

MANTO METAFÍSICO: A RETOMADA DO ENCANTAMENTO NA ARTE PLUMÁRIA DE GLICÉRIA TUPINAMBÁ

SUSAN DE OLIVEIRA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Resumo: Glicéria Tupinambá, ativista e artista indígena, dedicou os últimos vinte anos a resgatar as origens e memórias de um artefato ritual, o manto sagrado do Povo Tupinambá, arte plumária que impressionou colonizadores e colecionadores europeus dos séculos XVI e XVII. O resgate do manto acompanha o processo de retomada de terras e saberes indígenas que ocorrem de modo mais abrangente e politicamente incisivo desde o início do século XXI, no Brasil. A recuperação dos saberes ligados ao manto Tupinambá expressa a dimensão epistemológica e ontológica das retomadas indígenas, incluindo o território da arte que, nesse contexto, emerge como um campo essencial nas lutas identitárias e na revalorização das práticas ancestrais, configurando-se como uma ferramenta fundamental para a preservação e a revitalização das culturas indígenas no Brasil contemporâneo.

Palavras-chave: Glicéria Tupinambá; indígenas; arte; saberes; representação

Abstract: Glicéria Tupinambá, an Indigenous activist and artist, has spent the past two decades reclaiming the origins and memories of a sacred ritual artifact: the Tupinambá mantle. This intricate featherwork, once admired and appropriated by European colonizers and collectors in the 16th and 17th centuries, holds deep cultural and spiritual significance. The effort to recover the mantle mirrors a broader, politically assertive movement to reclaim Indigenous lands, knowledge, and identity—a movement that has gained momentum in Brazil since the early 21st century. Reviving the knowledge surrounding the Tupinambá mantle underscores both the epistemological and ontological dimensions of Indigenous reclamation, particularly within the realm of art. In this context, art becomes a powerful medium in the struggle for identity, enabling the revaluation of ancestral practices and serving as a vital instrument for preserving and revitalizing Indigenous cultures in contemporary Brazil.

Keywords: Glicéria Tupinamba; indigenous people, art; knowledge; representation

Em 1500, por ocasião da chegada das naus portuguesas do explorador Pedro Álvares Cabral à costa brasileira, o escrivão real Pero Vaz de Caminha escreveu um relatório de viagem ao Rei D. Manoel I, onde mencionava terem feito os primeiros contatos com indígenas “pardos e nus” e descrevia que, inclusive, haviam trocado “cousinhas de pouco valor que levavam” por artefatos da impressionante arte plumária nativa: “carapuças de penas verdes e um pano de penas de muitas cores, maneira de tecido assás formoso, segundo Vossa Alteza todas estas cousas verá, porque o capitão vo-las há-de mandar” (Caminha 16).

Caminha referia-se a um dos mantos sagrados dos Tupinambás, confeccionado por uma delicada tecelagem de fibras de algodão encerado com cera de abelhas em ponto de jereré — antigo instrumento utilizado para tecer redes de pesca — com amarrações entre os fios para prender as penas vermelhas do guará, sendo a “carapinha” tecida na continuidade da capa ao manto formando uma cobertura de cabeça, semelhante a um capuz, ornado também com plumagem vermelha de tamanho menor. A técnica da tecelagem ancestral foi conhecida e descrita recentemente por Glicéria Tupinambá, em sua viagem à Europa, fazendo, portanto, a travessia inversa dos colonizadores na sua missão de resgate dos mantos levados entre os séculos XVI e XVII (Tupinambá; Tupinambá; Pavelic). Atualmente, há mantos de origem Tupi no Nationalmuseet Etnografisk Samling, em Copenhagen/Dinamarca; no Museum der Kulturen, na Basileia/Suíça; no Musée Royal d’Art et d’Histoire, em Bruxelas/Bélgica; no Musée du Quai Branly, em Paris/França; no Museo di Storia Naturale, da Università degli Studi di Firenze, Florença/Itália; e no Museum Septalianum, da Biblioteca Ambrosiana di Milano, Milão/Itália.

