

Colecionar e Exibir: a constituição da Coleção BEĨ e as narrativas associadas aos bancos indígenas brasileiros

Collecting and Exhibiting: the formation of The BEĨ Collection and the narratives associated with Brazilian indigenous stools

Enviado em: 19 -05-2025

Aceito em: 06-07-2026

Thabata Janine Buse PINHEIRO¹
Yasmin FABRIS²

Resumo

Este artigo trata sobre a Coleção BEĨ, composta por bancos indígenas produzidos por mais de 55 etnias presentes no território hoje conhecido como Brasil. Analisamos sua constituição a partir da narrativa dos colecionadores e agentes envolvidos na circulação do acervo, atentando para disputas de sentido que atravessam sua inscrição entre os domínios da arte, design e patrimônio. A metodologia envolve pesquisa documental, incluindo o livro Bancos Indígenas do Brasil (2022), sites institucionais, materiais de exposições e registros em diário de campo feitos durante uma visita à sede da Coleção. Com base nesse material, articulamos dois eixos de análise: a formação da Coleção, com ênfase nos argumentos que fundamentaram o processo de colecionismo; e a circulação dos artefatos em museus como instâncias de institucionalização e memória. Identificamos que, em ambos os processos, emergem disputas narrativas resultantes da aproximação da cultura material indígena com os campos da arte e do design.

Palavras-chave: Coleção BEĨ, design e arte, bancos indígenas.

Abstract

This article examines the BEĨ Collection, which consists of indigenous stools produced by more than 55 ethnic groups present in the territory now known as Brazil. We analyze the collection's formation through the narratives of the collectors and agents involved in its circulation, paying close attention to the disputes over meaning that arise from its positioning at the intersection of the fields of art, design, and heritage. The methodology involves documentary research, including the book Bancos Indígenas do Brasil (2022), institutional websites, exhibition materials and field

¹ Doutoranda em Design pela Universidade Federal do Paraná, na linha de Teoria e História do Design. Integrante do Grupo de Pesquisa em Teoria, História e Crítica do Design e Atividades Projetuais (UFPR), do grupo de pesquisa Design e Cultura (UTFPR) e do Núcleo de Artes Visuais (NAVIS-UFPR). É bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. E-mail: thabata.pinheiro24@gmail.com

² Professora no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR). É doutora em design pela UFPR e em Ciências Sociais pela Universidad de Chile (cotutela). Atua no *Laboratorio de Estudios Interdisciplinarios e Investigación Aplicada: Museos y Museologías en el Chile Contemporáneo*. É Pesquisadora do Núcleo de Sociología del Arte y las Prácticas Culturales da Universidad de Chile e do Núcleo de Artes Visuais (NAVIS) e integra o grupo de pesquisa Design e Cultura (UTFPR). E-mail: yasmin.fabris@ufpr.br

notes taken during a visit to the Collection. Based on this material, we articulate two lines of analysis: the formation of the collection, with an emphasis on the arguments that grounded the collecting process; and the circulation of artifacts in museums as instances of institutionalization and memory. We identify that, in both processes, narrative disputes emerge resulting from the intersection of Indigenous material culture with the fields of art and design.

Keywords: BEĨ Collection, design and art, indigenous stools

Introdução

A Coleção BEĨ é uma coleção privada de bancos indígenas produzidos por diversas etnias presentes no território hoje conhecido como Brasil, reunidos pelos colecionadores Marisa Moreira Salles³ e Tomas Alvim⁴. Atualmente o acervo localiza-se na cidade de São Paulo–SP, mas os artefatos têm circulado amplamente em âmbito nacional e internacional, com exposições em museus, centros culturais, e participação em feiras de arte e design. Os mais de 1.300 bancos esculpidos em madeira que compõem a BEĨ foram produzidos por cerca de 55 etnias e grande parte dos bancos é originária da Terra Indígena do Xingu⁵, no Mato Grosso. Contudo, a Coleção também integra artefatos concebidos em outras Terras Indígenas⁶ presentes nas regiões do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Roraima, Tocantins e Santa Catarina⁷ (Coleção BEĨ, 2024). Em anotações de campo feitas durante uma visita ao acervo da Coleção, registramos o constante crescimento da Coleção à medida que novos produtores de bancos são continuamente identificados pelos colecionadores.

Os colecionadores⁸ afirmam perceber que a “funcionalidade aliada à elegância” aproxima os bancos indígenas do design contemporâneo, ao mesmo tempo que carregam a

³ Marisa Moreira Salles é cofundadora da Editora BEĨ, onde atua como copresidente desde 1995. Em 2010 lançou a plataforma Arq.Futuro, um *think-tank* para discutir arquitetura e o futuro das cidades, e, em 2014 criou a *POR QUÊ? – Economês em bom português*, uma plataforma digital dedicada a tornar a economia acessível ao público. Salles também é curadora dos debates do Arq.Futuro e da Coleção BEĨ. 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).

⁴ Tomas Alvim, junto de Marisa Moreira Salles, é cofundador da Editora BEĨ, da plataforma Arq.Futuro e da *POR QUÊ?*. Atua como coordenador do Laboratório Arq.Futuro de Cidades do Insper e é cocurador da Coleção BEĨ (Somos Cidade, 2024).

⁵ A produção de bancos no Território Indígena do Xingu é bastante expressiva, com destaque para os representantes da etnia Mehinaku.

⁶ Não foi possível encontrar uma listagem completa das terras indígenas de onde se originaram os bancos que pertencem à Coleção BEĨ.

⁷ A Coleção BEĨ conta somente com um banco da região Sul do Brasil, com autoria atribuída à etnia Xokleng.

⁸ Embora os fundadores da Coleção BEĨ se autodenominem “curadores”, nesta pesquisa adoto o termo “coleccionadores”, em alinhamento com as reflexões de Clifford (1994) sobre colecionismo e suas implicações culturais e simbólicas. Clifford (1994) argumenta que o ato de colecionar envolve processos

história e a cultura dos povos indígenas que os criaram (Salles; Alvim, 2022, p. 7). Eles argumentam que “embora [os bancos] tenham peso simbólico e ritual, os artefatos também respondem à demanda de compradores e colecionadores” (Salles; Alvim, 2022, p. 7). Para eles, a constituição da Coleção contribui para a preservação, catalogação e circulação dos bancos em contextos ocidentais, nos quais passam a assumir diferentes posições: ora como objeto de contemplação — peça inscrita nos regimes visuais de exibição da arte e do design —, ora como mercadoria.

O argumento dos curadores sobre a coleção explicita a ambivalência no enquadramento conceitual associado aos artefatos indígenas da BEÍ: convivem nos artefatos a memória indígena, associadas aos saberes materiais da sua confecção (materialidade), e às cosmologias que atravessam e mobilizam sua feitura no contexto indígena; e a sua dimensão plástica, que produz a associação à arte e ao design. Há, portanto, um tensionamento, que é constitutivo da coleção e do ato de colecionismo, entre o artefato mediador (indígena) e o artefato para contemplação (arte), que denota ideias estéticas e artísticas (Athias, 2016).

Neste sentido, a abordagem de Els Lagrou (2010) sobre agência e significado na arte indígena ajuda a compreender como os artefatos indígenas tensionam as categorias ocidentais de classificação entre arte, design e artefato. A autora destaca que, em muitas sociedades indígenas, não há distinção rígida entre objetos destinados somente para uso funcional e aqueles concebidos somente para apreciação estética, revelando uma integração entre forma, função e significado.

Essa perspectiva tensiona as práticas museológicas ocidentais que, ao exibir esses objetos, frequentemente os condicionam a narrativas que oscilam entre categorias artísticas e etnográficas. Assim, observar a circulação da Coleção BEÍ em diferentes regimes visuais — exposições em museus de arte e centros culturais — possibilita elaborar reflexões sobre os limites e as fragilidades de categorias ocidentais, quando acionadas a partir da materialidade indígena.

de seleção, organização e atribuição de significados aos objetos, estando profundamente enraizado em práticas culturais e histórias específicas. Diferentemente da curadoria tradicional, o conceito de colecionismo abrange um universo mais amplo, que inclui não apenas a preservação e exibição de objetos, mas também as motivações pessoais, sociais e políticas que orientam a formação de coleções. Nesse sentido, o termo “coleccionadores” descreve de forma mais precisa o papel desempenhado pelos fundadores da Coleção BEÍ, cuja atuação vai além da curadoria convencional ao englobar a aquisição dos artefatos e o engajamento em um diálogo que articula os significados estéticos, históricos e culturais associados aos bancos indígenas brasileiros.

