



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Por fabulações regenerativas nas artes da cena: a tarefa de contar histórias outras que humanas

Martha de Mello Ribeiro

Para citar este artigo:

RIBEIRO, Martha de Mello. Por fabulações regenerativas nas artes da cena: a tarefa de contar histórias outras que humanas. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n. 58, ago. 2026.



DOI: 10.5965/1414573102582026e0201

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Por fabulações regenerativas nas artes da cena: a tarefa de contar histórias outras que humanas¹

Martha de Mello Ribeiro²

Resumo

Com a tarefa de pensar modos de fabular que incluem humanos e não humanos, afirma-se a importância ética das histórias outras que humanas para a atualidade. O ensaio articulou epistemologias críticas ao fechamento unidimensional do real, apontando a urgência em rever como operamos a linguagem, a existência e os mundos que coexistem. A partir do conceito de diferença radical (La Cadena), que compreende a existência de mundos ontologicamente distintos, recorreu-se à peça *Azira'i* e ao Manto Tupinambá, de D. Tukano, para constatar que a emoção diante das histórias apresentadas, e dos limites irreduzíveis do pensamento, acontece por conexões parciais e por fricções potencialmente regenerativas.

Palavras-chave: Fabulação regenerativa. Crítica queer-feminista. Desidentificação. Cena contemporânea.

For regenerative fabulations in the performing arts: the task of writing more-than-human stories

Abstract

With the task of thinking modes of fabulation that include humans and nonhumans, the ethical importance of more-than-human stories for the present moment is affirmed. The essay articulated epistemologies critiques of the one-dimensional closure of reality, pointing to the urgency of reconsidering how we operate language, existence, and the worlds that coexist. Drawing on the concept of radical difference (La Cadena), which understands the existence of ontologically distinct worlds, the essay turned to the play *Azira'i* and to the Tupinambá Mantle by D. Tukano to observe that the emotional response to the stories presented, and of the irreducible limits of thought, emerges through partial connections, through potentially for regenerative frictions.

Keyword: Regenerative fabulations. Queer-Feminist Critique. Disidentification. Contemporary scene.

Por fabulaciones regenerativas en las artes escénicas: la tarea de escribir narrativas más-que-humanas

Resumen

Este ensayo asume la tarea de pensar modos de fabulación que incluyan a humanos y no humanos, afirmando la relevancia ética de las historias más-que-humanas en el presente. Articula epistemologías críticas al cierre unidimensional de lo real, señalando la urgencia de repensar cómo operamos el lenguaje, la existencia y los mundos que coexisten. A partir del concepto de diferencia radical de Marisol de la Cadena, que reconoce la existencia de mundos ontológicamente distintos, el texto recurre a la obra *Azira'i* y al Manto Tupinambá de D. Tukano para proponer que la fuerza afectiva de las historias presentadas, y ante los límites irreductibles del pensamiento, emerge a través de conexiones parciales y por fricciones con un potencial regenerativo.

Palabras clave: Fabulaciones regenerativas. Crítica queer-feminista. Desidentificación. Escena contemporánea.

1 Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo foi realizada por Martha de Mello Ribeiro e Wilma Rigolon - Mestrado em Letras Vernáculas pela Universidade de São Paulo (USP).

2 Pós-Doutorado em Teatro pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP -FAPESP). Estágio de Pós-Doutorado na Università di Bologna (CAPES). Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP, com período sanduiche na Università di Torino. Prof. Associada no Departamento de Arte do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Docente no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF) e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (UFRJ-ECO). Pesquisadora do CNPQ nível 2.

 melloribeiro.uff@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/1477601900273409>

 <https://orcid.org/0000-0001-9272-1013>

Quando meus olhos estão sujos de civilização,
cresce por dentro deles um desejo de árvores e
aves (Manoel de Barros, 1985)

O realismo moderno ocidental, em suas narrativas generificadas, continua sendo uma plataforma de disseminação das estruturas biopolíticas, de higienização textual, corporal e sexual. O teatro dramático, em grande parte de sua história, foi um campo aberto para discursos de poder, para a violência ética, para o reforço do território espetacular do capitalismo, do multiculturalismo liberal, dos mecanismos de normatização dos corpos e dos dualismos da “máquina antropológica” (Agamben, 2017). A pilhagem do conhecimento e da vida pelo sistema da máquina antropológica patriarcal-capitalista se reflete no sistema de identificações manejado pelas narrativas dramáticas modernas, no jogo de cena, nas relações de gênero e de poder mimetizadas, em uma palavra, no investimento identificatório que, em certa medida, sustentou o realismo moderno ocidental, calcificado em personagens femininas históricas, trágicas, sofridas e, por isso, sedutoramente prazerosas.

Como propõe Elin Diamond (1996), é necessário começar a politizar nossas identificações e investimentos identificatórios: “parece ainda mais urgente compreender como e por que a identificação molda a identidade social e sexual e como ela também desestabiliza a identidade” (1996, p. 403). Autores queer-feministas como Munõz (1999) e Halberstam (2020), dentre outros, têm chamado a atenção a respeito da importância da desidentificação como estratégia de resistência aos prazeres e perigos da identificação mimética, e, acrescento, “como uma estratégia para a regeneração da vida, no reconhecimento de uma diferença radical entre as existências e os modos de habitar o mundo”³.

Entendendo a identificação como uma maneira de habitar o outro, de absorver o outro, apta a dissolver diferenças irreduzíveis, é possível perceber um política por traz do investimento identificatório do sistema capitalista-androcêntrico, nas exigências por transparência e nas imposições de categorias e identidades fixas, como gênero, sexualidade e outros. Uma política que produz

³ Ribeiro, 2026.

efeitos estéticos, moldando composições narrativas e o jogo das relações humanas que visam se apropriar do real (como o realismo dramático). Esse sistema político identificador autoriza a violência ética em prol da existência de um nós autoritário. Mas há algo que não pode passar despercebido no interior da identificação, isto é, no outro lado da moeda, em que se encontram as contradições. Se a identificação busca dissolver as diferenças, a partir de um sistema de forças codificadas, por outro lado, no campo social e estético também circulam forças livres, inadequadas ao sistema de poder, que irão problematizar esses modelos que sustentam a violência ética do nós. E como apontado por Diamond (1996, p.404): “sugiro que o domínio do realismo dramático (de meados do século XIX até o presente) promoveu esse “nós” imperativo e que a crítica fenomenológica, embora ofereça *insights* inestimáveis sobre a consciência teatral, propõe o problema ao eliminar a contradição histórica”.

