arcos DESIGN

Bancos Indígenas no Museu: aproximações entre a mostra “Bancos Indígenas do Brasil” e o Marco Referencial do Museu Oscar Niemeyer

Thabata Janine Buse Pinheiro (UFPR, Brasil)
thabata.pinheiro24@gmail.com
https://orcid.org/0009-0005-2815-046X

Yasmin Fabris (UFPR, Brasil)
yasmin.fabris@ufpr.br
https://orcid.org/0000-0002-8513-3552

Arcos Design
Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, Julho 2025, pp. 92-118. ISSN: 1984-5596
https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign

Bancos Indígenas no Museu: aproximações entre a mostra Bancos Indígenas do Brasil e o Marco Referencial do Museu Oscar Niemeyer.

Resumo: A exposição Bancos Indígenas do Brasil aconteceu de 23 de junho de 2022 a 9 de abril de 2023, no Museu Oscar Niemeyer (MON), em Curitiba–PR, e apresentou bancos indígenas pertencentes a Coleção BEÎ. Este trabalho articula as narrativas da exibição – com foco na curadoria e expografia – e o posicionamento institucional do museu. Para isso, foram analisados o folder da mostra, o projeto expográfico, as fotografias da exposição, o Marco Referencial e a Política de Exposições do MON, e o cronograma expositivo do museu durante o período. A pesquisa busca evidenciar as estratégias curatoriais utilizadas para a inserção da cultura material indígena em circuitos museológicos, especificamente de arte e design. Por meio da investigação, observou-se que os bancos foram apresentados a partir de regime visual estabelecido nas exibições de arte, acionando e desacionando, ao longo da montagem, as dimensões sagradas e ritualísticas dos artefatos.
Palavras-chave: exposição, design, bancos indígenas, Coleção BEÎ, Museu Oscar Niemeyer.

Indigenous Stools in The Museum: Approximations between the exhibition Indigenous Stools of Brazil and The Referential Mark of The Oscar Niemeyer Museum.

Abstract: *The exhibition Indigenous Stools of Brazil took place from June 23, 2022 to April 9, 2023 at the Oscar Niemeyer Museum (MON) in Curitiba-PR, and featured indigenous stools from the BEÎ Collection. This work articulates the exhibition's narratives - with a focus on curatorship and expography - and the museum's institutional positioning. To do this, we analyzed the exhibition brochure, the exhibition project, the exhibition photographs, MON's Reference Framework and Exhibition Policy, and the museum's exhibition schedule during the period. The research seeks to highlight the curatorial strategies used to insert indigenous material culture into museum circuits, specifically art and design. Through the investigation, it was observed that the stools were presented based on the visual regime established in the art exhibitions, triggering and deactivating the sacred and ritualistic dimensions of the artifacts throughout the assembly.*

Keywords: *exhibition, design, indigenous stools, BEÎ Collection, Oscar Niemeyer Museum.*

1. Introdução

Este artigo tem como objeto de estudo a exposição *Bancos Indígenas do Brasil*, realizada de 23 de junho de 2022 a 9 de abril de 2023, no Museu Oscar Niemeyer (MON), em Curitiba–PR. A mostra apresentou parte da Coleção BEÍ, sob curadoria de seus próprios fundadores[1], Marisa Moreira Salles[2] e Tomas Alvim[3]. A Coleção é composta por mais de 1.300 bancos de madeira criados por indígenas de 53 etnias provenientes das regiões da Amazônia e do sul do Brasil (Coleção BEÍ, 2024). Os bancos já foram expostos em diferentes contextos nacionais e internacionais – como feiras e museus – muitas vezes com a presença dos próprios artistas indígenas (Salles, Alvim, 2022).

O MON é um museu público que possui acervo formado por obras de artistas brasileiros e latino-americanos, com enfoque em artistas paranaenses, e conta também com coleções de arte asiática e africana (MON, 2022). Segundo sua Política de Exposições (2022), o museu prioriza exibições que estimulem a troca de experiências culturais e o intercâmbio artístico entre as diferentes regiões do Brasil e outros países, assim como exposições que atuam no campo das artes, design e arquitetura, e contribuam para a difusão de expressões artísticas e culturais, para além dos limites do museu (MON, 2022).

Neste texto, temos como objetivo articulara exibição dos bancos indígenas e o partido conceitual adotado pelo museu. Para isso, estabelecemos como recorte as decisões curatoriais em relação com a expografia – seleção e organização dos objetos na sala expositiva – e a análise do projeto conceitual do MON, a partir do seu Marco Referencial (s.d.) e da sua Política de Exposições (2022). Além disso, o cronograma expositivo do período em que a mostra esteve em cartaz foi analisado visando compreender sua relação temática com outras exposições.

1 No livro Bancos Indígenas do Brasil (2022), Salles e Alvim são apresentados como curadores e não colecionadores, portanto adotaremos neste texto a denominação utilizada pelos autores.

2 Marisa Moreira Salles é cofundadora da Editora BEÍ, onde atua como copresidente desde 1995. Salles também é cocuradora da Coleção BEÍ. Ocupa cargos de diretoria em várias organizações filantrópicas, incluindo a Bienal de Arte de São Paulo, o Instituto Parque do Flamengo, o Instituto Parque Ecológico Sitiê e o Urbem (Instituto de Urbanismo e Estudos para a Metrópole) (MIT, 2024).

3 Tomas Alvim, junto de Marisa M. Salles, é cofundador da Editora BEÍ. Atua como coordenados do Laboratório Arq.Futuro de Cidades do Insper. E é cocurador da Coleção BEÍ (Somos Cidade, 2024).

Esta pesquisa considera a potência das exposições como fonte para investigações históricas no campo do design. Desse modo, examinar exposições[4] permite ampliar a compreensão sobre a prática projetual, possibilitando refletir sobre artefatos que não se alinham aos pressupostos do Design moderno, mas que integram os circuitos de troca e circulação das sociedades contemporâneas (Fabris; Corrêa, 2022). Ressalta-se, contudo, que o objetivo não é validar ou não a produção indígena como design, mas, sim, investigar de que maneira a expografia, as narrativas curatoriais e as diretrizes do museu operam aproximações entre os bancos indígenas e os conceitos ocidentais de arte e design.

Para o desenvolvimento da investigação, adotou-se a pesquisa documental como estratégia metodológica (Cellard, 2008), por possibilitar a identificação e interpretação das narrativas presentes nos documentos analisados. A seleção dos documentos baseou-se em sua relevância para acessar os argumentos curatoriais que orientaram a exposição, bem como sua aderência ao posicionamento institucional do MON.

Foram consultados: o folder da exposição *Bancos Indígenas do Brasil*, o Marco Referencial do museu e as fotografias da exposição. Além desses, também foram examinados documentos disponíveis no site institucional do MON, como o folder da exposição de artefatos asiáticos, o texto de apresentação da exposição de artefatos africanos e a Política de Exposições — que define as diretrizes gerais sobre acervo e mostras.

Para organizar a argumentação, o artigo está estruturado em duas partes. Na primeira, será apresentado o Museu Oscar Niemeyer, seu projeto conceitual e o cronograma expositivo entre 2022 e 2023. Em seguida, na segunda parte, será caracterizada a Coleção BEĨ e a exposição *Bancos Indígenas do Brasil*, articulando a análise da mostra ao posicionamento institucional do museu.