Vale ressaltar, ainda, que a prática de colecionismo, que visa a salvaguarda e a comunicação museológica (Gomes; Athias, 2016), também impulsiona a inserção desses objetos no sistema da arte (e do design), possibilitando sua inscrição como mercadoria. Há, portanto, uma inversão possibilitada pela Coleção, que podemos relacionar com a “descoberta dos museus pelos índios” (Freire, 1998), ou seja, o uso da Coleção, e da sua circulação, como estratégia política indígena (Gomes; Athias, 2016), que possibilita a identificação étnica, projetando o patrimônio indígena⁹ e produzindo ganho econômico para as comunidades a partir da venda dos artefatos em feiras de arte e design.

Apesar de o conceito ocidental de arte não dar conta da realidade da produção de artefatos indígenas, Goldstein (2020) afirma que, por meio de práticas artísticas, os indígenas interagem com a sociedade nacional de uma nova maneira, apropriando-se de tecnologias, suportes e estilos da história da arte ocidental para conquistar visibilidade e voz. Neste contexto, a autora afirma que a produção indígena passa por um processo de *artificalização*. Termo que Goldstein utiliza a partir da socióloga francesa Roberta Shapiro, para se referir à transformação de objetos e práticas previamente não reconhecidas como artísticas em arte. Esse processo envolve a reclassificação dos produtores como artistas, dos objetos como criações especiais e dos observadores como apreciadores, críticos ou colecionadores.

A Coleção BEÍ pode ser compreendida como um exemplo de como artefatos indígenas passam por processos de *artificalização* a partir de sua circulação em circuitos expositivos vinculados à arte e ao design. Ao serem deslocados de seus contextos de uso e apresentados em museus, galerias e feiras, os bancos indígenas têm seus sentidos reconfigurados, passando a ser enquadrados por critérios estéticos, curatoriais e institucionais próprios desses campos. Esse processo nem sempre elimina seus significados originários, mas sempre os reinscreve em regimes de visibilidade e valoração que tensionam as fronteiras entre arte, artesanato e design.

Athias (2016), em diálogo com Berta Ribeiro e Lúcia Van Velthem, identifica diferentes dimensões no processo de constituição e difusão de coleções indígenas¹⁰. Uma das dimensões refere-se ao gesto de dispor os objetos lado a lado: esse arranjo não apenas apresenta aspectos da cultura de determinado povo, mas também constrói uma interpretação sobre ela. A segunda dimensão emerge da perspectiva do colecionador, que, com seu olhar, compõe uma narrativa a

⁹ Conforme descreve Velthem (2016) “patrimônio indígena” é uma concepção “complexa e multiforme” na medida que cada povo detém um conjunto patrimonial próprio, integrado por diferentes linguagens, materialidades e saberes.

¹⁰ Embora esse autor trate em específico de coleções com enquadramento etnográfico, classificação que não foi assimilada pela BEÍ, nos ajuda a pensar aspectos sobre os bancos.

partir dos objetos que adquire e organiza em um espaço determinado, como um museu. Explica Athias (2016, p. 51) que quando esses objetos se voltam ao campo do simbolismo, por pesquisadores, “são tratados como representações simbólicas pelos grupos e pelos meios de comunicação visual, denotando idéias estéticas e artísticas, suas mudanças em função do contato”. Dissociados da aldeia e dos grupos indígenas, os objetos colecionados sofrem inúmeras interpretações.

As coleções, então, constituem objeto de interesse histórico, cuja contextualização rigorosa permite reconstituir a unidade inter-atuante entre comportamentos, ideias e objetos de uma sociedade. Nessa perspectiva, memória, objeto e coleção tornam-se conceitos articulados que deveriam estruturar as descrições das peças, sobretudo se considerada a chave etnográfica. Quando, porém, a construção dessa memória e a organização do acervo são realizadas por agentes externos ao processo de formação da coleção, a narrativa resultante tende a perder o sentido original dos objetos coletados (Athias, 2016). Mas, é justamente nesse ponto que nos interessa apresentar a Coleção BEI, na medida que o *sentido original* é alterado, abrindo espaço para inserção desses objetos no contexto artístico e com isso, produzindo o trânsito, já revisado por Price (2000) e Clifford (1994), do objeto etnográfico para o objeto artístico.

Gonçalves (2007) afirma que a inserção de objetos em coleções, museus e patrimônios culturais é apenas um momento de sua vida social. A análise desse momento é fundamental, pois permite perceber os processos sociais e simbólicos por meio dos quais objetos são “transformados ou transfigurados em ícones legitimadores de ideias, valores e identidades assumidas por diversos grupos e categorias sociais” (Gonçalves, 2007, p. 23). Segundo o autor, a circulação de objetos materiais é mediada por sistemas classificatórios que os organizam e distinguem. Acompanhar os deslocamentos e as transformações desses itens é fundamental para entender como transitam entre esferas mercantis e simbólicas, atingindo instâncias de legitimação discursiva, como o campo do patrimônio e das coleções museológicas.

Appadurai (2008) e Kopytoff (2008), através da perspectiva de que objetos possuem uma vida social, convidam a observá-los durante seus diferentes percursos e trajetórias na sociedade, por meio das diferentes esferas de circulação existentes. Segundo Appadurai (2008, p. 17), “são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social”, sendo assim, possível e necessário traçar a biografia das coisas. Kopytoff (2008), argumenta que a biografia cultural das coisas é um ciclo dinâmico e processual, no qual os objetos podem transitar entre distintos estados ao longo de suas “carreiras”. A partir destes conceitos, vemos que, quando inseridos em uma coleção e apresentados em museus/centros culturais, os bancos da Coleção

BEÍ adentram uma fase de sua biografia onde deixam de ser mercadorias, tendo seu *status* alterado, passando a circular pela/a partir de sua relevância estética ou seu papel documental.

O conceito de *status* do objeto, proposto por Kopytoff (2008), é uma ferramenta analítica importante para traçar essa biografia cultural, buscando entender como o uso e o valor de um objeto mudam ao longo de sua vida social. A análise desse *status* situacional envolve o exame de como os objetos entram e saem do estado mercantil, revelando a economia moral subjacente que dita as possibilidades de uma coisa ser considerada uma mercadoria. Com isso, vemos que as mudanças de *status* pelas quais os bancos indígenas passam em sua trajetória, desde sua origem até sua comercialização e exposição, estão envoltas em narrativas que viabilizam sua circulação em contextos ocidentais de arte e design.

Além do *status*, os conceitos de *rotas* e *desvios*, propostos por Appadurai (2008), oferecem uma lente fundamental para compreender a circulação dos bancos da Coleção. As *rotas* dizem respeito aos caminhos esperados ou institucionalizados pelos quais as coisas transitam, enquanto os *desvios* destacam os deslocamentos inesperados que reconfiguram os significados e valores dos artefatos em novos contextos (Appadurai, 2008). Esses conceitos permitem perceber os *desvios* dos bancos indígenas de seus usos cotidianos, em contextos culturais originários, para espaços de exposição e consumo.

No contexto da produção indígena, Price (2000) afirma que a classificação e o *status* do objeto dependem diretamente do contexto de exibição e do modo como a cultura ocidental escolhe apresentá-lo. A autora demonstra que o *status* de um objeto é fluido e é conferido pelo sistema ocidental dominante, como os museus e o mercado da arte, que o retira de seu mundo original e o insere em um ciclo de legitimação ou catalogação, decidindo se ele será valorizado por sua "mística do conhecedor de arte" ou por seu valor documental etnográfico (Price, 2000).

Tendo em vista as(os) autoras(es) e conceitos apresentados, neste artigo objetivamos demonstrar como esta coleção se formou, entendendo que todo ato de colecionamento é um ato autobiográfico (Meneses, 1998). Portanto, o foco se deu nas motivações dos colecionadores, comunicadas pelos próprios em entrevistas concedidas à veículos de comunicação, em textos presentes no livro *Bancos Indígenas do Brasil* (2022), em textos de mostras que exibiram os bancos e também em registros feitos em diário de campo durante uma visita feita no acervo da Coleção em São Paulo-SP. Entendendo que estas fontes documentais permitem acessar as narrativas elaboradas sobre a Coleção e, também, a partir dela.

Além disso, propomos mapear a circulação dos artefatos da Coleção em museus e centros culturais, compreendidos aqui como instâncias de institucionalização (mesmo que

provisória) do acervo e da memória que se constrói sobre ele e a partir dele. Nesse percurso, interessa identificar as narrativas mobilizadas em torno dos bancos, com especial atenção à relação que os colecionadores e mediadores estabelecem entre esses artefatos indígenas e os campos da arte e do design ocidentais. Argumentamos que tanto na constituição quanto na circulação da Coleção operam disputas de narrativas, produzidas pela própria aproximação entre a cultura material indígena e esses campos.

Para isso, foi adotado o método de pesquisa documental, com a aplicação de protocolos de crítica aos documentos, que permitiram sistematizar as informações obtidas. Essa abordagem visa uma investigação crítica dos documentos selecionados (Cellard, 2008), considerando que os documentos carregam narrativas significativas sobre a Coleção, sua circulação e as definições conceituais estabelecidas para sua exibição.

