



Fig. 1: Manto Tupinambá. Séc. XVI. National Museet. Copenhagen.

## ARTIGO

# O MANTO TUPINAMBÁ COMO MATÉRIA E SÍMBOLO. ALGUMAS ANOTAÇÕES

TADEU CHIARELLI  
ABCA/SÃO PAULO

**RESUMO:** O texto apresenta um panorama sobre a apropriação física e simbólica do Manto Tupinambá pela arte e pela cultura visual do Ocidente, do século 16 até o presente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Apropriação; Manto Tupinambá; Arte Plumária; Arte no Brasil; Jean-Baptiste Debret

**ABSTRACT:** The text presents an overview on the physical and symbolic appropriation of the Tupinambá Mantle by Western art and visual culture, from the 16th century to the present.

**KEYWORDS:** Appropriation; Tupinambá cloak; Plumary Art; Art in Brazil; Jean-Baptiste Debret

## PARTE 1

O Brasil tem histórias inacreditáveis no que diz respeito à espoliação, tanto concreta quanto simbólica, exercida por sua elite contra as camadas subalternizadas da população. Ficando no campo das visualidades, comento aqui as apropriações materiais e/ou simbólicas dos mantos tupinambá levados a efeito por mulheres e homens brancos. Meu objetivo é refletir sobre como essas apropriações se deram em seis momentos distintos da história, desde a chegada dos europeus nas costas brasileiras, até a postura dos tupinambás atuais frente aos poucos mantos produzidos por seus antepassados, preservados em museus europeus.

Logo de início alguém poderá objetar que não seria apropriado usar um conceito atual - justamente o conceito de apropriação artística<sup>1</sup> - para refletir sobre objetos de arte do passado. Porém, como assinalou o estudioso francês Georges Didi-Huberman:

Ante uma imagem - por mais antiga que seja -, o presente não cessa

jamais de reconfigurar-se [...]. Ante uma imagem - tão recente, tão contemporânea -, o passado não cessa nunca de reconfigurar-se, na medida em que essa imagem apenas se torna possível numa construção da memória, quando não da obsessão<sup>2</sup>.

Se Didi-Huberman admite que nosso olhar ante a imagem é sempre anacrônico, sempre devedor da nossa memória, creio ser possível trazer para o âmbito da história e da história da arte de outros tempos, o conceito de apropriação, melhor percebido pela primeira vez durante o surrealismo histórico, especificamente para explicitar o procedimento da colagem.

Produzir uma colagem é retirar uma imagem de seu contexto original para transpô-la para um outro universo, ação que lhe trará novos significados. É com esse conceito de apropriação que refletirei sobre o uso que europeus e brasileiros fizeram dos mantos indígenas, quer por meio do roubo ou da compra para levá-los para a Europa - para lá conferir-lhes novas contextualizações e usos - quer por sua apropriação simbólica por meio da sua

representação gráfica ou pictórica, quer por meio da instrumentalização física e/ou conceitual.

\*\*\*

Logo no início do século 16, o manto tupinambá foi apropriado pelos invasores europeus por meio de duas maneiras distintas: a primeira, como resultado de trocas entre brancos e indígenas, possibilitando aos primeiros levarem exemplares daquela vestimenta de interesse não apenas estético, como também cultural<sup>3</sup>.

Também nesse mesmo período ocorria a “apropriação gráfica” desses mantos. São várias as ilustrações produzidas por artistas que, a partir dos relatos daqueles que viajaram para o Novo Mundo, descreviam as cerimônias em que o manto tupinambá era usado.

Tanto suas representações, quanto a presença concreta de vários deles em solo europeu se tornarão decisivas na iconografia europeia dos séculos 16, 17 e 18, assim como na moda.

Uma segunda apropriação do manto irá ocorrer já no século 19 aqui no Brasil. 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 pala de plumas inspirada no manto dos povos originários, estabelecia uma conexão simbólica do império com a população nativa.

A terceira apropriação do manto ocorreria quando o crítico brasileiro Mário Pedrosa, em 1978, concebe a mostra “Alegria de viver, Alegria de Criar” para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (que, como será visto, acabará não ocorrendo). Para sua realização Pedrosa havia estabelecido tratativas com o Museu do Homem, de Paris, para trazer o manto tupinambá de seu acervo<sup>4</sup>.

A quarta apropriação seria levada adiante pela artista plástica Lygia Pape que, de início para homenagear o amigo e mentor Mário Pedrosa, produzirá uma série de obras com o título “Manto Tupinambá”.

Em 2000, por ocasião da Mostra do Descobrimento, que ocorreria nas

dependências do Pavilhão Cicillo Matarazzo, em São Paulo, a quinta apropriação do manto, dessa vez, um exemplar vindo da Dinamarca que, como será visto, causará bastante polêmica no país.

Por fim, terminarei essas considerações discutindo o caráter absolutamente original da reapropriação do manto, realizada por Glicéria Tupinambá, que parece ter colocado um fim (pelo menos em termos simbólicos) nas diversas apropriações sofridas por aquele artefato durante séculos<sup>5</sup>.