4 Destaco que a exposição de artefatos indígenas em museus não é algo novo. Historicamente, objetos produzidos por povos indígenas são expostos ao público ocidental desde a colonização das Américas. No contexto contemporâneo, exposições que articulam bancos indígenas com o design também já aconteceram antes, dois exemplos são: a mostra *Puras Misturas*, exibida no Pavilhão das Culturas Brasileiras do Parque Ibirapuera, em 2010, onde foram expostos bancos de origem indígena justapostos a bancos elaborados por comunidades artesanais tradicionais e bancos criados por artesãos contemporâneos – que se enquadrariam próximos ao conceito de arte – e bancos de designers (Fabris; Corrêa, 2019); e a mostra *Bancos indígenas: entre a função e o rito*, feita em 2006 no Museu da Casa Brasileira – museu especializado em arquitetura e design – e teve curadoria de Adélia Borges e Cristiana Barreto (Museu da Casa Brasileira, [s.d.]).

2. O Projeto do Museu Oscar Niemeyer

Inaugurado em 22 de novembro de 2002 em Curitiba–PR, o Museu Oscar Niemeyer é administrado pela Associação dos Amigos do MON (AAMON) por meio de contrato com o Estado do Paraná (MON, 2022). Instalado em um edifício modernista projetado por Oscar Niemeyer, possui mais de 15 espaços expositivos e realiza cerca de 20 mostras anuais, entre permanentes e temporárias . Sua equipe diretiva é composta por Juliana Vosnika (diretora-presidente), Colmar Chinasso Filho (diretor administrativo-financeiro) e Jader Alves (diretor cultural), apoiados por suas respectivas equipes técnicas (MON, [s.d.]).

Atualmente, o MON é considerado um dos maiores museus de arte da América Latina, com um acervo de mais de 14 mil obras, que abrangem as áreas de artes visuais, arquitetura e design (MON, [s.d.]). A instituição mantém foco na produção artística local, nacional e internacional, e declara compromisso com a promoção da diversidade cultural e com o diálogo entre diferentes tradições artísticas (MON, 2022).

O Marco Referencial do MON registra o projeto do museu, discutindo sua adequação ao contexto atual e estabelecendo diretrizes para a política de aquisição de acervo (MON, [s.d.]). O documento destaca a valorização da produção paranaense e curitibana, bem como a importância da arte latino-americana, africana e asiática na constituição da cultura brasileira. Ao tratar da missão institucional, o texto enfatiza a qualidade da infraestrutura museológica, afirmando que o MON possui "todos os requisitos para transformar-se no mais importante museu de artes do Paraná" (MON, [s.d.], p. 2).

Nesse sentido, o museu expressa a intenção de expandir e fortalecer sua linha curatorial atual, composta por coleções e obras de arte brasileiras — com ênfase na produção paranaense do início do século XX até os dias atuais —, além de peças relevantes de arquitetura e design moderno (MON, [s.d.]).

Segundo o documento, a instituição busca se consolidar como ativa e produtora de conhecimento. Para isso, propõe um posicionamento crítico do Brasil no cenário global, considerando que "seu diálogo será mais fértil se também dirigido aos subcontinentes, como a América Latina, e continentes que compartilham a mesma situação que a América do Sul, caso da África e da Ásia" (MON, [s.d.], p. 3)

No que diz respeito à consolidação e constituição de suas coleções, o Marco Referencial estabelece diretrizes tanto em âmbito nacional quanto internacional. Nacionalmente, o MON deve colecionar obras dos principais artistas do modernismo e da arte contemporânea paranaense e brasileira, trabalhos de artistas ainda negligenciados pela historiografia e crítica nacionais, produções de arquitetos paranaenses e brasileiros de destaque, e

obras que representem a tradição gráfica do Paraná e do Brasil (MON, [s.d.]). Internacionalmente, o museu pretende iniciar a constituição de um acervo de arte latino-americana, ampliar suas coleções existentes e adquirir obras contemporâneas de países representados em seu acervo atual (MON, [s.d.]).

A partir da análise do Marco Referencial, observa-se a busca pela pluralidade no acervo e nas exposições do museu, conciliando essa diretriz com a valorização de obras modernistas — especialmente do modernismo paranaense —, aspecto que também se reflete na própria estrutura arquitetônica do museu. A arquitetura e o design são registrados como temas prioritários tanto no acervo quanto nas exposições. Além disso, as categorias "popular" e "nativa" são incorporadas com o objetivo de ampliar o escopo de atuação da instituição, alinhando-a a uma perspectiva contemporânea ou, como expressa o próprio documento, a uma abordagem "audaciosa", que busca assumir uma "posição singular" no cenário museológico nacional (MON, [s.d.], p. 2).

Em consonância a proposta institucional, a Política de Exposições especifica as diretrizes relativas ao acervo e à organização das mostras. O documento define as categorias expositivas e apresenta os critérios para a submissão de propostas, reiterando o compromisso com a diversidade do acervo. A política ressalta que o museu prioriza exposições que promovam o intercâmbio artístico e a troca de experiências culturais entre diferentes regiões do Brasil e de outros países (MON, [s.d.]).

A recorrência das referências às coleções de obras africanas e asiáticas doadas ao museu[5] nos documentos analisados indica sua importância na construção da política institucional do MON. Durante o período em que a exposição *Bancos Indígenas do Brasil* esteve em cartaz, peças dessas duas coleções também foram exibidas em mostras distintas, compondo o mesmo cronograma expositivo. Essa justaposição motivou a elaboração de um panorama mais amplo das exposições apresentadas simultaneamente no museu, a fim de compreender as conexões entre elas.

É relevante destacar que os próprios curadores da mostra Bancos Indígenas do Brasil enfatizaram a relação entre as exposições. Em texto publicado no folder da mostra, afirmam que as apresentações compõem "um panorama das matrizes da linguagem estética brasileira em uma das instituições culturais mais importantes do país" (Salles; Alvim, 2022, p. 10). A diretora do

5 A coleção de obras africanas do MON foi constituída a partir da doação realizada pela Coleção Ivani e Jorge Yunes (CIJY), que incluiu cerca de 1.700 objetos de arte africana. Segundo Vosnika, essas obras são consideradas parte do processo de consolidação do Marco Referencial do museu (MON, [s.d.]). Já a coleção de arte asiática do MON se consolidou com a doação de mais de 3 mil obras, feita em 2018 pelo diplomata e professor Fausto Godoy.

MON, por sua vez, também aborda a justaposição entre as exposições no texto institucional que integra o mesmo material gráfico.

> O visitante certamente percebe a transdisciplinaridade entre obras, coleções e exposições. A força do conjunto apresentada pelo Museu instiga e comprova que o conhecimento, múltiplo e transversal, atravessa culturas, territórios e épocas (Vosnika, 2022, p. 3).

São estabelecidas, assim, relações entre a exposição Bancos Indígenas do Brasil e as outras mostras realizadas no MON no mesmo período: *África: Expressões Artísticas de um Continente*[6] e a segunda e terceira edição da exposição *Ásia: A Terra, os Homens, os Deuses*[7] (destacadas em vermelho na Figura 1).

6 A exposição *África: Expressões Artísticas de um Continente* é um recorte da coleção de obras africanas doadas ao MON, com curadoria de Renato Araújo da Silva.