A constituição de uma coleção de bancos indígenas

Foi a partir do primeiro contato de Marisa Moreira Salles e Tomas Alvim com os bancos indígenas, no ano de 2000, que se iniciou o processo de constituição da Coleção BEĨ. Ambos também são proprietários da Editora BEĨ, fundada em 1990, com foco em livros de arte, design, fotografia, gastronomia, arquitetura, urbanismo e economia, além de produção voltada para estudantes, desde o ensino médio até o universitário (BEĨ, 2024).

O nome BEĨ – “um pouco mais”, em tupi – foi escolhido, pois reflete a vontade de “superar os limites do esperado e do comum” (BEĨ, 2024), embutindo o envolvimento da editora com o Brasil e a cultura brasileira, compromisso que busca refletir nas publicações e ações desenvolvidas em sua trajetória (BEĨ, 2024). Os temas tratados pela editora levaram à criação de outros projetos, como a organização da plataforma *Arq.Futuro*, a plataforma *Por Quê?* e a formação da Coleção BEĨ, resultante do interesse dos fundadores da Editora pela cultura brasileira (BEĨ, 2024).

Foi em um trabalho relacionado à editora, a pesquisa para elaboração de uma publicação que seria um “Guia do Brasil”, que os colecionadores tiveram acesso às primeiras imagens de bancos, enviadas pelos profissionais comissionados para produzirem os registros de objetos de cultura popular brasileira.

Segundo Alvim (2024, 00min55s), a primeira impressão dos bancos foi de “epifania estética”. Essa reação inicial destaca o peso dado à forma e à visualidade das peças naquele momento inicial. A epifania descrita sugere que, antes mesmo de uma compreensão sobre os

contextos rituais ou as funções tradicionais dos bancos, foi o impacto de suas características plásticas que despertou o interesse em colecioná-los. Assim, a dimensão estética funcionou como o principal motivador para a aquisição dos primeiros bancos, distanciando os objetos de uma perspectiva etnográfica, e estabelecendo um olhar que aproximava o artefato indígena do campo do design e da arte. No entanto, apesar de inicialmente o colecionismo desses artefatos tenha sido impulsionado pela dimensão estética, outras camadas, como a cultural e a econômica, foram incorporadas à concepção do acervo desde a sua formação.

É preciso, nesse sentido, situar a BEI como uma coleção privada de artefatos indígenas. Uma coleção pode ser compreendida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais — obras, artefatos, espécimes, documentos ou testemunhos — reunidos, classificados e conservados por um indivíduo ou instituição com uma intencionalidade específica (Desvallées; Mairesse, 2013). Mais do que um agrupamento de coisas, uma coleção constitui um sistema de significados: os objetos se tornam *semióforos*, portadores de valores simbólicos que os afastam de seu uso cotidiano, sendo preservados e exibidos em contextos de distinção, como museus ou coleções privadas (Desvallées; Mairesse, 2013). Já a coleção privada tem algumas especificidades, sendo a principal via de passagem dos objetos pessoais para o espaço público (Meneses, 1997). Além de exercer funções representacionais, — podendo remeter metonimicamente a um grupo, cultura ou fenômeno —, constitui também um ato de autoexpressão e interlocução social, ou seja, é simultaneamente autobiográfica e relacional. Nesse espaço, manifesta-se de modo evidente o seu caráter de interlocução, de “subjetividade em diálogo”, já que os objetos atuam como vetores de construção de subjetividade e exigem que se considere seu contexto performático (Meneses, 1997, p. 11).

Ao dialogar com os estudos de James Clifford, Meneses (1997) reforça que as coleções não representam apenas o outro, o indígena, o exótico, mas também o colecionador e sua própria cultura. Assim, a coleção se constitui em relação ao “outro”, funcionando como suporte de interação e reafirmando sua vocação para o espaço público. Ela é, portanto, um espaço de negociação simbólica, no qual se espelham tanto o desejo de conhecer quanto o de se afirmar. É sob essa ótica que pretendemos compreender a constituição e circulação da Coleção BEI.

Conforme observado no diário de campo¹¹, nos primeiros 10 anos de formação da Coleção, os bancos eram adquiridos em lojas de arte indígena vinculadas à Funai¹². Com o tempo, os colecionadores passaram a identificar problemas nesse circuito comercial, especialmente a ausência de reconhecimento da autoria das peças. Nesse tipo de dinâmica de venda, era comum que as aldeias tivessem um integrante que era “o mercador”, que saía da aldeia e levava os bancos para serem vendidos na cidade, e muitas vezes a esta pessoa era atribuída a autoria das obras. A partir da preocupação com a origem dos artefatos que seriam assimilados à Coleção, os colecionadores passaram a buscar contato direto com os indígenas produtores dos bancos. Isso levou à formação de uma rede de interessados no tema que, ao realizarem pesquisas de campo, constatarem a Coleção para informar sobre o conhecimento de novos produtores.

Nesse contato mais próximo com as comunidades indígenas, os colecionadores passaram a perceber a complexidade que envolve a concepção, a produção e a agência dos bancos no contexto indígena. Conforme a Coleção foi se estabelecendo, formou-se uma relação com os produtores, na qual os fundadores buscaram formas de beneficiar essas pessoas e suas comunidades. Um exemplo disso foi uma parceria com o projeto *Cora: coração da Amazônia*¹³ e a empresa Havaianas¹⁴. A ideia do projeto consistia em converter 7% do lucro da venda de sandálias comemorativas do Instituto BEI¹⁵ em bolsas de estudos para estudantes indígenas (Coleção BEI, 2022).

No diário de campo, registamos como a seleção de bancos da Coleção teve seus critérios alterados com o passar do tempo e o contato direto com os produtores indígenas e

¹¹ Referência ao instrumento de pesquisa Diário de Campo utilizado na pesquisa de mestrado intitulada: A Circulação da Coleção BEI em Exposições: aproximações entre a cultura indígena material e o design (Pinheiro, 2026), defendida no Programa de Pós Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná.

¹² A Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai), vinculada ao Ministério dos Povos Indígenas, é o órgão executor da política indigenista brasileira. Criada pela Lei nº 5.371/1967, suas atribuições incluem a identificação, a demarcação e a fiscalização de terras indígenas, a proteção de povos isolados e a promoção do desenvolvimento sustentável e dos direitos sociais (Brasil, 2026).

¹³ Este projeto visava combater os baixos índices de escolaridade, a evasão escolar, a distorção idade-série e o suicídio entre jovens nos estados da Amazônia Legal. Com foco na educação integral, o objetivo foi promover o desenvolvimento pessoal e profissional, a fim de ampliar as oportunidades de inclusão produtiva desses jovens (Projeto Cora, 2026).

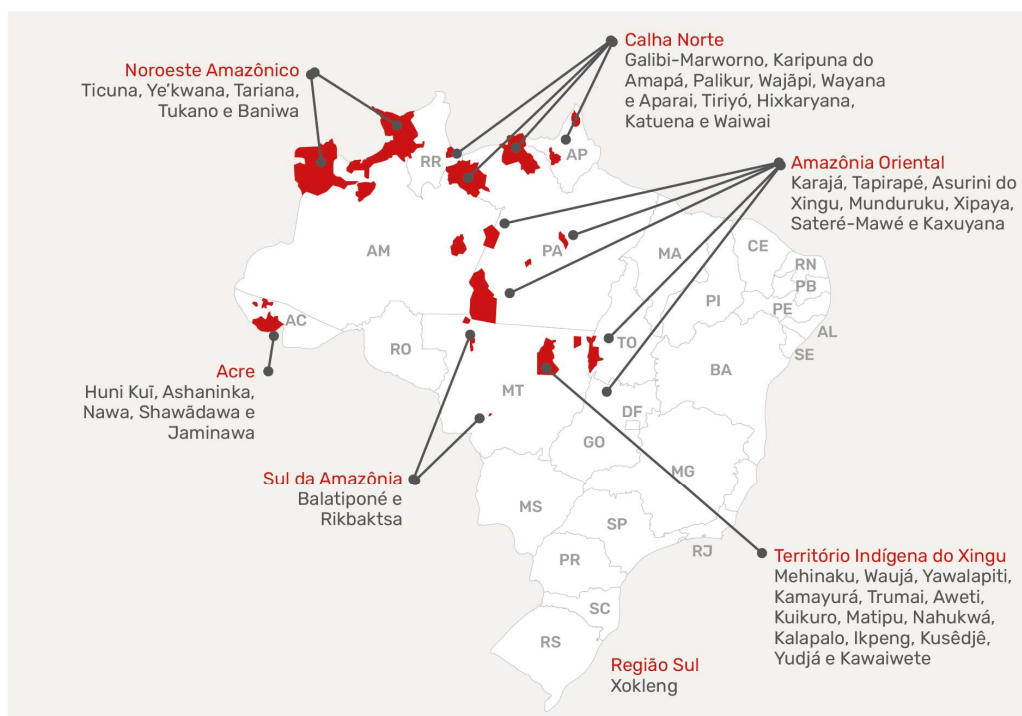
¹⁴ Para esta parceria, foram lançadas Havaianas com ilustração do artista amazonense Rubens Belém, chamada Havaianas Instituto BEI. A estampa é uma homenagem à flora e fauna da Amazônia, com duas araras-azuis sobre uma paisagem de fundo.