O que a autora sugere é politizar nossas identificações, de modo a manter a crítica ao pressuposto de sujeito universal, esse nós coletivo e autoritário que impõe uma hegemonia de valores e crenças - nós pensamos assim, nós sentimos assim, nós entendemos assim. Ela reconhece a importância da crítica fenomenológica em suas análises relacionadas à experiência do espectador, sem deixar de apontar o problema: o apagamento das contradições históricas, sociais e políticas que atravessam o sujeito que assiste. Ou, para dizer de outro modo, segundo José Gil (2009), as contradições emergem nas relações de força, livres e codificadas, que circulam nos processos de subjetivação e que formam as subjetividades e processos de identificação. Sendo portanto o sujeito uma categoria histórica, atravessado por normas que o interpelam (Butler, 2015), sendo o sujeito vulnerável e opaco a si mesmo, podemos entender a importância da desidentificação como ferramenta crítica e estratégia para a compreensão de nossa mútua vulnerabilidade nos processos identificatórios, que, em vez de confirmar quem somos, nos coloca em crise, fazendo-nos perceber nossas contradições internas. E novamente Diamond (1996, p.404): “Em vez de defender um sujeito forte e autoritário que constrange os outros a se tornarem cópias de nós mesmos, a identificação pode ser entendida como uma atividade psíquica que desestabiliza o sujeito”.



A estratégia da desidentificação passa a ser fundamental para os processos de regeneração fabulatório, pois a identificação não é apenas uma via única para a incorporação do outro, identificar-se é também ser incorporado e tornar-se transparente ao outro, abolindo as diferenças irreduzíveis. A desidentificação, entendida desse modo, corresponde a uma ética, a um posicionamento crítico a si mesmo, de uma consciência de que, como não somos transparentes nem a nós mesmos, se faz necessário politizar nossos investimentos identificatórios (históricos, sociais, emocionais). Daí nossa tese de que fabular, em um processo regenerativo de desidentificação, pode materializar o problema da ética nas composições artísticas, ao levar em conta nossa vulnerabilidade aos processos de subjetivação que nos constituíram como sujeito. Em outras palavras, desidentificar-se, em nossa concepção, é manter as diferenças irreduzíveis e reconhecer os limites do conhecimento de si e do outro. Por fabulações regenerativas na cena proponho como tarefa narrativa materializar a crítica da violência ética também nos processos artísticos e de escrita cênica.

A desidentificação como posição política, como estratégia de resistência, nos parece urgente para uma crítica à violência ética também na arte e nos estudos críticos. Cabe aqui trazer uma provocação de Diamond (1996) aos discursos miméticos da crítica especializada de uma obra ou de um pensamento ou movimento social, e no tocante ao realismo dramático. A autora aponta o apagamento do carácter político identificatório de determinadas análises críticas, que utilizam em suas composições discursivas palavras reconfortantes e abstratas como humanidade, bom senso e natureza, com o intuito de mitificar seus próprios processos identificatórios, apropriando-se de autores, textos e pensamentos e adaptando-os às suas perspectivas, valores e afetos. Esses discursos transformam obras e pensamentos diversos na extensão de seu próprio pensamento ideológico, apagando suas diferenças constitutivas, excluindo do discurso aqueles que até mesmo pensava incluir, em prol de um mundo objetivo para seu referente. Conforme Diamond (1996, p.406): “O realismo dramático produz precisamente as condições que permitem a criação de um espectador-crítico astutamente autoidentificado; e a criação, no final do século XIX, de um “nós” burguês agressivamente coeso”.

A crítica aos processos de identificação na arte, que mascaram o caráter político das identificações, aponta como caminho ético uma escolha epistêmica: me conectar com fabulações regenerativas que trazem como tarefa ética tecer histórias outras que humanas - para além do exclusivismo humano e da perspectiva unidimensional do real. Pela via da desidentificação, proponho a regeneração global da imaginação, uma reconfiguração do modo de pensar a política e o conhecimento, para além dos “prazeres perigosos da identificação” (Cixous *apud* Diamond, 1996, p.403), que desvele processos artísticos desidentitários, “epistemologias epidérmicas” (Ribeiro M., 2024)⁴ e modos de existência que não reproduzam as heranças de fundo colonial e de violência ética estruturadas pelas formas modernas do pensamento. O impulso é para abrir a possibilidade de nos conectarmos, ainda que parcialmente - reconhecendo nossos limites e as diferenças irreduzíveis entre as existências -, com presenças e paisagens de mundo outras-que-humanas.

Inspirada pelo trabalho de campo da antropóloga Marisol de La Cadena (2024), realizado nos Andes Peruano, em seu estreito contato com a cosmovisão Quechua, e na proposta de uma diferença radical nos modos como interpretamos o mundo - uma diferença em termos ontológicos, afirma a autora, que vai muito além de uma diversidade de crenças culturais -, trago minhas reflexões acerca das emoções que sinto diante do pensamento indígena refletido em obras como o Manto Tupinambá, de Diara Tukano⁵, e a peça *Azira’i*. Tal chave de leitura me ajuda a manter os limites irreduzíveis entre as práticas ocidentais e as cosmovisões indígenas, ainda que em todo o percurso de reflexão das minhas emoções diante das obras eu tenha buscado, e mesmo sentido, uma forte conexão, repleta de emoções conflitantes. Emoções que não produziram qualquer tipo de alívio ou fórmula para a condescendência moral, elas não me acometeram por uma simples identificação, mas por aquilo que me foi impossível tocar por se tratarem de mundos fundamentalmente diferentes. Parafraseando La Cadena, com as

⁴ A formulação “epistemologia epidérmica” foi desenvolvida conceitualmente em dois dos meus artigos de 2024: Ribeiro - *Urdimento* - v. 3, n. 52, p. 1–26, 2024; e Ribeiro - *Conceição/Conception*, Campinas, SP, v. 13, n. 00, p. e024003, 2024.