7 A segunda edição da exposição *Ásia: A Terra, os Homens, os Deuses* apresentou um novo recorte da coleção doada ao museu, em relação à primeira edição. Já a terceira edição teve como tema o colonialismo e também exibiu um novo recorte da coleção. Segundo Vosnika (2022), essa edição teve como objetivo analisar a história do colonialismo no continente asiático e promover uma reflexão sobre o processo de descolonização.

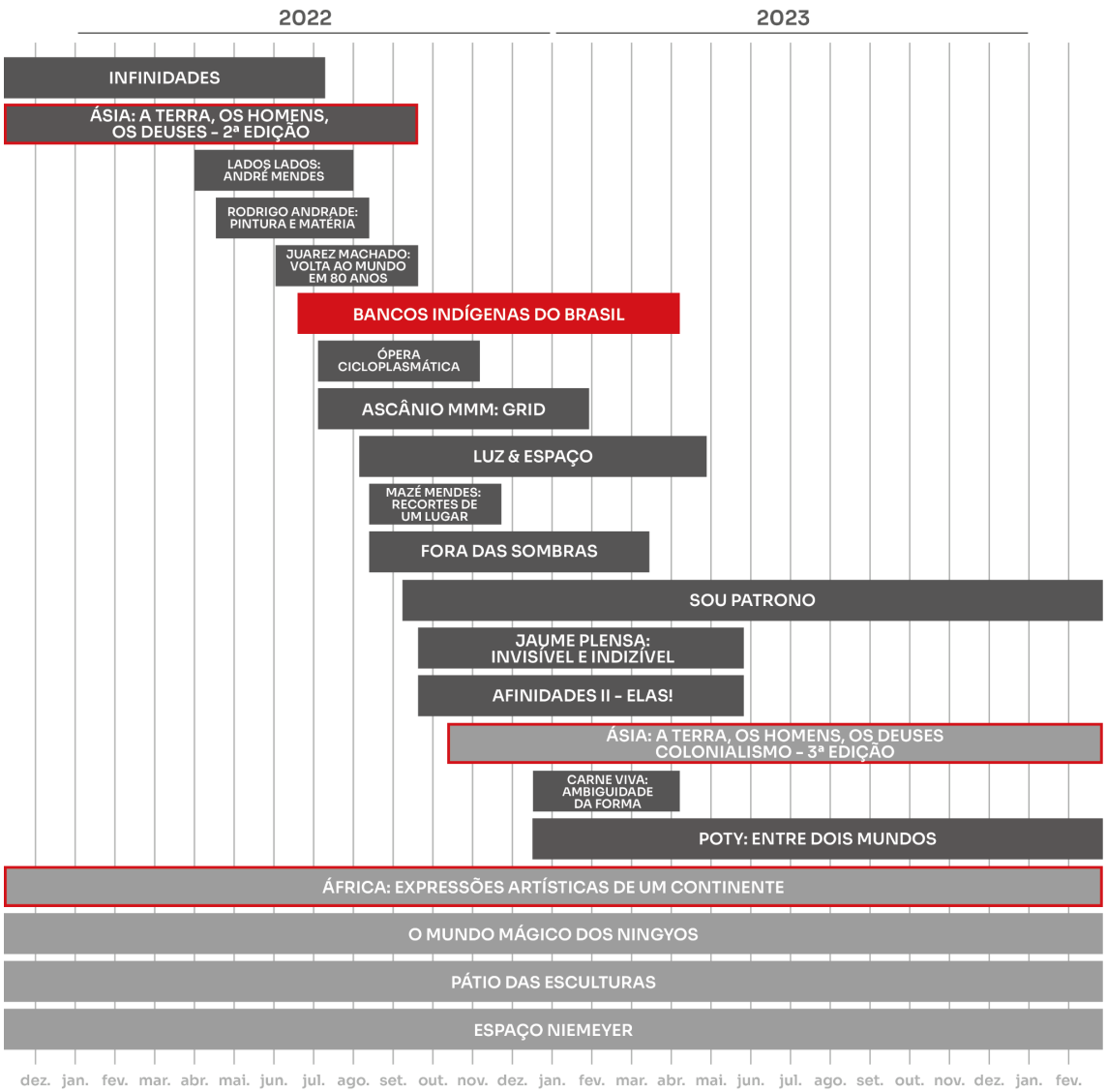

FIGURA 1. Cronograma expositivo do MON entre 2022 e 2023. Em cinza-claro as exposições permanentes e em cinza-escuro as exposições temporárias. Fonte: Autora (2024).

As exposições das coleções asiática e africana estavam situadas em salas paralelas àquela que abrigou a *Bancos Indígenas do Brasil*, configurando uma justaposição dessas três mostras, alinhadas nas três maiores salas do primeiro pavimento do museu.

Conforme apontado anteriormente, no Marco Referencial, os acervos africano e asiático mantém consonância com os objetivos institucionais, por serem compostos por obras oriundas de "subcontinentes" e continentes que "compartilham a mesma situação que América do Sul" (MON, [s.d.]. p. 3). Com isso, observamos que há a pretensão, por parte do museu, em trazer para o debate produções de fora do eixo hegemônico do campo da arte,

colocando em evidência a produção material e artística externa ao contexto euronorteamericano.

Percebe-se que a narrativa em torno das exposições de obras asiáticas e africanas está pautada principalmente em seu valor na desconstrução de padrões eurocêntricos no campo da arte. Além disso, a exposição de parte da coleção asiática, que teve como tema o colonialismo, levantou o debate em torno decolonialidade nos museus[8], dilema que tem pautado o campo museológico[9], sobretudo os museus de arte.

A partir do cronograma expositivo do MON, é possível observar a posta em cena da cultura material não hegemônica no museu, em um projeto articulado de exibições que justapõem produções não hegemônicas de diferentes regiões e, também, tipologias de objetos que, numa primeira vista, poderiam enquadrar-se em perspectivas etnográficas – e não de arte moderna/contemporânea. A abertura operacionalizada no MON, para além do cronograma, está registrada nas diretrizes conceituais e nas narrativas curatoriais das mostras analisadas, evidenciando a coordenação de ações por parte da entidade.

Nesse contexto, a apresentação de uma coleção privada de bancos indígenas – sem a inclusão de peças do acervo próprio da instituição[10] – alinha-se ao discurso institucional. Após delinearmos o panorama institucional, na próxima seção caracterizaremos a Coleção BEÎ e a exposição *Bancos Indígenas do Brasil*.

3. Uma Coleção de Bancos Indígenas

A Coleção BEÎ constitui-se como um acervo privado de bancos indígenas, composto por mais de 1.300 exemplares de madeira com diferentes

8 Voznika (2022), afirma que, ao abordar o colonialismo, a exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses - Colonialismo* permite uma reflexão sobre o processo de descolonização dos museus. Segundo ela, os museus que antes tratavam os colonizados como povos sem história e sem passado, hoje seguem o caminho oposto, onde povos originários são reconhecidos como protagonistas, e tradições e conhecimentos que antes pareciam esquecidos hoje devem ser destacados e valorizados (Voznika, 2022).

9 Exemplos disso são: o projeto Arte e Descolonização realizado em conjunto pelo Museu de Arte de São Paulo e pelo Centro de Pesquisa e Publicação da Universidade de Artes de Londres (Afterall); e os debates do *International Council of Museums* Brasil (ICOM Brasil) na conferência "O Museu Integral-Integrado: que descolonização para os museus da América Latina?", realizada no Chile em 5 de outubro de 2020.

