



Arte indígena no Pavilhão Brasileiro das Bienais de Veneza: do “falar por” ao “falar com”

Gabrieli Priscila Simões

Como citar:

SIMÕES, Gabrieli Priscila. Arte indígena no Pavilhão Brasileiro das Bienais de Veneza: do “falar por” ao “falar com”. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 9, n. 2, p. 54-82, mai.2025. DOI: 10.20396/modos.v9i2.8678055. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8678055>.

Imagem [modificada]: Ziel Karapotó, Comunidade Karapotó Terra Nova. Cardume (2023-2024). Instalação com materiais variados. Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC).

Arte indígena no Pavilhão Brasileiro das Bienais de Veneza: do “falar por” ao “falar com”

Indigenous art in the Brazilian Pavilion at the Venice Biennale:
from “speaking for” to “speaking with”

Arte indígena en el pabellón brasileño de la Bienal de Venecia: de
"hablar por" a "hablar con"

Gabrieli Priscila Simões*

RESUMO

Este artigo examina a representação da arte indígena no Pavilhão Brasileiro das Bienais de Veneza entre 1976 e 1986, à luz das reflexões de Naine Terena e Fernanda Pitta sobre o *modus operandi* intelectual e artístico brasileiro, que historicamente tende a falar “por” e não “com” os povos indígenas. A análise abrange as práticas curatoriais e os discursos presentes nas exposições do pavilhão brasileiro, destacando a transformação observada no Pavilhão *Hãhãwpuá* na Bienal de Veneza de 2024, que sinaliza uma mudança significativa para uma abordagem que prioriza o “falar com” e desafia as narrativas hegemônicas estabelecidas.

PALAVRAS-CHAVE

Arte indígena. Bienal de Veneza. História das exposições. Arte contemporânea. Decolonialidade.

ABSTRACT

This paper examines the representation of indigenous art in the Brazilian Pavilion at the Venice Biennales between 1976 and 1986, considering the reflections by Naine Terena and Fernanda Pitta on the Brazilian intellectual and artistic *modus operandi*, which historically tends to speak “for” instead of “with” indigenous peoples. The analysis covers curatorial practices and discourses present in the Brazilian pavilion exhibitions, highlighting the transformation observed in the *Hãhãwpuá* Pavilion at the 2024 Venice Biennale, which signals a significant shift towards an approach that prioritizes “speaking with” and challenges established hegemonic narratives.

KEYWORDS

Indigenous Art. Venice Biennale. History of exhibitions. Contemporary Art. Decoloniality.

RESUMEN

Este artículo examina la representación del arte indígena en el Pabellón Brasileño en las Bienales de Venecia entre 1976 y 1986, considerando las reflexiones de Naine Terena y Fernanda Pitta sobre el *modus operandi* intelectual y artístico brasileño, que históricamente tiende a hablar "por" en lugar de "con" los pueblos indígenas. El análisis abarca las prácticas curatoriales y los discursos presentes en las exposiciones del pabellón brasileño, destacando la transformación observada en el pabellón *Hãhãwpuá* en la Bienal de Venecia 2024, que señala un cambio significativo hacia un enfoque que prioriza "hablar con" y desafíos de las narrativas hegemónicas establecidas.

PALABRAS CLAVE

Arte indígena. Bienal de Venecia. Historia de las exposiciones. Arte contemporáneo. Decolonialidad.

Introdução

Desde o final dos anos 1980, especialmente após a promulgação da Constituição de 1988, as causas indígenas têm ganhado maior destaque na agenda pública nacional. A Constituição representou um avanço significativo ao reconhecer formalmente os direitos territoriais, culturais e de autodeterminação dos povos indígenas. No entanto, a implementação desses direitos tem sido marcada por desafios contínuos, como conflitos fundiários e a falta de políticas públicas eficazes.

Apesar desses obstáculos, nas últimas décadas sujeitos indígenas têm conquistado espaços institucionais e atuado em diversos campos – político, intelectual, artístico, audiovisual – combatendo políticas que invadem suas terras e ameaçam suas comunidades, tanto material quanto culturalmente. Paralelamente, há uma crescente busca por soluções para problemas socioambientais que emergem do modelo civilizatório ocidental, com um foco maior na sabedoria e culturas ancestrais.

Reflexo desse cenário é a 60ª edição da Bienal de Veneza, em 2024. Sob o tema *Stranieri Ovunque* (estrangeiros em todo lugar) e curadoria de Adriano Pedrosa, as mostras do Pavilhão Central e Arsenale enfatizaram a diversidade de experiências e perspectivas, apresentando trabalhos de artistas de várias origens culturais e étnicas, incluindo contribuições de artistas indígenas, como a pintura da fachada do Pavilhão Central, realizada por artistas do grupo Mahku.

Além disso, pela primeira vez em sua história, o Pavilhão Brasileiro teve curadoria de artistas e pensadores indígenas. Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco Wapichana organizaram a mostra *Ka' Puêra: Nós Somos Pássaros*, na qual, também pela primeira vez, foram apresentadas obras apenas de artistas indígenas: Glicéria Tupinambá, Olinda Tupinambá e Ziel Karapotó.

Visando compreender a importância dessa mostra e o seu significado em termos de presença indígena no contexto artístico global, propõe-se olhar para o histórico da arte indígena nas Bienais de Veneza dentro do Pavilhão Brasileiro. Esse percurso inicia-se em 1976, quando houve uma proposta de levar a “arte dos índios” para representar o Brasil; passa por 1978, com a representação da arte de povos do Xingu por meio de uma produção audiovisual de Marcello Tassara; e chega até 1986, quando mais de 40 peças do Museu do Índio do Rio de Janeiro foram exibidas no Pavilhão Brasileiro.

O estudo parte da perspectiva de Fernanda Pitta e Naine Terena, que no texto “Retomando narrativas: a Mostra do Descobrimento e o protagonismo indígena” (Pitta; Terena, 2022) investigam como a famosa mostra do ano 2000 perpetuou a tendência dominante no *modus operandi* intelectual e artístico brasileiro de falar “por” e não “com” os povos indígenas.

Ao utilizar essa distinção como base, propõe-se refletir sobre os pavilhões brasileiros dos anos 1970 e 1980 e a maneira como a arte indígena foi tratada nessas ocasiões, oferecendo possibilidades para uma compreensão histórica da representação brasileira em 2024.

Bienais de Veneza de 1976 a 1986: “falando por”

Em 1976, a 37ª edição da Bienal de Veneza teve como tema *Ambiente, partecipazione, strutture culturali* (Ambiente, participação, estruturas culturais). Segundo a organização da Bienal, a ideia de “ambiente” evocava um tipo de arte que era feito nas últimas décadas, especialmente com ênfase na relação do sujeito com o espaço envolvente¹. No entanto, os países participantes interpretaram-na de diferentes formas.