⁵ Para conhecer a obra, visitar o site: O MANTO TUPINAMBÁ Disponível em: <https://www.premiopiapa.com/gliceria-tupinamba/> e <https://www.artequaeacontece.com.br/artista-aposta-olinda-tupinamba/>



ferramentas críticas ocidentais eu não poderia entender o Manto Tupinambá e tampouco a história contada em Azira'i. Reconhecer a magia como uma dimensão do real foi desaprendido cedo. Com essas ferramentas críticas, tanto as montanhas, como os rios, o vento, os seres-terra, os encantados só poderia entender, apesar de todo meu esforço, como metáforas, efeitos visuais ou recursos naturais, e não como são: entidades reais e atuantes. A diferença é ontológica e não simplesmente cultural.

Como então, apesar dos limites de meu conhecimento, da diferença ontológica entre os mundos, a emoção chega e me toma? E se me toma, como ela pode me transformar, me mover para fora de mim? Para além do confortável (e prazeroso) investimento identificatório que sabotou a imaginação como aliada ao real? Que apagou qualquer outro conhecimento que não seja derivado da máquina antropológica, das divisões modernas (natureza/cultura; humano/não humano; material/espiritual)? Como foi que arrancamos tão profundamente os sabores do conhecimento, a ponto de não nos reconhecermos mais como aliados? De sentir o corpo como estranho, separado da terra, de nos olharmos com pudor e medo? Arriscamos a afirmar que os mundos, apesar das diferenças irreduzíveis, não estão separados, mas emaranhados, conectados parcialmente por essa cola de opacidade que nos envolve a todos, por essa cola de vulnerabilidade mútua e pela impossibilidade de uma plena consciência ou de um autoconhecimento absoluto. Neste ponto, faço uma rápida menção a Butler (2015), antes de seguir com as emoções, dialogando com as obras destacadas.

Ainda que Butler não argumente acerca de fabulação regenerativa, pelo viés que proponho, seu pensamento interessa para esta reflexão por entender a crítica de si como um trabalho ético. Ao defender a opacidade do sujeito a si mesmo, a filósofa instaura sua crítica à violência ética, isto é, ao desejo de transparência e à exigência moral de uma coerência interna plena. O posicionamento ético não vira as costas para nossa inerente opacidade, ao contrário, a responsabilidade ética vem justamente da consciência dos nossos limites em narrar o si mesmo, pois somos, existimos em relação ao outro e à história, respondemos a uma história antes de nós, a um contexto social e ao nosso “mapa de afetos”⁶. Muito do que

⁶ A formulação “Mapa de Afetos” pode ser consultada no artigo: Ribeiro, Martha M. É possível habitar um corpo



performamos enquanto sujeitos vem de normas morais e identitárias que não escolhemos ou que introjetamos por diferentes razões e situações; o que não significa passividade, há sempre uma dimensão de agenciamento e de reflexividade na normatividade. A responsabilidade ética está na consciência da opacidade e do reconhecimento das condições sociais e políticas que precedem ações e discursos. O trabalho da responsabilidade ética, da crítica de si, é refletir, revisar e criticar as normas que nos formaram, possibilitando abertura crítica para nos reposicionarmos, questionando as condições de subjetivação que nos formam enquanto sujeito.

Talvez seja ainda mais importante reconhecer que a ética requer que nos arrisquemos precisamente nos momentos de desconhecimento, quando aquilo que nos forma diverge do que está diante de nós, quando nossa disposição para nos desfazer em relação aos outros constitui nossa chance de nos tornarmos humanos. Sermos desfeitos pelo outro é uma necessidade primária, uma angústia, sem dúvida, mas também uma oportunidade de sermos interpelados, reivindicados, vinculados ao que não somos, mas também de sermos movidos, impelidos a agir (Butler, 2015. p.105).

Diante do risco de relatar minhas emoções diante do Manto, de Daiara Tukano, e da peça *Aziha'i*, da atriz Zahy Tentehar, ambas indígenas das etnias Tukano e Tentehara Guajajara, deixo de lado o medo de expor minhas contradições e falhas, para compreender que o risco faz parte da vida ética. Sigo com a defesa das diferenças radicais entre nossos modos de interpretar o mundo e de criar imagens para buscar conexões parciais e afetivas entre nós. Se a arte é um conceito inventado pelo mundo ocidental para segregar e selecionar, decidindo o valor ou não das coisas e dos seres, as imagens não seguem essa cartilha. Imagens não obedecem às relações de poder, ao contrário, “as imagens têm a força de construir uma narrativa crítica, capaz de desmascarar as tantas formas de colonialismo contemporâneo” (Ribeiro, 2026, p. 95). Elas são e estão no mundo compartilhado, elas agem politicamente. As imagens comungam e queimam realidades e certezas para tocar o real, e, como instiga Didi-Huberman (2012), elas provocam incêndios. Junto a isso, acrescento: “[...] há um importante vínculo entre as imagens e as emoções [...] Não sendo uma representação neutra ou

dançante? Para uma anatomia furtiva dos afetos. *Revista Kaylla*. Revista Del Departamento de Artes Escénicas. Pontificia Universidad Católica Del Perú. N. 1, novembro de 2022, p. 139-153.

transparente das realidades que friccionam, as imagens podem tocar o real, confrontando as realidades” (Ribeiro, 2026, p. 128). Impulsionada pelo gesto ativo das emoções que sinto, busco nos sabores das fabulações, no sonho Tupinambá e nas histórias contadas por Zahy a respeito de sua mãe Azira’i – primeira mulher pajé da reserva indígena Cana Brava (MA) – uma escrita tátil e gaguejante para quem sabe aprender a saborear as coisas, antes de serem nomeadas coisas.