10 Explicito que a exposição *Bancos Indígenas do Brasil* exibiu obras de uma coleção privada – que não faz parte do acervo do MON – e teve expografia e curadoria elaboradas e propostas pela Coleção BEÎ, posteriormente submetida para aprovação do museu.

morfologias, produzidos por artistas de 53 etnias indígenas[11]. Grande parte dos artefatos são provenientes da Terra Indígena do Xingu, no Mato Grosso, mas há também peças de outros territórios no Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Roraima, Santa Catarina e Tocantins (Coleção BEÏ, 2024).

A catalogação das peças pode ser acessada por meio do site institucional da Coleção, onde estão disponíveis 548 dos 1.300 bancos. Os objetos são classificados a partir de indexadores que os organizam por região geográfica, etnia, artista e morfologia. As principais regiões identificadas são: Calha Norte, Noroeste Amazônico, Sul da Amazônia e Xingu, com a inclusão de 70 artistas e 37 etnias. Em relação à morfologia, os bancos são divididos em duas grandes categorias: zoomórficos – que apresentam figuras de animais reais ou míticos – e geométricos, que abrangem formas como côncavo-ovalado, concavilíneo, cupular e retangular, além de subcategorias específicas como bancos femininos e bancos de pajé.

O acervo tem circulado em diferentes contextos expositivos, como museus e feiras de arte e design[12], tanto nacionais quanto internacionais. Os curadores afirmam que "embora [os bancos] tenham peso simbólico e ritual, os artefatos também respondem à demanda de compradores e colecionadores" (Salles, Alvim, 2022). Para eles, além de auxiliar na venda, a constituição da Coleção contribui para a preservação, catalogação e circulação dos bancos, resultando em aprendizado nas esferas da cultura, arte e meio ambiente. Ainda, a Coleção se tornou um meio que oferece a oportunidade das comunidades indígenas conquistarem espaço, reconhecimento e autonomia (Salles, Alvim, 2022).

Os curadores relatam que a origem da Coleção decorre de um deslumbramento estético, fruto de um contato casual com os bancos, ocasião em

11 Asurini do Xingu, Aweti, Balatiponé, Galibi-Marworno, Guajajara, Hixkaryana, Ikpeng, Kalapalo, Kamayurá, Karajá, Katuema, Kawaiwete/Kaiabi, Kisêdjê, Kuikuro, Matipu, Mehinaku, Nafukuá, Palikur, Parakanã, Pini-Munduruku, Rikbaktsa, Saterê-Mawê, Tapirapé, Tariana, Tikuna, Tiryó, Trumai, Tukano, Waiwai, Wajãpi, Waujá, Wayana e Aparai, Yawalapiti, Ye'kuana, Yekuana e Yudjá.

12 Em ordem cronológica: "2015: MADE Milão, Salone Internazionale del Mobile, Milão, Itália; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo; MADE, Jockey Club de São Paulo, São Paulo; SP-ARTE. Pavilhão da Bienal, São Paulo. 2018: Pavilhão Japonês, Parque Ibirapuera, São Paulo: Metropolitan Teien Art Museum, Tóquio, Japão. 2018-2019: Museu de Arte Indígena, Curitiba. 2019: The Museum of Modern Art, Saitama, Japão: SP-ARTE, Pavilhão da Bienal, São Paulo; MADE, Pavilhão da Bienal, São Paulo, 2020: SP-ARTE Viewing Room (exposição online); The Fralin Museum of Art da Universidade da Virginia (exposição online), 2022: Museu Oscar Niemeyer (MON), Curitiba, Paraná; Centro Sebrae de Artesanato Brasileiro (Crab), Rio de Janeiro." (Salles, Alvim, 2022).

que identificaram uma proximidade entre funcionalidade e elegância nos artefatos que, segundo eles, revelava uma afinidade com o design contemporâneo[13]. Para os curadores, "a Coleção BEÌ não era um agrupamento de objetos exóticos, mas uma reunião de obras que diziam respeito à identidade brasileira" (Salles, Alvim, 2022). Desse modo, observa-se que o colecionismo desses artefatos foi impulsionado, no princípio, pelo fascínio com sua dimensão plástica. Isso evidencia a ativação de repertórios próprios do campo da arte e do design, em diálogo com uma perspectiva etnográfica, tradicionalmente responsável pela análise desse tipo de objeto[14].

Durante a edição do livro Bancos Indígenas do Brasil[15], os curadores perceberam a complexidade de classificar os bancos indígenas, que se situam, segundo eles, em uma linha tênue entre arte e artefato, objeto sagrado e mercadoria (Salles; Alvim, 2022). Esta ambiguidade é discutida por Clifford (1994), Van Velthem (2012) e Price (2000), ao analisarem a transposição de objetos culturais para museus ocidentais e sua reclassificação de artefatos etnográficos para obras de arte. Clifford (1994) destaca que a partir do século XX, objetos coletados passaram a ser categorizados simultaneamente como artefatos culturais, uma classificação científica, e obras de arte, uma classificação estética. A partir do autor, compreendemos que a dificuldade em classificar a Coleção BEÌ, alinha-se a complexidade do colecionismo, em que critérios morais, políticos e formais não são claramente definidos. Isto é ampliado pela inserção dos bancos indígenas em circuitos de troca, como feiras de arte, e sua exibição em contextos ocidentalizados[16], que levam a reinterpretação dos objetos a partir de parâmetros modernos, como é o caso do design.

Goldstein (2020) utiliza o termo *artificação*, cunhado pela socióloga francesa Roberta Shapiro[17], para se referir à transformação de objetos e práti-

13 Destaco que a aproximação dos bancos com o design, a partir de sua forma e função, se relaciona com o fato de que cadeiras são objetos privilegiados (de fetiche) nas narrativas canônicas de design.

14 Ver Price (2000), Velthem (2012), Velthem et. al. (2017) e Clifford (1994).

15 Salles, M. M., Alvim, T. (Orgs.). (2022). *Bancos indígenas do Brasil*. Editora BEI.

16 Por contexto ocidental, entendo o enquadramento institucional e epistemológico predominante nos museus de arte e cultura que seguem modelos eurocêntricos de classificação, exibição e valorização estética. Conforme Clifford (2016), os museus são locais onde objetos de culturas não ocidentais são reinscritos dentro de regimes modernos de conhecimento e representação, frequentemente deslocando seus sentidos originais e impondo formas específicas de visibilidade e interpretação.

17 Shapiro, R. (2018). *L'Artification: Enquêtes sur le passage à l'art*. PUF.

cas previamente não reconhecidos como artísticos em arte. Esse processo envolve a reclassificação dos produtores como artistas, dos objetos como criações especiais e dos observadores como apreciadores, críticos ou colecionadores. Em sua pesquisa de doutorado[18], ao analisar a produção material indígena australiana, Goldstein (2020) afirma que houve um processo de *artificação* desta produção, que aconteceu gradualmente ao longo do século XX.

Observamos que os bancos indígenas que compõem a Coleção BEÎ seguiram um processo semelhante ao descrito por Goldstein, especialmente no que diz respeito à conquista de espaço, reconhecimento e autonomia por parte de seus produtores. Essa transformação se deu à medida que os bancos passaram a integrar-se em circuitos artísticos, como museus e feiras de arte e design. Contudo, é importante salientar que o sistema de arte indígena analisado por Goldstein se refere ao contexto australiano, onde diferentes agentes – inclusive o Estado – atuam diretamente na transição dos artefatos para o campo da arte.

