestrado em Literatura e graduação em Letras pela Universidade de Brasília (UnB). Professora adjunta no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), atua no PROFARTES - Mestrado Profissional em Artes, do IHAC/UFBA e no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV/UFBA.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/5784374027162127>

**Carolina Ferreira da Fonseca** é doutora e mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia e graduada em Design pela Universidade Federal de Uberlândia. Professora adjunta da Universidade Federal da Paraíba. Artista gráfica, graduada em Design pela Universidade Federal de Uberlândia, Mestre e Doutora em Processos urbanos contemporâneas, pela Universidade Federal da Bahia, com pesquisa dedicada à produção cartográfica contemporânea a partir da intersecção entre Artes Visuais, Design e Cidade. Atualmente é professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba, dedicando-se ao projeto de pesquisa Entrópicos, cuja abordagem configura-se pelos trânsitos entre processos colaborativos de criação, produções multilinguagens, praticas decoloniais de criação, cartografias, literaturas e publicações independentes. Integra o grupo de pesquisa Arte, Museus e Inclusão. Como editora independente é membro fundadora da Sociedade da Prensa em Salvador (2011), onde publicou em caráter colaborativo os livros: Cabidela: um bloco de máscaras, Fio Condutor, Cambana, Kijetxawe Zabelê- Aldeia KAí, Atxuhú Kaí e Bahia de todos os tipos. Atua desde 2008 na consolidação da Fazenda Fortaleza: núcleo de experimentações artísticas e ambientais, onde desenvolve projetos de pesquisa, residência e criação, tais como Expedição catástrofe: por uma arqueologia da ignorância (Rumos Itaú Cultural, 2017-2018), Sismografias corporais (Fundo de Arte e Cultura de Goiás, 2016) e Topografia aérea: uma fábula sobre poleiros e artistas (Rede Funarte de Artes Visuais, 2013-2014).

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/5992046118959738>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6871-9615>

Recebido em: 31-01-2022

## Como citar

Castro, Laura; Fonseca, Carolina Ferreira da (2022). O Levante dos Mantos: Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá e Morí' erenkato eseru'. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.2, p.505-519, jul./dez. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-64457>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.