A política de repatriação de um Manto específico — o do Nationalmuseet Etnografisk Samling, em Copenhagen) e levado a bom termo pela artista indígena Glicéria Tupinambá e seu povo — acompanha toda a recente discussão da repatriação/restituição da arte levada dos países colonizados para as metrópoles europeias, bem como seu efeito no imaginário, repercutido na contemporaneidade como política de reparação histórica, entretanto, fica aquém do que Glicéria Tupinambá compreende como verdadeira reapropriação dos mantos.

O manto Tupinambá é um artefato ritual que se transformou em espólio colonial, sobrevivendo como tal até o momento que foi reinvestido de sua sacralidade originária pela artista Glicéria Tupinambá, a qual não só investigou o paradeiro dos mantos dispersos pela Europa, mas iniciou um processo de resgate desse espólio, a partir da sua visita ao Museu do Quai Branly, em Paris, em 2019. Antes disso, a primeira representação do manto surgiu, para ela, através das histórias contadas pelo seu pai e pelos cânticos nativos, por volta de 2006.

Depois, a artista seguiu uma trajetória pela tecelagem e exposição de mantos novos, confeccionados por ela, até que, em 2020, sua atenção se voltou inteiramente para a conexão entre os mantos levados para a Europa pelos colonizadores e a arte de tecer os mantos novos que ela produzia em sua comunidade, os quais sentia não satisfazerem os desejos dos “Encantados”. Ela, então, teceu um novo manto totalmente inspirado na experiência do contato com manto antigo do Museu francês, porque se sentiu impelida ao que ela chama de processo de “escuta” do Manto.

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. Este é o retorno do manto (Tupinambá s/p).

Glicéria descobriu, entre outras coisas, que o capuz e o manto não eram peças separadas, mas foram tecidos de uma só vez, como peça única, por mulheres e que aquele manto específico era destinado ao uso feminino:

Eu continuo ali, sentindo a energia feminina do manto, que me lembrava minha madrinha, me lembrava as mulheres que tecem o cordão do algodão. E falei: esse manto aqui é feminino, ele foi feito por mão de mulher. Ele estava me mostrando o lugar de onde ele saiu, de uma vida antes do contato [com os europeus]. Ele viveu em ritual! (Tupinambá *apud* Amorim s/p).

O interesse da artista indígena pela repatriação não se define somente pelo retorno do manto ao Brasil, fundamenta-se em reterritorializar o manto e seu universo simbólico pela memória e reaprendizagem da técnica da tecelagem e confecção dos mantos. Busca recuperar um saber ancestral e uma simbologia que passa pelas mãos das mulheres, seja pela confecção, seja pelo uso ritual. Segundo Glicéria, nesse uso ritual, estariam seis ou sete mulheres que, vestidas com um manto, formavam a parte do “corpo” do pássaro enquanto os homens vestidos com um outro manto formavam as “asas” do que seria, então, um grande pássaro (Tupinambá 255).

A disjunção entre a posse do objeto e o saber ancestral que ele guarda corresponde a uma forma de resgate epistêmico, cujo valor é maior que o do bem material e sua história

colonial de apropriação cujas trocas entre indígenas e mercenários — a serviço da Coroa Ibérica e, em seguida, de padres jesuítas ao serviço da parte da Igreja Católica na expansão imperial — compuseram a própria matriz da colonização. Conforme Amy Buono,

Através desse processo de troca, os mantos tupis enviados à Europa não constituíam somente sinais dos encontros com a alteridade dos novos territórios e de seus habitantes, mas também serviam como evidência material do sucesso do empreendimento missionário jesuítico. Esse sucesso era estruturado sobre a coexistência de objetos rituais tupis e europeus no espaço missionário. Os jesuítas foram, dessa forma, transmissores e mediadores-chave da cultura tupi, e estiveram envolvidos no único transporte de mantos de penas tupis com registro conservado para a Europa, ainda em 1610 (Buono 20).