Tive a oportunidade de visitar, na 34ª Bienal de São Paulo, o manto de plumas vermelhas construído por Daiara Tukano⁷. Na obra (2020), chamada *Kahtiri Eõrõ* (Espelho da vida), a artista⁸ faz uma releitura do Manto Tupinambá para pensar as histórias, a memória e os sonhos que compartilha com seu povo. Segundo a artista: “Esta obra fala muito do sagrado, mas fala também do luto que tenho vivido e compartilhado com os parentes pelas perdas de tantos anciões guardiões dessas histórias”⁹. No lugar do rosto, encontra-se um espelho convexo, no qual quem olha se vê refletido. Ao olhar a obra, somos devolvidos para nossos olhos, como se fôssemos devorados pela imponente figura/entidade e seus mistérios. Como tantos que passaram pelos pavilhões da Bienal também me vi ali, refletida no rosto-espelho do Manto, que retornava para mim o meu olhar sobre ele. Sinto-me assombrada ao perceber que o manto-rosto-espelho ao devolver minha imagem, ele me conta que não tenho olhos para ver além da minha experiência, além daquilo que me constituiu como sujeito. E que dentro desses limites não posso conhecer o Manto. Será necessário um esforço para me mover, para me deixar interpelar. Assombro-me diante de minha imagem no espelho, diante das

⁷ O diálogo com o Manto foi publicado originalmente nos *Anais da Reunião Científica da ABRACE*, com o título: “Nunca mais um Brasil sem nós!” ou como pensar, fazer corpo e fabular sabores diante do Manto e do pensamento Tupinambá. Disponível em <https://proceedings.science/abrace/abrace-2024/trabalhos/nunca-mais-um-brasil-sem-nos-ou-como-pensar-fazer-corpo-e-fabular-sabores-diante?lang=pt-br>. O texto sofreu modificações neste ensaio.

⁸ O termo artista, neste texto, se desconecta de seu entendimento compartilhado pela cultural ocidental, que analisa a obra do artista como algo apartado de um saber coletivo, isto é, como propriedade de um indivíduo. Mas salientamos a importância de não invisibilizarmos, com isso, a criação artística indígena. Como muito bem diagnosticado pelos estudos decoloniais, a arte indígena é arte e conhecimento, é arte e identidade de um povo. Conforme explica Daiara Tukano, suas obras estão indissociáveis da cultura ancestral do povo Tukano: “Daiara recusa a fácil catalogação do que ela produz como “arte” no sentido atribuído ao termo pelas culturas ocidentais e considera as imagens, figurativas ou abstratas, que produz, “mensagens” com um valor que transcende a fruição estética”. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/8862>

⁹ Daiara Tukano. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/8862> Acesso em: 15 jul. 2024.



falhas das ferramentas epistêmicas ocidentais para lidar com as diferenças ontológicas entre os mundos.

Ao constatar o que me impede de ver o Manto Tupinambá, como o seu povo o conhece, descubro um caminho para me comunicar com o Manto: a emoção que me acomete diante de tantas perdas. Uma angústia que chega com a consciência dos meus limites e pelo impulso de me mover para fora desse excesso de civilização, da centralidade forçada do humano e do fechamento unidimensional do real que vi refletidos naquele espelho convexo. Apoio-me mais uma vez nas experiências da antropóloga Marisol de La Cadena (2024, p.43), que nos conta, ao contar-se, sua relação com o povo Quechua e os seres-terra, abrindo caminhos para uma possibilidade de conexão parcial:

Nossos mundos não eram necessariamente comensuráveis, mas isso não significava que não podíamos nos comunicar. De fato, nós podíamos, desde que eu aceitasse que deixaria algo para trás, como em qualquer tradução – ou, melhor ainda, que nosso entendimento mútuo também seria cheio de brechas diferentes para cada um de nós e que constantemente apareceriam, interrompendo, mas não impedindo, nossa comunicação.

Começo a conversar com o Manto, a partir do que nos contam os Tupinambás. O Manto produzido com as penas da ave guará não é uma vestimenta qualquer, reproduzível por qualquer um, mercantilizável, o Manto é o território, o sagrado, sua presença é mais do que uma presença artística/visual ou uma crença simbólica, ele é um acontecimento entre saberes, tradições, religiosidade e a luta por território de um povo. O Manto concentra a identidade do povo Tupinambá, é um organismo vivo, assim como os seres-terra são para os quéchuas entidades dotadas de vida, com capacidade de agir e intervir na vida social e política. Restaram onze Mantos do período colonial, que estão espalhados por museus da Europa: Dinamarca, Suíça, Bélgica, França e Itália. Um deles, que estava no Nationalmuseum (Museu Nacional da Dinamarca), depois de muitas tratativas e discussões, voltou para o Brasil. Um Manto feito com as penas vermelhas do guará retornou ao nosso país para integrar o acervo do Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Mas há muitas controvérsias nos acordos, especialmente no que se refere ao modo de organização dessa transferência que, para os Tupinambás, desrespeita a existência do Manto como organismo vivo, que desrespeita o seu povo e o seu



território¹⁰. Se, para nós, da cultura ocidental, a beleza do manto e sua importância histórica como artefato são indiscutíveis, algo nessa obviedade material escapa e se perde, algo fica para trás nessa relação histórica-colonial de preservação e de dominação que se constituiu com o roubo e o aprisionamento dos Mantos em museus europeus e nas chaves de leitura de um multiculturalismo liberal. É no que se refere à percepção do que ficou para trás que passo a refletir minhas emoções.