¹⁵ O Instituto BEI é uma organização que se dedica à transformação social, desenvolvendo programas e implementando projetos focados em educação, meio ambiente e desenvolvimento urbano, além de estimular o debate e colaborar para a formulação de políticas públicas (Instituto BEI, [s.d.]).

estudiosos sobre o tema. No início, não eram adquiridos bancos de marchetaria ou que possuíam partes coladas, pois estavam relacionados a processos de produção que demandam ferramentas mais sofisticadas e incorporam materiais industrializados. No entanto, após conversas com especialistas, a política de aquisição mudou, passando a considerar também bancos que empregavam técnicas de marchetaria e elementos colados. O contato dos colecionadores com os produtores permitiu o acesso a outras perspectivas sobre os objetos, onde os fundadores passaram a incorporar, nas narrativas sobre a Coleção, aspectos históricos e culturais das comunidades indígenas que produzem os bancos¹⁶.

O livro *Bancos Indígenas do Brasil* (Coleção BEI, 2022), publicado pela Editora BEI, que objetivou documentar o acervo, foi importante no mapeamento das regiões de origem dos bancos da Coleção. A partir das regiões e etnias apresentadas no livro, elaboramos um mapa das regiões de produção dos bancos, no qual foram cruzadas as informações da Coleção com o Mapa de Terras Indígenas e com o Quadro Geral dos Povos, disponibilizados pelo Instituto Socioambiental (2025).

FIGURA 1 – Mapa de regiões e etnias de origem dos bancos da Coleção BEI



¹⁶ Referência ao instrumento de pesquisa diário de campo (2024, p.2)

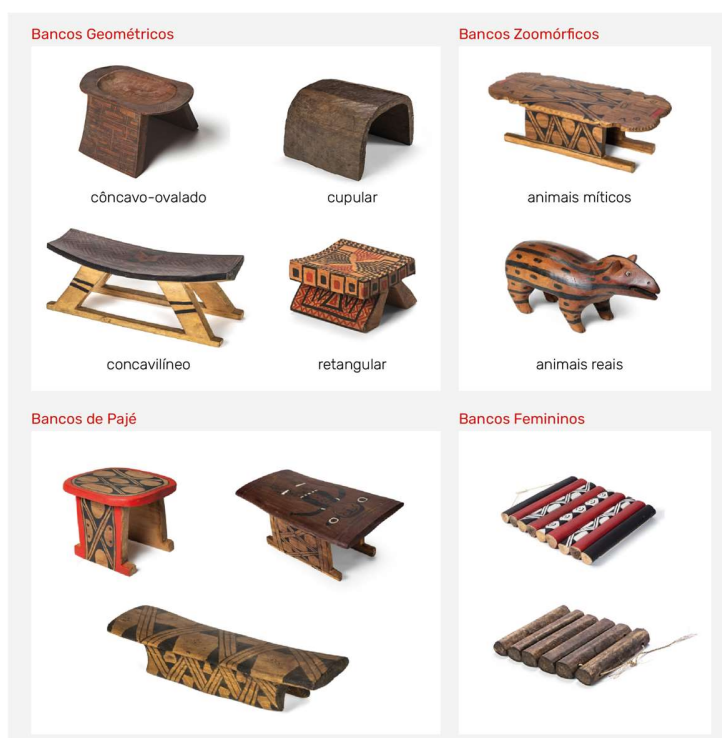
FONTE: Autoras (2024), a partir de cotejamento do Mapa de Terras Indígenas e do Quadro Geral dos Povos (ISA, 2025), com o livro Bancos Indígenas do Brasil (Coleção BEÍ, 2022).

Dilemas classificatórios

A respeito da identificação dos artefatos, Salles e Alvim (2022, p. 7), apontam que, durante o processo de edição de *Bancos Indígenas do Brasil* (2022), identificou-se a dificuldade de organizá-los, tendo em vista a sua complexidade, “pois os bancos esfumaçam os limites entre arte e artefato, o objeto sagrado e a mercadoria, a tradição e a experimentação”. Essa dificuldade se relaciona aos tensionamentos que surgem entre artefatos indígenas e as categorias ocidentais de classificação entre arte, design e artefato. Visto que nas produções indígenas há uma forte integração entre forma, função e significado, torna-se complexa a distinção entre objetos feitos somente para o uso funcional (design) ou somente para a apreciação estética (arte) (Lagrou, 2010).

A partir da consulta à sistematização de parte do acervo no site institucional da Coleção e no livro *Bancos Indígenas do Brasil*, conseguimos compreender como a Coleção tem sido catalogada. O site contempla 548 bancos do total de mais de 1.300 itens da Coleção. Os indexadores disponíveis dividem os bancos por região, etnia, artista e morfologia. São listadas quatro principais regiões, 70 artistas e 37 etnias. As morfologias são classificadas como zoomórficas — bancos com formatos de animais reais ou míticos —, geométricas — côncavo-ovalado, concavilíneo, cupular e retangular —, bancos femininos e bancos de pajé, conforme pode ser observado na Figura 2. Além do endereço virtual, o livro *Bancos Indígenas do Brasil* apresenta o recorte de 343 bancos, divididos em sete regiões. Dentro de cada região, há também a segmentação das etnias, cada qual com uma breve apresentação com dados como: região; população; família linguística; principais morfologias de banco produzidas; e principais madeiras utilizadas. No detalhamento de cada banco, cita-se o nome do artista, quando essa informação é conhecida; a morfologia e as dimensões do artefato. Além disso, é informado quando o banco é de uso exclusivo feminino, de pajé ou de cacique.

FIGURA 2 – Morfologias dos bancos da Coleção BEÍ presentes no site institucional



FONTE: Autoras (2025).

Em relação aos limites entre objeto sagrado e mercadoria, o aspecto mercadológico revela-se importante na relação entre os artistas indígenas e a Coleção. Embora os bancos desempenhem funções simbólicas e rituais em seus contextos de criação, ao ultrapassarem os limites da aldeia, passam a responder também às demandas de compradores e colecionadores. A circulação e comercialização dos bancos da Coleção abre caminho para refletir sobre os trânsitos de significados operados pelos objetos indígenas. Ademais, como essa circulação, em dinâmicas de exibição (exposições) e consumo (feiras de arte/design), gera implicações nos contextos de origem dos bancos indígenas, seja em alterações nas dinâmicas internas das comunidades que produzem ou no fornecimento de renda para esses grupos.

Segundo Price (2000), a criação de um mercado em torno dos objetos ameríndios é capaz de afetar o contato da comunidade com os forasteiros, sua economia, o papel e o significado dos objetos e até mesmo como os objetos são produzidos, criando artes que nascem das situações de contato.

A Coleção BEÍ não se relaciona com a composição dos acervos etnográficos ocidentais descrita por Price (2000), mas é possível observar a formação do mercado em torno desses objetos, que influencia sua produção. Um exemplo de como esse processo se dá pode ser

observado no livro *Kumurõ Banco Tukano* (FOIRN, 2021), que aborda a produção de bancos pelos Tukano¹⁷ que vivem no noroeste amazônico, e demonstra as redes de trocas entre povos indígenas da região e compradores externos. O livro traz informações sobre o projeto *Banco Tukano*, criado pela Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN) e pelo Instituto Socioambiental (ISA), que tem como um de seus objetivos “identificar espaços duradouros de mercado, compatíveis com as capacidades de produção das comunidades” (FOIRN, 2021, p. 62), buscando gerar uma alternativa de renda para as comunidades a partir da produção de bancos.

Tal projeto se configura como uma estratégia de inclusão da produção na sociedade capitalista. Os povos Tukano, produzem tradicionalmente os bancos para serem oferecidos como presente para seus cunhados de outras etnias, mas também tem comercializado os bancos para compradores, processo que gera alterações na função social desses objetos, que como afirma Price (2000), nascem das situações de contato.

No caso específico dos povos Tukano Orientais, o banco (*kumurõ*) é um dos instrumentos cerimoniais centrais. Seu mito de origem narra que o objeto é parte do corpo de *Umuko Ñeku*, o Avô do Universo. Na Maloca do Céu, o banco, junto a outros instrumentos, conferia a essa divindade o poder necessário para a criação do mundo — razão pela qual o *kumurõ* é, ainda hoje, o assento do benzedor (*kumu*). Embora os bancos originais da Maloca do Céu fossem de quartzo, eles foram reproduzidos em madeira após serem oferecidos pelo Avô do Universo aos primeiros líderes da humanidade (FOIRN, 2021).