Buono também descreve como, na Europa, a história dos mantos Tupinambás foram ressignificadas em performances como no carnaval na cidade suíça de Aarau, entre 1885 e 1888, e na procissão da “Rainha da América”, de 1599, ocorrida no ducado germânico de Württemberg, em Stuttgart, um território protestante que assistiu a uma encenação destinada a restaurar a autoridade real diante da baixa nobreza. Assim, se percebe a importância da arte de Glicéria Tupinambá para restabelecer os significados originais do manto que foram perdidos durante a colonização e nos seus usos coloniais em contextos europeus. Essa nova representação, que une a devolução dos mantos ao seu legítimo dono, o povo Tupinambá, à devida repatriação e ao resgate dos saberes materiais e imateriais, corresponde ao conceito de retomada, no qual esse resgate de memória caminha junto com a reinserção dos povos indígenas em suas terras tradicionais.

As retomadas são ações políticas que pretendem devolver aos indígenas as suas terras, mas também seus modos de vida ancestrais. “Retomada é pegar de volta aquilo que tomaram de nós, retomando o que quiseram apagar da gente, os nossos valores, os nossos saberes, a nossa cultura e o nosso jeito de ser”, diz Rosa Tremembé (CIMI). O Cacique Babau Tupinambá, irmão de Glicéria, afirma que “Retomar é um ritual de recuperar não só a terra: é tomar na mão a vida que foi tirada (Amigas da Terra). Para o líder indígena Guarani Kaiowá, Tônico Benites, “retomar o território, é retomar a vida, retomar tudo” (Amigas da Terra). A retomada também se define pelo reencontro com os “Encantados”, com a ancestralidade e a espiritualidade de cada povo indígena. Denilson Baniwa, por sua vez, destaca a retomada do território da arte:

[...] estamos ocupando um território simbólico e hegemônico que historicamente construiu um imaginário da identidade nacional de forma excludente e discriminatória. Essa ocupação se verifica justamente pelo não reconhecimento que indígenas possam ser produtores de arte e conhecimento além do que está preestabelecido pelo imaginário da Academia e da sociedade. Os povos nativos sempre foram representados, expostos e estudados por meio do seu silenciamento. Dessa forma a arte produzida por indígenas, seja ela qual for (artes plásticas, cinema, teatro, fotografia etc.), nunca estará destituída de seu sentido e intenção política, mesmo que inconscientemente (Baniwa s/p).

Vê-se que Glicéria Tupinambá busca pelo paradeiro dos mantos espalhados em museus pelo mundo e suas representações da época em que foram levados, as quais ainda permanecem como referência de conhecimento. Contudo, ela também procura fazer a retomada epistêmica através de uma “escuta sensível” do saber ancestral, valendo-se da dimensão do encantamento. Nesse nível de entendimento, é preciso ouvir o que a espiritualidade dos “Encantados” diz através do manto, conforme enfatiza Glicéria:

Meu interesse é como olhamos para nós mesmos quando entramos em contato com o que foi dito e documentado sobre nós. Pela primeira vez na história, temos o privilégio de acessar essas informações. Temos de lembrar que isso nos é transmitido numa língua europeia, por isso temos de medi-lo cuidadosamente. Era sempre o Outro falando de nós. Os europeus não tiveram a capacidade de imaginar a nossa comunidade em todos os seus níveis de complexidade. Muitas vezes subestimaram a nossa inteligência, retrataram-nos como fracos e demonizaram os nossos rituais. A certa altura, passei a entender esses documentos como roteiros, como histórias sobre guerreiros e vilões, em que as emoções do leitor ou espectador são guiadas para uma determinada direção. Depois de entender isso, você pode começar a olhar novamente e perguntar: mas quem somos realmente? O que é que eles não sabiam sobre nós? O que aqui é realmente nosso? Estou sempre em busca de detalhes específicos que possa verificar ou elementos que ficaram de fora. Também procuro as mulheres nesses relatos para entender qual era o seu papel. Muitas vezes eram esquecidas, razão pela qual a técnica de fabricação dos mantos não era documentada. [...] Pode não estar