O crítico Olívio Tavares de Araújo, designado pela Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores para a seleção de artistas brasileiros naquele ano, afirmou que o tema foi apresentado como sendo “meio ambiente”, o que gerou protestos de alguns comissários, que o consideraram diplomático, escapista e até demagógico (Araújo, 1976).

Desse modo, as escolhas de Araújo para o Pavilhão Brasileiro incluíram artistas cuja produção atuava sobre o problema do “*environment*” ou revelava preocupações de ordem ecológica². Sobre tal seleção, ele afirmou:

No início havia pensado numa resposta talvez ousada, que se aproximasse mais criativamente da questão. Em vez de enviar obras de artistas eruditos, apenas relacionados com o tema, imaginei mandar obras que são, em si mesmas, meio ambiente: as dos índios brasileiros. Obviamente elas não comentam o *environment*: fazem parte dele por serem utilizadas. Diplomáticamente, no entanto, a ideia não convinha ao Itamarati, que preferiu enfatizar a área das soluções eruditas. Logo depois, na reunião de Veneza, percebi que esta seria, também, a orientação da maior parte dos demais países convidados (Araújo, 1976: 2).

Essa concepção, de que a arte indígena constitui o próprio meio ambiente ao invés de apenas representá-lo ou tematizá-lo, não era isolada³. Ao contrário, tratava-se de uma ideia presente em outras exposições da época. Um exemplo é a mostra *Hombu*, realizada em 1972 no saguão do Ministério da Justiça, em Brasília, sobre a qual um comentário anônimo na imprensa observava que⁴:

Diferentemente de nossa civilização, onde é costume separar o objeto de arte do ambiente que o envolve, nas sociedades indígenas existe uma completa interação entre o meio e a arte em si. Quer dizer, todas as atividades técnicas e rituais dos índios podem ser desenvolvidas com arte (Hombu, 1972; 12).

Embora a proposta de Araújo não tenha sido concretizada, a “presença” indígena na 37ª edição da Bienal de Veneza se manifestou de outra forma. A mostra daquele ano incluía uma novidade: setores paralelos com artistas convidados pela organização da Bienal, à margem dos pavilhões nacionais. Foi o caso de Cildo Meireles, que apresentou *Sal sem carne* (1975), na seção *Attualità Internazionale*⁵ (atualidade internacional) [Fig. 1].



FIG. 1. Cildo Meireles. *Sal sem carne* (1975). LP 33 rotações, disco de vinil, capa de disco, 30 × 30cm. Fonte: Sesc Pompeia (2019).

A instalação combinava elementos visuais e auditivos: um disco de vinil com capa contendo fotografias em preto e branco feitas em Trindade de Goiás, onde o artista entrevistou e registrou cenas de “caboclos, de vaga descendência indígena, alojados em um acampamento que existia em torno de uma instituição psiquiátrica em São Cotelengo, também em Trindade de Goiás” (Rivera, 2013: 316); faixas de áudio que misturavam sinais de rádio, entrevistas, cantos e gravações de festividades católicas; e 144 monóculos

pendurados com retratos de habitantes locais e membros da comunidade indígena krahô, incluindo um sobrevivente de um massacre cometido por proprietários de terras na década de 1940.

O interesse pelos krahôs era contemporaneamente compartilhado por uma mostra organizada, em dezembro de 1974, pela arquiteta Gisela Magalhães⁶, na Fundação Cultural do Distrito Federal. Composta por objetos do “cotidiano material e cultural” krahô, a exposição seguiu para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde integrou *O Índio Brasileiro*⁷. Essa mostra demonstrava a atenção institucional voltada para o grupo étnico que era o foco de políticas estatais naquele momento.

Também em 1974, foi iniciado um programa para “promover o desenvolvimento da comunidade Krahô”, uma parceria entre o comitê francês para a campanha mundial contra a fome e a Funai, com assistência da Delegacia Regional de Goiás e participação de técnicos indigenistas da Universidade de Brasília. O objetivo era que, até 1980, os krahôs se “integrassem à população regional” (Funai, 1974; 13). Já em 1972, o programa, ainda em fase de estudo, era considerado pelo ministro Costa Cavalcanti como um marco, afirmando que “nunca se fez tanto pelo nosso índio” (FAO, 1972; 5). A imprensa brasileira também noticiou o programa e a exposição do Distrito Federal com otimismo, refletindo as ideias de “desenvolvimento” e “progresso”, amplamente difundidas pela propaganda da ditadura civil-militar como ferramentas de legitimação e controle social⁸.

No entanto, a tentativa de “modernizar” as práticas socioeconômicas indígenas, frequentemente vistas como “primitivas”, levou à adoção de métodos como a mecanização da agricultura e a monocultura, o que agravou questões como a erosão do solo e a perda de variedades tradicionais cultivadas, “aumentando o problema da dependência em relação à alimentação proveniente das cidades” (Londres; Dias; Piovezan, 2014: 14) e demonstrando as limitações e impactos negativos das abordagens de desenvolvimento aplicadas.

Não por acaso, apesar dos esforços de “integração”, a partir de 1986, os krahôs iniciaram um movimento de resistência, buscando afirmação étnica. Como parte disso, reivindicaram, por exemplo, a devolução da machadinha “Kàjrê”, que estava sob posse do Museu Paulista⁹.

Diante desse histórico, entendemos que a obra de Cildo Meireles, ao construir uma narrativa multimídia que explora a exclusão social, a grilagem de terras e o extermínio de povos indígenas, pode ser pensada dentro da noção de “arte pró-indígena”, desenvolvida por Ilana Goldstein (2019). Ou seja, uma obra que não é concebida por um artista pertencente a uma comunidade indígena, mas que atinge um grau de proximidade com os universos indígenas ao apresentar uma crítica multifacetada da história e cultura brasileiras.

Embora seja um exemplo de arte que “fala por”, na qual o indígena está presente apenas por meio da representação, a exibição de *Sal sem carne* em um contexto artístico de destaque internacional como a Bienal de Veneza funcionava como uma denúncia do histórico de violência contra os krahôs. Dado o contexto de repressão no Brasil, essa denúncia só pôde ser plenamente realizada fora do espaço expositivo reservado para a representação nacional.

Dois anos depois, na 38ª edição da Bienal de Veneza, vemos novamente a curadoria do Pavilhão Brasileiro recorrer à arte indígena na interpretação do tema, dessa vez, *Della natura all’arte, dell’arte alla natura* (Da natureza à arte, da arte à natureza)¹⁰.

A representação do Brasil foi organizada pelo comissário Celso Amorim, chefe da Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, mas a curadoria ficou a cargo de Lélia Coelho Frota, antropóloga, poetisa, museóloga e, na ocasião, curadora e pesquisadora da área de etnografia do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico, no Rio de Janeiro.

Segundo reportagem de Roberto Pontual para o Jornal do Brasil,

Lélia decidiu-se por circunscrever o tema natureza/arte numa espécie de friso capaz de oferecer uma visão circular, uma passagem no espaço físico e

cultural, um acúmulo de tempos diversos numa só atualidade – um retrato, enfim, embora assumidamente parcial, do que somos hoje no mundo (Pontual, 1978a: 10).