Para compreender como as narrativas construídas em torno da Coleção BEÎ vinculam os bancos indígenas ao design contemporâneo, identificamos, em outra publicação, a recorrente aproximação entre os artefatos e os campos da arte e do design[19]. Nessas narrativas, destaca-se a dimensão estética dos objetos, com ênfase em aspectos funcionais, ergonômicos e técnicos (Pinheiro; Fabris, 2024). Essa aproximação revela como os bancos tensionam as fronteiras entre arte, design e artefato[20], escapando de classificações rígidas – tanto pela ausência de autoria individual, característica das produções coletivas indígenas, quanto pela dificuldade de acessar suas dimensões simbólicas quando expostos em contextos museológicos ocidentais (Pinheiro; Fabris, 2024).

18 O argumento elaborado pela autora foi desenvolvido em sua tese de doutorado intitulada "Do ´tempo dos sonhos` à galeria: arte aborígine australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais", que teve como tema a transformação de práticas tradicionais indígenas em arte contemporânea, na Austrália, investigando os mecanismos, as relações e tensões inerentes ao sistema denominado *Indigenous Arts Industry* (Goldstein, 2012).

19 As narrativas em questão foram analisadas a partir de dois textos: Design e Símbolo, presente no site institucional da Coleção, com autoria da designer Claudia Moreira Salles; e o texto Apresentação do livro Bancos Indígenas do Brasil (2022), escrito pelos curadores da Coleção.

20 Conforme discute Lagrou (2010), o termo "artefato" é problemático quando aplicado às produções indígenas, pois carrega uma carga classificatória ocidental que tende a separar arte e funcionalidade, algo que não se dá em contexto indígena. Os objetos indígenas são dotados de agência e significado próprios, operando em sistemas cosmológicos nos quais estética, uso e espiritualidade se entrelaçam.

Assim, a dificuldade classificatória – percebida tanto pelos colecionadores, como no terreno expositivo – permite que os artefatos produzam narrativas que tensionam as tipologias museais, as divisões do campo artístico e as complexas fronteiras entre arte e artefato (Lagrou, 2010).

4. Bancos Indígenas no Museu de Arte

A mostra *Bancos Indígenas do Brasil* teve curadoria dos fundadores da Coleção BEĨ, e apresentou uma seleção de 205 bancos, contemplando artefatos de 40 etnias distintas. Segundo Salles, em entrevista concedida à TV Paraná Turismo, o objetivo da exposição foi mostrar a diversidade da produção indígena, contemplando grupos étnicos (TV Paraná Turismo, 2022).

De forma geral, o espaço expositivo foi dividido em dois módulos principais: o primeiro concentrava-se na produção da Terra Indígena do Xingu, no estado do Mato Grosso; o segundo reunia bancos de outras comunidades indígenas localizadas em diferentes regiões da Amazônia, abrangendo os estados do Acre, Pará, Tocantins, Maranhão, Roraima, Amapá e Amazonas. A exposição também incluiu um banco representativo de uma etnia de Santa Catarina.

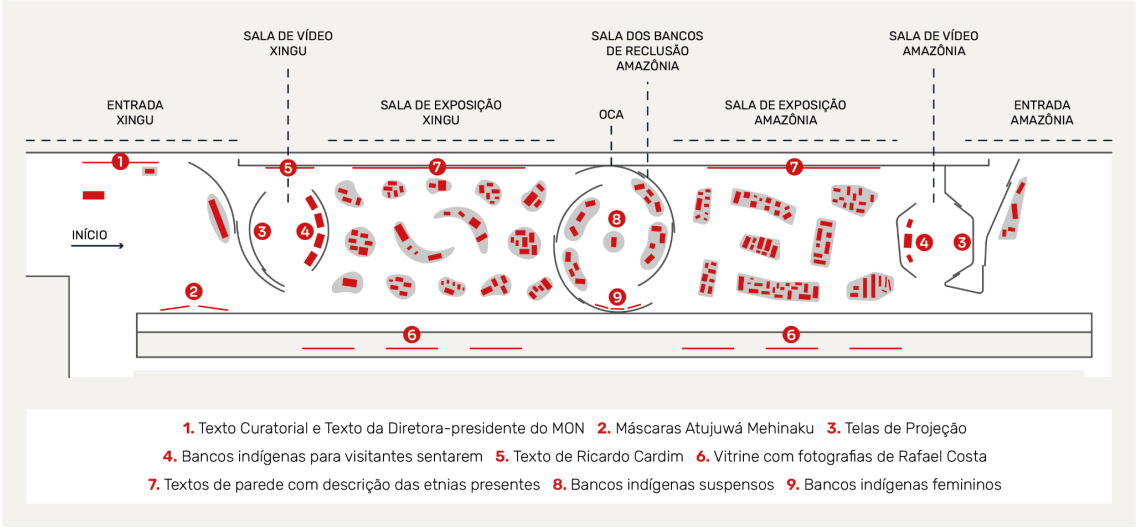

FIGURA 2. Vista superior do projeto expográfico da exposição *Bancos Indígenas do Brasil*. Fonte: Autora (2024).

Não houve um agrupamento dos bancos por etnias, mas é possível observar que foram criados conjuntos com base na forma e no uso dos artefatos, criando composições com equilíbrio visual, que intercalavam peças de diferentes tamanhos (Figura 3).

FIGURA 3. Agrupamento de bancos na exposição *Bancos Indígenas do Brasil* - Módulo Xingu. Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu Oscar Niemeyer - MON (2022). Foto: Ricardo Freire.

O espaço expositivo da mostra podia ser acessado por ambas as extremidades, mas o texto curatorial estava posicionado na entrada do módulo dedicado ao Xingu, sugerindo o ponto de início da visita. Junto ao texto curatorial e ao título da exposição, havia um banco indígena zoomórfico, disposto diretamente no chão, em frente à parede com o título (Figura 4). A disposição do objeto gerava dúvida quanto à possibilidade de manuseio ou uso por parte do público, uma vez que o ambiente evocava um espaço interativo e fotográfico.

FIGURA 4. Fotografia da entrada da exposição. Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu Oscar Niemeyer - MON (2022). Foto: Ricardo Freire

Ao adentrar a exposição, o(a) visitante encontrava duas máscaras Atujuwá Mehinaku da região do Xingu penduradas ao teto. Na sequência, havia uma sala de vídeo. Nesse ambiente, alguns bancos foram colocados diretamente no chão – e não sobre plataformas, como nos demais espaços –, dispostos de frente para a tela, convidando o público a se sentar e assistir ao conteúdo audiovisual. Ali foi exibido um documentário[21] produzido pela própria Coleção BEÏ, que acompanhava o processo de produção dos bancos – desde o corte da árvore até a finalização da peça.

Na sequência do percurso, estava o módulo que com os bancos das etnias do Xingu. As peças estavam dispostas sobre plataformas brancas com formatos orgânicos variados e bordas arredondadas (Figura 5). Nas paredes, foram afixados textos explicativos sobre cada comunidade indígena representada na exposição (Figura 5), além de retratos de indígenas produzidos pelo fotógrafo Rafael Costa[22].