documentado, mas o manto falou comigo. Também encontrei a imagem de uma mulher Tupinambá vestindo o manto, e então me deparei com o relato de um padre que descreve um ritual de sete 'mulheres-diabo' vermelhas, que na verdade é um relato sobre mulheres dançando, cantando e vestindo o vermelho mantos – uma bela imagem. Você só precisa saber como filtrar as informações (Metropolis s/p).

Quando Glicéria viu de perto as tramas da rede que segurava a plumagem, ela estabeleceu a linha que a levaria de volta ao manto, seria uma viagem no espaço-tempo. O manto só poderia retornar nascendo de novo nas mãos das mulheres Tupinambá, no ponto de rede da madrinha aprendido com as ancestrais.

Figura 1: Detalhe da tessitura



Fonte: Trama do Manto Tupinambá, feito por Glicéria Tupinambá. Biennale, Veneza, 2024.
Arquivo pessoal, fotografia obtida em visita à Biennale 2024.

Foi em Paris a descoberta de que o manto de Copenhagen, que retornaria ao Brasil e cruzaria o Atlântico, só seria verdadeiramente reapropriado se fosse completamente

reaprendido, ou seja, se seu conhecimento ancestral fosse retomado. Assim, a retomada epistêmica é um movimento de descolonização dos saberes indígenas, realizado por meio do aprendizado sobre outras tecituras — as das memórias e saberes transmitidos às novas gerações que tecem o manto físico — e do estabelecimento de conexões espirituais, que incluem a reterritorialização pela repatriação. No entanto, essa repatriação, por si só, ainda não abarca uma política de enfrentamento ao processo de curadoria dominado pelos museus. Assim, na repatriação do manto ao Brasil, o seu destino foi o Museu Nacional que é uma instituição colonial. Fundado no Brasil como Museu Real, em 1818, por D. João VI, quando a família real portuguesa se refugiou no Brasil da invasão de Napoleão à Península Ibérica. O objetivo inicial era que o museu se tornasse um acervo das ciências e história naturais e também contribuísse para o desenvolvimento da arte no Brasil, como os demais museus europeus. Essa função colonial foi garantida por uma coleção de cerca de dois mil itens até que, em 2018, um incêndio destruiu parte significativa do acervo. Durante o processo de reconstrução em que se encontrava o Museu Nacional, ocorreu o acordo de repatriação do manto Tupinambá assegurando a ele um lugar de honra. No entanto, é importante enfatizar que a mudança de compreensão sobre o valor do manto para o povo Tupinambá, incluindo a repatriação, representa uma ação de pacificação e parcimônia entre diferentes interesses, no contexto de uma travessia mais longa e complexa rumo à decolonização do museu como instituição prioritária e modelo de guarda de objetos e memórias.

O processo de decolonizar o museu é o que dá à repatriação ou restituição de objetos um significado que vai além da simples devolução, conferindo-lhe uma força de transcendência, mas não é o que a encerra. A decolonização deve abranger o próprio museu, redistribuindo e ressignificando sua função institucional. Vergés defende:

A decolonização total, real, concreta do museu não pode ser uma ação benigna. Implica varrer séculos de sujeição, se libertar das ideologias de pacificação e assimilação e ressuscitar uma imaginação largamente reprimida pelas condições de vida sob o capitalismo racial avançado (Vergés 58).