Para isso, os artistas selecionados incluíam experiências tanto ditas “liminares”¹¹ quanto “eruditas”. Foram eles: Geraldo Teles de Oliveira, Júlio Martins da Silva, Maria Madalena Santos Reinbolt, Maria Auxiliadora da Silva, Wilma Martins, Carlos Alberto Fajardo, Luiz Aquila Rocha Miranda e Paulo Gomes Garcez. Além disso, o Pavilhão Brasileiro também contou com duas produções audiovisuais do professor e cineasta italiano radicado no Brasil Marcello Tassara, uma a respeito de populações do Xingu e a outra sobre os parques públicos de Burle Marx.

Segundo a curadora, a proposta era que a representação brasileira daquela Bienal estivesse organizada em dois polos: “o indígena que organiza o seu espaço social e natural em plena floresta selvagem, e Roberto Burle Marx, que organiza áreas verdes dentro das grandes cidades que crescem desordenadamente”¹² (Frota 1978: 85, tradução nossa). Estabeleceram-se, assim, duas atmosferas que marcavam a duplicidade do tema: da natureza à arte (Xingu) e da arte à natureza (Burle Marx) [Fig. 2].

Nesse contexto, os dois vídeos de Tassara foram fundamentais. Ele, que já era conhecido pelo experimentalismo de seus trabalhos que mesclavam fotografia e cinema através da técnica do *table-top*, criou dois projetos que conjugavam elementos documentais – fotos e sons – preexistentes¹³.

Segundo Eda Tassara, professora da Universidade de São Paulo e viúva do cineasta, ao adentrar o Pavilhão Brasileiro, o espectador se via em um ambiente escuro, de pouca luz, onde era recepcionado pelo primeiro vídeo¹⁴, *Xingu: uma visão do mundo*. Nele, Marcello Tassara utilizou fotografias de indígenas do Xingu, retratados por Eduardo Galvão, e desenhos em guache sobre papel¹⁵ recolhidos pela antropóloga Maria Heloísa Fénelon Costa. Ao som de uma gravação de flautas kamaiurá, as imagens se intercalavam em uma narrativa audiovisual que tinha como tema a produção artística indígena¹⁶.



FIG. 2. Representação brasileira no Catálogo da 38ª Bienal de Veneza: *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*.

Fonte: Kraus (1978: 85).

A ideia, como explicava a curadora, era criar um percurso que começasse com a cultura indígena do Alto Xingu, passasse por artistas que transitavam pelas fronteiras entre o universo do homem do campo e o do homem da cidade e, por fim, chegasse aos artistas que se situavam numa “esfera erudita, fortemente integrada em um ambiente cosmopolita e urbano” (Kraus, 1978: 83).

Ela também afirmava que a escolha dos desenhos indígenas e das obras de artistas autodidatas, trabalhadores e provenientes de áreas rurais, como Geraldo Telles de Oliveira (GTO), Júlio Martins da Silva, Maria Madalena Santos Reinbolt e Maria Auxiliadora da Silva, atendia a uma recomendação

da organização da Bienal de Veneza: “a possibilidade de expor obras que não se viam habitualmente em um contexto internacional” (Kraus, 1978: 83).

Nesse sentido, a mostra antecipava uma tendência de valorização de artistas inviabilizados por uma história da arte de parâmetros eurocêntricos. Uma consciência que a própria curadora demonstrava, por exemplo, ao rejeitar utilizar o estigma de “arte primitiva” ou descrever a produção dos “artistas eruditos” como a da “norma culta, formatada segundo os valores tradicionais da civilização ocidental”¹⁷.

No entanto, também surgiram críticas ao uso da imagem de indígenas na representação brasileira. No jornal italiano *Quotidiano dei Lavoratori*, uma foto de Frota [Fig. 3] em frente ao retrato de um indígena dizia o seguinte: “Para a sorridente senhora, curadora do pavilhão brasileiro, os índios estão bem assim, sob o vidro. Em casa, porém, as tropas especiais se encarregam de massacrá-los. Esta é a sua missão no mundo, mas qual é a da Bienal?” (*Quotidiani dei Lavoratori*, 1978: 6).



FIG. 3. Lélia Coelho Frota no Pavilhão Brasileiro da Bienal de Veneza de 1978. Fonte: *Quotidiani del Lavoratori* (1978: 6).

Ao mesmo tempo, na imprensa brasileira se falava positivamente de uma “mostra dedicada ao índio brasileiro” (Ayala, 1978: 3) e de uma Bienal que “apresentava o Brasil do índio a Burle Marx” (Pontual, 1978a: 10). Roberto Pontual chegou a afirmar que a “presença do índio brasileiro” estava em moda naquele momento, referindo-se a diversas exposições dos anos 1970, como explica em um artigo intitulado “O índio aqui e agora”, em maio de 1978.

O crítico citava eventos que, para ele, exemplificavam que, “por caminhos certos, ambivalentes ou tortuosos”, os últimos anos demonstravam um interesse crescente por “manifestações culturais e artísticas, passadas e remanescentes, do índio brasileiro” (Pontual, 1978b: 4).

O primeiro era a mostra *Xingu Dia/Noite/Terra* para a 13ª Bienal de São Paulo, em 1975, na qual, segundo Pontual, “objetos e fotografias acompanhavam, num ambiente que rivalizava ou inúmeras vezes superava, em termos de densidade e riqueza significantes, as demonstrações nacionais e internacionais de contemporaneidades reunidas no evento” (Pontual, 1978b: 4).

Nela também atuou Marcello Tassara. Na sala Xingu/Terra foi exibida outra produção sua, realizada a partir de fotos de populações do Xingu feitas por Maureen Bisilliat. A mostra contou, ainda, com a participação do líder indígena Aritana Yawalapiti, que construiu um ambiente que remetia a uma oca, dentro da qual foi projetado o trabalho fruto da parceria de Tassara e Bisilliat.

Similarmente à *Mostra do Descobrimento*, em 2000, a criação de um “ambiente indígena” na exposição esteve a cargo de convidados indígenas, o que não significou um protagonismo. Como apontam Terena e Pitta:

Quando nos remetemos à questão da presença da arte indígena, estamos tocando na temática da inclusão dos “artistas/fazedores” indígenas na concepção artística do módulo, e não somente na apresentação de objetos diversos provenientes das culturas originárias e na construção da oca (Pitta; Terena, 2022: 267).

Também Daiane Marques, em um artigo sobre a presença indígena nas Bienais de São Paulo, aponta a 13ª Bienal como um exemplo de “sujeitos indígenas como coadjuvantes” (Marques, 2023)¹⁸, uma vez que o líder Yawalapiti sequer é listado como artista no catálogo, tampouco participa da concepção da obra.