Como observa Didi-Huberman (2016), se deixar levar pela emoção é um privilégio, e acrescento, o privilégio de uma abertura afetiva e ativa para a transformação, para uma prática de si como trabalho ético. Entendo que para me aproximar do Manto preciso reconhecer os limites de minha compreensão, e não tentar apagar as diferenças entre mim, o povo Tupinambá, o Manto e os mundos que coexistem. Criar equivalências entre minha imaginação ou percepção estética e o lugar social e político que o Manto ocupa nas lutas Tupinambá, por direito ao território (que não envolve somente humanos), seria mais do que um erro, seria uma prática colonizadora de negação da pluralidade de mundos. O que devo fazer é questionar as condições de subjetivação às quais fui submetida, interrogando o quanto de mim responde aos conceitos de humanidade e de normatividade, e o quanto estou disposta a me deixar levar pela emoção e ver/sentir/fabular para fora da paisagem exclusivista do humano. A tarefa é romper com a ilusória condição de centralidade humana, que insistimos em continuar replicando em nosso modo de contar-se e de contar histórias (ainda que quatro feridas narcísicas pesem em nosso ego¹¹).

Trazer para si a tarefa de escrever histórias outras-que humanas é o caminho que proponho neste ensaio, resultado parcial da pesquisa em andamento que orienta essas indagações, trabalhadas também nos encontros em sala de aula, na graduação e na pós-graduação. Entendendo as práticas de si (leituras, escritas e

¹⁰ Conforme informação no site Mongabay: “Em julho de 2023, em uma ação inédita protagonizada por ativistas indígenas, entre eles Glicéria Tupinambá, e intermediada pelo Consulado Brasileiro em Copenhague, a direção da instituição dinamarquesa anunciou a devolução do manto rubro para o Museu Nacional, no Rio de Janeiro”. No momento o manto vermelho encontra-se guardado em uma sala do Museu, até sua próxima abertura. Disponível em: <https://brasil.mongabay.com/2024/01/tupinambas-busca-se-reconectar-com-a-ancestralidade-atraves-de-seus-mantos-sagrados/> Acesso em: 19 set. 2024.

¹¹ A quarta ferida narcísica, cft. Maciel, 2023, p. 49-50.



performances) como um trabalho ético e crítico à ideia de centralidade humana, passo a investir em epistemologias que nos aproximem da vida multiespécie. Diante da tarefa, as interrogações são inevitáveis: Quais ferramentas críticas ao regime discursivo em que vivemos podem nos ajudar a escrever histórias que não sigam a cartilha do herói, que não tentem contar as mesmas histórias dos vencedores e dos vencidos, repletas de armas e flechas prontas para esmagar, matar, conquistar? Adoecemos os mundos acreditando na história do herói como única possível, e construímos um mundo disfórico como se fosse a única história da humanidade. O que essa história repleta de flechas e de mortes escondeu de mim? O que não disse de minha humanidade, o que deixou de dizer a respeito da vida?

É a história que faz a diferença. A história que escondeu minha vida é a história que os caçadores de mamutes disseram sobre bater, estuprar e matar, é tudo sobre o Herói. A maravilhosa e venenosa história do herói. A história do assassino. [...] nós aqui fora disso, aqui na aveia selvagem, em meio ao milho alienígena, achamos melhor começarmos a contar outro filme, que talvez as pessoas possam continuar a contar quando o velho filme terminar. Talvez. O problema é que todos nós nos tornamos parte da história do assassino [...] é com um certo sentimento de urgência que busco as palavras da outra história, a história não contada, a história da vida (Le Guin, 2021, n.p.).

A teoria da Bolsa de ficção, de Le Guin (2021), nos ensina que há outros modos para contar histórias que não a do herói, modos para imaginar outros mundos e fazer parentes. E me junto a ela para atestar que há diferentes modos de se contar, no instante em que somos interpelados por mundos ontologicamente diferentes do nosso - que desafiam as divisões que nasceram com a modernidade ocidental e o pensamento científico. Desidentificar-me com essas epistemologias, colocando em perspectiva a hierarquização dos saberes que nascem da prática de avaliar como crença, ficção ou artesanato os conhecimentos indígenas não derivados do saber científico ou da arte moderna é dar um passo para me conectar parcialmente com o sonhar dos Tupinambás, o Manto e os cantos ancestrais de Aziha'i. Sentir essas conexões é reconhecer a tarefa crítica e ética de buscar por histórias outras que humanas nas artes da cena, ou mesmo de as compor, inspirada nas articulações SF, de Donna Haraway (2023) - fatos científicos, feminismo especulativo, ficção científica, figuras de corda, fabulação especulativa

- e na teoria da bolsa de ficção, de Le Guin. Uma escrita, um composto, que ao formar alianças inesperadas nos abre a possibilidade de aprender a sonhar outros mundos, regenerando nossa imaginação, isto é, nossa capacidade de reconfigurar o real.

Quando digo sonhar, busco me afastar do sentido que foi colado à palavra em nossa língua, que rebaixou a potência do sonho, separando o sonhar do real, infantilizando o sonho como ilusão ou fantasia. Busco entender o sonho como um modo diferente de existir, para me conectar com realidades que veem no sonhar um modo de relação entre humanos e não humanos, produzindo conhecimento e ação no mundo. Um sonho que não acontece somente na cabeça de um indivíduo, mas no plano do encontro, agindo na vida social e política. Passo a investigar sonhos para aprender a sonhar como a artista e ativista Glicéria Tupinambá. Ela nos conta do sonho manifesto que teve com os Encantados, entidades ancestrais que se conectam entre os mundos. Ela recebeu, em sonho, um chamado de resgate para um Manto de mais de 400 anos de idade. O que parecia impossível, mostrou um caminho. Ela conta: “Em 2018, com a visita à reserva do Museu do Quai Branly, em Paris, eu tive acesso ao manto, e o manto falou comigo [...] Ele [o manto] mostrou essa dimensão da feitura do manto por mãos de mulheres. [...] Um manto autorizado pelos Encantados”¹².