Para esta edição da *Revista da A.B.C.A.* apresentarei as duas primeiras apropriações do manto, deixando para a próxima edição a segunda e última parte do texto.

## APROPRIAÇÃO 1

Desde o início do século 16, portugueses, franceses e outros europeus se impressionaram com a natureza física e humana que encontraram no território que pouco depois seria conhecido como Brasil. As praias e as matas, os indígenas e seu modo de vida impressionaram a



Fig. 2: Johannes Froschauer, xilogravura. In: Américo Vespúcio. *Mundus Novus*. 1505, Augsburg.

todos e, alguns deles registraram suas impressões em escritos e desenhos que, mais tarde, seriam publicados em livros na Europa e/ou servido de base para a constituição de um imaginário peculiar com ressonância por todo aquele continente.

Segundo Carlos Marcondes de Moura, a primeira imagem de indígenas brasileiros - “supostamente do povo tupinambá” - foi criação de um artista pouco conhecido - o alemão Johann Froschauer - imagem publicada na Alemanha em 1505<sup>6</sup>, ou seja, cinco



Fig. 3: Hans Staden. Refeição feita pelo cativo e por seus executores antes do ritual antropofágico. 1557. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Universidade de São Paulo.

anos após o “descobrimento”. A publicação ilustrada por Froschauer era formada por um conjunto de cartas atribuídas a Americo Vespúcio (ou apócrifas) cujo título era *Mundus Novus*. Sob a xilogravura havia uma descrição da imagem registrada, em que se evidencia - além dos itens da prática canibal - o interesse pelos elementos de adorno dos indígenas retratados:

Essa imagem nos mostra o povo e a ilha descoberta pelo Rei Cristão de Portugal ou por seus súditos. Essas pessoas andam nuas, são bonitas e têm uma cor de pele acastanhada, sendo bem construídas de corpo. Cabeças, pescoços, braços, vergonhas e pés, tanto de homens quanto de mulheres, são enfeitados de penas. Os homens têm também no rosto e no peito, muitas pedras preciosas [...]<sup>7</sup>

Das onze pessoas ali retratadas, apenas a criança que se alimenta no seio materno, não está ataviada com plumas. Nenhuma delas, é certo, enverga algo parecido com um manto, mas, os adereços que algumas levam no pescoço parecem a meio caminho, entre um colar e uma pelerine plumária.

Froschauer nunca esteve no Brasil e, para registrar aquela cena, com certeza valeu-se, tanto das descrições escritas quanto gráficas produzidas por quem havia aqui estado naquele início do século 16. Nota-se, inclusive, que o artista, (antecipando-se a outros que, no futuro, voltariam a produzir descrições sobre os indígenas brasileiros), busca traduzir as formas dos homens, mulheres e crianças tupinambás, para os cânones



Fig. 4.png4: Theodore de Bry. America, Tertia Pars. 1596. Frankfurt.

de beleza renascentista europeia, pautados na proporção e no equilíbrio das formas<sup>8</sup>.

A necessidade de adequar aquelas descrições dos habitantes do Novo Mundo aos esquemas da arte produzida na Europa, paradoxalmente buscava torná-los mais “naturais”, mais palatáveis ao gosto europeu. Afinal, o público daquele continente podia chocar-se com descrições ainda mais canhestras das cenas protagonizadas pelos indígenas, produzidas por viajantes ou artistas menos preparados para aquele mister.

Nesse caso, as ilustrações do livro de Hans Staden - por fugirem dos cânones renascentistas - apesar do interesse que despertaram, podem ter chocado o público leitor, o que teria acelerado a rápida produção de publicações em que os temas das viagens ao Novo Mundo vinham acompanhadas de ilustrações mais ao gosto do renascimento e suas derivações nos séculos 16 e 17.

Dentro desta situação, as obras ilustradas por Theodore de Bry são exemplares do sucesso da interpretação dos registros mais canhestros, para os esquemas mais aceitos da arte

da Europa. Embora essas imagens continuem a descrever cenas de canibalismo e outros temas “exóticos” - inclusive de indumentária - todos os personagens retratados transformam-se em exemplos dos padrões de beleza europeia da época.

\*\*\*

Além das imagens que descreviam os artefatos plumários, vários exemplares desses objetos foram também traficados para a Europa, como resultado de trocas nem sempre (ou quase nunca) - vantajosas para os indígenas. No velho continente - e com alguma rapidez - eles se transformaram em itens de coleções de uma nobreza interessada no exotismo das novas terras “recém-descobertas”.

