

## O retorno do manto Tupinambá ao Museu Nacional do Rio de Janeiro: histórias interconectadas

The return of the Tupinambá cloak to the National Museum of Rio de Janeiro: interconnected histories

Bianca Manzon Lupo\*

**Resumo:** A reivindicação pela devolução de bens culturais, apropriados de seus territórios originários ilicitamente, tem se tornado um tema recorrente na atualidade. Aludindo à perspectiva decolonial, as negociações pelo retorno de acervos têm sido acompanhadas da construção de novos museus ou da remodelação de edificações existentes. O objetivo principal deste artigo é analisar a relação estabelecida entre arquitetura de museus e repatriação de acervos, tomando como objeto principal a devolução do manto Tupinambá ao Museu Nacional do Rio de Janeiro (MNRJ). O estudo, desenvolvido a partir de pesquisa de caráter exploratório e qualitativo, situa-se no campo das “histórias interconectadas” e pretende analisar criticamente os seguintes temas: o papel assumido pelo manto Tupinambá e suas representações; as razões da saída dos mantos do Brasil e o significado de suas ausências; o interesse de Mário Pedrosa e da comunidade indígena pelo retorno do manto; as criativas ações artísticas contemporâneas de Glicéria Tupinambá face à impossibilidade de retorno do manto; o incêndio de grandes proporções que acometeu o MNRJ e o contexto que propiciou a devolução da vestimenta ancestral.

**Palavras-chave:** Arquitetura de Museus; histórias interconectadas; manto Tupinambá; Museu Nacional do Rio de Janeiro; repatriação de acervos.

**Abstract:** The demand for the return of cultural goods, illegally appropriated from their original territories, has become a recurring topic nowadays. Alluding to a decolonial perspective, the negotiations regarding the return of collections have been accompanied by the construction of new museums or the remodeling of existing buildings. The main objective of this article is to analyze the established relation between museum architecture and repatriation of collections, taking as its main objective the return of the Tupinambá cloak to the National Museum of Rio de Janeiro (MNRJ). The study was developed adopting exploratory and qualitative research methodology. Situated in the field of “interconnected stories”, this research aims to critically analyze the following themes: the different roles assumed by the Tupinambá cloak and its representations; the meaning of the absences of the cloaks in Brazil; the interest of Mário Pedrosa and the indigenous community in the return of the cloak; Glicéria Tupinambá’s contemporary artistic creations face the impossibility of returning the mantle; and finally the large fire that occurred in the MNRJ and the context that led to the return of ancestral clothing.

**Keywords:** Museum architecture; interconnected histories; Tupinambá cloak; Rio de Janeiro National Museum; Repatriation of collections.

### 1. Introdução

Propõe-se para este artigo uma reflexão sobre a relação estabelecida entre arquitetura de museus e repatriação de bens culturais, que tem se tornado um tema premente no âmbito da diplomacia cultural na atualidade (Acerbi, 2019). No contexto de reivindicação pós-colonial de artefatos culturais (Young, 2022), tem ocorrido

---

\* Pós-Doutoranda, Doutora e Mestre em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo (USP). Especialista em Museologia, Colecionismo e Curadoria (FEBASP). Arquiteta e Urbanista (USP), com passagem pelo Politecnico di Milano (Itália). Professora universitária no curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo (UNINOVE). Membro do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus (ICOM-BR). E-mail: biancalupo21@gmail.com

diversas solicitações pelo retorno de objetos apropriados ilicitamente de seus territórios originários, buscando questionar narrativas históricas institucionalizadas ao longo do tempo, que sustentam relações imperialistas e colonialistas entre as nações. As disputas são permeadas pelo conflito entre o discurso da universalidade associado ao patrimônio cultural, que frequentemente contrasta com a busca pela afirmação dos sentidos de identidade e pertencimento. Uma das principais justificativas mobilizadas para a não-devolução de bens culturais a seus países originários é a suposta “falta de infraestrutura” para a conservação de tais objetos. Em resposta, tem sido realizadas intervenções de arquitetura museal contemporânea de grande porte, atestando a capacidade das nações solicitantes de salvaguardarem seus próprios acervos (Lupo; Costa, 2022).

Recentemente, o Brasil tem se envolvido em debates sobre a repatriação de bens culturais, sobretudo no que tange a artefatos indígenas deslocados entre os séculos XVI e XIX. Em 2023, a Alemanha devolveu o fóssil *Ubirajara Jubatus*<sup>1</sup>, levado para o Museu Estadual de História Natural de Karlsruhe, em 1995, ao Museu de Paleontologia Plácido Cidade Nuvens (MPPCN), em Santana do Cariri (Ceará) (Agência Brasil, 2023). No ano seguinte, a França devolveu uma coleção etnográfica de 604 peças, emprestadas pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI) ao Museu de História Natural de Lille, em 2004, e que deveriam ter retornado em 2009 (Tokarnia, 2024). Entretanto, o caso que tem protagonizado os debates internacionais é o retorno do manto Tupinambá ao Museu Nacional do Rio de Janeiro (MNRJ).

Partindo desse objeto de estudo, a pesquisa situa-se no campo das “histórias interconectadas” (Barros, 2019) ao permitir a conexão de fenômenos diversos. O estudo proposto assume caráter exploratório e qualitativo, favorecendo maior aproximação ao fenômeno estudado e mobilização de múltiplas fontes de dados (Silveira; Córdova, 2004). Do ponto de vista metodológico, foram realizados: pesquisa bibliográfica, levantamento iconográfico, busca de jornais e fontes midiáticas. O presente artigo pretende alinhar os seguintes temas: o papel assumido pelo manto Tupinambá e suas representações em diferentes contextos; as razões da saída dos mantos do Brasil e os significados de suas ausências; as manifestações de interesse pelo retorno do manto ao longo da história; as alternativas imaginadas face à impossibilidade de se ter o manto de volta e, finalmente, o contexto de viabilização do retorno do manto (protagonizado pelo incêndio de grandes proporções que acometeu o MNRJ e seu projeto de reconstrução). A partir dessa abordagem, propõe-se refletir

---

<sup>1</sup> Trata-se de um exemplar de dinossauro que viveu há 10 milhões de anos, considerado um holótipo (isto é, o primeiro de sua espécie) encontrado na América Latina e o mais antigo da Bacia do Araripe.

sobre a relação estabelecida entre arquitetura de museus e repatriação de acervos na atualidade.

## 2. Entre presenças e ausências: o manto Tupinambá e suas representações

### 2.1 - Os mantos Tupinambás nas culturas indígenas

Dotados de grande beleza, os mantos Tupinambás eram produzidos entre os séculos XVI e XVII, com fibras de algodão e tucum, embebidas no mel e revestidas com penas de pássaro (Costa, 2022). Em tupi-arcaico, os mantos são chamados de “assojaba” ou “guara-abucu” e representam a conexão espiritual com os antepassados e a sabedoria ancestral (Buono, 2018). O manto Tupinambá era considerado um signo de prestígio e seu uso era restrito a pajés, majés e caciques; ocorrendo apenas em cerimônias ritualísticas, tais como assembleias e festividades culturais. A vestimenta sagrada costumava ser trajada em rituais xamânicos, quando se realizava uma grande confraternização, regada a comida e bebida, em que se fazia uma encenação da captura de inimigos. O prisioneiro era conduzido ao terreiro, devidamente ornamentado, e esperava seu carrasco que, conforme relatos, portava “um diadema rubro e o **manto de penas íbis vermelhas**, aproximava-se de sua presa, imitando uma ave de rapina” (Fausto, 1998, p. 392, grifo nosso).

Nesse sentido, o manto Tupinambá adornava o corpo do executor, vestindo o guerreiro que vingaria a aldeia com uma paulada desferida na nuca de seu inimigo durante a cerimônia antropofágica. Depois da execução, as mulheres mais velhas da aldeia recolhiam o sangue da vítima em cabaças e partes de seu corpo eram devoradas. A obra “A religião dos Tupinambás e suas relações com as demais tribos Tupi-Guaranis” (1950), do antropólogo Alfred Métraux, menciona que “o executor permanecia encerrado na cabana, paramentado dos mais belos ornatos em moda entre os Tupinambás. À cabeça levava o sombreiro de plumas [...]. Dos rins pendia uma enorme rodela de plumas de avestruz e, **nas espáduas, tinha um manto de penas de íbis vermelha**” (Métraux, 1950, cf. Costa, 2022, p. 15, grifo nosso). Ainda, segundo explica Florestan Fernandes (2006), a prática do canibalismo Tupinambá era vista como uma maneira de captar a energia de seus oponentes.

A plumária exercia papel central para os Tupinambás, que produziam diversos ornamentos com penas de pássaro – tais como diademas, colares, braceletes, sombreiros, gargantilhas, rodela e mantos. Para a confecção desses objetos, os Tupinambás costumavam apanhar aves vivas com o uso de uma vara com laço

armado na ponta (Thévet, 2018). Na maior parte das vezes, os mantos de plumas eram feitos com penas de guará (*Eudocimus ruber*) – pássaro endêmico do Rio de Janeiro, que possui bico fino, recurvado e longo; assemelhando-se a um pequeno flamingo, e cuja plumagem apresenta intensa cor vermelha. Além disso, os Tupinambás desenvolveram um processo de tingimento de plumas denominado *tapiragem*, em que as plumas eram removidas (sem matar as aves) e os folículos eram preenchidos com uma mistura de secreções colorantes de plantas ou sapos venenosos, alterando a cor das próximas penas que cresciam (Buono, 2018). Os Tupinambás, também, detinham conhecimento sobre como a dieta das aves alterava a cor de suas plumas que, depois de coletadas, eram anexadas a um trançado de tecido que estruturava a vestimenta.

## 2.2 - O fascínio dos europeus pelos mantos Tupinambás no contexto colonial

No século XVI, os mantos Tupinambás se tornaram objeto de cobiça por missionários e mercadores europeus, e passaram a ser trocados em negociações diplomáticas (escambo) ou saqueados e levados à Europa para fazer parte de coleções aristocráticas. Além da admiração estética, os europeus tinham conhecimento sobre a importância ritualística do artefato para as populações ameríndias – tanto que as estratégias de conversão por meio da acomodação frequentemente incorporavam o manto ancestral (Costa, 2022). Os artefatos plumários comercializados tornaram-se objeto de performances e despertaram o interesse de estudiosos europeus, passando a integrar as coleções dos gabinetes de curiosidades (também chamados de *Wunderkammer*) (Corá; Battestin, 2021); sendo comumente categorizados como objetos etnográficos, exemplares de artes distantes, exóticas ou coleções não-europeias (Tupinambá; Tupinambá, Pavelic, 2024). Tais coleções surgiram na Europa no final do século XV e proliferaram até o século XVIII, relacionando-se ao contexto das Grandes Navegações e ao desenvolvimento de rotas comerciais em nível global, permitindo que mercadorias de diversas partes do mundo chegassem à Europa. Como resultado, dois dos mais antigos mantos presentes na Europa integraram a coleção do Museu Nacional de Antropologia e Etnologia de Florença (1539), sendo provavelmente oriundos da coleção de Cosimo I (Chiarelli, 2023). Não é consensuado como os mantos teriam chegado ao Museu da Dinamarca, mas a hipótese mais aceita é que teriam sido presenteados por Maurício de Nassau, que chefiou expedições da Companhia das Índias Ocidentais no Brasil (Gomes, 2022).