O segundo evento citado por Pontual, anterior à 13ª Bienal de São Paulo, foi a já mencionada “exposição krahô” organizada por Gisela Magalhães na Fundação Cultural do Distrito Federal, em 1974¹⁹, e que seguiu para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

É também destacado “um grande evento tendo como foco o índio brasileiro” que ocorreria ainda no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em referência à exposição Alegria de Viver, Alegria de Criar, de Mário Pedrosa. No entanto, devido ao incêndio no museu, em 1978, o projeto não se concretizou.

Por fim, Pontual menciona a exposição individual de Maria Tomaselli Cirne Lima realizada na Galeria Bloch, em Innsbruck, na qual a artista apresentou uma série de desenhos que tinham como “tema central o ambiente Xingu”. Em conclusão, ele afirma:

Já não se trata, evidentemente, de documentação, mas de aproveitamento de uma dada realidade para transcendê-la em formas mais ou menos estilizadas. De uma maneira ou de outra, comprova-se que o índio está na ordem do dia. Se com acerto ou erro, eis uma questão a formular (O índio..., 1975: 06).

Os exemplos apresentados por Pontual são reveladores do “*modus operandi* intelectual e artístico brasileiro” (Pitta; Terena, 2022: 268). O artigo destaca diversas maneiras em que a “presença do indígena” se manifestava no cenário cultural da época, porém sempre em contextos alegóricos ou de coadjuvação.

O mesmo ocorre na Bienal de Veneza de 1978. Apesar de o vídeo de Marcello Tassara e o discurso curatorial de Lélia Coelho Frota reconhecerem

as produções indígenas artisticamente, ainda prevaleciam o caráter documental e o olhar do pesquisador-mediador sobre as vivências indígenas.

Isso não significa minimizar a importância que o trabalho desses agentes pode ter tido na divulgação de causas indigenistas, embora a mostra, diferentemente do trabalho de Cildo Meireles de 1975, não tivesse um tom de denúncia. De qualquer maneira, ainda se trata de um caso em que, como Pitta e Terena afirmam, “sem a presença indígena pensando um projeto (e não apenas executando), a contrainformação deixa de existir, e continua-se reproduzindo uma visão ‘branca’ do que deveria ser mostrado [...]” (Pitta; Terena, 2022: 268).

Em 1986, o Pavilhão Brasileiro na Bienal de Veneza ofereceu mais uma demonstração dessa dinâmica, dessa vez sob o tema “arte e ciência”.

Sob curadoria de Radha Abramo²⁰, foram apresentadas obras de Geraldo de Barros, Gastão Manoel Henrique, Renina Katz, além de uma seção intitulada Arte Indígena Brasileira. Nela eram exibidos um conjunto de obras de comunidades indígenas, selecionado pela antropóloga Cláudia Menezes, e o vídeo *Arte viva do Xingu* (1984), de Washington Novaes.

A seleção de Menezes incluía objetos que estavam sob posse do Museu do Índio do Rio de Janeiro, provenientes de 18 grupos étnicos de diferentes regiões do Brasil²¹. Ao todo eram 48 peças, entre colares, amuletos, cintos, braceletes, adornos de cabeça, pentes e tangas, compostos de materiais diversos como penas, sementes, conchas, bambu, ossos, palha etc. [Fig. 4].

Por sua vez, o vídeo de Novaes era parte de uma série maior intitulada *Xingu, a Terra Mágica*, a respeito dos povos waurá, kuikuro, yawalapiti, metuktire e os do Panará, que fora exibida pela Rede Manchete de Televisão, em 1985²². Para a mostra de 1986, foi levado apenas o episódio da série que tratava da arte plumária e corporal produzida por aqueles povos.

É importante destacar que as escolhas para o Pavilhão Brasileiro de 1986 estão inseridas em um contexto de crescente interesse pela arte plumária indígena nos anos 1980. Exemplo disso é a mostra *Arte Plumária do Brasil*, organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) em 1980. A

mostra contou com a colaboração de especialistas, museus e colecionadores, e foi amplamente aclamada pela crítica, sendo eleita a “Melhor Exposição do Ano” em São Paulo (Bienal de São Paulo, 1983: 03).

Além disso, o sucesso da exposição no MAM gerou repercussões, com mostras subsequentes no Museu Emílio Goeldi (1980) e no Palácio do Itamaraty (1981), o que chamou a atenção de órgãos governamentais. O Ministério das Relações Exteriores e o Ministério da Educação e Cultura, por meio da Fundação Pró-Memória, passaram a apoiar e patrocinar uma série de exposições internacionais da coleção. Assim, a exposição Arte Plumária do Brasil foi apresentada em importantes instituições internacionais até 1989²³, além de ter ganhado uma versão ampliada na 17ª edição da Bienal de São Paulo, em 1983. Nesta, mais de 370 objetos foram expostos com o objetivo de que, segundo o curador Norberto Nicola, a arte plumária fosse compreendida em sua totalidade e assumisse “o seu lugar de direito no cenário cultural do nosso país” (Bienal de São Paulo, 1983: 03).

Diante desse contexto de reconhecimento crescente das culturas indígenas, a representação brasileira na Bienal de Veneza de 1986 emergiu como parte de um movimento mais amplo de valorização das expressões tradicionais, impulsionado por debates sobre os direitos indígenas e a articulação política desses povos, que culminou na Constituição de 1988.

No catálogo do Pavilhão Brasileiro, em um texto intitulado “Invenção em sistema: alegria de viver, alegria de criar” – em referência à formulação de Pedrosa –, é explicitada a perspectiva sobre arte indígena que guiava a exposição:

A arte plumária e corporal de algumas Nações indígenas do Brasil está ligada à Terra e às vezes, às tinturas vegetais. A paleta indígena compõe-se de cores da natureza, das penas das aves das regiões do território indígena brasileiro; passando ao largo aqui de qualquer tipo de postura indianista ou antropológica, mas sim privilegiando uma análise artística da arte plumária e corporal, devemos considerar estas obras como amostras de uma alta inventividade aliada ao seu sistema de concretização: as formas obedecem

a uma norma, uma seleção de materiais, subordinados a uma manufatura particular e anônima, tanto quanto são, subjacentemente, as obras de Geraldo de Barros e Gastão Manoel Henrique (Abramo; Menezes 1986).

Mais adiante, continua: “a pintura corporal, excluindo a sua formação mística ritualística, da qual não nos ocupamos, pertence à linhagem geométrica semelhante à expressão nas obras dos dois artistas mencionados” (Abramo; Menezes 1986).

Nessa abordagem da arte indígena, o foco está em sua dimensão estética, privilegiando os aspectos formais e técnicos das obras, em vez de tratá-las como “meros objetos etnográficos”. Essa interpretação pode ser vista como uma tentativa de estabelecer um diálogo com o tema daquela edição da Bienal, “arte e ciência”. No entanto, é importante questioná-la, uma vez que a própria noção de “ciência”, dentro da epistemologia ocidental, oferece uma compreensão limitada das expressões artísticas indígenas, que possuem sistemas de conhecimento e valores distintos. Mesmo assim, o texto curatorial não faz ressalvas a essa problemática, deixando de reconhecer a complexidade e a riqueza das cosmologias indígenas que transcendem os paradigmas científicos convencionais.