No ensaio “As muitas voltas do manto tupinambá<sup>9</sup>”, seus autores trazem dados interessantes sobre o comércio entre indígenas e europeus, em que os objetos plumários eram trocados por artigos os mais variados. Os autores lembram que, já na carta escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, está registrado: “Somente deu-lhes

um barrete vermelho e uma carapuça de linho que levava na cabeça e um sombreiro preto. Um deles deu-lhe um sobreiro de penas de aves, compridas, com uma copazinha de penas vermelhas e pardas como de papagaio”.<sup>10</sup>

Motivo de cobiça entre a nobreza e a burguesia endinheirada da Europa, desde a primeira metade do século 16 os mantos fazem parte de coleções aristocratas, como atesta a presença dos dois mais antigos desses mantos presentes na Europa, integrando a coleção do Museu Nacional da Antropologia e Etnologia de Florença, provavelmente vindos da coleção de Cosimo I, registrados em 1539.<sup>11</sup>

\*\*\*

Ainda no século 16 nota-se como a figura do indígena usando o manto vai deixando de povoar apenas as descrições dos viajantes para também simbolizar o próprio continente americano. Tal peculiaridade pode ser percebida na figura da mulher indígena do lado esquerdo de uma gravura que parece a primeira página do livro *Historia Naturalis Brasiliae*.



Nessa grande alegoria do Brasil e da América, a mulher parece usar um manto de plumas que sai do topo de sua cabeça, descendo por suas costas aparentemente até os pés. Aqui não se trata da representação de uma mulher da nação tupinambá, apesar do manto. Desenhá-la como a figura alegórica da América, com aquela capa parece atender a duas necessidades: acentuar o exotismo da cena e realçar o corpo da mulher, que parece emergir da sombra escura da capa.

Mas as representações de indígenas com mantos não ficaram restritas a ilustrações de livros. Produzida ainda no século 16, a pintura *Alegoria da América*, atribuída ao pintor italiano Niccolò Franchini, é um exemplo de como esse artifício também povoou as “artes maiores”.

A obra representa uma mulher e uma criança em primeiro plano - ambos com evidentes traços europeus, imersas em uma paisagem (supostamente) tropical e as roupas que vestem apresentam peculiaridades que podem interessar. Em primeiro lugar, chama atenção os saíotes de plumas usados por ambos, uma configuração pudica, e que logo se tornará um clichê para a representação de indígenas. A veste da mulher se assemelha a uma armadura usada por soldados durante a antiguidade: o saíote de penas representadas de forma rígida, em contraste com um corpete transparente, tendo nas mangas e no decote, arremates de plumas e pedras preciosas. Reforçando

Fig. 5: Niccolao Franchini. Alegoria à América, séc. XVI, óleo s/tela, 220x135 cm. Coleção Particular.



essa aparência quase militar, as duas figuras calçam sapatos que parecem de metal, com o bico finíssimo.

Um elemento que quebra essa rigidez é a ave que a mulher carrega pousada em sua mão direita, uma arara. Como os papagaios, as araras bem podem significar pureza e bondade, o que somente realça o caráter fidalgo da mulher representada. Arrematando as duas figuras, e emprestando-lhes uma grande solenidade, é o manto de plumas que usam. Nota-se o contraste na representação da plumagem da capa da mulher em relação às penas de seu saiote. Aqui, mais uma vez, o manto não está designando a mulher como sendo de origem tupinambá. Ele também é um recurso para o pintor realçar os corpos representados nessa alegoria da América.

\*\*\*

O estudioso Augustin de Tugny, ao escrever sobre a obra de Glicéria Tupinambá, traça um panorama da absorção do manto no continente europeu, desde o século 16. Além de suas observações a respeito do

interesse de colecionadores por aquele tipo de vestimenta, chama a atenção sua descrição sobre o papel que o manto assumiu junto à família Nassau-Orange:

[...] Outro caso registrado do destino dado aos mantos tupinambás são os retratos de Sophie Von Hannover [1644]<sup>12</sup> e de sua tia Mary Stuart [1664]<sup>13</sup>, esposa do Stadtholder Guilherme de Nassau.

Neles as duas princesas vestem o mesmo manto tupinambá trazido de Recife por Mauricio de Nassau. Essas representações demonstram as pretensões da família Nassau-Orange, governantes dos Países-Baixos sobre Pernambuco onde estabeleceram uma colônia entre 1630 e 1654<sup>14</sup>.

Na primeira pintura, Sophie von Hannover foi retratada com uma veste de cetim e um manto de plumas que, preso no alto de sua cabeça, desce pelo seu corpo até prender-se por uma joia na altura de seu ombro esquerdo. A princesa está posicionada no centro da composição frente a uma paisagem nitidamente cenográfica, apresentando árvores tropicais que



Fig. 6: Louise Hollandine von der Pfalz. Sofia de Hannover como indígena. 1644, óleo s/tela. Museum Wasserburg Anholt, Alemanha.

emolduram sua figura. Na mão direita ela segura um tipo de cetro (ou arma em forma de lança?), portando-se como uma espécie de deusa, uma alegoria da terra pernambucana governada por sua família.