21 O documentário exibido na sala de vídeo pode ser acessado pelo link do YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=ZnV9RX3T_yc&t=95s&ab_channel=Cole%C3%A7%C3%A3oBE%C4%A8.

22 Rafael Costa (1963-2024) graduou-se em Arquitetura pela Universidade Mackenzie em São Paulo. Trabalhou como arquiteto em cenografia publicitária, migrando posteriormente para a fotografia de cinema e *still*. Realizou em seu estúdio trabalhos para grandes agências, tendo recebido importantes prêmios nessa área (BEÏ Editora, [s.d.]).

FIGURA 5. Fotografia do módulo Xingu. Ao fundo, nas paredes, os textos descritivos das etnias representadas na exposição. Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu Oscar Niemeyer - MON (2022). Foto: Ricardo Freire.

Após o módulo do Xingu, o visitante chegava à Sala dos Bancos de Reclusão/Oca, ambiente de caráter mais cênico, envolto em tecidos na cor preta que formavam um espaço arredondado, remetendo ao formato de uma oca. Também havia uma iluminação direcionada aos objetos e de baixa intensidade que criavam uma atmosfera intimista (Figura 6). Nessas salas, foram expostos 25 bancos, entre eles, exemplares de bancos de pajé, bancos com a representação do pássaro de duas cabeças e bancos femininos.

Em transcrição presente no livro *Bancos Indígenas do Brasil*, é possível compreender o significado simbólico atribuído aos bancos do pássaro de duas cabeças, segundo depoimento de Yumuin Mehinaku a Watatakalu Yawalapiti, da Aldeia Uyaipiuku (Território Indígena do Xingu – MT):

> O pássaro de duas cabeças é o líder dos pássaros. Diz a mitologia do Xingu que ele foi descoberto pelo Sol ou por Kuwamutu, o ser superior e criador do mundo. Foi ele quem escolheu o banco que representa o pássaro de duas cabeças para o cacique, os líderes do povo. Esse pássaro se chama Ulupukumá (Mehinaku, 2022, p. 33).

Esses bancos estavam dispostos de forma distinta em relação às outras salas da exposição, pois exibia objetos de uso cerimonial reservado a pajés e caciques. Observa-se também uma diferença na base construída para sustentar essas peças: plataformas na cor preta, mais baixas que as demais, que delimitavam ainda assim a aproximação do público e interditavam o uso. No

centro da sala, alguns bancos de pajé e de pássaros de duas cabeças, em tamanho reduzido, estavam suspensos por fios, aludindo ao voo dos pássaros.

FIGURA 6. Fotografia da área da Sala dos Bancos de Reclusão e da Oca. Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu Oscar Niemeyer - MON (2022). Foto: Ricardo Freire.

Após a sala fechada, o módulo seguinte foi dedicado aos bancos das demais regiões da Amazônia, a organização seguia a lógica do módulo inicial: as peças estavam dispostas sobre plataformas brancas, com formatos ligeiramente mais geométricos, ainda que com bordas arredondadas. Assim como no primeiro módulo, o espaço também incluía retratos de indígenas, produzidos por Rafael Costa.

FIGURA 7. Fotografia do Módulo Amazônia. Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu Oscar Niemeyer - MON (2022). Foto: Ricardo Freire.

Ao final da exposição, o visitante encontrava uma segunda sala de vídeo, também com bancos posicionados diretamente no chão, com uso autorizado para o público. Nessa sala, foi exibido o documentário que abordava a repercussão da exposição *Benches of the Brazilian Indigenous Peoples: Human Imagination and Wildlife*, que aconteceu entre junho e setembro de 2018, no *Tokyo Metropolitan Teien Art Museum*, a primeira mostra da coleção no Japão.

O modo de exibição dos artefatos sobre plataformas, além de evitar que o público se sentasse nos bancos, também remeteu ao modo como objetos de arte ou design são exibidos em museus. No trabalho de Kampa (2022) que investiga as narrativas históricas do design presentes na exposição *Carlos Mota: marceneiro, designer e arquiteto*, encenada na mesma sala do MON, também podemos observar o uso de plataformas. Neste caso, as bases eram escuras e mais baixas, compensando a altura elevada dos mobiliários expostos na ocasião, e também servindo como dispositivo que interditou o uso do mobiliário pelo público.

Pela forma com que os objetos foram dispostos na mostra *Bancos Indígenas do Brasil* – em plataformas, com etiquetas indicando título da obra, autoria, região de produção e a tipologia "escultura" – torna-se evidente o partido de exibição, mais atrelado às estratégias expositivas do campo da arte e do design, e menos aos modelos da exposição etnográfica. Porém, manteve-se a organização pautada por critérios geográficos, além dos textos explicativos nas paredes, que caracterizavam as etnias presentes, remetendo ao enquadramento etnográfico.

Clifford (1994) discute a transição de artefatos culturais para obras de arte, argumentando que muitos objetos etnográficos se deslocam para o status de belas-artes e podem até mesmo estar situados entre as duas categorias, ou variar entre elas – o que explica a dificuldade em classificá-los de maneira única e definitiva. O fato de alguns bancos terem sido colocados diretamente no chão, possibilitando o uso pelo(a) visitante, demonstra uma ambiguidade de classificação, já que ora os bancos são exibidos enquanto esculturas em plataformas e ora como bancos aptos para uso.

Essa ambiguidade entre escultura e objeto de uso cotidiano também aparece no discurso institucional sobre a exposição. Segundo Jader Alves, o diretor cultural do MON, a proposta de exposição foi apresentada ao museu e analisada pelo conselho cultural, que verificou se a demanda adequava-se à linha conceitual da instituição. Ele afirmou, em entrevista concedida à SIPAD Comunica (2023), que a aprovação da exposição se deu pelo fato dos proponentes verem os povos indígenas como os primeiros designers brasileiros, por seu trabalho com os bancos. Em consonância com esta afirmação,

Vosnika (2022, p. 4), afirma que os objetos "provocam discussões muito contemporâneas sobre a funcionalidade e estética do design, sobre objeto ou obra de arte, sobre uso cotidiano ou específico".

A partir destas formulações, é possível observar que a concepção de design utilizada para relacionar os bancos indígenas com o saber ocidental é acionada pela similaridade de forma/plasticidade presente nos objetos não-ocidentais. Neste sentido, a fala da diretora-presidente do museu dá relevo a aspectos visuais, sem contextualizar os sujeitos ou as dinâmicas de produção e circulação. Além disso, parte-se da ideia de que, uma estratégia para enxergar a contribuição dos indígenas para a cultura brasileira, seria considerar esta produção como design.

Conforme abordado em outra publicação, observamos que ao adentrarem o museu, estes objetos de produção indígena são condicionados a uma narrativa que os colocam num lugar escorregadio, que ora performam como objetos de arte e design e, ora, evidenciam aspectos étnicos (culturais) (Pinheiro; Fabris, 2024).

Meneses (1994) afirma que os objetos selecionados e colocados em uma exposição estão envoltos por camadas de mediações, onde não somente se preservam e exibem objetos, mas também se constroem narrativas. Neste sentido, destacamos o trânsito dos artefatos – de seu contexto de origem para o museu – indicando as mudanças nas narrativas acionadas a partir deles, de objetos rituais com funções sociais e sagradas, para objetos de/para contemplação.