Da mesma forma, a exposição do manto de Glicéria Tupinambá na Biennale de Veneza, em 2024, representa mais um passo no rompimento com o que está estabelecido como lugar da arte indígena ou dos seus objetos e pertences, incluindo seus corpos vivos ou mortos. Dizendo de outro modo, o manto de Glicéria carrega consigo o processo de reconquista do território simbólico e epistêmico. O manto de Glicéria não se assemelha aos mantos dos antepassados expostos nos museus universais europeus; ele não é representativo

da história colonial ou nacional, mas da história Tupinambá, não como objeto, mas como arte.

KA'A PÛERA: a Retomada na Biennale de Veneza, 2024

A exposição brasileira na Biennale, no Pavilhão Hãhãwpuá — que é como os indígenas Pataxó denominam o Brasil — reforça a ideia de arte como retomada enquanto avança na direção da ruptura com a percepção institucional dos Museus. A importância da denominação indígena para o Pavilhão/território brasileiro é a primeira ação política e simbólica da retomada. Os curadores Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco Wapichana convidaram três artistas indígenas para a exposição “Ka’a Pûera: nós somos pássaros que andam”. São: Glicéria Tupinambá, Olinda Tupinambá e Ziel Karapotó. Em suas instalações, cada artista levou à Biennale uma intervenção síntese de todas as dimensões da retomada: a material, a simbólica, a política, a espiritual, a territorial e a epistêmica.

Na entrada, a instalação Cardume de Ziel Karapotó representa “um campo de tensões” e nos coloca diante de um presumido momento imediatamente anterior ao choque entre forças contrárias representadas por chocalhos e projéteis presos por fios sob uma imensa rede de pesca e o tecido. A tessitura da rede introduz a ideia central da retomada na arte indígena que une a criação estética aos saberes ancestrais. Parados no ar, projéteis e chocalhos se opõem, encenando o momento que antecede o choque, e exortam o espectador a avaliar os dois lados, a refletir sobre esse hiato de tempo e espaço que é, na verdade, preenchido não pelo conflito iminente, mas pela percepção de que estão em equilíbrio forças desiguais, o que remete à violência cotidiana a que todas as populações indígenas brasileiras são submetidas por invasores de suas terras desde o período colonial. Os projéteis e os chocalhos flutuantes representam também a invisibilidade das mãos de quem os maneja, sejam os autores de massacres que permanecem em imensa maioria impunes — invisíveis à lei — seja os indígenas que, como vítimas, permanecem desconhecidos e logo esquecidos pela naturalização da barbárie. Todavia, cardume sempre representa o coletivo, e é justamente nisso que reside o potencial das forças contrárias e não a letalidade em si mesma. Cardumes podem atravessar as águas sem nunca se chocarem.

Figura 2: Cardume



Fonte: Cardume, de Ziel Karapotó. Biennale, Veneza, 2024.
Arquivo pessoal, fotografia obtida em visita à Biennale 2024.