A origem sagrada determina dimensões rígidas de acordo com a hierarquia ritual: os bancos destinados ao *baya* (mestre de dança) em casas cerimoniais devem ter quatro palmos de altura, enquanto os de seus acompanhantes possuem três palmos e quatro dedos (FOIRN, 2021). Já os bancos de uso cotidiano em moradias apresentam dimensões variadas e menores. Até mesmo a ornamentação gráfica dessas peças está ligada ao tempo das origens. O motivo trançado da pintura foi aprendido em uma das Casas de Transformação, durante o nascimento da criança de *Kapi Masõ* — origem do cipó *caapi*. Naquele momento, devido aos efeitos da bebida ritual, os Tukano teriam assimilado apenas um padrão específico, o *kumu hori* (desenho do banco), ao passo que os Desana e Baniwa teriam aprendido uma maior variedade de grafismos (FOIRN, 2021).

¹⁷ Os Tukano constituem o povo mais numeroso da família linguística Tukano Oriental, que abrange outras quinze etnias. Eles predominam em grande parte da bacia do rio Uaupés — principal afluente do alto curso do Rio Negro —, em uma área de fronteira entre o Brasil e a Colômbia, situada no noroeste amazônico (FOIRN, 2021).

Além de sua relevância ritual, os bancos operam como importantes dispositivos de aliança social. Os Tukano frequentemente confeccionam essas peças para presentear aliados, especialmente cunhados e sogros. Como os bancos são objetos de alto valor utilitário e ritual, representando o que de melhor o grupo produz, eles funcionam como uma ferramenta de fortalecimento de laços com as famílias das esposas, que, devido às regras de exogamia do grupo, costumam pertencer a outras etnias da região (FOIRN, 2021).

Segundo Salles e Alvim (2022, p. 7), a produção dos bancos está de acordo com técnicas e modelos “imemoriais” transmitidos por gerações, mas também são “obras únicas”, nas quais, além das características da cultura de que provém, carregam o “estilo único de quem o talhou, a marca do autor que não se confunde com o grupo”. Esse trecho da fala dos colecionadores é interessante, já que permite evidenciar uma das complexidades que atravessam a entrada desses objetos em contextos ocidentais.

Price (2000) destaca a importância de olhar com atenção para a interação entre criatividade individual e a tradição nas produções indígenas. E a antropóloga Els Lagrou (2010) explica que, na maioria das sociedades indígenas, não há uma individualização do artista em sua obra, pois os artistas são vistos como tradutores dos mundos dos seres invisíveis, não sendo possível a relação com o conceito ocidental de autoria na arte. Essa afirmação encontra correspondência na cosmologia Tukano descrita anteriormente, na qual as dimensões e grafismos são determinados pela função do artefato como instrumento cerimonial. No entanto, atualmente, muitos artistas indígenas enquadrados na arte contemporânea, inclusive aqueles que produzem bancos, afirmam a autoria individual em suas obras.

Salles e Alvim (2022) afirmam que, ao publicarem no livro *Bancos Indígenas do Brasil* os bancos acompanhados dos dados de autoria, houve o reconhecimento e legitimação dos artistas. Com isso, podemos observar que a autoria se coloca como forma de inserção dos bancos no mundo ocidentalizado e na lógica capitalista de distribuição de lucro, atributo necessário para a circulação dos objetos em contextos de venda. A legitimação do artista, a partir do livro e da presença de artefatos com autoria na Coleção, cria condições para a expansão da circulação dos bancos para além dos limites da aldeia, acionando significados outros. Ou seja, a autoria individual é uma aproximação dos artefatos aos circuitos ocidentais, operando como uma estratégia de visibilidade e inserção em espaços museológicos e mercantis.

A Circulação da Coleção BEI

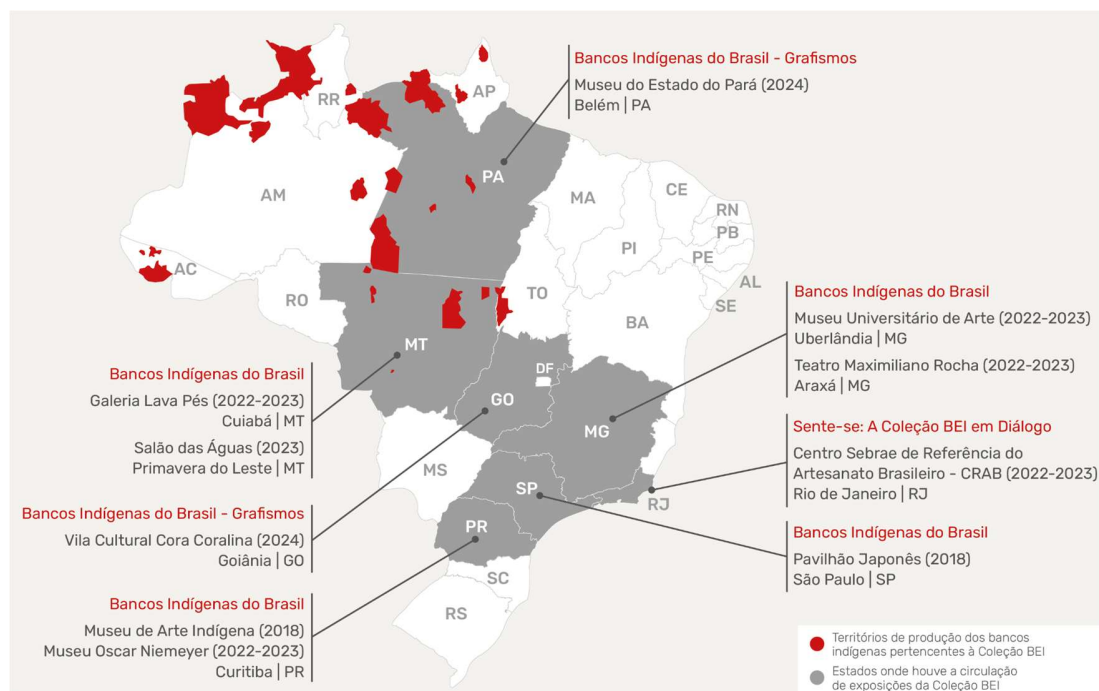
Após o lançamento do livro, os bancos foram adquirindo crescente visibilidade fora da aldeia e do universo da pesquisa antropológica, contribuindo para a preservação, catalogação e circulação dos objetos (Salles; Alvim, 2022). Essa informação é corroborada quando analisamos a circulação desses artefatos, já que a Coleção foi exposta em diferentes eventos, dentro e fora do Brasil, alguns deles com a presença dos artistas indígenas produtores de bancos.

Os museus e centros culturais que expuseram a Coleção entre 2015 e 2023, em ordem cronológica, foram: Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo–SP (2015); Pavilhão Japonês, Parque Ibirapuera, São Paulo–SP (2018); *Metropolitan Teien Art Museum*, Tóquio, Japão (2018); Museu de Arte Indígena, Curitiba–PR (2018-2019); *The Museum of Modern Art*, Saitama, Japão (2019); *The Fralin Museum of Art* da Universidade da Virgínia (2019) (exposição online); Museu Oscar Niemeyer (MON), Curitiba–PR (2022-2023); Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB), Rio de Janeiro–RJ (2022-2023) (Salles; Alvim, 2022). Quando se trata de dinâmicas de venda, a Coleção esteve exposta em edições do Mercado Arte Design (MADE): no *Salone Internazionale del Mobile*, Milão–Itália (2015); no Jockey Club de São Paulo, São Paulo–SP (2015); e no Pavilhão da Bienal, São Paulo–SP (2018). Assim como nas edições da SP-ARTE: no Pavilhão da Bienal, São Paulo–SP (2015 e 2018); e em uma edição online intitulada *Viewing Room* (2020) (Salles; Alvim, 2022)¹⁸.

A partir dos dados levantados foi possível elaborar um mapa de circulação da Coleção entre os anos de 2018 e 2023. A sobreposição entre o mapa de circulação da Coleção e o mapa de origem dos bancos permitiu criar uma comparação entre os territórios de origem e os territórios de exposição. O mapa representa visualmente a circulação da Coleção em espaços expositivos e os territórios indígenas onde são produzidos os bancos que fazem parte da Coleção. Também é possível visualizar os locais onde ela ainda não esteve. Assim, criou-se uma visão ampliada da circulação dos bancos indígenas, para além da Coleção.

¹⁸ Dados fornecidos por Danilo Garcia levantados para a dissertação *A Circulação da Coleção BEĨ em Exposições: aproximações entre a cultura indígena material e o design* (2026), defendida no Programa de Pós Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná.

FIGURA 3 – Mapa de circulação da Coleção BEI em exposições (2018-2023)



FONTE: Autoras (2024).