“Os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham com eles mesmos”, diz Kopenawa (2015, p.390). E passo a pensar nos sonhos que estou sonhando. Mas não lembro de nenhum. Com angústia, passo a vasculhar lembranças de sonhos que tive na infância, sonhava muito com campos de flores, bolos de aniversário e balões de festa. Era um sonho colorido, era apenas eu e a paisagem festiva. Não desejo com isso levantar discussões psicanalistas concernentes ao sonho, tal visada só iria me manter no território do sujeito, ainda que fraturado. Ou ainda em um ardil narcísico, jogar para o leitor a função de capturar o que não foi dito nessa lembrança de sonhos infantis, para enfim

¹² Glicéria em entrevista a Mongabay acerca do acontecimento que a guiou. Disponível em: <https://brasil.mongabay.com/2024/01/tupinambas-busca-se-reconectar-com-a-ancestralidade-atraves-de-seus-mantossagrados/> Acesso em: 15 set. 2024.

continuar me mantendo no centro. Mas não é para manter os mesmos debates que o Manto me interpela.

Quando Glicéria Tupinambá¹³ sonha com os Encantados e estes a ensinam como fazer o Manto¹⁴, transmitindo em sonho o saber do Manto, entendo que esse processo de confecção de um organismo vivo se inicia com o contar-se de Glicéria, que interpelada pelo sonho se conecta com a história coletiva do seu povo; mas tenho consciência de que há perdas neste meu entendimento, escrever a respeito do Manto só é possível a partir de conexões parciais. Limites que ficam aparentes no modo como o Manto se torna inteligível no mundo ocidental. Glicéria conta que só foi possível trazer o Manto do sonho com o conhecimento dos Encantados, das anciãs e da comunidade. São mais do que histórias que sobreviveram à colonização ou aos símbolos culturais no sentido ocidental; o Manto é um ser que participa do mundo em comum. O Manto desperto do sonho age, movimenta emoções para um novo futuro possível, para a retomada do território: “o movimento político reivindicatório para a Terra Indígena é necessário para o bem-estar dos espíritos dos antepassados e os encantados, também os futuros Tupinambá” (Ubinger, 2012, p. 105).

Glicéria tem se dedicado a investigar as conexões entre os mantos ancestrais (séc. XVI e XVII), a língua tupi e a confecção dos mantos contemporâneos (2021). E como ela mesma conta, o resgate de sua cultura material e da língua tupi não se separam da luta de retomada do território: “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. [...] Assim, podemos realizar a colheita das penas de uma forma respeitosa, com a permissão da natureza” (Tupinambá apud Ubinger, 2012, p. 328). Glicéria nos conta o quanto a luta de seu povo é grande, o quanto a retomada da terra significa para o seu povo, o quanto “pisar os pés na terra” é garantir o território, é mover o sonhar para uma vida vivível para os futuros

¹³ Liderança indígena, professora, intelectual e artista da aldeia Serra do Padeiro, localizada no Território Indígena Tupinambá de Olivença (sul da Bahia, Nordeste do Brasil), na Mata Atlântica, também conhecida como Célia Tupinambá.

¹⁴ Para visualizar o Manto Tupinambá (Assojaba Tupinambá), e saber maiores detalhes de sua feitura, conferir a exposição “Feito de Folhas e Penas: Saberes dos matos Pataxó & Assojaba Tupinambá”, que se realizou no Espaço do Conhecimento, na UFMG, entre os meses de outubro e dezembro de 2022. Disponível em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/o-manto-tupinamba/#:~:text=>. Acesso em: 10 ago. 2024.

Tupinambá. Tudo está amaranhado: o Manto, o território, o ecossistema. Para seu povo, o Manto é a conexão entre a terra e o céu, é um presente dos Encantados, um presente do território sagrado no qual vivem os Encantados e vivem os Tupinambás: “Não tem como dizer o quanto esse território é importante pra gente, e a gente precisa dele para muitas coisas. Porque a nossa relação entre mundo terreno e o mundo espiritual faz parte desse território” (Tupinambá *apud* Ubinger, 2012, p. 331). E Glicéria nos conta de sua emoção diante do manto, em seu sonho:

[...] o Manto realmente falou comigo, não é uma fantasia minha. Porque eu pensei assim, “será que eu estou delirando, será que estou louca?”. Mas não, realmente o Manto falou comigo, e essas imagens vieram se concretizando no real. Então, quando você vir o meu Manto, você vai ver um Manto de vida. O Manto traz a luta do território, a vida do território. O Manto precisa que o território viva. Se o território vive, o Manto vive (Tupinambá *apud* Ubinger, 2012).

O Manto, em nosso encontro na Bienal, me conta emoções, sentimentos, alegrias e inquietações do povo Tupinambá, me conta também que nosso encontro se dá parcialmente, mediado por categorias, sensibilidades, afetos e limites ontológicos pré-existentes. Tento me afastar do que vejo no espelho convexo, minha própria imagem. E sei que o encantamento que sinto ao ver o Manto é muito mais do que uma fruição estética. Como afirma Marisol de La Cadena acerca dos seres-terra (2024), sinto que o Manto está em mim também, ainda que de forma incompleta. Não desejo incorporá-lo, como nossa civilização fez ao roubar os Mantos, sei de sua opacidade a mim, e isso me toca, me emociona. Sinto raiva por nossa estupidez, da violência de nossas ferramentas e regime epistêmico-ontológico que não nos ensinam a conviver com a diferença. Meu aprendizado e conexão emocional estão na preservação da diferença entre nós, na constatação ética dos limites da minha compreensão, na impossibilidade de uma política universal; e me assombro mais uma vez diante dos horrores das categorias modernas ocidentais que, por sua vaidade e ignorância, arrastam mundos inteiros para dentro de suas categorias abstratas e excludentes.

O retorno do Manto Tupinambá ao Brasil é mais do que uma troca ou acordo político entre museus, exige uma política para a diferença radical, ontológica entre os mundos que coexistem; nem tudo pode ser traduzido ou compartilhado. O Manto me emociona por sua diferença a mim, por concentrar a imensa “história



das emoções”¹⁵ de seu povo. Retorno, talvez rápido demais, às minhas emoções diante do Manto, para afirmar, junto a Didi-Huberman: “se não podemos fazer política efetiva apenas com sentimentos, tampouco podemos fazer boa política desqualificando nossas emoções, isto é, as emoções de todos em qualquer um” (2016, p. 38). Fecho os olhos para não ver mais minha imagem refletiva no espelho convexo, e me deixo levar por minhas emoções diante da existência do Manto, para quem sabe aprender a fabular histórias outras que humanas.