No contexto colonial, os mantos Tupinambás foram largamente documentados em representações iconográficas, contribuindo para a construção de uma cartografia cultural que reforçava uma simbologia exótica acerca do Brasil (Paiva, 2024). Essa cartografia era composta por representações de indígenas brasileiros que se enfeitavam com plumas (como as publicadas em 1505, na Alemanha; elaboradas pelo artista Johann Froschauer, que nunca esteve no Brasil) (Chiarelli, 2023). Dentre as mais populares no século XVI, em que figuram mantos de plumas, podemos citar as gravuras realizadas por Théodore de Bry (1528-1598) que, apesar de nunca ter visitado a América, ilustrou diversos relatos sobre as navegações europeias (Figura 1). Dentre eles, podemos citar a obra de Hans Staden (1524-1576), “Duas viagens ao Brasil” (1577), que relatava sua experiência ao ficar quase um ano aprisionado em uma comunidade indígena na região de Bertioga; e a obra do religioso protestante Jean de Léry (1536-1613), “História de uma viagem feita à Terra do Brasil”, que apresentava aspectos da cultura Tupinambá a partir de sua experiência nas Américas. As violentas ilustrações elaboradas por De Bry representavam os indígenas brasileiros como bárbaros guerreiros devoradores de humanos, enfatizando o contraste com os ideais europeus civilizatórios.

**Figura 1** – Gravura de Théodore de Bry (1592) representando o manto Tupinambá



**Fonte:** Creative Commons.

Além disso, é importante ressaltar os relatos de André Thévet (1502-1590), intitulado “Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América” (1558), que descreve as viagens exploratórias realizadas pelo frade franciscano ao Brasil. Naquele período, muitos indígenas eram regularmente enviados à Europa como

exemplos de “selvagens”, de modo a atestar o domínio imposto em territórios distantes. Aproximadamente cinquenta indígenas Tupinambás, recém-chegados do Brasil, participaram dos festejos de entrada do rei Henrique II em Rouen, na França (1550). O próprio Claude D’Abbeville, que publicou a obra “História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas” (1632), levou à França três indígenas Tupinambás do Maranhão, sob o estatuto de embaixadores de seu povo, com o intuito de implantar uma colônia francesa na costa brasileira.

Artefatos plumários e mantos foram traficados para a Europa como resultado de trocas assimétricas entre indígenas e europeus, raramente vantajosas para os povos originários. A Carta de Pero Vaz de Caminha (1500), considerada o primeiro registro em português do que seriam as terras brasileiras, relata duas trocas: uma envolvendo chapéus europeus por dois cocares tupis e, outra, um pano de penas por “coisinhas de pouco valor” (Caminha, 1963). Ainda, os mantos chegaram a ser expostos em eventos públicos para representar o poder monárquico. A obra “Rainha da América” (1599) retrata uma procissão realizada no ducado de Württemberg (Stuttgart, Alemanha), em que membros da corte europeia encenavam indígenas americanos trajando luxuosas vestimentas e exibindo-se para um público de aproximadamente 6 mil pessoas (Buono, 2018) (Figura 2). Semelhantes a esses eventos, teriam ocorrido outras celebrações na Europa, que se configuravam como importantes desdobramentos do colonialismo na cultura europeia.

**Figura 2** – Manto Tupinambá na procissão Rainha da América (1599).



**Fonte:** Creative Commons

Era frequente, também, a elaboração de retratos de membros das cortes europeias trajando mantos Tupinambás, a exemplo de Sophie Von Hannover (1644)

(Figura 3), da artista Louise Hollandine do Palatinado (1622-1709) e do retrato póstumo de Maria Henriquetta Stuart (1664), esposa de Stadtholder Guilherme de Nassau, ao lado de um serviçal negro, elaborado pelo pintor Adrian Hannerman (1631-1660). Nos retratos, ambas as princesas trajavam o mesmo manto Tupinambá trazido por Maurício de Nassau de Recife (Tugny, cf. Chiarelli, 2023). Nos dois casos, os mantos receberam adornos de contas, broches, forros de tecido e outras peças que buscavam adequá-los à aparência dos mantos de corte da tradição europeia (Caffé; Gontijo, 2021). Existe, ainda, um segundo retrato de Maria Stuart (1655), realizado pelo mesmo artista, em que a princesa aparece, desta vez solitária, trajando o manto (Chiarelli, 2023). Essas representações, ainda, atestavam o poder das famílias europeias sobre regiões distantes; revelando as aspirações da família Nassau-Orange por Pernambuco, onde estabeleceram uma colônia no século XVII.

**Figura 3** – Retrato de Sophie Von Hannover trajando manto Tupinambá (1652).



Fonte: Creative Commons

### 2.3 - O manto Tupinambá e a construção do Estado Nacional brasileiro

Por outro lado, as representações manto Tupinambá apresentam papel singular no que tange à construção do imaginário referente à formação do Estado Nacional brasileiro, assumindo relevante papel enquanto símbolo da nação no contexto imperial. Com a Independência do Brasil, em 1822, fez-se necessária a criação de um sentimento de pertencimento voltado à formação da identidade nacional, assumindo papel relevante para a autodefinição política da comunidade brasileira (Jurt, 2012). Em 1816, chegou ao Brasil um grupo de antigos membros da Academia de Belas Artes francesas, incluindo Joachim Lebreton (1760-1819), Jean

Baptiste Debret (1768-1848), Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) e o arquiteto Auguste Gradjean de Montigny (1776-1830). Nesse contexto, Debret recebeu o encargo de organizar a Academia de Pintura e se tornou um dos artistas mais prestigiados da Coroa Imperial; contribuindo efetivamente para a construção de uma iconografia de caráter nacionalista e tendo sido o primeiro pintor de história a representar a corte portuguesa no Rio de Janeiro (Dias, 2006). Com efeito, é importante destacar a obra “O imperador” (1834): um retrato de D. Pedro I, em tons de verde e amarelo, que o representa vestindo um manto de plumas amarelas, semelhantes a trajes indígenas; sobreposto a outro manto bordado em ouro com insígnias amarelas, remetendo aos trajes dos habitantes da região sul do país (Figura 4). Ademais, o retrato de D. Pedro II, realizado pelo artista Pedro Américo (1843-1905), recuperava a iconografia proposta por Debret ao trajar o imperador com um manto alaranjado na obra “Sala do Trono/ D. Pedro II na Abertura da Assembleia Geral” (1872).

**Figura 4** – Jean-Baptiste Debret. Coroação de D. Pedro I. Século XIX.



**Fonte:** Creative Commons.

Em ambos os casos, a referência aos povos indígenas passou a contribuir para a construção do imaginário nacional associado ao Brasil independente. Conforme analisa o seguinte trecho:

A partir da crença que eles eram usados pelos chefes das tribos, o artista francês Jean-Baptiste Debret concebe um mantelete de plumas para que D. Pedro o usasse sobre seu manto, durante a coroação. Usado por ele e, depois, por seu filho, essa espécie de pala de plumas inspirada no manto dos povos originários, estabelecia uma conexão simbólica do império com a população nativa (Chiarelli, 2023, p. 67).

A presença do manto na representação da recém-proclamada nação brasileira, entretanto, ocorreu em paralelo à dizimação das populações indígenas durante o período colonial e ao apagamento dos vestígios de sua memória material. Como resultado da violência colonial, não apenas perdeu-se o saber-fazer relacionado à confecção dos mantos e seu contexto de utilização, mas também não restou nenhum exemplar no Brasil (até 2024). Os onze mantos que permaneceram até os dias de hoje estavam situados em instituições europeias. Atualmente, existem quatro exemplares no Museu Nacional da Dinamarca; dois no Museu de História Natural da *Università degli Studi di Firenze*, em Florença; um no Museu Real de Arte e História, em Bruxelas (Figura 5); um no Museu das Culturas, na Basileia; um no Museu das Artes e Civilizações da África, Ásia, Oceania e Américas, em Paris; e um no Museu Septalium - Biblioteca Ambrosiana di Milano (Alves, 2024; Gomes, 2022). Ainda, há relatos de que existiriam possivelmente mais dois mantos remanescentes, que estariam perdidos ou escondidos (Caffé; Gontijo, 2023).

**Figura 5** – Manto Tupinambá do século XVI, exposto no Museu de Arte e História da Bélgica, em Bruxelas.



**Fonte:** Creative Commons.

### 3. O(s) desejo(s) pelo retorno do manto

Do ponto de vista simbólico, a ausência do manto ancestral em território brasileiro apresenta diversos desdobramentos: desde o reforço à desconexão forçada da comunidade Tupinambá de sua própria identidade cultural; bem como o enfraquecimento da própria construção da identidade cultural brasileira. Conforme relembra a cacica Maria Valdelice Amaral de Jesus (Jamapoty), “minha avó dizia que a

perda do manto enfraqueceu o povo Tupinambá” (Jamapoty, cf. Roxo, 2023). Logo, o desejo pelo retorno do manto apresenta múltiplas facetas, sendo que seus significados simbólicos transitam entre a representatividade nacional e o fortalecimento do povo Tupinambá. O entendimento do manto como um objeto-chave para a construção de uma nação democrática, moderna e plural foi percebido pelo intelectual e crítico de arte Mário Pedrosa que, junto à artista Lygia Pape, propôs sua exibição na exposição “Alegria de Viver, Alegria de Criar” (1977/1978), a ser realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). A instituição chegou a formalizar o empréstimo do manto junto ao Musée de l’Homme de Paris (Paladino, 2020). Entretanto, a mostra não chegou a acontecer devido ao fatídico incêndio que consumiu cerca de 90% do acervo do MAM-RJ, em 1978.