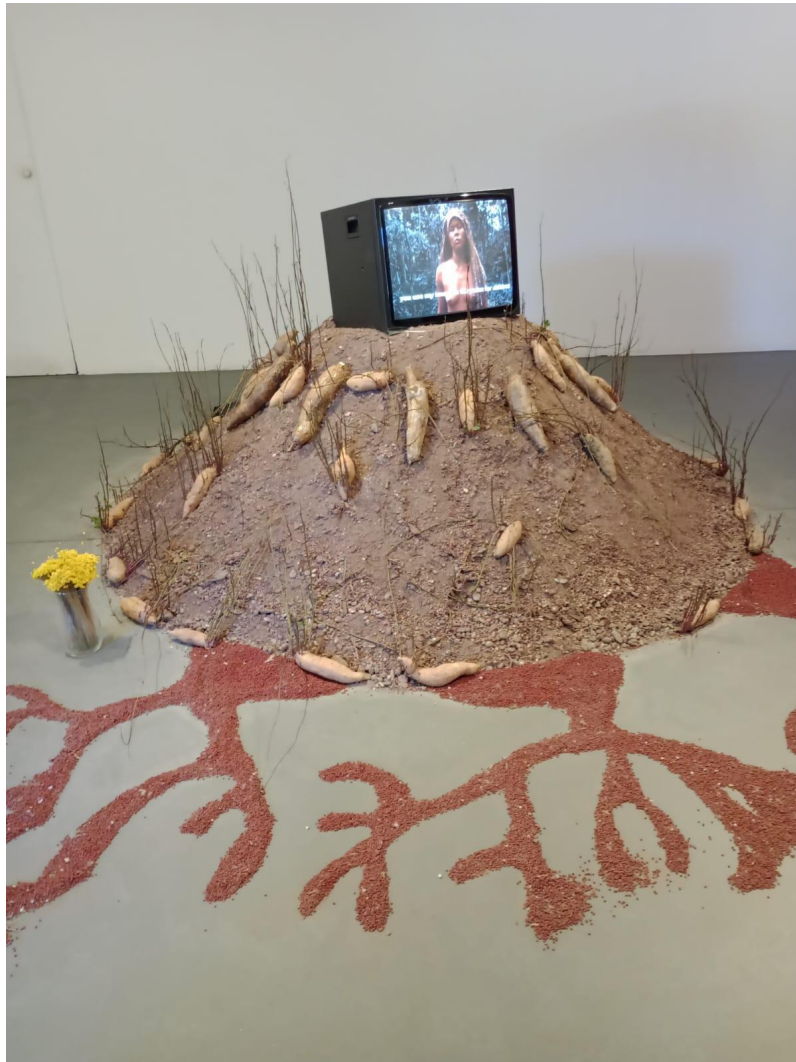
Ao lado do Cardume, está a instalação de Olinda Tupinambá que representa a Ka'a Puêra na sua significação de manejo da terra:

Em tupi antigo, idioma tupinambá, Ka'a Pûera – ou capoeira – são os lugares usados para o plantio de roças. Após a colheita, esses espaços ficam em repouso, surgindo assim um uma vegetação mais baixa, uma mata regenerada. Num primeiro olhar, esse espaço pode parecer infértil e inóspito, mas é na capoeira que existe uma grande variedade de plantas medicinais. Onde aparentemente não há vida, é a possibilidade do ressurgimento: com o solo

em recuperação, logo poderá ser uma nova roça para o sustento da comunidade ou uma nova floresta (Pataxó; Baniwa; Caboco Wapichana 01).

A pequena capoeira estilizada expressa de forma vívida seu significado de retomada da terra como um renascimento, no qual o espaço-tempo humano se mantém em equilíbrio com o espaço-tempo da natureza. Tais forças, humanas e naturais, que geralmente são contrárias nas civilizações modernas, são representadas em harmonia e seu conceito síntese é o espaço-tempo de espera. Um pequeno monte de terra seca acolhe raízes tuberculosas de aipim e batata-doce, parte fundamental da alimentação dos povos indígenas, lembrando que com o aipim (mandioca) são feitas também farinhas para base de massas, como a tapioca. Observa-se que as raízes expostas sobre a terra árida estão em plena brotação; o broto enraíza-se na própria planta “morta” em repouso e prescinde de cuidados especiais. A instalação evoca o tempo de regeneração da terra e da vegetação. A ecologia indígena porta esse duplo conhecimento: não se pode extrair continuamente a vegetação de um mesmo lugar, a regeneração natural da terra e o renascimento da vegetação precisam de tempo; o tempo de espera é também o tempo de colheita em outro lugar já regenerado. O cultivo não deve ser nem intensivo nem extensivo, exatamente o oposto da monocultura dos latifúndios, que produz alimentos acelerando o tempo de regeneração por meio de fertilizantes e queimadas, ou quando substitui a vegetação por pastagem e lucros do agronegócio. A retomada do tempo-espaço indígena vai além da simples retomada do território, pois implica manter esse equilíbrio delicado e decisivo para a produção da vida.