E do sonho Tupinambá passo a compartilhar as emoções que senti ao assistir à peça *Aziha’i*. Uma história que acontece em meio aos encontros, entre as diferenças. Uma linguagem de cena ao avesso do que chamamos de espetáculo. Não há contornos heroicos ou investimentos identificatórios, mas um campo sonoro de afetos, ritmos e sons para experimentarmos juntos um acontecimento: uma história de vida. Menos do que um musical, a história é muito mais uma sinfonia, feita com memórias e cantos ancestrais que articulam diferenças, produzindo conexões e vias de parentesco. Uma peça com uma linguagem de cena que vou denominar como Conversa. Um encontro criativo entre mundos diferentes, capaz de produzir deslocamentos identificatórios. Sem pretensões de consenso, esta cena-conversa, muito bem contada pelos seus fazedores, nos toca justamente por apresentar linhas de fuga ao jogo já jogado da representação, dos conflitos e traumas que, de antemão, já conhecemos o conteúdo e a solução.

Assisti duas vezes à peça *Azira’i - um musical de memórias* (2023 e 2025), escrita pela atriz indígena Zahy Tentehar e Duda Rios, com direção deste e de Denise Stutz. A primeira vez a que assisti, esqueci. Fui de novo porque tinha certeza de que não havia visto a peça, nenhuma lembrança. Nada. Ao assistir pela segunda vez, fui ativando minha memória aos poucos, e, com espanto, percebi que já estivera ali, na plateia, assistindo a essa história repleta de confluências entre memórias pessoais e coletivas, entre Zahy e sua mãe, entre o canto ancestral, entre a casa do povo Tentehar/Guajajara e a casa do homem branco (Kari’oka, em Guarani). Uma história repleta de marcas, de combates e das diferenças

¹⁵ Trago essa frase de Didi-Huberman, contida no livro *Que emoção! Que emoção?* (2016), deslocada de seu contexto da história das artes visuais, para ressaltar os gestos emotivos imemoriais presentes no Manto e a coexistência em si de duas emoções diferentes: o luto de um povo e o desejo da presença do sagrado, da vida futura.

irredutíveis entre os mundos, entre as identidades, entre as línguas do colonizador e a língua originária de um povo, o *Ze'eng'été*. Azira'i não é uma história triste, feita em desencontros, ao contrário. Os cantos ancestrais nos emocionam sem a necessidade da compreensão linguística. Os sons da floresta levados para o palco criam uma paisagem sonora em tudo diferente da habitual paisagem sonora dos experimentos contemporâneos a que estamos tão habituados a ver. É no encontro com as diferenças que uma conversa realmente pode acontecer.

A história contada e cantada por Zahi, acerca de sua mãe, não é uma história de heróis e suas conquistas, com representações gloriosas ou tragédias, em meio a massacres ou privações, sua linguagem é a Conversa. Somos convidados para participar de uma conversa que, aos poucos, nos conta uma história de vida. Se há conflito (e há) entre mãe e filha, ou entre mundos radicalmente diferentes e suas inevitáveis colisões, este não é o elemento principal. O caminho escolhido foi o da vida, na relação entre humanos e não humanos, entre os sons da floresta e os sons do palco, entre modos de existência.

Aziha'i traz, em seu contar e contar-se, um mundo que desafia as dicotomias rígidas do pensamento ocidental, e as epistemologias que fabricamos para domesticar o mundo. A peça nos propõe perceber as conexões parciais que há entre os mundos que convivem no palco: nas vozes, nos corpos, nos cantos ancestrais, na sonoridade da floresta, no uso das línguas distintas, na relação entre mãe e filha. Essas conexões parciais se extraem de um olhar ético e afetivo a respeito da vida e, como gostamos de pensar/acreditar, podem vir a reconfigurar o real. Do real intimidante das falsas divisões, aposta-se em composições contraditórias para escrever e fabular, para pensar o mundo - sem jamais buscar a síntese:

Silvia Cusicanqui, em seus estudos sobre o ch'ixi, termo Aymara, nos ajuda a pensar através de um outro sistema de pensamento, que tem como base a convivência do múltiplo e do contraditório num mesmo espaço. [...] É um sistema de pensamento que não busca a síntese, uma resolução final, onde uma das forças precisa ser eliminada para dar lugar a uma unidade integrada. [...] a utopia ch'ixi é uma outra via de pensamento alternativa à hegemonia capitalista ocidental: não há sincretismo, nem hibridismo, nem harmonia, mas uma superfície contraditória onde todas as forças que me compõe convivem em suas tensões e tonalidades (Ribeiro, 2022, p.37-38).

Nas bordas desses tensionamentos, caminha a história contada pela atriz indígena Zahi que compartilha as delícias e os saberes de saborear uma fruta, tal qual filosofasse, ali, diante de nós. Quando proponho pensar a peça como uma *Conversa*, entendo, junto a Deleuze (2013), que a história de vida narrada em cena jamais buscou por um consenso, e muito menos tentou uma comunicação transparente ou buscou identificação (como tantas narrativas de heróis). Para o filósofo, a conversa trabalha com um campo heterogêneo de pensamento que, por isso, pode provocar algo novo, não previsível. Convivemos com um diagnóstico de distopia mundial, revelador dos limites da imaginação no regime capitalista (Jameson, 2021), que expressa a incapacidade de imaginar alternativas utópicas reais, fora da lógica do capitalismo e do *status quo* social.

A distopia seria como uma utopia negativa, sabemos o que precisa ser mudado, mas congelamos ao tentar propor soluções e permanecemos “obedecendo” ao fechamento unidimensional do real. A conversa estabelecida em *Aziha’i* não buscou um acordo entre os mundos, não eliminou as diferenças irreduzíveis entre mãe e filha, entre os cantos ancestrais e o organismo capitalista-espetacular que, afinal, assombra também a arte. Por outro lado, provocou conexões emotivas e criativas, ao deixar as diferenças falarem. Foi uma boa conversa, pela qual saí diferente, cumprindo a tarefa crítica de desestabilizar investimentos identificatórios e narrativas que sustentam a violência ética, sempre que posso.