Ao afirmar, por exemplo, que todas as obras ali apresentadas “são produto da invenção do homem para o homem”, sendo “o prazer estético do fazer e o gozo estético de usufruí-lo” comuns a “toda produção cultural e a seus respectivos fruidores”, o discurso curatorial demonstra estar imerso nas categorias e paradigmas do sistema de arte não indígena. Assim, a definição e mediação da arte indígena se dá a partir de uma perspectiva de comparação e que deliberadamente ignora “a sua formação mística ritualística”. Vale destacar que, na contramão dessa postura, no mesmo ano da Bienal ocorreu a reivindicação, por parte dos krahô, da machadinha Kàjrê, evidenciando a importância de outros sentidos e significados atribuídos a objetos, como os expostos em Veneza, por suas comunidades de origem.

A apreciação da arte indígena pelos parâmetros do que é considerado arte pelo sistema de arte não indígena é discutida por Naine Terena no texto

“Artesanato e o corpo social dos indígenas” (Jesus, 2022), que, inclusive, compõe o catálogo da 60ª edição da Bienal de Veneza. A autora aponta que a dificuldade em definir uma “arte indígena” advém justamente desses parâmetros não indígenas de definição, e que, para além de uma expressão estética, ela é uma prática intimamente ligada aos aspectos sociais e culturais das comunidades, uma forma de transmitir conhecimentos tradicionais, histórias e valores através do tempo.

É essa perspectiva crítica, que se coloca como um esforço de “retomar narrativas” (Pitta; Terena, 2022), que vemos guiar a concepção do Pavilhão Brasileiro da Bienal de Veneza quase quatro décadas depois, em 2024.

Pavilhão Hãhãwpuá: “falando com”

(...) estamos ocupando um território simbólico e hegemônico que historicamente construiu um imaginário da identidade nacional de forma excludente e discriminatória. Essa ocupação se verifica justamente pelo não reconhecimento que indígenas possam ser produtores de arte e conhecimento além do que está preestabelecido pelo imaginário da Academia e da sociedade. Os povos nativos sempre foram representados, expostos e estudados por meio do seu silenciamento (Baniwa, 2018).

A fala de Denilson Baniwa faz parte de uma entrevista concedida pelo artista em 2018 e destaca o papel da arte indígena contemporânea no processo de redefinição e reconfiguração das narrativas e representações historicamente controladas por perspectivas externas. Baniwa sublinha a importância de reconhecer a arte indígena não apenas como uma expressão estética, mas também como um meio de resistência e afirmação política.

Nesse sentido, a 60ª edição da Bienal de Veneza representou uma mudança significativa na forma como a arte indígena foi apresentada no Pavilhão Brasileiro, pois, pela primeira vez, essa produção foi exibida sob o olhar e o cuidado de pessoas indígenas.

Contudo, essa transformação não ocorreu isoladamente, mas enquanto parte de uma série de iniciativas que promovem uma reavaliação crítica do lugar das artes indígenas no sistema da arte contemporânea. Desde 2017, quando Sandra Benites, do povo Guaraní Ñandeva, assumiu como co-curadora da exposição *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena*, no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), tem-se observado uma efervescência de exposições e curadorias indígenas.

Esse movimento também é tema do dossiê organizado por Ilana Seltzer Goldstein, Arissana Braz Bonfim de Souza e Aristoteles Barcelos Neto para a revista *MODOS*, em 2024. Intitulado *Processos curatoriais e exposições de artes indígenas na/da América Latina*, a publicação trata da multiplicação de projetos curatoriais que buscam redefinir a presença indígena no circuito artístico. Segundo os autores, essas iniciativas, muitas vezes colaborativas e interepistêmicas, têm como objetivo não apenas exibir artes indígenas, mas também questionar as estruturas coloniais que historicamente marginalizam essas produções (Goldstein; Souza; Barcelos Neto, 2024).

Na mesma direção, o texto de Laura Burocco, também do mencionado dossiê, discute questões fundamentais para os estudos sobre a presença indígena no mundo das artes e, em particular, na curadoria indígena (Burocco, 2024). Entre elas, destacam-se o predomínio da criação coletiva em detrimento da autoria individual, a inexistência de um termo ou conceito específico para arte nas línguas indígenas e a superação da dicotomia patriarcal entre arte e artesanato. Desse modo, a autora analisa como os projetos curatoriais conduzidos por indígenas têm desafiado a noção tradicional de curadoria imposta pelo mundo das artes ocidentais, ao buscar nas línguas indígenas termos que resgatam significados mais próximos da coletividade, do cuidado e da transmissão de conhecimento²⁴. Isso ocorre porque, ao ser incorporada ao universo das artes ocidentais, a palavra “curadoria” teria se distanciado de sua raiz etimológica, que remete ao latim *curare*, significando “cuidar de” ou “ocupar-se de”. Segundo Burocco,

Quando a palavra ‘curadoria’ se esvazia de qualquer cuidado, atenção e gentileza, torna-se ainda mais coerente escutar esses artistas dizerem que para ele/a/s as palavras, ou os conceitos, de “curadoria” e de “arte” não têm conteúdo. Talvez seria o momento de realmente olhar para outros vocabulários, e sentidos, como ele/a/s mesmo/a/s estão fazendo. (Burocco, 2024: 584)

É dentro desse contexto de necessidade de “olhar para outros vocabulários”, especialmente aqueles das línguas indígenas, que compreendemos também a renomeação do Pavilhão Brasileiro como Pavilhão *Hãhãwpuá* – termo usado pelos Pataxós para se referir ao que foi chamado de Brasil após a invasão portuguesa. Embora o letreiro “*Brasile*” tenha sido mantido na parte externa do pavilhão, a escolha por um nome indígena simboliza a tentativa de transformação do espaço em um território de reivindicação, ressaltando o papel central da arte indígena na transmissão de saberes e tradições.

Ao adentrar o pavilhão, duas instalações recebem o espectador. A primeira, à direita, é *Cardume* (2024) [Fig. 5], obra de Ziel Karapotó, na qual o artista explicita a dualidade entre tradição ancestral e a violência histórica enfrentada pelos povos indígenas. De um lado, a resistência: um cardume de maracás, instrumento musical utilizado em rituais e celebrações, e que também tem seu processo de confecção ligado a tradições e conhecimentos transmitidos de geração para geração. De outro, a força destrutiva: um cardume de projéteis, símbolo da capacidade humana de provocar a morte. Ambos são envoltos por uma grande rede de pesca, ferramenta de sustento e sobrevivência, mas também de captura e assimilação. A dualidade também se manifesta no ambiente sonoro, em que a tensão entre resistência e violência é evocada pela intersecção dos cantos tradicionais dos karapotó e dos sons de disparos.