A partir dessa representação gráfica, é possível observar que, entre 2018 e 2023, houve a circulação da Coleção nas regiões Norte, Sudeste e Centro-Oeste, nos estados do Pará, Mato Grosso, Goiás, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Paraná. Enquanto a produção dos bancos está concentrada nas regiões Norte e Centro-Oeste, nos estados do Acre, Amazonas, Roraima, Pará, Amapá, Mato Grosso e Tocantins. Ao cruzar os dados do quadro com o mapa de origem dos bancos é possível observar que não houve exposições da Coleção BEI nos estados do Acre, Amazonas, Roraima, Amapá e Tocantins, regiões onde os bancos são produzidos, enquanto estados onde não são produzidos bancos (São Paulo, Paraná, Minas Gerais e Rio de Janeiro) receberam exposições. A partir disso, posso observar uma dissonância entre local de produção e local de circulação dos bancos indígenas da Coleção. No diário de campo, foi possível confirmar essa observação, pois, durante o percurso pela Coleção, registramos o desejo dos colecionadores de promover exposições mais próximas das aldeias, pois nos entornos e nos limites dos territórios indígenas, o contato é frequentemente marcado pelo preconceito e pela exploração das terras pelo agronegócio.

A Coleção BEI tem sido apresentada em distintos contextos de circulação, abrangendo exposições em instituições museológicas e feiras de arte e design, em âmbitos nacional e

internacional. Essa inserção no mercado, ora como objeto de arte, ora como design, demonstra como os artefatos circulam em diferentes contextos, em que, por vezes, a dimensão estética ganha relevo e, por vezes, a funcionalidade é destacada a partir do paradigma forma/função.

Segundo Salles e Alvim (2022), a presença de artistas indígenas e de suas obras em feiras, possibilitando a venda direta aos consumidores, viabilizou a ampliação das redes de contato e do conhecimento sobre os produtores. Conforme os colecionadores, essa abertura para o mundo exterior revelou o modo de vida dos produtores indígenas e evidenciou “a potência e a vulnerabilidade de sua cultura de origem” (Salles; Alvim, 2022. p. 8). Essa percepção orientou os colecionadores para a perspectiva da coletividade, enxergando cada artista como “membro de uma comunidade marcada historicamente pela exclusão, pela violência e por um isolamento [...]” (Salles; Alvim, 2022. p. 8).

Para os colecionadores, a Coleção opera em uma relação recíproca com as comunidades indígenas: de um lado, materializa-se na aquisição, preservação, catalogação e exposição dos bancos; de outro, oferece às comunidades a oportunidade de alcançar espaço, reconhecimento e autonomia (Salles; Alvim, 2022). Por meio da Coleção BEI, se estabelece a conexão entre produtores indígenas e o público ocidental, inserindo os bancos em contextos de design e arte, como a MADE¹⁹ e a SP-Arte²⁰, o que lhes confere características do design ao considerar a forma e a função que adotam fora de seu contexto original.

Retomando o caso dos bancos Tukano, o livro *Kumurõ* descreve uma oficina, realizada em 2002, na comunidade de São Domingos que reuniu mestres artesãos indígenas. Segundo os relatos, o fazer tradicionalmente voltado para ofertas rituais a cunhados e sogros, com a ausência de novas demandas provenientes desse sistema de parentesco ou ferramentas adequadas, fez com que muitos mestres não fabricassem peças há anos (FOIRN, 2021). As poucas tentativas de inserção no mercado haviam sido isoladas e pouco recompensadoras. No entanto, a criação de associações de artesãos para gerir o transporte e a venda das peças a partir do Rio Tiquié (FOIRN, 2021) inseriu o banco em uma rota comercial, deslocando-o de seu circuito tradicional.

Esse processo marcou o momento em que o artefato deixa de ser exclusivamente um elo de aliança interna, como nas trocas rituais entre parentes, para ser produzido com foco nas demandas de um mercado externo. Tal mudança de trajetória inscreve nos objetos o *status* de

¹⁹ A MADE expo (*Milano Architettura Design Edilizia*) é um dos principais salões internacionais focados em construção, arquitetura e design realizado em Milão, Itália (DW! Semana de Design, 2023)

²⁰ Fundada em 2005, a SP-Arte é um dos mais importantes eventos do mercado artístico no Brasil, realizada anualmente no Pavilhão da Bienal, em São Paulo. A feira atua como uma plataforma de intercâmbio entre galerias de arte, estúdios de design, museus e instituições (SP-Arte, 2026)

mercadoria e os insere em uma nova *rota*, uma vez que a investidura de valor deixa de ser pautada apenas nas relações comunitárias para se tornar estética e comercial. Nesse sentido, o ato de demandar e vender esses bancos reativa a produção nos contextos de origem. Embora essa dinâmica altere o propósito original do objeto, o saber técnico, que muitas vezes se encontrava latente, é reativado para atender a essa nova circulação.

A circulação da Coleção BEĨ em exposições também carrega exemplos de mudança de *status* dos objetos a partir de aproximações com conceitos de arte e design. Exemplos de como se dão tais aproximações estão presentes em duas exposições que ocorreram entre 2022 e 2023.

A primeira é a exposição *Bancos Indígenas do Brasil* (23 jun. 2022 - 9 abr. 2023), que foi apresentada no Museu Oscar Niemeyer (MON), em Curitiba-PR. Contou com curadoria dos fundadores da Coleção e apresentou uma seleção de 205 bancos da Coleção BEĨ, de 40 etnias distintas. Em seu texto curatorial os colecionadores estabeleciam relação entre a produção dos bancos indígenas e o design, ao afirmarem que “a funcionalidade aliada à elegância revelava uma clara proximidade dos bancos com o design contemporâneo” (Salles; Alvim, 2022, p. 5). Nessa exposição a aproximação se deu por meio de uma operação que alterou o *status* dos bancos através da atribuição da autoria individual e da ênfase no binômio forma-função. Ao dar evidência à autoria individual, o discurso curatorial adaptou a lógica produtiva indígena às exigências de circulação ocidental dos objetos, utilizando conceitos como “elegância” e “contemporaneidade” para inserção dos artefatos no museu.

A segunda mostra que apresentou os bancos da Coleção, gerando aproximações com o design, foi a *Sente-se: a Coleção BEĨ em Diálogo* (3 set. 2022 - mar. 2023), que foi exibida no Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB), na cidade do Rio de Janeiro. Contou com curadoria coletiva de Cláudia Moreira Salles, Gabriel Bueno e Mayawari Mehinaku. Na ocasião, foram exibidos 63 bancos da Coleção juntamente com bancos produzidos por designers e estúdios de design brasileiros, propondo estabelecer diálogos entre as produções a partir da justaposição dos bancos a peças de design ocidental (CRAB, 2022).

Ao abordar a circulação dos bancos indígenas nestes dois contextos expositivos, identificamos distintos conceitos com os quais esses objetos são articulados: a arte, o design, o artesanato e o etnográfico. Em diversos momentos das exposições analisadas, tanto pelas narrativas curatoriais quanto pelas estratégias expográficas, os bancos indígenas foram aproximados ou distanciados de tais conceitos. Estes movimentos, contudo, não são neutros: cada um destes circuitos de exibição de objetos possui classificações e hierarquias que derivam

de uma tradição ocidental de pensamento, na qual certos objetos são legitimados como artísticos, enquanto outros são designados à esfera do funcional, do decorativo ou do popular. Assim, a articulação dos bancos indígenas a estes conceitos está sempre submetida ao que pode ser reconhecido e absorvido por tais sistemas de valor.

No caso da Coleção BEI, a inserção dos bancos indígenas nos contextos de circulação ocidental opera a partir da aproximação dos bancos indígenas com o design, viabilizada, retoricamente, por ambas tipologias atenderem à máxima conceitual que a forma segue a função. Esta dinâmica dialoga com a análise de Campi (2007), ao afirmar que, na cultura ocidental, o funcionalismo se estabeleceu como uma perspectiva que permite atribuir valor estético a objetos de cultura vernacular e proto industrial, ao ponto de defender sua salvaguarda. Enquanto aqueles não familiarizados com a visão funcionalista²¹ percebem a adaptação estrita da forma ao uso como resultado de necessidades triviais — descartando o objeto ao fim de sua vida útil —, a ótica funcionalista confere a esses artefatos uma qualidade estética próxima à arte, merecedora de salvaguarda em espaços museológicos (Campi, 2007). Entendemos que a visão funcionalista exerce influência na estratégia de inserção dos bancos em ambientes de venda, sob a classificação de objeto de arte ou design. Isso se deve ao fato de que os artefatos carregam características valorizadas pela perspectiva funcionalista²².