O retrato póstumo de Mary Stuart,



Fig. 7: Adriaen Hanneman. Retrato póstumo de Mary Stuart I (1631-1660) com servçal. 1664. Coleção Particular.

apresentado pelo Prof. Tugny, possui uma composição convencional, situando a princesa de Orange frente a um cortinado escuro, que realça sua pele clara. A aristocrata usa uma veste de cetim claro e o mesmo manto de plumas que aparece no retrato de Sophie von Hannover. Diferente dessa última, no entanto, Mary Stuart não tem o manto preso à cabeça, por esta encontrar-

se envolta em um turbante luxuoso, adornado com plumas de avestruz e pérolas. A capa de plumas escarlates (que parece estar com um novo forro), cobre parte do seu corpo, preso por uma joia, como no retrato da sobrinha (seria a mesma joia?). Ao seu lado, um jovem preto ata um cordão de pérolas em seu braço direito. Ele está posicionado em frente a uma paisagem onde se percebe esculturas e elementos arquitetônicos que remetem à antiguidade clássica.

Aparentemente convencional, o retrato, no entanto, possui uma dimensão enigmática, alegórica, que excita o observador. Mary Stuart, frente ao cortinado que parece aludir a uma bandeira heráldica<sup>15</sup>, usa um turbante com forte ressonância oriental e o manto de plumas produzido em Pernambuco, Brasil. Ao seu lado um servo (ou um escravizado?), de descendência africana, frente a uma paisagem europeia. O que aparenta ser o retrato protocolar de uma princesa com seu servo, pode ser interpretado como uma alegoria da família Nassau-Orange e seus domínios espalhados pelos quatro continentes.

\*\*\*

Além desse retrato de Mary Stuart com o servo, existe pelo menos mais um retrato seu, pintado pelo mesmo artista, em que a princesa ressurgue usando também o manto<sup>16</sup>. Nele, Mary Stuart é captada em pose frontal, solitária, envergando o mesmo



Fig. 8: Adriaen Hanneman. Mary, Princess of Orange, 1655ca., óleo s/tela, 120.0 x 98.0 cm.

turbante e o mesmo manto do retrato anterior. Se no primeiro ela posava frente a um cortinado com possíveis referências heráldicas, nesse, a cortina dá lugar a um muro de pedras, parecendo a entrada de uma gruta. As pedras escuras emolduram a figura da mulher de pele clara e expressão de estudada indiferença. Ela repousa o cotovelo esquerdo no que também parece ser uma pedra, segurando uma haste, assemelhada a uma lança. À sua direita, ao fundo, descortina-se uma paisagem sombria, em que se adivinha um rio correndo por entre pequenas elevações montanhosas.

O retrato concentra o foco na figura da princesa, ataviada com índices exóticos (provenientes da Ásia e da América), em um entorno privado de referências da cultura europeia. Nele, a mulher - símbolo do poder da família a que pertence - se sobrepõe a uma paisagem selvagem, formando, com seus adereços, uma síntese entre a civilização europeia - de onde procede -, e a barbárie ou o “primitivismo” asiático e americano, que domina.

Como será visto, essa mesma síntese será percebida na indumentários dos imperadores brasileiros.

## APROPRIAÇÃO II

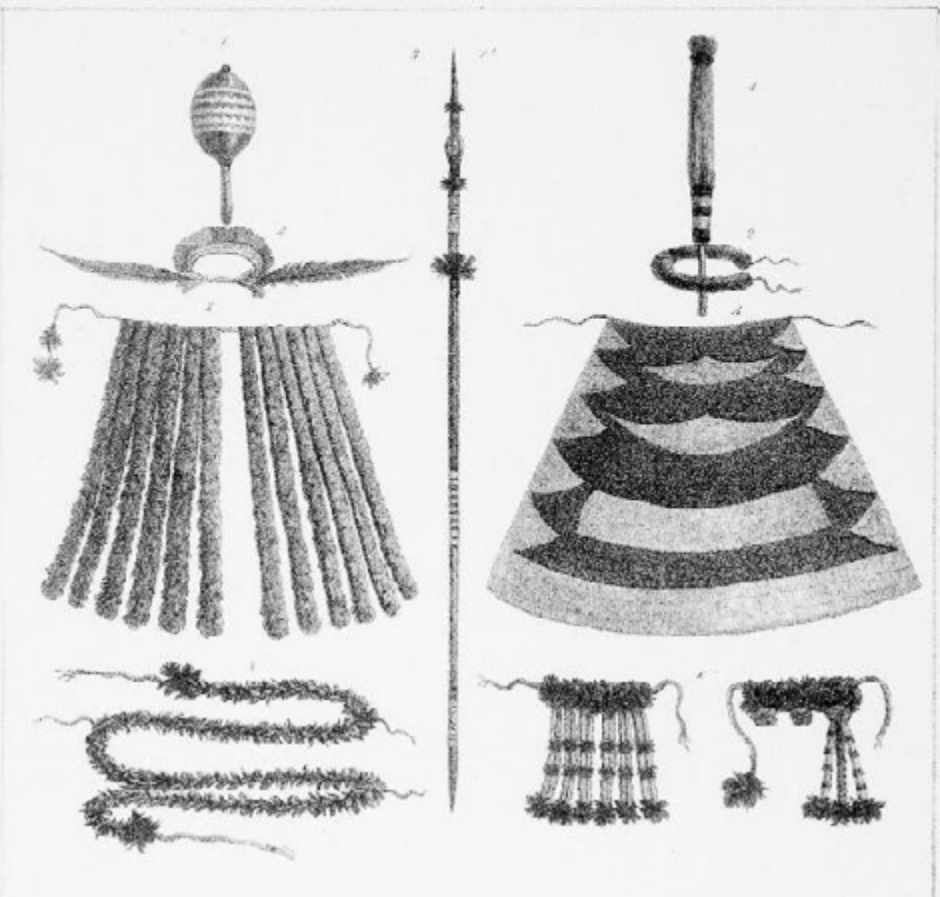
No volume três de seu *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Jean-Baptiste Debret descreve o traje que havia concebido para Pedro de Bragança usar em sua coroação no dia 1 de dezembro de 1822:

[...] Quanto à forma do manto imperial, talvez um pouco estranha para o europeu, já se achava ela nacionalizada no Brasil há três séculos, pois é imitada do poncho, único manto usado em toda a América do Sul. Nada há a contestar, por conseguinte, na forma e na cor do manto imperial aqui desenhado. Este é de veludo verde, bordado a ouro e forrado de seda amarela a fim de evitar outra qualidade de forro que seria insuportável com o calor [...]. A pelerine forrada de seda amarela que guarnece os ombros e esconde a abertura do manto é feita de plumas de tucano cuja cor alaranjada se harmoniza perfeitamente ao resto do uniforme [...]<sup>17</sup>



Fig. 9: Jean-Baptiste Debret. O Imperador D. Pedro I. In: *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil*, 1834.

A descrição que Debret faz do manto de Pedro I naturaliza os elementos que o diferem daqueles ligados à tradição dos mantos reais europeus. O traje do novo imperador é igual só que diferente daqueles de seus antepassados. Ao mesmo tempo em que as cores usadas para sua confecção - o verde da Casa de Bragança



MANTEAUX ET SCEPTRES.

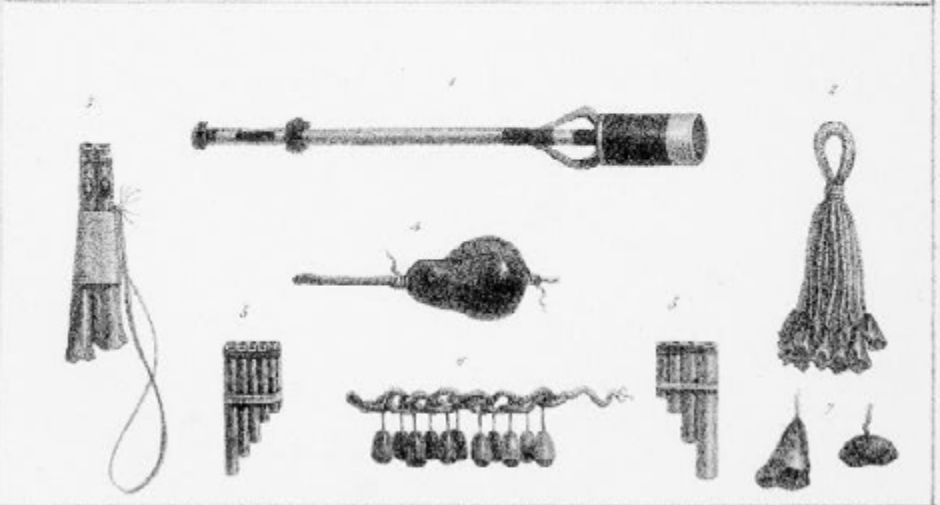


Fig. 10: Jean-Baptiste Debret. Prancha 45. In: Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil. V.I, 1834.

e o amarelo da Casa Habsburgo -, o mantém na longa esteira da tradição europeia, sua frente desenhada em forma de poncho e a pala de plumas de tucano atestam uma vontade de inserção do novo imperador em uma tradição não apenas europeia, mas também latino-americana e brasileira<sup>18</sup>.

A mesma fleuma notada no texto de Debret, é percebida igualmente no relato que o diplomata austríaco Barão Wenzel von Mareschal faz do traje usado por Pedro I em sua coroação. O texto se encontra num documento que o barão envia para seu superior, o príncipe de Metternich, chanceler austríaco na época:

O príncipe vestia uma túnica de seda verde recortada do manto imperial [é assim que ele descreve a parte da frente do manto, em forma de poncho] em veludo verde forrado de amarelo cravejado de estrelas e bordadas a ouro; sobre o manto, uma espécie de gola que ia até o peito de plumas de tucano. Ele usava botas de montaria com esporas; a coroa era adornada com diamantes [...] <sup>19</sup>

Ao que se conhece, a primeira

descrição a atentar para o fato de que a pelerine de plumas de tucano fazia uma referência aos mantos indígenas, está registrada no livro de viagem do reverendo inglês Robert Walsh, publicado em 1830. Nele, o autor relata suas impressões relativas aos trajes de Pedro I quando o assiste presidindo uma assembleia na Câmara dos Deputados no Rio de Janeiro: “[...] Ele usava botas de cano alto que iam acima dos joelhos de seus calções brancos, com um longo manto de veludo verde, bordado com estrelas douradas [com uma] capa de plumas amarelas, de tucanos, que integrava os trajes dos antigos caciques do país”<sup>20</sup>. José da Silva Lisboa, o visconde de Cairu, irá replicar as palavras do reverendo Walsh no estudo que publicaria também em 1830, a respeito do primeiro império.