Do outro lado da sala, encontra-se a videoinstalação *Equilíbrio* [Fig. 6], na qual a artista Olinda Tupinambá dá voz à entidade Kaapora, protetora das florestas e dos animais, frequentemente associada à preservação da natureza

e à harmonia com o meio ambiente. Por meio de Kaapora, a artista destaca a “problemática ambiental e como a civilização ocidental tem usado o planeta de forma hostil e desarmônica” (Tupinambá, 2024), afirmando a preocupação com o desequilíbrio ecológico e a necessidade de valorizar práticas e saberes tradicionais que favorecem a sustentabilidade.



FIG.5. Ziel Karapotó, Comunidade Karapotó Terra Nova. *Cardume* (2023-2024). Instalação com materiais variados. Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). Disponível em: <https://asac.labiennale.org/collezioni/fototeca/542150>. Acesso em: 27 set. 2024.



FIG.6. Olinda Tupinambá, Comunidade Pataxó Hãhãhãe, Terra indígena Paraguaçu. *Equilíbrio* (2020-2024). Videoinstalação com materiais variados. Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). Disponível em: <https://asac.labiennale.org/collezioni/fototeca/542146>. Acesso em: 27 set. 2024.

Em outra sala do pavilhão, seguindo o percurso da exposição, encontram-se duas instalações de Glicéria Tupinambá: *Dobra do tempo infinito* (Yudubraisairu Maduarisawa Te Upa) e *Okará Assojaba* [Figs. 7 e 8].

A primeira é composta por sementes, folhas, terra, redes de pesca, jereré, samburá²⁵ e cinco vídeos que documentam as ações da artista com as comunidades da Serra do Padeiro e Olivença. Nela, Glicéria Tupinambá desloca a ênfase da autoria individual e inscreve o fazer artístico como gesto coletivo. Em conjunto com essas comunidades, a artista mobilizou a realização de oficinas de confecção de instrumentos de pesca, reforçando e perpetuando os saberes tradicionais dos processos de trama. Segundo texto curatorial,

Para os Tupinambá da Serra do Padeiro, essas redes feitas com fios de nylon se conectam às técnicas de trama dos trajes e roupas tradicionais de seu povo. O cruzamento dos pontos das redes de pesca e das vestes dobra o tempo, conecta o passado e o presente, une gerações e fortalece os saberes tradicionais. (KA'A PÛERA, 2024)

Okará Assojaba também reflete um profundo esforço de reconexão e resistência cultural. No mesmo ano em que o manto ancestral tupinambá que estava no Museu Nacional da Dinamarca retorna ao Brasil, Glicéria Tupinambá recria no Pavilhão *Hãhãwpuá* uma *Okará*, assembleia tradicional das sociedades tupinambás, liderada por um manto confeccionado pela artista.



FIGS.7-8. Glicéria Tupinambá, Grupo Atã Tupinambá, Comunidade Tupinambá da Serra do Padeiro. *Dobra do tempo infinito* (2024). Videoinstalação com materiais diversos. Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). Disponível em: <https://asac.labiennale.org/collezioni/fototeca/542144>. Acesso em: 27 set. 2024; Glicéria Tupinambá, Comunidade Tupinambá da Serra do Padeiro. *Okará Assojaba* (2024). 12 objetos confeccionados com redes de pesca de tarrafa, 1 manto tupinambá com penas, cartas na parede escritas por comunidades indígenas às instituições proprietárias dos mantos tupinambás e carta do Papa Francisco. Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). Disponível em: <https://asac.labiennale.org/collezioni/fototeca/542152>. Acesso em: 27 set. 2024.

Esses mantos, que suplantam a função de vestuário, carregam um valor espiritual e ritual profundo, estando intimamente associados ao mundo

dos Encantados – entidades espirituais que habitam as matas e guiam os tupinambás. Como a colonização transformou muitos deles em objetos de curiosidade em museus europeus, e nenhum deles permaneceu em território brasileiro, Glicéria Tupinambá tem se dedicado a um meticuloso processo de pesquisa, reconexão e confecção de mantos. Sua instalação ainda inclui uma série de cartas, elaboradas em colaboração com as comunidades da Serra do Padeiro, endereçadas às instituições que os detêm.

Dessa forma, a mostra representa um esforço para “retomar narrativas” e afirmar a soberania visual dos povos indígenas, ecoando a ambiguidade de seu título, *Ka’a Pûera*: a pequena ave que se camufla na floresta, adotando estratégias de sobrevivência frente a predadores e em defesa de seus territórios, e, ao mesmo tempo, a terra que, após um período de repouso, se transforma para florescer em novas formas de vida.

Por fim, a participação de artistas indígenas no Pavilhão *Hãhãwpuá* expõe uma contradição fundamental. Se, por um lado, há um movimento de questionamento das narrativas hegemônicas e de ampliação da visibilidade das vozes indígenas, por outro, essa representação segue atrelada a um projeto de nação que historicamente marginalizou e violentou esses povos. Nos *Giardini*, o pavilhão brasileiro é o único que mantém uma bandeira nacional hasteada em frente ao espaço expositivo. Tanto esse símbolo quanto a própria noção de

“representação nacional” adotada pela Bienal podem, ainda que involuntariamente, reforçar uma lógica assimilacionista, em que a arte indígena é apropriada como emblema de uma suposta “brasilidade” plural. No entanto, essa tensão não invalida o projeto curatorial; pelo contrário, evidencia a complexidade de inserir a arte indígena em um sistema que, mesmo buscando subverter lógicas coloniais, ainda opera sob seus paradigmas.

Conclusão

Analisando o histórico da representação brasileira nas Bienais de Veneza, observa-se que, embora tenha havido tentativas anteriores de integrar a arte indígena, essas iniciativas frequentemente mantinham uma perspectiva externa e, por vezes, essencialista. Na Bienal de 1976, por exemplo, a proposta de incluir a arte indígena como uma forma de “meio ambiente” não foi concretizada. No entanto, Cildo Meireles apresentou a instalação *Sal sem carne*, que, embora não tenha protagonismo indígena, atua como uma forma de arte pró-indígena. Em 1978 e 1986, apesar das tentativas de refletir sobre a diversidade cultural brasileira, a presença da arte indígena era mediada por uma visão externa e “de pesquisador”.

A partir da análise desses episódios, pudemos abrir caminhos para compreender melhor a representação brasileira na 60ª Bienal de Veneza, que constitui uma transformação substancial na abordagem da arte indígena. A curadoria do Pavilhão *Hãhãwpuá* subverte a lógica da representação exótica e do “falar por”. Em vez disso, promove um espaço onde a arte indígena é apresentada como um meio de resistência e afirmação política, refletindo maior diálogo – e principalmente escuta – com os saberes e tradições indígenas. As obras de Glicéria Tupinambá, Olinda Tupinambá e Ziel Karapotó destacam a dualidade entre tradição e violência histórica e a importância de reavaliar e desafiar as narrativas dominantes.