### **3.1 - A exposição “Alegria de Viver, Alegria de Criar”, de Mário Pedrosa**

Por ocasião do refazimento do museu, Mário Pedrosa apresentou a proposta do Museu das Origens, composto por cinco instituições independentes entre si, porém interligadas: Museu do Índio (que incorporava a mostra “Alegria de Viver, Alegria de Criar”), Museu de Arte Virgem (do Inconsciente), Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e Museu de Artes Populares. O Museu das Origens buscava quebrar a hierarquia das linguagens artísticas desenvolvidas a partir de concepções europeias, colocando em xeque as dicotomias tradicionalmente estabelecidas entre arte erudita e artes aplicadas; alta e baixa cultura. Além disso, buscava recuperar culturas marginalizadas dos grandes relatos acerca da formação cultural brasileira, tais como as histórias indígenas e afro-diaspóricas. Entretanto, o Museu das Origens nunca saiu do papel, e seu principal desdobramento foi a Mostra do Redescobrimento<sup>2</sup>, realizada no Parque do Ibirapuera, no ano 2000, com curadoria de Nelson Aguilar, e organizada pela Fundação Bienal de São Paulo/ Associação 500 Anos Artes Visuais.

### **3.2 - O manto na Mostra do Redescobrimento e a mobilização da comunidade indígena**

Na Mostra do Redescobrimento, o exemplar pertencente ao Museu Nacional da Dinamarca foi temporariamente exibido no edifício da Oca; ocasião em que as lideranças Tupinambás Aloísio Cunha Silva e Nivalda Amaral de Jesus viajaram a São

---

<sup>2</sup> A proposta de Aguilar acrescentou outros oito módulos à proposta de Pedrosa: Arqueologia, A Primeira Descoberta da América, Artes Indígenas, Carta de Pero Vaz de Caminha, Arte Barroca, Arte Afro-Brasileira, Negro de Corpo e Alma, Arte Popular, Arte do Século XIX, Arte Moderna, Imagens do Inconsciente, Arte Contemporânea e Olhar Distante.

Paulo, a convite do Jornal Folha de São Paulo<sup>3</sup>, para conhecer o manto. O encontro com o objeto ancestral foi marcado por forte emoção, desencadeando memórias afetivas e lembrança de relatos acerca do manto sagrado. Conforme relata D. Nivalda (conhecida como Amotara), “as lágrimas corriam dos meus olhos sem eu sentir, e eu disse: É esse! E botei a mão assim no vidro. E o jornalista me disse: ‘a senhora tem certeza?’. E eu disse ‘tenho certeza que é este manto!’ Quando desapareceu o manto a aldeia acabou, porque o manto era sagrado” (Amotara, cf. Roxo, 2024). Nesse momento, surgiu a ideia de se reivindicar a permanência do manto no Brasil, que ganhou notoriedade a partir da publicação de uma reportagem, no dia 01 de junho de 2000, no jornal Folha de São Paulo, intitulada: “Somos Tupinambás, queremos o manto de volta” (Antenore, 2000). Conforme indicou a pedagoga Núbia Batista da Silva, “estamos vivendo um processo de resgate cultural. Recuperar o manto significa trazer a memória de nossos ancestrais para mais perto” (Silva, cf. Antenore, 2000).

Então, foram solicitados pareceres técnicos às antropólogas Maria Rosário de Carvalho e Aldeneiva Fonseca, que ratificaram a demanda Tupinambá e recomendaram que o manto fosse abrigado em um museu que tivesse infraestrutura adequada para armazená-lo (Roxo, 2024). Nesse sentido, é possível perceber a aproximação ao tema da arquitetura de museus. Parecer análogo foi conferido pela antropóloga Lucia Hussak van Velthem, apontando que apenas duas instituições brasileiras seriam capazes de receber a indumentária ritualística: o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE USP) ou o Museu do Índio (atual Museu dos Povos Indígenas). Entretanto, ambas as instituições afirmaram não ter condições de salvaguardar o manto ancestral e, apesar dos esforços da comunidade Tupinambá de Olivença, a vestimenta acabou retornando à Dinamarca.

#### **4. Arte contemporânea: uma alternativa à impossibilidade de repatriação?**

Dada a impossibilidade de se efetivar o retorno do manto quinhentista, a produção contemporânea de novas peças pela comunidade Tupinambá pode ser considerada uma interessante alternativa de enfrentamento da ausência da vestimenta ancestral. Tais iniciativas foram encabeçadas pela artista e ativista Glicéria Tupinambá, importante liderança indígena que vive na Serra do Padeiro, na aldeia indígena Tupinambá de Olivença, no sul da Bahia. Conforme narra Glicéria, “minha

---

<sup>3</sup> Durante as manifestações “Brasil, outros 500”, em confronto à agenda celebratória oficial referente aos 500 anos da chegada dos portugueses, em Porto Seguro, Amotara afirmou em um palanque “Eu sou Tupinambá”. Isso causou espanto, pois a etnia tinha sido considerada oficialmente extinta pelo Estado brasileiro (Roxo, 2024). A visibilidade midiática conferida ao episódio gerou o convite do jornal Folha de São Paulo para que uma delegação indígena visitasse a Mostra do Redescobrimto, em São Paulo.

atuação parte de um gesto simples e potente – enquanto se negociava a volta dos mantos da Europa, eu me coloquei a pergunta: por que o povo Tupinambá, que segue vivo em Pindorama, não podia fazer um novo manto?” (Silva, 2024).

A ideia de recuperar essa produção data de final dos anos 1990, quando a professora Ana Belluzo encomendou uma réplica do manto Tupinambá por ocasião do projeto do Museu Aberto do Descobrimento<sup>4</sup> (MADE), na região de Porto Seguro. No entanto, o resultado dessa experiência não foi considerado bom o suficiente para ser exposto (Caffé; Gontijo, 2023). Em 2006, Glicéria iniciou a elaboração de um novo manto por solicitação do professor João Pacheco, do Museu Nacional do Rio de Janeiro. A vestimenta apresentava finalidade ritualística e foi usada por pajés na Festa do Rei São Sebastião (Tupinambá, 2021). Durante uma aula de História e Antropologia ministrada na própria aldeia pela professora Patrícia Navarro, da Universidade Estadual da Bahia, Glicéria viu imagens do manto projetadas na parede; que contribuíram para reativação do interesse pela peça e para o processo de recuperação das técnicas e materiais necessários para a confecção do manto contemporâneo.

#### 4.1 - O resgate de uma prática tradicional

A análise fotográfica foi um procedimento importante para o entendimento da elaboração do manto; para além da Cosmotécnica, isto é, do ensinamento que vem do Cosmos. Conforme explica Glicéria, “eu aprendo muito através dos sonhos. E eu gosto de ouvir o que o território fala e apresenta para mim” (Tupinambá, cf. Nascimento, 2023, p. 4). A confecção do manto contemporâneo envolveu, ainda, a participação de membros mais velhos da comunidade e aconselhamento dos Encantados<sup>5</sup> por meio dos sonhos. Em 2018, Glicéria teve a oportunidade de viajar à Europa e observar de perto o manto preservado no Musée du Quai Branly. A visita *in loco* foi essencial para a pesquisa desenvolvida por Glicéria, permitindo verificar aspectos da posição das penas. Segundo ela, “foi muito bom estar com o manto. Fiquei com ele por quase uma hora e decidi que, quando chegasse em casa, iria reproduzi-lo” (Tupinambá, 2021).

---

<sup>4</sup> A Fundação Quadrilátero do Descobrimento, coordenada pelos antropólogos Roberto Costa Pinho e Antônio Risério, pretendia criar um museu aberto com cerca de 1200 km<sup>2</sup> de extensão, incorporando os municípios de Porto Seguro, Santa Cruz de Cabrália e Prado, no sul da Bahia, em finais dos anos 1990. O projeto foi idealizado a partir da paisagem descrita por Pero Vaz de Caminha na carta enviada ao monarca português D. Manuel.

<sup>5</sup> Os Encantados são entidades que habitam as matas e guiam o povo por meio de sonhos e visões, responsabilizando-se pela mediação entre divino e terrestre (Gomes, 2022).

#### **4.2 - Materiais e meio ambiente: uma questão para a arte contemporânea**

Devido à raridade do guará na atualidade, foram usadas penas de outras aves que fazem parte da vivência Tupinambá para o manto atual: pavões, gaviões, corujas, galinhas e patos. O uso de outros materiais faz sentido nesse contexto, pois não se objetivava mimetizar a aparência dos mantos elaborados no período colonial; mas, sim, recuperar a técnica e o saber-fazer que eles representavam. A ausência das penas de guará demonstra o desaparecimento de matérias-primas tradicionais e os efeitos dos processos de destruição do meio-ambiente com a ocupação colonial. A elaboração do manto apresenta profunda conexão com o território. Afinal, como explica Glicéria, “para o Assojaba Tupinambá – Manto Tupinambá viver, temos que ter um território saudável, protegido, com floresta de pé, para os pássaros que habitam na mata” (Silva, 2021, p. 328).

Em 2019, foi elaborado um segundo manto para que o cacique Babau pudesse usar na cerimônia de recebimento do título de doutor *honoris causa* da Universidade Estadual da Bahia. O processo contou com intervenções externas dos Encantados e com a participação do filho de Glicéria, Ory (Tupinambá, 2021). A produção do manto questiona a própria noção de autoria, central para a consolidação da tradição artística ocidental desde o Renascimento, ao mobilizar a participação comunitária e cosmológica. De acordo com Glicéria, “as pessoas perguntam se eu sou a artista, e respondo que foi uma coisa coletiva, cosmológica, da comunidade” (Tupinambá, 2021). Por essa razão, inclusive, quando o manto contemporâneo foi exposto na Bienal de Veneza, em 2024, a peça foi assinada por toda a comunidade da aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro, sendo considerada produto de um trabalho coletivo (Pipa, 2024).

#### **4.3 - Recuperação da técnica e participação comunitária**

Entre fevereiro e agosto de 2020, com o isolamento decorrente da pandemia de COVID-19, Glicéria pôde se dedicar plenamente à elaboração dos mantos e conseguiu compreender a técnica do ponto do jereré, que era usado por mulheres Tupinambás para fazer instrumentos de pesca. Conforme narra a artista, “só duas mulheres sabiam fazer esse ponto na aldeia, minha madrinha de 97 anos e minha prima de 78 anos. Mulheres detentoras de um saber que está quase extinto” (Tupinambá, cf. Seta, 2023). Ainda, foi necessário resgatar o processo de elaboração da cera de abelha, que estava sendo substituída pela cera industrializada. A feitura do manto também envolveu crianças da aldeia, que começaram a coletar no terreiro

penas de patos e gansos para sua elaboração (Silva, 2021). Como vemos, a fabricação contemporânea do manto depende de fatores ambientais (floresta, presença de pássaros, abelhas e plantas); aspectos econômicos (criação de galinha, produção de cera de abelha, compra de materiais); saberes (de mulheres, jovens e crianças) e orientação dos Encantados (Silva, 2021).