O texto curatorial, presente no folder da mostra, aborda os aspectos funcionais e a "elegância" que, segundo os curadores, aproximam os bancos do design contemporâneo e coexiste com a história e a cultura dos povos que os fabricam (Salles, Alvim, 2022). Para eles, os bancos carregam características simbólicas e ritualísticas, mas também são inseridos no mercado e vendidos para compradores e colecionadores. Seguem técnicas passadas de geração em geração ao mesmo tempo que levam a marca individual de seu criador (Salles, Alvim, 2022).

Na exposição *Bancos Indígenas do Brasil*, quando a autoria dos bancos é conhecida, é apresentado na legenda o nome de quem o produziu, e, nestes casos, a autoria é individual, estando em consonância com a fala dos curadores. No entanto, na mostra há também artefatos em que essa informação não está presente, constando a descrição "Autoria Desconhecida".

A legitimação da figura artista, abordada no texto dos curadores, é uma questão contemplada por Lagrou (2010). Segundo a autora, nas sociedades indígenas não há uma individualização do artista em sua obra, já que quem produz é visto como tradutor dos mundos dos seres invisíveis, não

sendo possível a relação com o conceito ocidental de autoria na arte. Com isso, pudemos observar que a questão da autoria se coloca como forma de inserção dos bancos no mundo ocidentalizado, atributo necessário na circulação dos objetos em contextos de exibição e venda (Pinheiro; Fabris, 2024). A legitimação do artista – uma das características do processo de *artificação* – cria condições de expansão da circulação para além dos limites da aldeia, com significados adicionados ao objeto, a partir da sua presença nesses contextos ocidentais.

Essa discussão sobre autoria e circulação em contextos ocidentalizados também é abordada por Naine Terena de Jesus, artista, pesquisadora e curadora[23] indígena. A autora afirma que a Arte Indígena Contemporânea (AIC) "reapresenta a sua identidade, aproxima as linguagens, utilizando, experimentando recursos e técnicas apresentadas no momento contemporâneo" (Jesus, 2020, p. 14) ao mesmo tempo que "mantém toda a sua codificação de um universo próprio e de universos apreendidos" (Jesus, 2020, p. 14). Para ela, as produções sempre foram originais no sentido de ter "origem" e sempre souberam para onde vão e de onde vem, pois sempre estiveram neste movimento.

A *Bancos Indígenas do Brasil*, para os curadores, demarca o desenvolvimento da Coleção, um "amadurecimento" de sua relação com as aldeias indígenas. "Ela é resultado de uma trajetória que vai do encantamento inicial pela arte tradicional até a compreensão mais profunda de seus significados [...]" (Salles, Alvim, 2022, p. 9). Os curadores da exposição afirmam que os bancos indígenas, embora enraizados na cultura dos povos que os fabricam, possuem características de funcionalidade e estética que os aproximam do design contemporâneo (Salles, Alvim, 2022). Eles argumentam que o universo estético dos bancos "mostrou o quanto as manifestações artísticas do Brasil urbano e moderno devem à arte de seus povos originários" (Salles, Alvim, 2022, p. 5), perspectiva que estabelece uma ligação entre a produção indígena e o design.

As narrativas curatoriais em torno da *Bancos Indígenas do Brasil* nos fazem refletir sobre como a exposição se vinculou com os objetivos institucionais estabelecidos para o MON. Tanto a diretora-presidente do museu quanto os curadores da exposição localizam os bancos, mesmo que temporariamente,

23 Entre as exposições curadas por Naine Terena de Jesus estão: Véxoa: We Know (2023); Mejtere: histórias recontadas (2023); Véxoa: Nós sabemos (2020); Salão Jovem arte mato-grossense (2021); Um século de agora (2023 - 2022); Festival desenho vivo, núcleo Aquelas que sabem demais (2021); Rec.tyty, festival de artes indígenas (2021) (Carmo Johnson Project, 2025)

na condição de obras de arte e/ou peças de design, e os povos indígenas como (os primeiros) designers brasileiros (Vosnika, 2022; Salles, Alvim, 2022). Contudo, com a ajuda de Lagrou (2010), compreendemos que os objetos, quando em exibição no museu, resistem à classificação, já que, nos contextos de origem, não há uma diferenciação entre objetos feitos somente para uso e objetos concebidos para o desfrute estético.

A coexistência das práticas de exibição do campo artístico – os tablados, legendas diminutas e prevalência de cores neutras – com a organização etnográfica – divisões feitas por aspectos geográficos, textos explicativos sobre as etnias e documentários sobre modos de uso e produção dos bancos no contexto de origem –, evidencia a dificuldade em apresentar, em regimes ocidentalizados, objetos não-ocidentais. Isto demonstra não só a mudança de *status* que ocorre em torno/a partir dos objetos expostos quando eles adentram os limites do museu, mas também a importância de inserir nos ambientes museais, tipologias de artefatos que pressionam as lógicas expositivas e os esquemas classificatórios de instituições decimonónicas.

5. Considerações Finais

Esta pesquisa teve como objetivo geral apresentar uma reflexão sobre a relação entre a exibição da mostra *Bancos Indígenas do Brasil* e o partido conceitual adotado pelo Museu Oscar Niemeyer. Foram levadas em conta as decisões curatoriais em relação com a expografia e a análise do Marco Referencial e da Política de Exposições do museu.

A partir da análise da exibição, constatamos que, ao serem inseridos no contexto museológico, os bancos da Coleção BEÏ passaram a ocupar um regime visual que não privilegiou sua dimensão simbólica. Em vez disso, observamos a ativação de parâmetros vinculados a concepções ocidentalizadas dos campos da arte e do design. O trânsito desses artefatos, de seus contextos de origem para o espaço expositivo, implicou em associações com discussões do design e da arte, mobilizando concepções e repertórios desses campos. A aproximação com o design, evidenciada nas narrativas curatoriais, configura-se como uma das estratégias de inserção dos objetos indígenas em circuitos artísticos.

Observamos que coletivos e artistas indígenas contemporâneos vêm operando forma de aproximação com linguagens e experimentações do contexto artístico contemporâneo, sem, contudo, abdicar das codificações simbólicas próprias de seus universos socioculturais (Jesus, 2020). Nesse movimento intercultural, a autoria é uma das formas de inserção em contextos de circulação ocidentais, que viabiliza a realização da exposição sob a lógica artística e novos significados atribuídos aos artefatos.

A análise da exposição ofereceu uma compreensão das estratégias operadas na apresentação de artefatos indígenas em espaços hegemônicos. Podemos observar que a expografia se utilizou de recursos atrelados a exibição de objetos de arte e design, mas com características que remetem a exibição etnográfica, acionando e desacionando as dimensões sagradas e ritualísticas dos artefatos nos diferentes módulos expositivos. Notamos, ainda, a presença de variações topográficas na disposição dos objetos ao longo do percurso expositivo – ora diretamente sobre o chão, ora em plataformas de diferentes alturas –, o que gerou diferenciações hierárquicas entre as peças e evidenciou o trânsito desses objetos entre categorias de arte e design.

Por fim, ao relacionarmos o projeto institucional do museu com a apresentação da mostra, verificamos que *Bancos Indígenas do Brasil* foi exibida no MON por seu alinhamento com o Marco Referencial, ao permitir a abordagem de temas como a pluralidade cultural, a produção de povos "nativos", o design e o modernismo. A análise do cronograma expositivo do museu, no período de realização da exposição, contribuiu para compreender como a instituição busca implementar o propósito anunciado por sua diretora-presidente – o de se tornar um museu mais "plural" – e como opera os trânsitos de valor e de significado dos objetos que exibe.