Por fim, a transformação observada nos últimos 50 anos e mapeada aqui não apenas reflete mudanças nas práticas curatoriais, mas também revela a necessidade de que o sistema de arte não indígena enfrente suas falhas históricas.

Referências

- ABRAMO, R.; MENEZES, C. *A arte do povo brasileiro na Bienal de Veneza*. Catálogo de exposição. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1986.
- ARAÚJO, O. T. Uma bienal bem-comportada. [Entrevista concedida a] Roberto Pontual, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1976, Caderno B, p. 2.
- AYALA W. Uma mostra dedicada ao índio brasileiro, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 3, 22 maio 1978.
- BANIWA, D. O ser humano como veneno do mundo. [Entrevista concedida à] Julie Dorrico e Ricardo Machado. *IHU Online*, São Leopoldo, n. 527, 27 ago. 2018. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-veneno-do-mundo>. Acesso em: 14 ago. 2024.
- BIENAL DE SÃO PAULO, 17., 1983, São Paulo. *Arte Plumária do Brasil*. Catálogo de exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.
- BUROCCO, L. Processos coletivos de aprendizados dentro de espaços institucionais de arte. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 2, p. 561-599, maio 2024. DOI: <https://doi.org/10.20396/modos.v8i2.8675004>.
- COMITÊ FRANCÊS da FAO ajuda os índios Kraho, *O Fluminense*, Niterói, p. 13, 16 ago. 1974.
- CHIARA, V. A emancipação dos índios, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, pp. 11-12, 22 abr. 1979.
- ELIAS, É. M. *Fotofilmes: da fotografia ao cinema*. 2009. 277 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009.
- ENTENDER e respeitar o índio, *Correio Braziliense*, Brasília, Caderno 2, p. 1, 18 dez. 1974.
- FAO vai colaborar com planos para o nosso índio, *Diário do Paraná*, Curitiba, p. 5, 14 jul. 1972.
- FROTA, L. C. *Mitopoéticas de 9 artistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.
- FROTA, L. C. Brasile. In: KRAUS, Ž. (org). *La Biennale di Venezia 1978: dalla natura all'arte, dall'arte alla natura: catalogo generale*. Milão: Electa, 1978, p. 82-85.
- FUNAI e entidade francesa garantem auxílio a índios e Índios têm auxílio garantido, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 13, 8 ago. 1974.
- FUNAI recebe apoio de comitê francês, *Correio Braziliense*, Distrito Federal, p. 12, 8 ago. 1974.
- GOLDSTEIN, I. S. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 3, n. 3, p. 68-96, 2019. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4304>.
- GOLDSTEIN, I. S.; SOUZA, A. B. B. de; BARCELOS NETO, A. Processos curatoriais e exposições de artes indígenas na/da América Latina. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 2, p. 260-292, maio 2024. DOI: <https://doi.org/10.20396/modos>.

v8i2.8676991

HOMBU, ou olha aqui, *Correio Braziliense*, Brasília, p. 12, 11 ago. 1972.

JESUS, N. T. de. *Arte indígena no Brasil: midiatização, apagamentos e ritos de passagem* (livro eletrônico). Cuiabá: Oráculo Comunicação, Educação e Cultura, 2022.

KA'A PÛERA: nós somos pássaros que andam. *Bienal de São Paulo*, 2024. Disponível em: <https://kaapuera.bienal.org.br/obras/>. Acesso em: 8 jul. 2025.

KRAHÓH se liberta até 1980, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 20, 9 nov. 1974.

KRAUS, Ž. (org.). *La Biennale di Venezia 1978: dalla natura all'arte, dall'arte alla natura: catalogo generale*. Milão: Electa, 1978.

LONDRES, F.; DIAS, T. B.; PIOVEZAN, U.; SCHIAVIVI, F. *As sementes tradicionais dos krahô: uma experiência de integração das estratégias on farm e ex situ de conservação de recursos genéticos*. Rio de Janeiro: AS-PTA, 2014. [Sementes locais: experiências agroecológicas de conservação e uso].

MARQUES, D. A presença indígena brasileira nas Bienais de São Paulo. *Revista de História da Arte e da Cultura, Campinas*, SP, v. 4, n. 1, p. 73-88, 2023.

O ÍNDIO brasileiro, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Carderno B, p. 6, 27 jul. 1975.

PACKER, I. *Sobre a lenha, labaredas: poética da memória e do esquecimento nas artes verbais krahôs* (Timbira/Brasil Central). Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2020.

PITTA, F.; TERENA, N. Retomando narrativas: a Mostra do Descobrimento e o protagonismo indígena. In: MYADA, Paulo (org.). *Bienal de São Paulo desde 1951*. São Paulo: Bienal, 2022, pp. 267-276.

PONTUAL, R. Bienal de Veneza: do índio à Burle Marx, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 maio 1978a, p.10.

PONTUAL, R. O índio aqui e agora, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 4, 8 maio 1978b.

QUOTIDIANI DEI LAVORATORI. Milão, ano 5, n. 163, 13 jul. 1978. Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC).

RIVERA, T. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SESC POMPEIA. *Cildo Meireles: Entrevendo*. São Paulo: Sesc Pompeia, 2019. Catálogo de exposição.

SOUZA, T. M. de. *Arte Plumária do Brasil: trajetórias emaranhadas entre artificalização e encantamento*. In: DIÓGENES, G.; DABUL, L.; GUERRA, P.; COSTA, P. (orgs.). *I Congresso Internacional Lusófono Todas as Artes. Todos os Nomes: Livro de Atas*. Porto, Portugal: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2017, p. 159-171.

TUPINAMBÁ, O. Y. Equilíbrio. *Projeto Um outro céu*. Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/2020/11/14/equilibrio/>. Acesso em: 13 ago. 2024.