No capítulo 22 do livro, o visconde, após descrever a riqueza das vestes, joias e insígnias usadas por Pedro I na cerimônia de coroação, coloca uma nota de rodapé em que, tendo o texto de Walsh como base, escreve:

É notável que o Manto Imperial

fosse também usado com lindas penas de *Tucano*, singular ave do país. Isto indica o espírito político com que o imperador procurou dar mais uma prova de se identificar com os Brasileiros, para atrair à civilização a milhões de Índios, que ainda se acham em estado selvagem<sup>21</sup>

É possível que antes de 1830, outros políticos e intelectuais tenham se manifestado sobre o que teria levado Jean-Baptiste Debret a se apropriar, tanto da ideia do poncho, quanto a do manto indígena<sup>22</sup>, para a concepção dos trajes majestáticos de Pedro I. Porém, até o momento, só é possível estabelecer algumas conjecturas sobre as razões que o levaram a essa concepção.

\*\*\*

Jacques Leenhart, no ensaio “Um olhar transversal sobre a construção da nação brasileira”, aponta uma dualidade na atuação de Debret no Brasil:

Debret desenvolveu [...] dois tipos de obras. De um lado, um trabalho para a Corte, constituído

sobretudo de pinturas históricas e de estética neoclássica, com imagens destinadas a fixar para a posteridade os momentos importantes de estabelecimento da monarquia brasileira e do império. Ele se torna o memorialista dos momentos emblemáticos dessa história [...]. Em paralelo, num segundo corpo de obras [...] Debret faz, em aquarela, o retrato das atividades cotidianas da cidade.

Mais adiante, Leenhardt acrescenta outra atividade desenvolvida por Debret em seu estúdio carioca:

Desde sua chegada ao Rio de Janeiro, Debret toma parte na cenografia e na decoração das festas e celebrações oficiais, tarefa na qual se destaca graças a sua experiência parisiense [...]. No Rio como em Paris, os acontecimentos sociais de importância são acompanhados de festividades e aglomerações populares. Se os quadros a óleo que pinta são destinados à Corte, os cenários de espetáculo voltam-se para o público mais amplo da cidade. Instala-se uma teatralidade espetacular e efêmera em sua forma [...] <sup>23</sup>



Fig. 11: Jean-Baptiste Debret. Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da corte por ocasião da Coroação do imperador D. Pedro I. In: Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil. 1834.

Como afirma o autor, Debret produzirá intervenções efêmeras no espaço da cidade, quando da chegada da arquiduquesa Leopoldina e para seu casamento com o futuro Pedro I. O pintor será também o responsável pelo pano de boca para as festividades da

coroação de João VI e de seu filho, Pedro I.

Ao descrever esse último trabalho, Debret atentará para o fato de que ele submeteu o esboço original da pintura a José Bonifácio de Andrada e Silva, figura importante no processo da

independência do país. Assim Debret se manifesta:

[...] Pintor de teatro, fui encarregado da nova tela, cujo bosquejo representava a fidelidade geral da população brasileira ao governo imperial, sentado em um trono coberto por uma rica tapeçaria estendida por cima das palmeiras. A composição foi submetida ao primeiro-ministro que a aprovou. Pedeu-me apenas que substituísse as palmeiras naturais por um motivo de arquitetura regular a fim de não haver nenhuma ideia de estado selvagem. Coloquei então o trono sob uma cúpula sustentada por cariátides douradas. Sobravam-me apenas dez dias para a execução desse quadro, cujas figuras deviam ter no primeiro plano cerca de dez pés de dimensão. Contudo, na véspera da Coroação, o imperador e o Primeiro Ministro vieram incógnitos ao teatro à noite para ver o pano no lugar, completamente acabado. Felicitaram-me pela energia e caráter de cada figura, em que eu conservara a marca e o aspecto da província natal<sup>24</sup>.

\*\*\*

Debret não gozou de completa liberdade para produzir o pano de boca para as comemorações da coroação. Bonifácio o induziu a levar para o trabalho um sentido mais “europeu” de Brasil - substituindo os coqueiros por cariátides como bases da tenda onde ficaria a figura do Império - e, talvez receoso do que fizera o pintor e da opinião de Pedro I em relação à obra, preferiu conferi-la com o imperador, antes do dia da coroação.

Se José Bonifácio interferiu no pano de boca usado nas festividades da coroação, nada impede que ele também tenha se envolvido na concepção do próprio traje que Pedro I usaria em sua coroação<sup>25</sup>. Afinal, Pedro I não seria apenas o primeiro imperador do Brasil, mas, igualmente, o primeiro imperador das Américas, após a queda dos impérios pré-colombianos.