#### 4.4 - Manto em movimento: a recusa ao colecionismo material

Outra questão importante mobilizada pelo manto contemporâneo é a recusa à sacralização do objeto de arte. Por esse motivo, torna-se fundamental a performance do corpo com a indumentária e o manto em movimento (conforme registros elaborados pela fotógrafa e videasta Fernanda Liberti (Figura 6). Desse modo, mobiliza-se forte interesse pela cultura viva, considerando a permanência e transmissão das práticas associadas à elaboração dos mantos sagrados. O manto se tornou um ícone da resistência Tupinambá contra a dominação colonial, conferindo legitimidade política e visibilidade a esse processo; e, portanto, não deve ser “aprisionado” em um museu ocidental. Em 2025, o refrão do samba-enredo apresentado pela Escola de Samba Acadêmicos do Tucuruvi (São Paulo), em homenagem ao manto Tupinambá, reforçou essa perspectiva: “Não foi feito pra você/ Não foi feito pra vender/ A vontade do manto vai prevalecer” (Redação Hora, 2025).

**Figura 6** – Manto contemporâneo, fotografado por Fernanda Liberti.



Fonte: Caffè; Gontijo, 2021, p. 66.

Quando o Museu de Arte de São Paulo (MASP) entrou em contato com Glicéria solicitando a venda de um manto contemporâneo à instituição, Glicéria negou imediatamente, justificando que: “o manto tem outra expressão. Ele não está no lugar da arte para ser comercializado como objeto. Ele não está neste espaço para ser

transformado em objeto de arte” (Silva, 2024, p. 321). Renunciando às práticas colecionistas e alinhando-se ao pensamento decolonial, Glicéria afirma que o papel dos museus hoje ultrapassa o colecionismo material; devendo se centrar no apoio ao desenvolvimento de práticas artísticas na atualidade.

Como vemos, a arte contemporânea foi empregada como uma interessante estratégia para se lidar com a impossibilidade de reaver objetos presentes em coleções europeias; deixando claro que a reparação histórica não pode se restringir apenas à devolução ‘civilizada’ do que foi retirado de seu território (Paiva, 2024). Apesar disso, é relevante assinalar que o manto contemporâneo espelha o papel dos mantos coloniais, mas não os substitui. A elaboração do novo manto não pode se desconectar de sua ressignificação na atualidade e da própria ação política, trazendo reconhecimento e visibilidade para as causas indígenas, a luta por direitos e pelo próprio território.

Os mantos contemporâneos foram apresentados em diversas ações de itinerância artística, dentre as quais podemos destacar as exposições: “Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá: Essa é a grande volta do Manto Tupinambá” (2021); “Feito de Folhas e Penas: Saberes dos Matos Pataxó & Assojaba Tupinambá” (2022); Manto em Movimento (2023-2024); “Ka’á Pûera: Nós Somos Pássaros que Andam” – Bienal de Veneza (2024); para além da produção do documentário “Quando o Manto fala e o que o Manto diz” (2023). A abordagem original de Glicéria contribuiu não apenas para reforçar a identidade cultural do povo Tupinambá (oficialmente reconhecido pela FUNAI apenas em 2001) mas, também, para ampliar a visibilidade a respeito das demandas políticas Tupinambás acerca do ainda não concluído processo de demarcação de terras e à luta contra o Marco Temporal<sup>6</sup>.

## **5. A arquitetura do Novo Museu Nacional do Rio de Janeiro e o retorno do manto Tupinambá**

No âmbito das “histórias interconectadas” (expressão cunhada pelo historiador indiano Sanjay Subrahmanyam); a análise de determinados objetos sugere o estabelecimento de conexões inesperadas entre fenômenos e processos (Barros, 2019). Adotaremos essa perspectiva para compreender o caso do retorno do manto

---

<sup>6</sup> De acordo com o Marco Temporal, os povos indígenas possuem o direito de ocupar apenas as terras que já ocupavam ou disputavam em 05 de outubro de 1988, data de promulgação da Constituição Federal. O Marco Temporal foi proposto pelo Projeto de Lei nº 490/2007 (Câmara dos Deputados, 2007), que avançou para a Lei nº 14.701/2023 (Câmara dos Deputados, 2023). Em agosto de 2024, o tema voltou à discussão no Supremo Tribunal Federal (STF), para avaliação da inconstitucionalidade da lei, conforme solicitação da Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Governo Federal, 2024).

Tupinambá ao Brasil; tendo em vista que um episódio não diretamente relacionado ao assunto acabou mudando os rumos da discussão sobre a devolução do artefato: o incêndio de grandes proporções que acometeu o edifício do Paço de São Cristóvão, que sediava o Museu Nacional do Rio de Janeiro (MNRJ). A tragédia culminou na destruição de cerca de 85% de sua coleção, composta por aproximadamente 20 milhões de itens<sup>7</sup>. As perdas decorrentes dessa catástrofe são incomensuráveis e, como parte esforço de recomposição do acervo do MNRJ, chegou-se a um acordo com o Museu Nacional da Dinamarca pelo retorno do manto Tupinambá.

### **5.1 - O Paço de São Cristóvão: considerações históricas**

A edificação do Paço de São Cristóvão apresentava uma série de incompatibilidades em relação ao uso museológico que desempenhava, possuindo problemas técnicos em relação à segurança dos acervos e prevenção contra incêndios. O edifício, não concebido para usos museológicos, possui uma complexa história e testemunhou importantes episódios relacionados à memória e história brasileira. No século XVI, o terreno figurou dentre as primeiras sesmarias doadas aos jesuítas e pertenceu à ordem religiosa até o século XVIII (Dantas, 2007; Mendes, 2020). A estrutura do casarão data do século XVII, tendo sediado a fazenda jesuítica de São Cristóvão para a criação de gado. Em 1803, a propriedade foi comprada pelo comerciante luso-libanês Elias Antun Lubbos (Elias Antônio Lopes), traficante de escravizados africanos, que realizou uma grande reforma na edificação em “estilo oriental”.

Com a chegada da Corte Portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1809, a residência foi doada ao Príncipe Regente D. João VI como manifestação de boas-vindas (Gomes, 2019). O edifício foi moradia da Família Real (1810-1821) e da Família Imperial (1822-1889) até a Proclamação da República, tendo sido o local de nascimento de D. Pedro II. Foram realizadas diversas obras de remodelação na propriedade, tomando como inspiração edificações europeias como o Palácio Real da Ajuda, em Lisboa. Com a República, em 1889, a edificação passou por adaptações para abrigar as reuniões do Congresso Constituinte. Devido ao banimento da Família Imperial do Brasil, o Paço de

---

<sup>7</sup> Dentre os principais destaques do acervo, figuravam a coleção egípcia (adquirida pelo Imperador D. Pedro I e considerada a maior da América Latina); a coleção greco-romana, pertencente à Imperatriz Teresa Cristina; a coleção de Paleontologia (que continha o maior meteorito encontrado no Brasil, chamado de “Bendegó”, e que sobreviveu ao incêndio); a coleção de Arqueologia Biológica (contendo o fóssil mais antigo do país, chamado de Luzia”, a coleção etnológica, contemplando impressionantes objetos relacionados às culturas indígenas, afro-brasileiras e asiáticas; bem como a coleção de Zoologia, contendo conchas, corais e borboletas) (MNRJ, acesso em: 30 jan. 2025).

São Cristóvão foi brutalmente descaracterizado, a partir da retirada de brasões, alegorias e ornamentos nas paredes, que viriam a ser substituídos por novas formas republicanas. Ocorreu, inclusive, o chamado “Leilão do Paço Imperial”, organizado pelo Governo Provisório para pulverizar os pertences da Família Imperial, em uma tentativa de apagar vestígios da memória da monarquia no Brasil (Dantas, 2007; Machado, 2016).

## **5.2. De residência real a Museu Nacional**

Em 1892, por insistência do então diretor Ladislau de Souza Mello e Neto, foi instalado no edifício o Museu Nacional do Rio de Janeiro (MNRJ). Trata-se da instituição científica mais antiga do Brasil, inicialmente denominada Museu Real, que foi criada pelo Decreto de D. João VI em 1818. Inicialmente, o MNRJ ocupava o Campo de Santana, na região central do Rio de Janeiro, onde atualmente está instalado o Centro Cultural Museu Casa da Moeda (Lemos; Costa, 2018). A sede institucional foi transferida para o Palácio da Quinta como uma tentativa de impedir a depredação do patrimônio histórico devido ao contexto político. A implantação do museu científico na antiga residência demandou a realização de novas alterações na edificação, sobretudo nas salas do segundo pavimento; apesar de manter sua configuração geral. Havia uma certa desconexão entre a exibição de acervos científicos e a interpretação do edifício enquanto antiga residência imperial. Em 1938, o Paço de São Cristóvão foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em 1944, o edifício passou por um primeiro incêndio, iniciado no laboratório de pesquisas, mas que foi rapidamente contornado pelos bombeiros. Dois anos depois, a gestão do Museu se tornou responsabilidade da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

## **5.3 - O risco de incêndio e a questão infraestrutural**

Desde a década de 1970, vinham sendo divulgadas na mídia denúncias de diretores do museu acerca da falta de recursos para a manutenção institucional<sup>8</sup> e alertas para possíveis riscos de incêndio – dada a incompatibilidade da estrutura edificada não projetada para usos museais, a inadequação das instalações elétricas, a carência de manutenção, os sucessivos cortes orçamentários e a falta de investimento

---

<sup>8</sup> Em 1971, o diretor do MNRJ, Luiz Emygdio de Mello Filho, declarou publicamente que o museu não recebia recursos para manutenção havia 33 anos. Em 1986, a diretora Leda Dau concedeu entrevista ao Jornal O Globo, apontou para diversos problemas da exposição, como a conservação de parte das coleções em materiais inflamáveis, a presença de elevadores velhos e a falta de espaço para armazenamento de acervos (Esteves; Kaz, 2018).

público. Em 1978, o jornal O Globo publicou uma reportagem intitulada “Museu da Quinta é alvo fácil para um incêndio” (O Globo, 2018). Em 2004, o mesmo jornal publicou a reportagem “Museu Nacional, da Quinta da Boa Vista, corre risco de pegar fogo” (Faria, 2004). Em 2011, foi publicada uma matéria intitulada “O risco de incêndio que assombra os museus” citando o Museu Nacional (O Globo, 2018). Em 2015, apresentou-se o projeto de um novo sistema de combate e prevenção a incêndio, mas cujas obras não chegaram a ser iniciadas. Antes do incêndio, o Corpo de Bombeiros chegou a ser procurado pela instituição para tratar da instalação de um sistema de proteção contra incêndios (Jornal da USP, 2018). Devido a cortes orçamentários sucessivos e dificuldades financeiras, essas iniciativas não chegaram a ser efetuadas. No início de setembro de 2018, o edifício foi acometido por um incêndio de enormes proporções.