Notas

- * Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). E-mail: gapri.simoes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6679-1672>.
- 1 Cf. 4 *Convegno internazionale dei rappresentanti dei paesi partecipanti alla Biennale 1976*, Convegno preparatorio 37a Biennale 9 gennaio 1976. Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico, Arti Visivi, pasta 337.
 - 2 Os artistas que representaram o Brasil foram Sérgio Augusto Porto, com uma instalação feita de caixas de papelão e folhas de árvore; Regina Vater, que tinha, nas mais diferentes linguagens artísticas, o lixo urbano como seu ponto de partida; Tozzi, que utilizava matéria-prima natural, como terra, cimento, grama e algodão; Evandro Carlos Jardim, com gravuras; e Vera Chaves Barcellos com seus testartes.
 - 3 Nem no catálogo nem na entrevista Roberto Pontual Araújo explica as razões pelas quais o Itamaraty não concordou em levar as obras indígenas para representar o Brasil na Bienal de Veneza.
 - 4 A mostra foi organizada por Sandra Wellington e havia sido exibida anteriormente no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1970. Posteriormente, a mesma coleção de Wellington também foi apresentada, em 1978, na exposição *The Art of the Brazilian Indians*, realizada no Museum of Mankind, em Londres. Hombu é uma palavra da língua dos Krahô que significa “olha aqui”, em português.
 - 5 Curadoria de Olle Granath e comissão de seleção composta por Eduardo Arroyo, Enrico Crispolti, Raffaele de Grada e Pontus Hultén.
 - 6 Já havia organizado, em 1972, a mostra *Arte Popular Brasileira*, realizada na Galeria Domus, em Milão.
 - 7 Na exposição *O Índio Brasileiro*, além dos objetos de origem krahô, também foram apresentados 135 desenhos de populações do Xingu recolhidos por Heloísa Fénelon Costa a partir de pesquisa realizada pela antropóloga entre 1961 e 1973.
 - 8 O programa foi noticiado em vários artigos: Funai e entidade... (1974: 13); Funai recebe apoio... (1974: 12); Comitê francês... (1974: 13), com comentários positivos em Krahóh se liberta... (1974: 20). Por fim, um balanço crítico do programa, mas ainda em tom assimilacionista, aparece no artigo de Vilma Chiara (1979: 11).
 - 9 Em troca de uma espingarda, o objeto teria sido levado da aldeia Pedra Branca pelo pesquisador Harald Schultz em 1948 e posteriormente doado ao Museu Paulista, da Universidade de São Paulo (Packer, 2020: 146).
 - 10 A escolha gerou debates e controvérsias entre os comissários dos países e críticos da época, sendo considerada por alguns como uma repetição, por retomar aspectos do tema de 1976, particularmente no que diz respeito à possibilidade do enfoque “ecológico”.
 - 11 Lélia Coelho Frota desenvolve o conceito de “arte liminar” no livro *Mitopoéticas de 9 artistas brasileiros* (1975). Evitando utilizar os estigmas de “arte primitiva” ou “naïf”, Frota utiliza “arte liminar” para se referir a artistas nos quais ela identificava uma ambiguidade entre duas normas de cultura – “aquela de padrão agropastoril em que transcorreu da infância e adolescência” e “aquela que possui um conceito intelectual da arte e da natureza formatado pelos valores característicos da civilização ocidental de norma erudita” (Frota, 1975).

- 12 Tradução nossa do texto original: "The native who arranges his social and natural space in the middle of the wild forest, and Roberto Burle Marx, who arranges green areas in the middle of great cities that grow haphazardly".
- 13 Érico Elias, em sua dissertação de mestrado, enquadra a produção de Marcello Tassara como uma forma de "fotofilme" (Elias, 2009).
- 14 Entrevista concedida à autora em 6 de agosto de 2024.
- 15 Desenhos que já haviam sido expostos no MAM do Rio de Janeiro na mostra *O Índio Brasileiro*, de 1975.
- 16 Ainda que as produções de Tassara compusessem o ambiente expositivo de maneira significativa, não foram incorporadas nem pelo discurso curatorial nem pelo arquivo histórico da Bienal como obras de arte, apenas como parte da expografia.
- 17 Nesse segundo espaço expositivo, mais iluminado e, segundo Eda Tassara, "de um clima totalmente diferente da sala do Xingu", estava o vídeo sobre os parques de Burle Marx, ao som de uma mescla de Villa-Lobos com música eletrônica. Segundo o catálogo, para o audiovisual de Burle Marx, Marcello Tassara teve auxílio dos arquitetos José Waldemar Tabacow e Harusyohi Ono. Ainda, junto ao vídeo também foram exibidos um painel com uma fotografia ampliada do projeto Parque Recreativo Rogerio Pithon Farias, em Brasília, e mais seis reproduções fotográficas coloridas de desenhos de Margareth Mee, nos quais eram retratadas descobertas botânicas de Burle Marx.
- 18 Marques (2023) resume em seis as formas de presença indígena em exposições: povos indígenas como tema da representação artística feita por não indígenas; sujeitos indígenas como coadjuvantes na exposição; peças classificadas como coleções etnográficas; intelectuais e ativistas indígenas chamados a falar dentro do espaço expositivo ou na programação paralela; performance de intervenção; e indígenas convidados como artistas, em condição de igualdade com não indígenas.
- 19 A exposição foi montada pela Divisão de Estudos e Pesquisas do Departamento Geral de Planejamento Comunitário da Funai, e, além de Magalhães, também colaboraram o artista Calos Assunção Filho e os antropólogos Júlio César e Dalvair Merlati (Entender...: 1974: 1).
- 20 O diplomata Sarkis Karmirian era comissário-geral e Radha Abramo era comissária adjunta. No entanto, a mostra teve curadoria assinada por ela.
- 21 Segundo os dados do Arquivo Histórico da Bienal de Veneza, os grupos eram: wajãpi (PA), pianakotó (PA), xikrin (PA), munduruku (PA), mekranotire (PA), tukano (AM), marubo (AM), iranxe (MT), txucarramãe (MT), xeréu (RR), ka'apor (MA), canela ramkokamekrá (MA), guajajara (MA), krahô (GO), karajá (GO), karitiana (RO), waiwai (RR), palikur (AP).
- 22 Além da exibição na Bienal de Veneza, a produção recebeu diversos prêmios, como no Festival de Cinema e TV de Havana e no Festival de Seul. Também foi regravada sob o título de *Xingu, terra ameaçada*, em 2006, e exibida na TV Cultura.
- 23 National Museum of Natural History da Smithsonian Institution, em Washington, Estados Unidos (1982); Museo Nacional de Antropología, na Cidade do México (1983), Museo Nacional de Antropología de Colombia, em Bogotá (1983), Fundació Joan Miró, Barcelona (1988), e Pabellón Juan Villanueva do Jardín Botánico de Madrid, Espanha (1988). Para uma análise mais detalhada sobre as diversas montagens da mostra *Arte Plumária do Brasil*, ver artigo de Tálisson Melo de Souza no I Congresso Internacional Lusófono Todas as Artes (Souza, 2017).
- 24 A autora menciona diferentes palavras e conceitos indígenas que oferecem alternativas à ideia ocidental de curadoria. Entre eles, destaca-se *itarawatakhetti*, do povo Baniwa, que engloba um

processo amplo de aprendizado e cuidado, garantindo um mundo viável para as futuras gerações. Já no povo Tukano, a palavra *hori* representa a percepção do mundo em suas cores, formas e vibrações, associando-se tanto à arte quanto à visão espiritual. Além disso, no contexto samoano, o conceito de *tautuanaga* 'o *fa'āliga* ata refere-se ao ato de exibir ou apresentar, em vez de simplesmente curar no sentido ocidental (Burocco, 2024).

25 Jereré e saburá são instrumentos de pesca tradicionais de comunidades tupinambá.

Artigo submetido em outubro de 2024. Aprovado em março de 2025.