Referências

BEÏ EDITORA. **Como eu vejo – Andes e Nepal.** Disponível em: https://www.bei.com.br/livro/como-eu-vejo-andes-e-nepal/81. Acesso em: 22 fev. 2025.

CARMO JOHNSON PROJECTS. **Naine: Currículo.** Disponível em: https://www.carmojohnsonprojects.com/pt/naine-curriculo. Acesso em: 22 fev. 2025.

CELLARD, A.; POUPART, J.; outros. A análise documental. In: POUPART, J. et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos.** Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 210-213.

CLIFFORD, J. Colecionando arte e cultura. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Cultural**, n. 23, p. 69-89, 1994.

CLIFFORD, James. Museus como zonas de contato. **Periódico Permanente**, n. 6, fev. 2016. Disponível em: https://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato. Acesso em: 10 abril 2025.

COLEÇÃO BEÏ. **Sobre**. 2024. Disponível em: https://colecaobei.com.br/sobre. Acesso em: 22 fev. 2025.

FABRIS, Yasmin; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Viva a diferença: estratégias de agenciamento da cultura popular no Pavilhão das Culturas Brasileiras. Proa: Revista de Antropologia e Arte, Campinas, v. 9, n. 2, p. 115-137, jul./dez. 2019. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/17562/12262. Acesso em: 10 abr. 2025.

FOTOGRAFANDO CURITIBA. **Bancos Indígenas do Brasil**. 2022. Disponível em: https://www.fotografandocuritiba.com.br/2022/09/bancos-indigenas-do-brasil.html. Acesso em: 22 fev. 2025.

GOLDSTEIN, I. S. Arte indígena como conexão. In: PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Véxoa: Nós Sabemos** [Catálogo de exposição]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

GOLDSTEIN, I. S. **Do 'tempo dos sonhos' à galeria: arte aborígine australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais.** 2012. Tese (Doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2012.

ICOM BRASIL. **O Museu Integral-Integrado: que descolonização para os museus da América Latina?** Conferência ICOM Chile, 2020. Disponível em: https://www.icom.org.br/?p=2081. Acesso em: 22 fev. 2025.

JESUS, N. T. In: PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Véxoa: Nós Sabemos** [Catálogo de exposição]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

LAGROU, E. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Revista Proa**, n. 02, p. 1, 2010.

MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECHNOLOGY SCHOOL OF ARCHITECTURE + PLANNING. **Marisa Moreira Salles**. People, 2024. Disponível em: https://sap.mit.edu/people/marisa-moreira-salles. Acesso em: 22 fev. 2025.

MEHINAKU, Y. In: SALLES, M. M.; ALVIM, T. (Orgs.). **Bancos indígenas do Brasil.** São Paulo: Editora BEI, 2022.

MENESES, U. T. B. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico (fim). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 2, n. 1, p. 9-42, 1994.

MON. **Política de Exposições. 2022.** Disponível em: https://museuoscarniemeyer.cdn.prismic.io/museuoscarniemeyer/5023c633-927c-4692-a0f9-217baef1ee04_POLITICA_DE_EXPOSICOES2022.pdf. Acesso em: 22 fev. 2025.

MON. **Corpo técnico**. Disponível em: https://www.museuoscarniemeyer.org.br/sobre/corpo-tecnico. Acesso em: 22 fev. 2025.

MON. **Sobre o MON**. Disponível em: https://www.museuoscarniemeyer.org.br/sobre. Acesso em: 22 fev. 2025.

MON. **África: expressões artísticas de um continente**. Disponível em: https://www.museuoscarniemeyer.org.br/exposicoes/africa. Acesso em: 22 fev. 2025.

MON. **Ásia: a terra, os homens, os deuses, segunda edição.** Disponível em: https://www.museuoscarniemeyer.org.br/exposicoes/asia2. Acesso em: 22 fev. 2025.

MUSEU DA CASA BRASILEIRA. **Bancos Indígenas: entre a função e o rito.** São Paulo: MCB, [s.d.]. Disponível em: https://mcb.org.br/pt/pt/programacao/exposicoes/bancos-indigenas-entre-a-funcao-e-o-rito/. Acesso em: 16 abr. 2025.

PINHEIRO, Thabata. J. B.; FABRIS, Yasmin. Design, arte e função: narrativas em torno da Coleção BEĨ de bancos indígenas brasileiros. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 15., 2024, Manaus. Anais eletrônicos [...] Manaus, 2024. Disponível em: https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/cadernoppgd/article/view/16449. Acesso em : 05 maio 2025.

PRICE, S. **Arte primitiva em centros civilizados.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

SALLES, M. M.; ALVIM, T. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Bancos indígenas do Brasil.** Curitiba: MON, 2022. p. 5-10. Disponível em: https://museuoscarniemeyer.cdn.prismic.io/museuoscarniemeyer/cac145d2-72f9-4d2b-ab13-70add2a69d32_bancosindigenas_pt-br.pdf. Acesso em: 22 fev. 2025.

SOMOS CIDADE. **Tomas Alvim fala sobre a participação do laboratório Arq.Futuro do Insper nas discussões de planejamento urbano.** 2024. Disponível em: https://somoscidade.com.br/2024/03/

tomas-alvim-fala-sobre-a-participacao-do-laboratorio-arq-futuro-do-insper-nas-discussoes-de-planejamento-urbano/. Acesso em: 22 fev. 2025.

SIPAD COMUNICA. **Bancos indígenas do Brasil | 21° Semana Nacional de Museus.** YouTube, 24 maio 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ML-ZCSr5YqE&ab_channel=SIPADComunica. Acesso em: 22 fev. 2025.

TV PARANÁ TURISMO. **Exposição Bancos indígenas do Brasil reúne peças de quarenta etnias do Xingu e da Amazônia.** YouTube, 14 set. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hqv08ctbv4Q&ab_channel=TVParan%C3%A1Turismo. Acesso em: 22 fev. 2025.

VELTHEM, Lucia Hussak van. O objeto etnográfico é irredutível? Pistas sobre novos sentidos e análises. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi.** Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 51-66, jan.-abr. 2012. Disponível em: https://bit.ly/2RGj3Et. Acesso em: 22 fev. 2025.

VELTHEM, Lucia Hussak van; KUKAWKA, Katia; JOANNY, Lydie. Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi.** Ciências Humanas, v. 12, n. 3, p. 735-748, set.-dez. 2017. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222017000300004. Acesso em: 22 fev. 2025.

VOSNIKA, J. A. Bancos indígenas brasileiros. Folder da exposição. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2022. p. 2-4. Disponível em: https://museuoscarniemeyer.cdn.prismic.io/museuoscarniemeyer/cac145d2-72f9-4d2b-ab13-70add2a69d32_bancosindigenas_pt-br.pdf. Acesso em: 10 fev. 2025.

Como referenciar

PINHEIRO, Thabata Janine Buse; FABRIS, Yasmin. Bancos Indígenas no Museu: aproximações entre a mostra "Bancos Indígenas do Brasil" e o Marco Referencial do Museu Oscar Niemeyer. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 92-118, jul./2025. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign.

DOI: https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.90197

Copyright © 2025 Thabata Janine Buse Pinheiro, Yasmin Fabris

A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 26/02/2025 | Aceito em 05/05/2025