#### **5.4 - A tragédia anunciada: o incêndio do dia 02 de setembro de 2018**

Depois do episódio, a sociedade foi tomada por grande sensação de perda, evocando um certo “sentimento coletivo de fim de mundo” (Fabre, 2019, p. 10). Segundo o depoimento do diretor de Análise de Políticas Públicas da Diretoria de Análise de Políticas Públicas (DAPP) da Fundação Getúlio Vargas (FGV), Marco Ruediger, “o valor simbólico dessa perda é enorme, é muito traumático. [...] O incêndio simbolizou para as pessoas uma falta de vontade de construir uma nação em que cultura e história são importantes” (Ruediger, cf. Mori, 2018). Entre as 19h do domingo em que ocorreu o incêndio e as 13h do dia seguinte, a Sala de Democracia Digital monitorou mais de 1,6 milhões de postagens no *Twitter*. Já o Monitor do Debate Político no Meio Digital indicou grande atividade no *Facebook* nas horas posteriores ao incêndio (Mori, 2018). Na manhã seguinte ao episódio, uma multidão de pessoas tentou entrar na Quinta da Boa Vista e realizou protestos na região da Cinelândia. Depois da catástrofe, o Museu Nacional recebeu diversas homenagens e cartas enviadas por crianças, evidenciando a comoção popular. Outras iniciativas foram a criação, pelo artista Vik Muniz, de desenhos a partir das cinzas do museu – sendo que a venda das obras seria revertida para a própria instituição (Vieira, 2019).

#### **5.5 - A midiática da catástrofe e a repercussão internacional**

O caso teve ampla repercussão midiática internacional, tendo sido divulgado pelos principais jornais da imprensa internacional; tais como *Corriere della Sera* (Itália), *The New York Times* e *CNN* (Estados Unidos), *BBC News* (Reino Unido), *El*

País (Espanha) e Le Monde (França) (Revista Veja, 2018). Do ponto de vista da arquitetura de museus, a tragédia anunciada levou à reflexão sobre incompatibilidades técnicas não equalizadas entre a edificação histórica, projetada como residência, e sua adaptação a usos museológicos. De acordo com o próprio diretor, Alexander Kellner, “o museu já não ‘cabia’ no palácio” (Kellner, cf. Lemos; Costa, 2018, p. 46). Segundo o “Guia para Projetos de Arquitetura de Museus” (IBRAM, 2020), é indispensável a avaliação quanto à compatibilidade de usos museológicos em caso de instalação do museu em bens imóveis protegidos pelo tombamento; respeitando, porém, os valores estéticos e culturais do bem e considerando o mínimo de interferência na edificação. Conforme aponta o seguinte trecho:

O incêndio do Museu Nacional também colocou um ponto final na extensa luta dos pesquisadores da instituição para tirar as coleções científicas do palácio histórico, **que não havia sido projetado para abrigar um acervo daquela dimensão**. Por ser tombado, o edifício de arquitetura colonial nunca pôde ter o assoalho, as vigas, as lajes e as portas de madeira trocadas por qualquer outro material. Daí as reiteradas infestações de cupim, daí a falta de um alvará dos bombeiros, daí a preocupação com a segurança das coleções, muitas delas conservadas em material inflamável (Eeteves; Kaz, 2018, grifo nosso).

A insuficiência do atendimento aos requisitos técnicos da arquitetura museal pode ser considerada um dos principais fatores associados à destruição do Museu Nacional. Os padrões atuais de exigência quanto à arquitetura de museus são fundamentais para garantir a segurança institucional, permitindo que o museu desempenhe seus objetivos museológicos de salvaguarda e preservação dos próprios acervos. No contexto brasileiro, é indispensável que o edifício museal observe as diretrizes contidas no Programa de Segurança e Gestão de Riscos do Museu (IBRAM, 2013); de modo a ampliar a capacidade de prevenção em situações de desastre. O atendimento aos requisitos técnicos de segurança patrimonial é fundamental para garantir a salvaguarda dos acervos, tornando-se uma questão que suscita extrema preocupação – sobretudo quando as instituições se envolvem em disputas pela repatriação de acervos museológicos; ocasião em que a avaliação das possibilidades aventadas pela infraestrutura institucional é um fator determinante para a devolução (ou não) de determinados bens.

## **5.6 - A recomposição dos acervos do Museu Nacional**

A reconstrução do Museu Nacional está sendo um processo complexo, amparado pela UNESCO, ICOM, ICCROM, IAB, IPHAN, UFRJ e Ministério da Cultura.

As obras emergenciais foram iniciadas em setembro de 2018, contemplando o escoramento da edificação, a retirada dos escombros e a realização de operações de resgate dos acervos. Foram realizados acordos com empresas, como a VALE, para o auxílio à compra de novas coleções; bem como diversas chamadas públicas para engajar instituições nacionais e internacionais que se interessassem pela doação de objetos. Entretanto, para que isso fosse possível, seria necessário assegurar as condições infraestruturais do museu para receber os novos acervos. Conforme esclarece Kellner, “a única forma é fazer com que o palácio ofereça as melhores condições de segurança para pessoas (visitantes e técnicos) e coleções” (Kellner, cf. Lemos; Costa, 2018, p. 49). Nesse sentido, o projeto arquitetônico do novo museu foi elaborado pelo consórcio H+F Arquitetos e Ateliê de Arquitetura e Desenho Urbano, coordenado pelos arquitetos Pablo Hereñú e Eduardo Ferroni (Perrota-Bosch, 2023).

A intervenção apresenta grande importância simbólica, reafirmando a identidade arquitetônica do edifício e atestando a capacidade de reinvenção do Museu Nacional pós-catástrofe. Conforme explica Marlova Noletto, diretora e representante da UNESCO no Brasil, “esse novo projeto arquitetônico atenderá aos mais rigorosos padrões internacionais de acessibilidade e segurança, o que tornará o Museu Nacional uma fonte renovada de cultura ainda mais integrada à comunidade” (Noletto, cf. Museu Nacional Vive, 2021). Essa premissa foi reforçada no relatório institucional publicado em 2023, que afirmou que o novo projeto atenderia “às diretrizes internacionais sobre acessibilidade universal, preservação do patrimônio, segurança, sustentabilidade, e sugerindo que o Museu seja ainda mais conectado com os jardins da Quinta da Boa Vista” (Museu Nacional Vive, 2023, p. 16). Segundo o presidente do IAB, Nivaldo de Andrade, “o projeto vencedor certamente será capaz de não só restaurar simbolicamente o Museu Nacional, agora adequado às demandas museais contemporâneas” (Andrade, cf. MNRJ, acesso em: 02 nov. 2024). Existe, ainda, a intenção de reposicionar o Museu Nacional como uma instituição de referência a nível global; já que o novo museu almeja se tornar “um dos melhores museus de História Natural do planeta” (Carvalho, cf. Organização das Nações Unidas, 2021).

O amplo investimento infraestrutural no Museu Nacional o colocaria em condições de reivindicar o retorno do manto Tupinambá. Conforme pontua o diretor Alexander Kellner, “receber esse manto é uma enorme responsabilidade. Precisei dar garantias aos curadores” (Kellner, cf. Monterastelli, 2023). Efetivamente, as “garantias” não se referem exclusivamente às características arquitetônicas da edificação; mas incluem a presença de equipe técnica qualificada, o monitoramento constante das

áreas de guarda, exposição e pesquisa de acervos; a implantação de plano de inspeção periódica; o treinamento do pessoal de limpeza e segurança; orientações claras quanto à conduta e manipulação de acervos; adequação do mobiliário para abrigar objetos etc. (Froner; Souza, 2008). Em particular, a arte plumária apresenta necessidades específicas em relação à sua conservação, estando sujeita a fatores como: depósito de sujidades, ataques biológicos, desvanecimento de coloração devido à fotossensibilidade e danos mecânicos (Vicente, 2018). Logo, a arquitetura museal deve estar alinhada às necessidades de conservação de diversos tipos de acervos expostos – incluindo itens extremamente vulneráveis, como o manto Tupinambá.

## **6 - As tratativas pelo retorno do manto**

Seguindo a perspectiva das “histórias interconectadas”, é importante ressaltar que alguns eventos foram fundamentais para possibilitar o retorno do manto Tupinambá ao Brasil, amarrando as “pontas soltas” deixadas na trama deste artigo. Um episódio fundamental foi a visita do embaixador brasileiro, Rodrigo de Azeredo Santos, que viu o manto Tupinambá exposto na sala dedicada à Missão Holandesa no Brasil, liderada por Maurício de Nassau, e ficou encantado com a peça (Roxo, 2023). Em novembro de 2021, ele teria lido o artigo “Longe de Casa”, publicado pela Revista Piauí e, depois de se informar sobre o assunto, soube que o Brasil nunca tinha reivindicado oficialmente a devolução do artefato. Em contato com lideranças da Terra Indígena Tupinambá de Olivença, o embaixador decidiu procurar a instituição europeia para solicitar formalmente a devolução do manto (Fares, 2024). As negociações, apoiadas pela Embaixada do Brasil na Dinamarca, foram realizadas em sigilo. A devolução do manto envolveu esforços do Ministério das Relações Exteriores (MRE), Embaixada do Brasil na Dinamarca, Ministério da Cultura, Ministério da Educação e Ministério dos Povos Indígenas; para além do MNRJ, do Museu Nacional da Dinamarca e de lideranças Tupinambá da Serra do Padeiro e de Olivença (Gama, 2024; Ministério da Cultura, 2024).

O primeiro encontro entre o diretor do Museu Nacional da Dinamarca, Rane Willerslev, e a equipe da embaixada brasileira, em 2022, foi favorável à devolução da indumentária. Entretanto, Willerslev impôs duas condições para a devolução do manto: o recebimento de uma requisição formal assinada por lideranças Tupinambás e a concordância dos indígenas acerca do encaminhamento do manto ao MNRJ (Roxo, 2024). Os documentos foram providenciados por Rodrigo Azeredo, que contactou o paleontólogo e diretor do Museu Nacional, Alexander Kellner. Ele enviou uma carta em

nome do MNRJ à Dinamarca, datada de 29 de julho de 2022 (Monterastelli, 2023; Roxo, 2023). Então, a direção do Museu Nacional entrou em contato com lideranças indígenas para solicitar a elaboração de cartas, endereçadas ao museu dinamarquês, pedindo a devolução do manto. Logo, a artista Glicéria Tupinambá foi contatada para redigir o documento.