Assim, suas vestes não eram um item desprezível na estrutura geral da cerimônia da coroação. O corpo de Pedro I e seu traje majestático deviam sintetizar/simbolizar a reunião entre civilização e barbárie, Europa e

América. A primeira, pela permanência do manto de tradição europeia - agora com as cores das famílias que dali em diante reinariam sobre o Brasil; a segunda com a parte dianteira do manto transformada em poncho, arrematado pelo mantelete de plumas, referência aos indígenas brasileiros, por meio da apropriação de um de seus artefatos mais belos<sup>26</sup>.

Se, como foi visto, as princesas de Orange-Nassau usaram os mantos tupinambá como símbolo do poderio de suas famílias sobre regiões brasileiras, Pedro I, na primeira metade do século 19, recuperava a ideia do manto indígena para simbolizar seu poder sobre todos os brasileiros, incluindo os “selvagens”<sup>27</sup>.

(CONTINUA NA PARTE 2)





## NOTAS

1 No caso, surgido para definir parte da produção moderna e contemporânea.

2 DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tempo. Historia del arte y anacronismo de las imagines. 2ª edición aumentada. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. P.33.

3 A. Métraux afirma que os indígenas usavam os mantos em cerimônias antropofágicas. Métraux, A. A religião dos tupinambás e suas relações com as demais tribos tupi-guarani. Brasileira, 1950.

4 Sobre o assunto consultar, entre outros: PALADIO, Luiza Mader. A opção museológica de Mário Pedrosa: solidariedade e imaginação social em museus da América Latina. Tese de doutoramento. São Paulo: PPG em Estética e História da Arte da USP, 2020, p. 218.

5 No início da escrita deste texto, eu tinha a intenção de estudar o uso da ideia do manto tupinambá por Debret, em relação ao trabalho da artista Glicéria Tupinambá. Porém quando entrei em contato com o

texto do Prof. Augustin de Tugny, da Universidade do Sul da Bahia, publicado no catálogo da exposição da artista (“A volta histórica do manto tupinambá. Iwri mbebeuçawawara assjoba tupinãbá. Augustin de Tugny IN CAFFÉ, Juliana/GONTIJO, Juliana (org.) Kwá Yepé turusii assojaba tupinambá: essa é a grande volta do manto tupinambá. São Paulo: Conversas com Godwana, 2021 .30/45.), encontrei uma série de informações não apenas sobre o trabalho de Glicéria, como também sobre a própria história dos mantos, desde o século 16. Pouco mais tarde, em contato com o Professor, via e-mail, ele me sugeriu a leitura de um ensaio que havia acabado de publicar em parceria com a própria artista e as estudiosas, Juliana Gontijo e Juliana Caffé (“As muitas voltados dos mantos tupinambá”, Augustin de Tugny, Glicéria Tupinambá, Juliana Caffé, Juliana Gontijo. In TUGNY, Rosângela de/ ROSSE, Eduardo/ BELISÁRIO, Bernard (org.). Poéticas ameríndias [recurso eletrônico]: memórias territoriais. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2023. Recurso online. 361 pág. PDF). A partir da leitura dos dois

textos percebi que seria impossível continuar meus estudos sobre a apropriação dos mantos, sem levar em consideração a precedência dos textos do Prof., que muito me ajudaram. Neste sentido, tomo a liberdade de entender este meu artigo como uma espécie de “resenha indireta” dos dois ensaios citados, e, modestamente, um acréscimo a eles.

6 MOURA, Carlos Eugenio M. Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei. Indígenas do Brasil. Suas imagens (1505-1955). São Paulo: Edusp. 2021, p.17.

7 Legenda da imagem presente em Mundus Novus (1505). Apud. MOURA. Carlos Eugênio M. de op. cit. p. 23.

8 Sobre o assunto, consultar, “Do Apolo de Belvedere ao Guerreiro Tupinambá: etnografia e convenções renascentistas”. Yobnj Aucardo Chicangana-Bayona. História, São Paulo v.25. n.2, 2006, p15-47,

9 “As muitas voltas dos mantos tupinambá”. Augustin de Tugny, Glicéria Tupinambá, Juliana Caffé, Juliana Gontijo. IN TUGNY, Rosângela de/ROSSE, Eduardo/BELISÁRIO, Bernard

(org.). Poéticas ameríndias [recurso eletrônico]: memórias territoriais. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2023 1 recurso on-line. (316p.). PDF

10 Carta de Pero Vaz de Caminha. Apud “As muitas voltas dos mantos tupinambá” op. cit. p.258.

11 “As muitas voltas dos mantos tupinambá” op. cit. p.263.

12 Retrato pintado pela condessa Louise Hollandine do Palatinado. irmã da retratada. Coleção: Museu Wasserburg Anholt, Isselburg, Alemanha.