As propostas que buscam incorporar ou acionar os saberes e técnicas indígenas, em processos que visam à colaboração de designers com as comunidades têm ganhado visibilidade institucional e mercadológica, sobretudo em projetos nos quais designers atuam como mediadores no desenvolvimento de novos produtos, em dinâmicas classificadas como colaborativas ou compartilhadas. A exposição *Xingu: Reflexos Indígenas no Design Contemporâneo*, sediada no Museu A Casa do Objeto Brasileiro, apresentou o resultado de um processo colaborativo entre a designer Maria Fernanda Paes de Barros, do Estúdio Yankatu e artesãos do povo Mehinaku (Museu a Casa do Objeto Brasileiro, [s.d]). Na ocasião, foram exibidas produções do povo Mehinaku junto das peças feitas em colaboração com a designer.

²¹ Campi (2007), descreve a visão funcionalista não apenas como um estilo arquitetônico ou um conjunto de formas, mas fundamentalmente como uma predisposição mental, uma maneira de ver e pensar sobre as coisas. Trata-se de uma tradição de pensamento que envolve uma percepção específica da beleza, a qual não é universalmente compartilhada. A visão funcionalista é uma lente cultural que transforma a eficiência e a utilidade em categorias estéticas, elevando objetos puramente práticos ao *status* de arte merecedora de museus (Campi, 2007).

²² Segundo Campi (2007), o funcionalismo está geralmente associado a funções práticas e estruturais, atreladas às necessidades práticas ou materiais do usuário, e aos requisitos construtivos e estruturais. Mesmo que os designers funcionalistas não subestimem por completo as necessidades emocionais do usuário, eles dão a estas uma importância secundária.

Outro exemplo é o projeto Soma, idealizado pelo designer Rodrigo Silveira e financiado pela +55design, onde utilizou-se a tradição de produção de bancos indígenas em formatos zoomórficos de comunidades indígenas do Xingu. A produção de nove bancos feitos durante o projeto se dividia entre os indígenas — que faziam as extremidades dos animais nos bancos — enquanto o meio/tronco do animal era feito por Rodrigo Silveira (Figura 4) (Museu A Casa do Objeto Brasileiro, 2023). Esses casos de contatos envolvem questões delicadas de transparência e diálogo, mas demonstram como a produção indígena tem sido inserida nos circuitos de design contemporâneo no Brasil.

FIGURA 4 – Um dos modelos de bancos produzidos durante o projeto Soma.



FONTE: Museu a Casa do Objeto Brasileiro (2023).

Tais colaborações evidenciam as aproximações contemporâneas do design com a cultura indígena material. O papel desses mediadores, sejam designers ou colecionadores, altera a forma ou a apresentação dos artefatos, buscando a sua inserção mercadológica, o que dialoga diretamente com os atributos de forma e função destacados pela visão funcionalista.

Ao enfatizar tanto as funções práticas²³ quanto estéticas dos bancos, os colecionadores e curadores passam a enquadrá-los no discurso do design, articulando a cultura indígena material com o design contemporâneo e tensionando, assim, os limites da disciplina. Contudo, Lagrou (2010) identifica, ao discorrer sobre a produção material ameríndia, que não há uma divisão entre a noção de arte e artefato. Em outras palavras, para os indígenas, no objeto coexistem aspectos subjetivos e simbólicos com os aspectos racionais e formais. Essa afirmação da autora indica, ao discorrer sobre a produção ameríndia, a coexistência de aspectos subjetivos e simbólicos da arte com os aspectos racionais e formais do design. A produção indígena,

²³ Quando mencionamos às funções práticas dos bancos indígenas, estamos nos referindo tanto à função simbólica desempenhada nas sociedades indígenas, quanto ao uso como acento.

portanto, opera a partir de uma lógica na qual não há artefatos produzidos exclusivamente para o desfrute ou fruição estética. Os objetos, necessariamente, possuem uma dimensão prática/funcional, mesmo que essa função seja simbólica e/ou espiritual.

A narrativa dos curadores permite identificar que os locais de circulação e as concepções ativadas a partir da Coleção se constituem a partir do trânsito artefato/arte, no qual os objetos transitam entre fronteiras do artístico/etnográfico e do tradicional/urbano. Importa ainda considerar que, mesmo quando apresentados em contextos ocidentais e aproximados ao campo da arte/design, os bancos não abandonam a dimensão sagrada, concebida no contexto de origem, na medida que essa está inscrita na materialidade do artefato.

No texto presente no site institucional da Coleção BEĨ, intitulado Design e Símbolo, Claudia Moreira Salles (2024, p.1), ao se referir a Coleção BEĨ, situa a produção indígena na narrativa do design, utilizando conceitos centrais da disciplina para interpretar os bancos:

Função, ergonomia, forma e tecnologia são questões inerentes ao design. O conjunto de bancos indígenas apresentados neste livro provoca a reflexão sobre os limites tênues e por vezes subjetivos desses conceitos.

Quando se pensa no ato de sentar, a primeira associação é a busca do conforto. É a função essencial dessa postura que permite relaxar os músculos e descansar da posição ereta. [...]

Em alguns exemplares, como no veado feito pelos Trumai ou na onça dos Kuikuro, a curvatura nos dois sentidos traz um conforto adicional. Acredito que houve uma intenção nesse sentido, não apenas o acompanhamento da forma do tronco de madeira. Cantos vivos são desagradáveis no contato com o corpo. Os bancos tem inspiração na natureza e nela não existem ângulos retos.

Os assentos indígenas ampliam o conceito de função para outra dimensão: a simbólica. Os bancos tinham uma função sagrada e um papel importante nos rituais como veículos de transformação e transporte para outros estados da mente e da alma.

Ao sair do contexto original, os bancos são conceituados a partir de analogias ocidentais, pela forma que sugere seu uso (sentar) ou pela conciliação entre aspectos funcionais e simbólicos. Clifford (1994), aborda o trânsito de artefatos culturais para obras-primas de arte, por meio de uma adaptação de Frederic Jameson do sistema do “quadro semiótico” de A. J. Greimas. O autor afirma que “são numerosos os exemplos de movimentos nesta direção, da ‘cultura’ etnográfica para a bela ‘arte’” (Clifford, 1994, p. 76). O autor ainda comenta que objetos étnicos que se encontram “dispostos conforme protocolos ‘formalistas’, ao invés de ‘contextualistas’ movimentam-se dessa maneira [do cultural para o artístico]” (Clifford, 1994, p. 76). Ou seja, olhar para como esses objetos são narrados e dispostos fora de seu contexto de criação permite que sejam identificados os regimes de valor que operam sobre eles.

O movimento de transição do artefato para obra-prima e de transformação do inautêntico ao autêntico é o que configura o processo de *artificalização*. Este processo, que acionamos a partir de Goldstein (2020), resulta na designação dos produtores de bancos como artistas e na valorização das suas criações a partir desse novo enquadramento. Nesse movimento, um aspecto crucial descrito pela autora é que os objetos e imagens não sofrem alteração material, o que se altera é a concepção euro-americana do que é incluído nas categorias de arte e artista, bem como a sua apresentação e o preço alcançado no mercado²⁴. Goldstein (2008) reforça que a produção indígena não é uma criação impulsiva, mas exige profundo aprendizado técnico, refutando o critério que a enquadra como "arte primitiva". Este é um enquadramento do qual os colecionadores da Coleção BEI também não se aproximam ao se referirem aos bancos indígenas.

Embora Goldstein (2020) concentre sua análise no sistema da arte na Austrália, onde diferentes agentes, inclusive o Estado, atuam no trânsito dos artefatos ao contexto artístico, observa-se na Coleção BEI a conquista de espaço, reconhecimento e autonomia por artistas indígenas que produzem os bancos. Isso se manifesta na medida em que os artefatos e seus criadores passaram a transitar em circuitos artísticos, como museus e feiras, a ter compradores/colecionadores e a receber produção de textos críticos sobre seu trabalho. Além disso, as pessoas que os criam/produzem passaram a ser referenciadas, ou mesmo autorreferenciarem-se, como artistas e designers.

Vale comentar que, a inserção dos bancos no campo artístico ou, em outras palavras, a *artificalização* dos bancos, produz algumas pressões no sistema da arte. Escobar (2013) demonstra que a arte moderna impõe requisitos de autonomia formal, genialidade individual e inovação transgressora, critérios que a arte indígena, assim como quase toda arte não moderna, não cumpre. O não cumprimento desses requisitos leva, muitas vezes, a que a arte indígena seja acomodada nas categorias de artesanato, patrimônio intangível ou cultura material (Escobar, 2013), reforçando a ideia de que o paradoxo do artístico reside no fato de que sua definição, que

²⁴ A autora afirma que na Austrália existem organizações das comunidades aborígenes em cooperativas de artistas, que eles mesmos dirigem com apoio de especialistas, que podem ser ou não indígenas. Estas cooperativas "fornecem materiais para os artistas, organizam workshops e exposições, cuidam do site e licença de imagens, compram os trabalhos da comunidade e revendem-nos para a sociedade envolvente ou outros países" (Goldstein, 2020), além de conceder empréstimos aos associados e armazenar informações e objetos importantes para a comunidade. O governo federal da Austrália oferece recursos financeiros para estas cooperativas, pagando parte de seus custos. É feita uma trienal de arte indígena e uma grande feira anual regularmente. No país, museus públicos têm obrigação de contratar curadores indígenas e possuem coleções indígenas (Goldstein, 2020).

deveria ser universal (estética + poética), só registra como arte legítima os produtos que atendem ao estrito formulário moderno (Escobar, 2014).