### 6.1 - O retorno do manto na perspectiva indígena

Inicialmente, Glicéria conta ter recusado o pedido; mas, depois de consultar os Encantados, acabou concordando. Segundo ela, “os Encantados disseram: voltará o manto que se manifestar, que queira voltar” (Tupinambá, cf. Seta, 2023). Na perspectiva indígena, a espiritualidade do manto é um fator significativo, que orienta a demanda dos povos Tupinambás pelo retorno (ou não) do ancestral. Como explica Glicéria, “o que é mais importante é essa escuta, e não o desejo humano. É sim a escuta que emana da própria espiritualidade do manto” (Tupinambá, cf. Alves, 2024). Segundo o Cacique Babau, “pela escuta do manto, soube que ele estava esperando um parente de linhagem sanguínea para ser contatado. Houve uma consulta aos Encantados e ele disse que havia completado sua missão e que queria voltar” (Babau, cf. Monterastelli, 2023).

023).

**Figura 7** – Glicéria Tupinambá durante escuta ritualística do manto, no Museu Nacional da Dinamarca. 2022.



**Fonte:** Creative Commons.

Em setembro do mesmo ano, Glicéria viajou para Copenhague para proceder à escuta ritualística dos mantos (Figura 7). O processo durou três dias e envolveu a escuta dos cinco mantos salvaguardados pelo museu dinamarquês; mas apenas aquele que tinha estado no Brasil, na Mostra do Redescobrimento, manifestou-se.

Retornando ao Brasil, Glicéria escreveu uma carta, assinada pelo Cacique Babau, solicitando o retorno do manto (Seta, 2023). De acordo com Glicéria:

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

Em outro trecho, Glicéria afirma o seguinte:

Nosso povo se perdeu na imensidão, mas o manto não, é um registro, está lá parado, e eles são obrigados a cuidar dele, a preservá-lo, gastando bilhões. **Se a gente fosse pedir o manto de volta, seria para fazê-lo retornar à natureza, para não mais existir, porque a função dele é voltar para a natureza. Estando lá, é a pena, e, se o trouxermos de volta, a gente perdoou – não temos a intenção de perdoar.** É só o tempo, o tempo que foi estabelecido pela lei Tupinambá. Então, eles vão continuar carregando essa pena para o resto da vida, se depender dos Tupinambás da Serra do Padeiro. Nós não queremos dar esse perdão (Tupinambá, 2021, grifo nosso).

Na visão indígena, a repatriação depende da orientação dos Encantados, e não de disputas políticas ou reivindicação de grupos sociais. Por essa razão, não faria sentido solicitar a devolução dos outros mantos que permanecem em território europeu. A salvaguarda do manto ancestral é considerada, para os indígenas, uma “condenação” aos povos europeus; e recebê-los de volta significaria perdoá-los pela violência cometida durante o período colonial.

## 6.2 - A “sensibilização” do Museu Nacional da Dinamarca

Estando de acordo com a orientação ancestral, os documentos solicitados foram traduzidos para o dinamarquês e entregues por Rodrigo de Azeredo Santos à direção do Museu Nacional da Dinamarca, que se “sensibilizou” com o pedido e elaborou um parecer favorável à devolução da peça. A reivindicação foi encaminhada aos seis membros do Conselho do museu dinamarquês, que recomendaram o endereçamento da questão ao Ministério da Cultura da Dinamarca (Roxo, 2023). Naquela ocasião, os Tupinambás concordaram que o manto fosse conservado e

exposto no MNRJ. Em vídeo postado no *Instagram*, Glicéria esclarece o fato de o manto ter sido encaminhando ao museu carioca, e não à aldeia indígena. Segundo ela: “por que [o manto Tupinambá] está no Museu Nacional? Por que não está no território? Porque o Museu Nacional tem aspectos técnicos que podem garantir mais durabilidade. O manto tem cerca de 400 anos; então, ele pode durar muito mais” (Tupinambá, cf. Etnomuseu, acesso em: 19 nov. 2024). Novamente, retoma-se a importância da arquitetura museal para o balizamento da disputa pelo retorno de bens culturais.

Em 31 de maio de 2022, o ministro Jakob Engel-Shmidit autorizou a devolução definitiva da indumentária ancestral (Roxo, 2023). Então, foi criado o Grupo de Trabalho de Acolhimento ao Manto Tupinambá, composto por antropólogos do museu, pela cacica Jamapoty e por Glicéria Tupinambá. De acordo com a curadora indígena Guarani Nhandeva e Diretora da FUNARTE, Sandra Benites, “não adianta trazer para o Brasil e isso ficar num lugar que a gente não tem acesso, que não tem políticas, onde não vai ser discutido nada. Não é somente trazer de volta, e sim questionar como essas instituições podem organizar uma forma de reparação histórica para essas comunidades” (Benites, cf. Gama 2024). Durante os processos de negociação sobre o retorno do manto Tupinambá, o tema foi tratado como uma “doação”; evitando-se usar o termo repatriação”. Conforme explica Azeredo, “essa questão de repatriação é muito delicada. Decidimos chamar de doação, para não gerar polêmica” (Azeredo, cf. Monterastelli, 2023). Em defesa do uso desse termo, entende-se que o tom mais ameno poderia facilitar outras negociações diplomáticas pela devolução de artefatos armazenados em acervos europeus (Roxo, 2024). Entretanto, conforme pontua Paula Alzugaray (2023), o uso dos termos “doação” e “empréstimo podem ser considerados uma maneira dissimulada de retratação pela violência colonial.

Nesse sentido, a própria justificativa para aquiescer ao pedido de retorno do manto Tupinambá apresentada pelo museu dinamarquês foi atribuída de uma certa “aura de benevolência”; desviando-se do aprofundamento de discussões acerca da decolonialidade dos saberes e dos acervos. Como destacou o antropólogo Rane Willerslev, a doação do manto era uma “contribuição única e significativa” (Willerslev, cf. Costa; Rodrigues, 2024) para a recomposição da coleção brasileira, tendo em vista que “as heranças culturais têm um papel decisivo nas narrativas das nações sobre si mesmas. É assim no mundo inteiro. Por isso, é importante, para nós, ajudar a reconstruir o Museu Nacional do Brasil depois do incêndio devastador de alguns anos atrás” (Willerslev, cf. Costa; Rodrigues, 2024). Além disso, não haveria alteração na

exposição do museu dinamarquês, já que um dos quatro mantos Tupinambás armazenado na reserva técnica ocupou o lugar daquele que estava em exibição, sem alterar a proposta curatorial existente que reforça uma versão apaziguada da colonização nas Américas (Roxo, 2024).

### **6.3 - As repercussões da devolução do manto na mídia dinamarquesa**

A devolução do manto causou controvérsias na Dinamarca. Conforme indica Roxo (2024), o jornal *Berlingske* publicou uma matéria acerca do descontentamento de funcionários do museu dinamarquês em relação ao diretor Rane Willerslev, que manteve as negociações com a Embaixada Brasileira em sigilo. Segundo a reportagem, uma fonte anônima teria lamentado a “depenação” do patrimônio cultural dinamarquês e afirmou que a devolução do manto ameaçava a “ideia do que é um museu” (Roxo, 2024). Alguns dias depois, foi publicado no mesmo jornal um artigo da pastora Kathrine Lilleør, em que ela afirma: “não dá para falar com uma capa feita de penas, mesmo que você seja um índio brasileiro. Nosso Ministro da Cultura foi ingênuo” (Roxo, 2024). A matéria zombava das seções de escuta do manto realizadas no museu dinamarquês; demonstrando profundo desrespeito à cosmologia Tupinambá e perpetuando, de maneira irresponsável, mecanismos de violência colonial.

No jornal *Kristeligt Dagblad*, o deputado Nikolaj Bøgh afirmou que, após 334 anos em Copenhague, o manto havia se tornado patrimônio cultural dinamarquês. Ele ainda criticou que a devolução ao Brasil ocorreu sem estabelecer um diálogo democrático com a sociedade. Em resposta, o ministro da cultura, Jakob Engel-Schmidt, afirmou que a devolução do manto não abriria precedentes para outras repatriações, tratando-se de um caso especial. Argumentando nesse sentido, lembrou que a Grécia teve negado, em fevereiro, o pedido de devolução de três esculturas retiradas do Parthenon e levadas à Dinamarca entre os anos de 1688 e 1835. Segundo a justificativa apresentada por Jakob Engel-Schmidt, o projeto de reconstrução do MNRJ foi um fator determinante para que se concordasse com a devolução da vestimenta Tupinambá. Em suas palavras, “o elemento principal para nós foi o fato de que a capa de penas será exposta no Novo Museu Nacional brasileiro. [...] O valor comunicativo da peça aumentará significativamente, em parte porque será o único do gênero no acervo do museu e porque, entre outras coisas, estará disponível para os rituais tradicionais” (Engel-Schmidt, cf. Roxo, 2024). Avaliou-se, nesse sentido, o papel que o manto Tupinambá assumiria na coleção brasileira;

considerando também a existência de outros exemplares do manto ancestral no acervo dinamarquês.

#### **6.4 - O manto Tupinambá e a reconstrução do Museu Nacional**

Certamente, o Museu Nacional do Rio de Janeiro nutria interesse pela incorporação do manto Tupinambá às suas coleções. De acordo com o antropólogo e então curador das coleções etnográficas do MNRJ, João Pacheco de Oliveira, “o manto é totalmente singular, até porque o guará está em risco de extinção” (Pacheco, cf. Monterastelli, 2023). Ainda, sua devolução consiste no “primeiro artefato indígena brasileiro de grande significação que retorna de um museu europeu. É um fato inédito” (Oliveira, cf. Costa; Rodrigues, 2024). Segundo o diretor Alexander Kellner, “não tem mineral, não tem fóssil, não tem artefato que consiga ser mais importante que esse manto. Ele representa as primeiras populações brasileiras [...]. E, diferentemente, por exemplo, das múmias dos egípcios, que são muitas, os mantos são poucos” (Kellner, cf. Ssta, 2023). Segundo nota emitida pelo próprio Museu Nacional, “a doação do manto Tupinambá configura algo radicalmente novo e que merece ser celebrado: é a primeira peça de incomensurável valor simbólico e artístico, um ícone da história do Brasil e de sua Antropologia, que regressa para o país e para a guarda das instituições nacionais” (nota emitida pelo MNRJ, cf. Seta, 2023). O êxito da empreitada da devolução do manto Tupinambá efetivamente colocaria o museu carioca em uma certa posição de “vanguarda decolonial” no campo das artes brasileiras; reafirmando o papel da instituição no contexto pós-catástrofe e situando-se como uma iniciativa a ser seguida por outros países interessados na recuperação de seus bens culturais.