13 Retrato póstumo pintado por Adriaen Hanneman. Col. Den Haag Mauritshuis, Haia.

14 “A volta história do manto tupinambá. Iwri mbebeuçawawara assjoba tupinãbá”. Agustin de Tugny. Op. cit. p.40.

15 A hipótese de que o cortinado faça referência às armas da família é uma hipótese a ser averiguada.

16 Obra pertencente à Coleção Real Britânica.

17 “Manto imperial n. 2 - 0 cetro

e a coroa”. Jean-Baptiste Debret. IN DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015. Pgs. 463/454.

18 O poncho, usado em vários países da América Latina também o era no Brasil. Aracy Amaral, em seu livro A hispanidade em São Paulo (São Paulo: Nobel, 1981), chama a atenção para o fato de que os paulistas comumente usavam esse tipo de manto. Debret, ao produzir o pano de boca para as solenidades relativas ao coroamento de Pedro I, retratará, à direita do trono, um paulista usando chapéu e poncho. (voltarei a esse desenho em breve). Já o manto indígena está simbolicamente presente na vestimenta do imperador na pala que arremata seu traje majestático. Debret, no livro citado, ao comentar as pranchas 26 e 27 “Charruas, por corruptela Chirrus”, chama a atenção para o seguinte: [...] E somente nas províncias de São Paulo e do Espírito Santo que se encontra um grande número de Charruas civilizados, em sua maioria originários do Paraguai; andam quase sempre a cavalo, envolvidos em ponchos. (op.

cit. p.104). Esta declaração de Debret, traz mais dados para a informação de Amaral, corroborando-a.

19 “A correspondência do Barão Wenzel de Mareschal (agente diplomático da Áustria no Brasil, de 1821 a 1831) ao Príncipe de Metternich. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, tomo 80, 1917 p. 132. O interesse da Áustria na vida do príncipe devia-se ao fato dele ser casado com Leopoldina, arquiduquesa daquele país.

20 WALSH, R. Notices of Brazil (1828-1829). London: Frederick Wastley and A. H. Davis, 1830. 2 vol. Vol. 2 p. 421.

21 LISBOA, José da Silva. História dos principais sucessos políticos do Império do Brasil. Parte X, Seção III. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Nacional, 1830 p. 93.

22 Como o leitor já deve ter percebido, não uso sempre a expressão “manto tupinambá” porque o próprio Debret teria copiado mantos produzidos por outras nações indígenas brasileiras, como é possível perceber na prancha

45, “Mantos e Cetros, Instrumentos de Música”, do I volume de sua obra (op. cit. p.139). Sobre os mantos desenhados, Debret assim se manifesta na descrição que faz da referida prancha com os desenhos: “N. 4. Esse manto formado da reunião de doze tiras de plumas é usado pelos Mandrucus. N. 5. Este outro manto é um tecido de algodão da mesma trama de uma rede e ao qual são presas, com habilidade e solidez, plumas amarelas e vermelhas. Esta obra-prima, que se encontra no museu, é atribuída aos selvagens da província do Pará”. DEBRET, JB. Op. cit. p. 138

23 Idem.

24 DEBRET, J.B. Viagem...op. cit. p. 569. Sobre o assunto, também consultar: CARVALHO, Iara Lis Schiavinatto. Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo - 1780/1831. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

25 Iara Lis Schiavinatto Souza, no livro citado, afirma: “Para reger a coroação, instituiu-se uma comissão composta por Bonifácio, o barão de Santo Amaro, o bispo capelão-mor, o frei Antônio de Arrábida, que

educara D. Pedro [...], pág. 274. Se José Bonifácio fez parte da equipe que estruturou a coroação, muito certamente também opinou sobre o traje que Pedro I deveria usar na cerimônia.

26 No importante “Os teatros brasileiros de Debret”, seu autor Julio Bandeira, em nota de rodapé assim se refere à participação de José Bonifácio na produção o mantelete de plumas de tucano usadas por Pedro I: “feita a partir da rica coleção de tucanos do Museu Imperial, fora requisitada por José Bonifácio [...] para a confecção do manto imperial”. In BANDEIRA, Julio. Debret e o Brasil: obra completa. 2ª. Rio de Janeiro: Capivara Ed. 2008. (Nota 108, p. 701.

27 Importante não esquecer que Pedro II, em sua coroação, usará um manto semelhante ao do pai, desenhado pelo pintor e intelectual Araújo Porto Alegre (ex-aluno dileto de Debret). Esse manto seria adaptado ao tamanho do então jovem imperador e já não possuiria mais a forma de poncho na sua parte frontal. O mantelete de plumas de tucano seria diminuído. Adulto,

o segundo imperador providenciaria pelo menos mais um traje majestático para o seu uso. Sobre o assunto, ler: FREESZ, Clara Rocha, A odisseia das roupas de D. Pedro II: dos Guarda-roupas imperiais às arcas do Museu Mariano Procópio. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

**TADEU CHIARELLI**

Professor Sênior. PPGA Visuais. ECA USP. Foi Curador-Chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1996-2000); Diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (2010-2014) e Diretor Geral da Pinacoteca de São Paulo (2015-2017).