Figura 3: Ka'a Pûera, a roça



Fonte: Ka'a Pûera, de Olinda Tupinambá, Biennale, Veneza, 2024.
Arquivo pessoal, fotografia obtida em visita à Biennale 2024.

O Manto Tupinambá que vimos na Biennale, inserido no conceito da Ka'a Pûera, está investido também de um tempo de espera, uma retomada que durou, ao menos, vinte anos de um trabalho comunitário das mulheres, de uma produção de memória coletiva e também de restituição epistemológica. O manto, na exposição da Biennale de Veneza, é apresentado em sua plena condição de ser, contraponto ao não-ser, ao objeto colonial que até agora alimentava a exposição europeia dos mantos.

Figura 4: Manto Tupinambá



Fonte: Manto Tupinambá, de Glicéria Tupinambá, Biennale, Veneza, 2024.
Arquivo pessoal, fotografia obtida em visita à Biennale 2024

A dimensão ontológica da colonialidade, que nega ao Outro — racializado e colonizado — o lugar do conhecimento e do cogito cartesiano, é o fundamento da diferença colonial (Maldonado-Torres), e é a mesma que estrutura o modelo museográfico e suas exposições coloniais etnográficas, sendo os Museus coloniais os principais agentes produtores da diferença ontológica. Missiati alerta que a diferença ontológica se impõe também na trincheira das retomadas:

[...] diz respeito à retomada da dimensão do conflito que impôs às diferenças uma ontologia que as reduziu a algo que não se assemelhava ao sujeito europeu, consiste também em conceber as fragilidades do pensamento colonial que foram ocultadas pelo seu complexo de superioridade, trata-se

por fim em compreender como esse pensamento inflexível sobre o Ser derradeiramente permitiu que os povos europeus considerassem suas histórias locais como dignas de globalização, processo sustentado por uma lógica de negação do Outro, silenciando suas histórias locais, suas culturas, seus saberes ancestrais, suas cosmovisões (Missiato 33-34).

Figura 5: Manto Tupinambá – visto de frente



Manto Tupinambá, de Glicéria Tupinambá, Biennale, Veneza, 2024.
Arquivo pessoal, fotografia obtida em visita à Biennale 2024.

Walter Mignolo defende que o trabalho decolonial de desconstrução possui justamente essa dimensão de atuar sobre a diferença ontológica, “a partir da exterioridade da metafísica ocidental; isto é, daqueles lugares que a metafísica ocidental transformou em ‘sociedades silenciadas’ ou ‘saberes silenciados’” (Mignolo 73). Essa exterioridade, no entanto, é também física, corpórea e material na medida em que a isso foram reduzidos os povos indígenas e africanos no empreendimento colonial: corpos destituídos de saberes.

O Manto Tupinambá, reaprendido e retomado como saber coletivo e ancestral por Glicéria Tupinambá, na medida em que inclui no seu processo uma pedagogia decolonial, assume a perspectiva de dar um novo corpo físico aos encantados, aos ancestrais perdidos que portavam os primeiros Mantos vistos por colonizadores e objetificados nos museus europeus. Além disso, busca dar um corpo simbólico ao Povo Tupinambá, retomando, conforme Carneiro da Cunha e Castro, a memória como devir, restituindo aos olhares ‘universais’, alheios e além, sua condição de Ser.