#### **6.5 - A participação das comunidades indígenas nas negociações pela repatriação**

Nesse contexto, deu-se prosseguimento ao sigiloso processo de devolução do manto; que foi acondicionado na Biblioteca Central do MNRJ (Figura 8), localizada no Horto Botânico, enquanto seguem em andamento as obras de reconstrução do Museu. A sala que recebeu o manto passou por adequação de suas infraestruturas técnicas, contando com a instalação de aparelho de ar-condicionado e desumidificador no ambiente (Costa; Rodrigues, 2024). Entretanto, lideranças indígenas denunciaram, em nota do Conselho Indígena Tupinambá de Olivença (CITO) publicada no *Instagram*, que os procedimentos acordados com o Museu Nacional não foram seguidos

conforme o combinado, de modo que o manto não foi recepcionado segundo as tradições indígenas.

**Figura 8** – Manto Tupinambá na Biblioteca do Museu Nacional do Rio de Janeiro



**Fonte:** Creative Commons.

De acordo com a Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT), os povos indígenas têm o direito de serem consultados sobre temas que os afetam. O seguinte trecho esclarece aspectos desse conflito:

Imagina se você tivesse a oportunidade de rever um parente morto há muitos anos, um mais velho. Imagina essa realidade abençoada e fantástica em que você pudesse se reencontrar com um ente querido. [...] Agora, imagina que esse reencontro fosse interrompido por alguém que tivesse encaminhado seu parente para outro lugar. Um laboratório, **para que seu parente – vindo do além, do passado – fosse estudado como um objeto científico**. Imagina que a sua espera, e tudo aquilo que você planejou dizer para o seu ente querido [...], imagina que você fosse proibido de fazer qualquer coisa porque, afinal, **o seu parente é um objeto científico**. Pois deve ter sido isso que sentiu o povo Tupinambá ao ser impedido de recepcionar o manto sagrado que recentemente voltou ao Brasil (Casarin, 2024, grifo nosso).

Como vemos, o tema da repatriação de acervos não deve se restringir exclusivamente ao objeto em si, do ponto de vista técnico-científico; mas deve envolver o resgate do diálogo com as comunidades envolvidas, de modo a restabelecer o senso de conexão e pertencimento. Com efeito, a divulgação da notícia ocasionou grande constrangimento público para o MNRJ. Buscando esclarecer o ocorrido, o antropólogo João Pacheco de Oliveira afirmou que os funcionários do museu também foram surpreendidos com a chegada do manto (Roxo, 2024). Para

conter a crise, o próprio diretor Alexander Kellner viajou à Bahia para esclarecer à comunidade Tupinambá que os funcionários não foram informados sobre a data de chegada do manto, devido ao sigilo que envolvia a operação. Na visão de Kellner, “a enorme frustração deles [dos Tupinambás] transcende a questão do manto” (Kellner, cf. Roxo, 2024). Efetivamente, o retorno do manto Tupinambá se converteu em um símbolo da resistência indígena, da luta pela demarcação de terras e contra o Marco Temporal; bem como uma estratégia para trazer visibilidade social a essas demandas.

### **6.6 - O Museu de Arte Tupinambá: o manto de volta à comunidade?**

A cerimônia oficial de recepção do manto, que se iniciou no dia 10 de julho de 2024, foi marcada por protestos da comunidade indígena e, inclusive, pela solicitação de que o manto fosse encaminhado à aldeia Tupinambá de Olivença, através da criação de um Museu de Arte Tupinambá (Alves, 2024; Nonada, 2024). Por questões legais, existe um compromisso formal do Estado Brasileiro para que o manto permaneça no MNRJ, destino da doação feita pela Dinamarca; e a principal justificativa são as melhores condições de acesso ao bem cultural na cidade do Rio de Janeiro, uma das principais destinações turísticas brasileiras (Ribeiro, 2024). Por outro lado, o fato de o manto não ser encaminhado às populações originárias, permanecendo distante de seu povo, reflete a permanência da lógica do acúmulo e colecionismo europeu; fazendo-nos recordar da ideia pontuada por Françoise Vergés (2023): “mudar para que nada mude”; isto é, promover transformações que, no fim das contas, contribuem para a manutenção do *status quo* e para a não instalação de um “Programa da Desordem Absoluta”, recuperando a perspectiva aventada por Frantz Fanon (2020).

## **7. Considerações finais**

O caso do manto Tupinambá demonstra avanços significativos no debate sobre a descolonização de acervos museológicos, posicionando o Brasil no contexto internacional. As negociações analisadas dialogam com o contexto descrito por András Szántó (2022, p. 19), em que “as instituições culturais novamente enfrentaram um ajuste de contas por terem sido coniventes, voluntária ou involuntariamente, com os saques coloniais de artefatos e a perpetuação da injustiça racial”. O estudo demonstra a impressionante diversidade de significados atribuídos ao manto Tupinambá, em relação às suas presenças e ausências; do ponto de vista material e simbólico. O objeto apresenta múltiplos interesses, mobilizando de maneira simultânea

significados para a cosmologia indígena, para os povos europeus no contexto da dominação colonial e para a própria construção simbólica do Estado Nacional brasileiro. Na atualidade, a vestimenta ancestral simboliza a resistência e luta política dos povos indígenas por seus direitos; a necessidade de reinvenção de uma das principais instituições cujo incêndio simboliza o descaso das autoridades políticas para com o patrimônio cultural brasileiro; e emana uma certa “aura de benevolência” de instituições europeias que se buscam afirmar uma postura internacional de solidariedade internacional em face de demandas decoloniais e do patrimônio em chamas.

O presente artigo buscou interconectar histórias aparentemente independentes: a luta pela devolução da indumentária ancestral e a necessidade de reconstrução arquitetônica do MNRJ, depois de uma catástrofe de grandes proporções e que atingiu ampla visibilidade na mídia internacional. Certamente, a repercussão midiática do incêndio e o amplo investimento realizado na infraestrutura do novo Museu foram fatores essenciais para o desenlace favorável da devolução do manto. O caso analisado demonstra como a arquitetura de museus pode ser compreendida como um fator determinante para o sucesso (ou não) de negociações pela devolução de bens culturais. Ainda, é importante destacar como a arte contemporânea, protagonizada pela original obra de Glicéria Tupinambá, pode ser considerada um caminho alternativo à impossibilidade de retorno do manto; essencial para a ressignificação da vestimenta ancestral na atualidade. A itinerância das ações artísticas de Glicéria e a recusa à inserção dos mantos contemporâneos no mercado da arte buscam problematizar as práticas colecionistas desenvolvidas por instituições ocidentais.

Entretanto, o caso analisado indica uma certa limitação da ideia de descolonização dos museus. Segundo pontua Adriano Pedrosa (cf. Szántó, 2022, p. 102), “não acredito que um dia conseguiremos decolonizar ou desocidentalizar completamente o museu, pois o museu em si é um constructo europeu. Ainda assim, sempre é possível avançar mais e mais”. No caso em questão, o retorno do manto só ocorreu mediante a adequação infraestrutural do país solicitante, alinhando-se aos requisitos hegemônicos da arquitetura museal contemporânea. Se por um lado, permanece legítima a preocupação com a salvaguarda material do patrimônio e com a democratização do acesso às coleções; por outro, o afastamento do manto quinhentista em relação às comunidades Tupinambás e a própria necessidade de preservação do manto, proveniente da perspectiva ocidental de compreensão das relações culturais, podem ser entendidas maneiras de perpetuar a violência colonial na

contemporaneidade. Além disso, as polêmicas que envolveram a chegada do manto ao Brasil reforçam a necessidade de estabelecer uma linha de diálogo clara com as comunidades originárias, de modo a evitar que as feridas coloniais sejam continuamente reabertas.

## Referências

- ACERBI, Vitória dos Santos. *O direito à arte e à história: repatriação e restituição de bens culturais em disputa no Brasil*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História). Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora: 2019.
- AGÊNCIA BRASIL. *Alemanha devolve fóssil Ubirajara jubatus ao Cariri cearense*. Agência Brasil. 12 jun. 2023.
- ALVES, Raoni. Manto tupinambá: entenda como o item repatriado era usado em rituais antropofágicos e por lideranças indígenas no Brasil. *G1 Rio*. Rio de Janeiro: 13 jul. 2024.
- ALZUGARAY, Paula. Doação não, devolução. *Revista Select*. 04 jul. 2023.
- ANTENORE, Armando. “Somos tupinambás, queremos o manto de volta”. *Folha de São Paulo Ilustrada*. São Paulo: 2000.
- BARROS, José D’Assunção. Histórias interconectadas, histórias cruzadas, abordagens transnacionais e outras histórias. *Secuencia*, n. 103, 2019.
- BRY, Theodor de. *India Occidentalis e Historia Americae sive Novi Orbis. 1634*. Disponível em: <https://archive.org/details/historiaamericae00theo/page/n13/mode/2up>. Acesso em: 26 set. 2024.
- BUONO, Amy. *Seu tesouro são penas de pássaro: arte plumária Tupinambá e a imagem da América*. UNICAMP. Campinas: 2018.
- CAFFÈ, Juliana; GONTIJO, Juliana. Expor o sagrado: o caso do manto tupinambá na exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 7, n. 2, p. 23-47, 2023.
- CAFFÈ, Juliana; GONTIJO, Juliana (Org.). *Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá: Essa é a grande volta do Manto Tupinambá*. São Paulo: Conversas em Gondwana, 2021.
- CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Lei nº 14.701*. Regulamenta o artigo 231 da Constituição Federal para dispor sobre o reconhecimento, a demarcação, o uso e a gestão das terras indígenas. 20 out. 2023.
- CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Projeto de Lei nº 490/2007*. Altera a Lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973, que dispõe sobre o Estatuto do Índio. 20 mar. 2007.
- CAMINHA, Pêro Vaz de. *A carta*. Texto base: Carta a El Rei D. Manuel, Dominus. Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos. São Paulo: 1963.
- CASARIN, Carolina. O manto sagrado Tupinambá. *IREE*. 23 jul. 2024. Disponível em: <https://iree.org.br/o-manto-sagrado-tupinamba/>. Acesso em: 22 out. 2024.
- CHIARELLI, Tadeu. *O manto Tupinambá como matéria e símbolo*. Algumas anotações. *Arte & Crítica*. Ano XXI, nº 66, jun. 2023.
- CORÁ, Janaína; BATTESTIN, Cláudia. Gabinete de curiosidades: um lugar de maravilhamento diante do mundo. *Revista Interdisciplinar Art & Sensorium*. Curitiba, v. 8, n. 1, 2021.
- COSTA, Caroline Mendes Pinto Rocha da. *O retorno do manto tupinambá: diálogos para a construção de uma história da arte indígena*. TCC. Bacharelado em História da Arte. Escola de Belas Artes da UFRJ. Rio de Janeiro: 2022.
- COSTA, João Vitor; RODRIGUES, Thayná. Manto Tupinambá, devolvido pela Dinamarca, deve ser exposto ao público em agosto no Museu Nacional. *O Globo*. Rio de Janeiro: 11 set. 2024.