O esquecimento da primeira vez em que assisti à peça ainda me incomoda. É comum entendermos que quando uma experiência é intensa, levamos suas impressões para os arquivos de nossa memória. Uma angústia insiste em ficar comigo. Então, lembro do que Nietzsche uma vez falou no tocante ao esquecimento, descrevendo-o como uma faculdade positiva, que abriria passagens para novas possibilidades de criação, ao interromper a vigília da consciência. Claro que há muito mais elementos e problemas a respeito do esquecimento em Nietzsche. Mas deixarei assim, incompleto o pensamento, para investigar a emoção do esquecimento.

Passo a conectar algumas pontas deixadas neste ensaio que, desde o início, se debruçou nessas zonas de opacidade do sujeito a si mesmo. E percebo, como



se um relâmpago caísse na noite, que reconhecer o esquecimento é também reconhecer a vulnerabilidade do sujeito e, neste caso, a minha vulnerabilidade. A história não pôde ser lembrada da primeira vez, porque a emoção que senti me desviou de mim mesma, interrompendo a minha consciência e o meu olhar crítico, treinado para analisar a cena.

Aziha'i, em todas as suas bordas, tocou aquilo que na minha história eu não consigo lembrar plenamente ou mesmo narrar. A primeira vez a que assisti foi como um sonho, daqueles que não sou capaz de lembrar quando desperto. Na segunda vez pude refletir acerca das emoções que senti, e pude escrever este ensaio. E espero que, com *Aziha'i*, a primeira mulher pajé de sua aldeia, eu consiga filosofar junto a uma fruta, aprendendo, como ela ensinou, a saborear o fruto, devolvendo sua casca e sementes ao território onde a vida recomeça, começa e recomeça.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O Aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal*. Pantanal: Philobiblion em convênio com o Governo do Estado de Mato Grosso do Sul, Secretaria de Desenvolvimento Social e Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 1985.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DE LA CADENA, Marisol. *Seres-terra: cosmopolíticas em mundos andinos*. Tradução de Caroline Nogueira e Fernando Silva e Silva; revisão técnica de Anelise de Carli. São Paulo: Bazar do Tempo, 2024.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

DIAMOND, Elin (org.). *Performance and Cultural Politics*. Routledge, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, nov. 2012-abr. 2013. DOI: 10.35699/2238-2046.15454.

GIL, José. *Em busca da identidade, o desnorte*. Lisboa: Relógio D'água, 2009.

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Trad. Bhuvli Libânio; prefácio de Denílson Lopes. Recife: CEPE, 2020.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. Trad. Ana Luiza Braga. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

JAMESON, Fredric. *Arqueologias do futuro: o desejo chamado Utopia e outras ficções científicas*. Tradução de Carlos Pissardo. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa de ficção*. Trad. Adriana Lisboa. São Paulo: Editora XYZ, 2021.

MACIEL, Maria Esther. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*. São Paulo: Editora Instante, 2023.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

QUIRINO, Matheus Lopes. *Tupinambás buscam se reconectar com a ancestralidade através de seus mantos sagrados*. Mongabay, 17 jan. 2024. Entrevista com Glicéria Tupinambá. Disponível em: <https://brasil.mongabay.com/2024/01/tupinambas-busca-se-reconectar-com-a-ancestralidade-atraves-de-seus-mantos-sagrados/>. Acesso em: 15 set. 2024.

RIBEIRO, Martha de Mello. *Realismo sedutor: o corpo-teatro e a invenção de realidades*. São Paulo: Hucitec, 2022.

RIBEIRO, Martha de Mello. É possível habitar um corpo dançante? Para uma anatomia furtiva dos afetos. *Revista Kaylla*. Revista Del Departamento de Artes Escénicas. Pontifica Universidad Católica Del Perú. Núm. 1, Novembro de 2022, p.139-153.

RIBEIRO, Martha de Mello. Reflexões desobedientes de uma escrita-teatro feminista: colisões, interrupções e arranjos. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 52, p. 1-26, 2024. DOI: 10.5965/1414573103522024e0102. Disponível em:

<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25545>. Acesso em: 26 jul. 2026.



RIBEIRO, Martha de Mello. Corpo-teatro disfórico: a fabricação de uma escrita-teatro feminista. *Conceição/Conception*, Campinas, SP, v. 13, n. 00, p. e024003, 2024. DOI: 10.20396/conce.v13i00.8676665. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8676665>. Acesso em: 27 jul. 2026.

RIBEIRO, Martha de Mello. “Nunca mais um Brasil sem nós”! ou como pensar, fazer corpo e fabular sabores diante do Manto e do pensamento Tupinambá. In: *ANAIS DA XII REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE: O QUE PODEM AS ARTES CÊNICAS ENTRE A MÁQUINA DO MUNDO E AS LUTAS PELA TERRA?*, 2024, São João del Rei. *Anais eletrônicos...*, Galoá, 2024. Disponível em: <https://proceedings.science/abrace/abrace-2024/trabalhos/nunca-mais-um-brasil-sem-nos-ou-como-pensar-fazer-corpo-e-fabular-sabores-diante?lang=pt-br>. Acesso em: 26 jul. 2026.

RIBEIRO, Martha de Mello. *O gesto emocional Queer: reescritas do corpo, des(identidades), caminhos críticos para a cena contemporânea*. São Paulo: Editora AnnaBlume, 2026.

TENTEHAR, Zahy; RIOS, Duda. *Azira'í: um musical de memórias*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

TUKANO, Daiara. *Manto Tupinambá*. 34ª Bienal de São Paulo, 2021. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/8862>. Acesso em: 15 jul. 2024.

UBINGER, Helen Catalina. *Os Tupinambá da Serra do Padeiro: religiosidade e territorialidade na luta pela terra indígena*. 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12573>. Acesso em: 22 set. 2024.

Recebido em: 02/02/2026

Aprovado em: 25/07/2026