Referências bibliográficas

- Amigas da Terra. “Retomadas: uma forma de re-existir nos territórios tradicionais.” *Brasil de Fato*, 1 mar. 2024, www.brasildefato.com.br/2024/03/01/retomadas-uma-forma-de-re-existir-nos-territorios-tradicionais. Acesso em 8 set. 2024.
- Amorim, Gabriela. “Mantos Tupinambá: a retomada de territórios invisíveis.” *Brasil de Fato*, 24 abr. 2023, www.brasildefatoba.com.br/2023/04/24/mantos-tupinamba-a-retomada-de-territorios-invisiveis. Acesso em 25 jun. 2024.
- Baniwa, Denilson. “O ser humano como veneno do mundo.” *Revista IHU Online*, edição 527, 2018. Entrevista por Julie Dorrico e Ricardo Machado, www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-veneno-do-mundo. Acesso em 3 out. 2024.
- Buono, Amy. “‘Seu tesouro são penas de pássaro’: arte plumária tupinambá e a imagem da América.” *Figura: Studies on the Classical Tradition*, vol. 6, no. 2, 2018, pp. 13–29. digitalcommons.chapman.edu/art_articles/86/. Acesso em 3 out. 2024.
- Caminha, Pêro Vaz de. *Carta de Pêro Vaz de Caminha*, 1 maio 1500. Torre do Tombo, Portugal. www.fundaj.gov.br/geral/cartacaminha.html. Acesso em 18 out. 2024.
- Carneiro da Cunha, Manuela, e Eduardo Viveiros de Castro. “Vingança e Temporalidade: Os Tupinambá.” *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 71, 1985, pp. 191–208. JSTOR, www.jstor.org/stable/24605553. Acesso em 19 out. 2024.
- CIMI – Conselho Indigenista Missionário. “Voltar para continuar: processo de retomada indígena no Maranhão.” *CIMI*, 12 abr. 2022, cimi.org.br/2022/04/retomada-indigena-maranhao/. Acesso em 9 out. 2024.
- Maldonado-Torres, Nelson. “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto.” *El Giro Decolonial: Reflexiones para una Diversidad Epistémica Más Allá del Capitalismo Global*, editado por Santiago Castro-Gómez e Ramón Grosfoguel, Siglo del Hombre, 2007.
- Metropolis Magazine. “We Are Walking Birds – Talking to Glicéria Tupinambá – Representing Hãhãwpuá (Brasil) at the Venice Biennale.” *Metropolis M*, 2024, metropolism.com/nl/feature/representing-hahawpua-talking-to-gliceria-tupinamba-we-are-walking-birds/. Acesso em 9 out. 2024.
- Mignolo, Walter. “A Geopolítica do Conhecimento e a Diferença Colonial.” *Revista Lusófona de Educação*, no. 48, 2020, revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/article/view/7324. Acesso em 29 out. 2024.
- Missiato, Leandro. “Diferença Ontológica: a dicotomia humana como espaço de produção da diferença colonial.” *Revista Epistemologias do Sul*, vol. 4, no. 1, 2020, revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2645/2533. Acesso em 10 set. 2024.
- Tupinambá, Glicéria. “Manto Tupinambá.” *Um Outro Céu*, UFBA, 2 dez. 2020, umoutroceu.ufba.br/2020/12/02/manto-tupinamba/. Acesso em 18 set. 2024.
- Tupinambá, Glicéria, Jéssica Tupinambá, e Nathalie Pavelic. “‘Mais do que objetos’: duas lideranças e pesquisadoras Tupinambá em busca dos seus ‘ancestrais’ na França.” *Revista Argumentos*, vol. 21, no. 1, jan.–jun. 2024, www.periodicos.unimontes.br/index.php/argumentos/article/view/7550/7236. Acesso em 23 ago. 2024.

Vergès, Françoise. *Decolonizar o Museu: Programa de Desobediência Absoluta*. Ubu, 2023.

Agradecimentos:

Este artigo insere-se no âmbito do Projeto *Literatura de Mulheres: Memórias, Periferias e Resistências no Atlântico Luso-Afro-Brasileiro* (<https://doi.org/10.54499/PTDC/LLT-LES/0858/2021>), financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, e do Projeto *Mulheres nas literaturas e artes visuais: representações de indígenas e afro-brasileiros(as)* (Edital n. 16/2023), financiado pela Capes/Brasil.