D'ABBEVILLE, Claude. *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*. Edições do Senado Federal. Brasília: 2008.

DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. *A casa do Imperador*. Do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional. Dissertação (Mestrado em Memória Social). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2007.

DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista*, nº 14, jun. 2006.

ESTEVES, Bernardo; KAZ, Roberto. Do carvão às cinzas. Causas e efeitos do incêndio no Museu Nacional. *Revista Piauí*. Anais da tragédia brasileira I. out. 2018.

ETNOMUSEU. Página na Rede Social Instagram. 18 jul. 2024. Disponível em: [https://www.instagram.com/etnomuseu/reel/C9IKCCJpuws/?next=%2Favaferferii%2Ffeed%2F&locale=en\\_US%2Cen\\_US](https://www.instagram.com/etnomuseu/reel/C9IKCCJpuws/?next=%2Favaferferii%2Ffeed%2F&locale=en_US%2Cen_US). Acesso em: 19 nov. 2024.

FABRE, Daniel. Catástrofe, descoberta, intervenção ou o monumento como evento. *Revista Memória em Rede*, v. 1, n. 21, 2019.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu, 2020.

FARES, Khadyg. A volta do manto Tupinambá: restituição e colonialismo interno. *C&América Latina*. 07 fev. 2024.

FARIA, Patrícia. Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista, corre risco de pegar fogo. *O Globo*. Rio de Janeiro: 04 nov. 2004.

FAUSTO, Carlos. Fragmentos de história e cultura Tupinambá. Da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico. In: CUNHA, Manoela Carneiro da (Org.) *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p.380-396.

FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade Tupinambá*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2006.

FRONER, Yacy-Ara; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Controle de pragas*. Tópicos em Conservação Preventiva 7. Belo Horizonte: LACICOR-EBA-UFMG, 2008.

GAMA, Guilherme. Após 300 anos na Dinamarca, manto Tupinambá volta ao Brasil. *CNN*. São Paulo: 11 jul. 2024.

GOMES, Laurentino. Porque o Museu Nacional nasceu e morreu como símbolo do toma lá dá cá. Depoimento a Marcelo Coppola. *O Globo*. 08 set. 2019.

GOMES, Taynara Bittencourt. *Manto Tupinambá da Serra do Padeiro: arte, cosmologia e resistência indígena*. TCC em Artes Visuais. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Cachoeira: 2022.

GOVERNO FEDERAL. Ministério dos Povos Indígenas. *Marco temporal volta à pauta no STF; entenda por que a tese é inconstitucional e viola os direitos dos povos indígenas*. 05 ago. 2024.

IBRAM. *Guia para projetos de arquitetura de museus*. Brasília: IBRAM, 2020.

IBRAM. *Programa para a Gestão de Riscos ao Patrimônio Musealizado Brasileiro*. Brasília: IBRAM, 2013.

JORNAL DA USP. Um retrato do descaso com a cultura e a pesquisa no Brasil. *Jornal da USP*. São Paulo: 03 set. 2018.

JURT, Joseph. O Brasil: um Estado-nação a ser construído. *MANA*, p.471-509, 2012.

LÉRY, Jean de. *História de uma Viagem feita à Terra do Brasil*. Rio de Janeiro: 1889.

LEMOES, Eneida Braga Rocha; COSTA, Ana Lourdes de Aguiar (Org.). *Anais. 200 anos de Museus no Brasil*. Desafios e perspectivas. Brasília: IBRAM, 2018.

LUPO, Bianca Manzon; COSTA, Karine Lima da. Tumba, templo e pirâmide: arquitetura e repatriação no Grande Museu Egípcio. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 30, p. 1-34, 2022.

MACHADO, Sandra. Paço de São Cristóvão abriga o Museu Nacional. *Multirio*. Rio de Janeiro: 01 dez. 2016.

MENDES, Hezelainy Wanessa Oliveira Lima. *Patrimônio destruído: o caso do Museu Nacional do Rio de Janeiro – Brasil*. Dissertação (Mestrado em Patrimônio). Universidade Nova de Lisboa. 2020.

MÉTRAUX, Alfred. *A religião dos Tupinambás e suas relações com a das demais tribos tupi-guaranis*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Evento de celebração do retorno do Manto Tupinambá será realizado em setembro, no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 03 set. 2024.

MONTERASTELLI, Alessandra. Manto tupinambá, de volta ao Brasil, reacende o debate sobre repatriar relíquias. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 18 jun. 2023.

MORI, Leticia. Como o incêndio no Museu Nacional foi explorado pelos dois lados do espectro político. *BBC News Brasil*. São Paulo: 05 set. 2018.

MUSEU NACIONAL DO RIO DE JANEIRO. Disponível em: <https://www.museunacional.ufrj.br/>. Acesso em: 31 jan. 2025.

MUSEU NACIONAL VIVE. *Campanha #Recompõe*. Rio de Janeiro: 02 set. 2021. Disponível em: <https://museunacionalvive.org.br/recompoe/>. Acesso em: 19 nov. 2024.

MUSEU NACIONAL VIVE. *Relatório 2023*. Rio de Janeiro: 2023. Disponível em: [https://museunacionalvive.org.br/wp-content/uploads/2024/03/sanitize\\_relatorio-mnv-2023\\_digital.pdf\\_130324-072554.pdf](https://museunacionalvive.org.br/wp-content/uploads/2024/03/sanitize_relatorio-mnv-2023_digital.pdf_130324-072554.pdf). Acesso em: 18 nov. 2024.

NASCIMENTO, Leonardo. *Glicéria Tupinambá: Cuidar da cultura envolve cuidar do território*. Entrevista. Suplemento Pernambuco: 2023.

NONADA. Indígenas lançam manifesto pedindo retorno do Manto Tupinambá à aldeia em cerimônia oficial. *Nonada*. 12 set. 2024.

O GLOBO. *Reportagens do GLOBO alertam para risco de incêndios no Museu Nacional desde a década de 70*. 03 set. 2018.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Unesco apoia restauração de Museu Nacional no Rio de Janeiro após incêndio*. 24 fev. 2021.

PAIVA, Alessandra Simões. Reviravoltas decoloniais do Manto Tupinambá: três artistas mulheres e seus trabalhos em torno do artefato que se tornou ícone da identidade brasileira. *Revista de Cultura Visual*, n. 13, 20247.

PALADINO, Luiza Mader. *A opção museológica de Mário Pedrosa: Solidariedade e Imaginação Social em Museus da América Latina*. São Paulo, 2020. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

PERROTTA-BOSCH, Francesco. *H+F*. Coleção Arquitetos da Cidade. São Paulo: Editora Escola da Cidade/ Edições SESC, 2023.

PIPA. Arquivo PIPA: Glicéria Tupinambá, premiada do PIPA 2023, fala sobre o manto Tupinambá que hoje integra a Bienal de Veneza. *PIPA*. 18 abr. 2024.

REDAÇÃO HORA. Conheça o Samba da Acadêmicos do Tucuruvi para 2025. *NSC Total*. 22 fev. 2025.

REVISTA VEJA. “História queimada”, diz imprensa mundial após tragédia no Museu Nacional. *Revista Veja*. 03 set. 2018.

RIBEIRO, Cristiane. Devolução do Manto Tupinambá ao Brasil surpreende Indígenas da Bahia. *Rádio Agência*. Rio de Janeiro: 15 jul. 2024.

ROXO, Elisângela. As provações do manto Tupinambá. *Revista Piauí*. Aarhus (Dinamarca), 12 set. 2024.

ROXO, Elisangela. A volta do manto Tupinambá. Museu Nacional da Dinamarca vai devolver para o Brasil relíquia sagrada que está na Europa desde o século XVII. *Revista Piauí*. 27 jun. 2023.

ROXO, Elisangela. Longe de casa. O fascínio, a dor e os equívocos em torno dos mantos Tupinambás na Europa. *Revista Piauí*. Edição 182, nov. 2021.

SETA, Isabel. Raríssimo manto tupinambá que está na Dinamarca será devolvido ao Brasil; peça vai ficar no Museu Nacional. *G1*. 28 jun. 2023.

SILVA, Glicéria Jesus da. Arenga Tata Nhee Assojoba Tupinambá. *Tellus*, ano 21, n. 46, p. 323-339, 2021.

SILVA, Glicéria Jesus da. O voo do Manto e o Pouso do Manto: uma jornada pela memória Tupinambá. *MODOS: Revista de História da Arte*. Campinas, v. 8., n. 2, p. 294-333, mai. 2024.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. *A pesquisa científica*. UFS. 2004.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SZÁNTÓ, András. *O futuro do museu*. 28 diálogos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

THÉVET, André. *Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América*. Edições do Senado Federal. Brasília: 2018.

TOKARNIA, Mariana. Artefatos indígenas retidos na França retornam ao Brasil. *Agência Brasil*. Rio de Janeiro: 20 jul. 2024.

TUPINAMBÁ, Glicéria. A visão do manto. *Revista Zum 21*. Instituto Moreira Sales. 07 dez. 2021.

TUPINAMBÁ, Glicéria; TUPINAMBÁ, Jéssica; PAVELIC, Nathalie. “Mais do que objetos”: duas lideranças e pesquisadoras Tupinambá em busca dos seus “ancestrais” na França. *Argumentos*, v. 1, n. 1., jan-jun. 2024.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu. Programa de Desordem Absoluta*. São Paulo: Ubu, 2023.

VICENTE, Bianca Cristina Ribeiro. *Conservação preventiva de plumárias indígenas em acervos museológicos: avaliação das condições dos adornos plumários Ka’apor na coleção etnográfica do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Dissertação (Mestrado em Artes). UFMG. Belo Horizonte: 2018.

VIEIRA, Mariane Aparecida do Nascimento. O incêndio do Museu Nacional e seus efeitos nas pesquisas dos discentes. *Ventilando Acervos*. Florianópolis, 2019.

YOUNG, Robert J. C. *Pós-colonialismo*. Uma breve introdução. São Paulo: Dialética, 2022.

---

Data de recebimento: 02.02.2025

Data de aceite: 09.03.2025