Com isso, entendemos que as aproximações dos bancos indígenas com o design e a arte, operacionalizada a partir da circulação da Coleção BEI, são estratégias para a inserção desses objetos em contextos ocidentais de visibilidade institucional, sendo eles expositivos ou mercadológicos.

A Coleção BEI configura um caso em que os bancos indígenas assumem um *status* volátil ao circularem em diferentes contextos, oscilando entre as categorias de arte, design e artesanato. Conforme apontado por Clifford (1994), Price (2000), Goldstein (2020) e Escobar (2014), essa transição não altera apenas os regimes de valor e percepção, mas redefine as próprias estratégias de exibição dos bancos. Nesse sentido, é necessária uma perspectiva que supere a dicotomia entre objeto funcional e obra de arte, reconhecendo os tensionamentos e as sobreposições entre essas fronteiras. Ao apresentarem as peças em distintos espaços, os colecionadores jogam com tais categorias, aproximando os bancos de conceitos que viabilizem sua inserção em contextos ocidentais contemporâneos, sem recorrer às categorias de "arte primitiva" ou "arte popular".

Por ser uma produção indígena que circula em lojas e feiras, o *status* de mercadoria integra a trajetória biográfica dos bancos indígenas. Antes mesmo de entrarem na Coleção, eles assumem o *status* de mercadoria provisoriamente quando são adquiridos pelos colecionadores, mas posteriormente perdem temporariamente este *status* e passam a circular sem a possibilidade de venda. Entendemos que a Coleção BEI, enquanto instituição, está presente em contextos econômicos, apenas mediando o contato, já que os bancos pertencentes à Coleção não são vendidos. A Coleção atua como um meio no qual os compradores podem estabelecer contato com os produtores. No entanto, ao ingressar no museu para exposições, os bancos da Coleção transitam por um contexto não-mercadológico, onde passa por um processo de singularização, adquirindo o novo *status* temporário de objeto de museu²⁵.

O movimento dos objetos por *rotas* e *desvios* evidencia transformações materiais e simbólicas, além dos fluxos culturais e econômicos que moldam a sua ressignificação. A exibição em museus caracteriza-se como um *desvio* na trajetória dos bancos produzidos para o uso na

²⁵ Segundo Brulon (2016) a musealização é um processo ativo de transformação que confere um novo estatuto aos artefatos, convertendo-os em *musealia* — "objeto de museu". Ela envolve a extração física e simbólica de uma coisa de seu ambiente original e sua inserção em um novo sistema de significação, onde o objeto adquire valor comunicativo e interpretativo. Esse processo pode ocorrer dentro ou fora das instituições formais, pois o campo museal é mais amplo que o museu institucional, abrangendo toda prática que produz, organiza e comunica significados a partir de objetos (Desvallées & Mairesse, 2013).

comunidade ou para a venda, conduzindo-os a uma biografia que não estava demarcada em sua *rota* de concepção. Além disso, é preciso considerar que, no contexto contemporâneo, há bancos comissionados ou feitos especialmente para serem vendidos, o que configura a mercantilização como um *status* que eles adquirem e que faz parte de suas *rotas*.

Considerações finais

Neste artigo buscamos abordar a formação e circulação da Coleção BEÍ a partir das narrativas produzidas por seus colecionadores e agentes envolvidos em sua circulação em museus por meio de exposições. Dando relevo às disputas de sentido que atravessam os *status* dos bancos que constituem a Coleção, que transitam entre os domínios da arte, do design e do patrimônio.

A partir da análise realizada, percebemos que a dificuldade em classificar a Coleção com parâmetros ocidentais revela como esses bancos tensionam as fronteiras entre arte, design e artefato, desafiando a essas categorizações pela ausência de autoria, pela capacidade limitada de leitura e interpretação da dimensão simbólica dos objetos ou pelo esvaziamento de significado nas lógicas de consumo das feiras de arte. A partir disso, entendemos que a circulação da Coleção BEÍ em exposições e centros culturais, e a aproximação da cultura indígena material com os conceitos ocidentais de arte, design e artesanato, atuam como estratégias de visibilidade/circulação da produção indígena em contextos museais e de mercado. Tanto para os agentes e comunidades que produzem os objetos, quanto para os colecionadores que os possuem. Essa circulação institucional, permite a utilização da Coleção como ferramenta cultural e política, criando espaço para que os bancos indígenas e os agentes que atuam em sua circulação participem ativamente de debates sobre identidade, memória e representação.

Segundo Marcondes (2023), a arte indígena contemporânea opera estratégias de visibilidade institucionais e expositivas visando combater o apagamento histórico e cultural e garantir a presença, o reconhecimento e a voz das produções e cosmovisões indígenas nos espaços formais de arte e na historiografia dominante. Ou seja, no contexto da produção artística indígena, estratégias de visibilidade são, essencialmente, a inserção ativa e crítica da cultura ameríndia no panorama contemporâneo, seja por meio da curadoria de grandes mostras, seja pela reescrita da história da arte (Marcondes, 2023). E esse processo também se dá na inserção da Coleção em contextos nos quais conceito de design são acionados.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

ATHIAS, Renato. A coleção etnográfica Carlos Estevão de Oliveira: pesquisa e documentação. In: ATHIAS, Renato; GOMES, Alexandre (org.). *Coleções etnográficas, museus indígenas e processos museológicos*. Recife: Editora UFPE, 2016. p. 43–57.

ATHIAS, Renato; GOMES, Alexandre. Introdução. In: ATHIAS, Renato; GOMES, Alexandre (org.). *Coleções etnográficas, museus indígenas e processos museológicos*. Recife: Editora UFPE, 2016. p. 17–26.

ALVIM, Tomas. Programa Intervalo de Aula. Tomas Alvim-237. YouTube, 19 fev. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=euZJMPiPVt4&ab_channel=ProgramaIntervalodeAula.

Acesso em: 24 fev. 2025.

BEĨ, Editora. BEĨ EDITORA. Sobre. Disponível em: <https://www.bei.com.br/sobre>. Acesso em: 08 jun. 2024.

BRULON, B. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. *TransInformação*, Campinas, v. 28, n. 1, p. 107-114, jan./abr. 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/2318-08892016002800009>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tinf/a/ZksG6v95T3j7T3w6p8p6XzL/>. Acesso em: 15 mai. 2026.

CAMPI, Isabel. Lo funcional y lo funcionalista. In: CAMPI: Diseño y nostalgia. El consumo de la historia, La Roca, Ediciones de Belloch/Santa & Cole, 2007, p. 107-146.

CELLARD, André et al. A análise documental. In: POUPART, J. et al. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis, Vozes, v. 2, 2008.

CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Cultural*. n. 23, p. 69-89, 1994.

CRAB, Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro. Sente-se: A Coleção BEĨ em Diálogo. [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: CRAB, 2022. 138 p. Disponível em: <https://bis.sebrae.com.br/bis/flipbook.zhtml?f=22484&p=0>. Acesso em: 11 fev. 2025.

COLEÇÃO BEĨ. Sobre. 2024. Disponível em: <https://colecaobei.com.br/sobre>. Acesso em: 11 jun. 2024.

COLEÇÃO BEÍ. Apoie estudantes indígenas. Coleção BEÍ, 23 set. 2022. Disponível em: <https://colecaoabei.com.br/noticias/apoie-estudantes-indigenas/92>. Acesso em: 1 nov. 2025.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). Conceitos-chave de museologia. Tradução e edição de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013.

DW! SEMANA DE DESIGN. MADE expo em Milão olha para a sustentabilidade e inovação para a construção. [S. l.], 2023. Disponível em: <https://dwsemanadedesign.com.br/acontece/made-expo-em-milao-olha-para-a-sustentabilidade-e-inovacao-para-a-construcao/>. Acesso em: 15 mai. 2026.

ESCOBAR, Ticio. Arte indígena: el desafío de lo universal. Revista Casa de las Américas, La Habana, n. 271, p. 3-18, abr./jun. 2013.

ESCOBAR, Ticio. El Mito del Arte y el Mito del Pueblo: cuestiones sobre arte popular. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel, 2014.

FOIRN – FEDERAÇÃO DAS ORGANIZAÇÕES INDÍGENAS DO RIO NEGRO. Kumorõ Banco Tukano. 3. ed. São Miguel da Cachoeira/São Paulo: FOIRN, 2021.

FREIRE, José Ribamar Bessa. A descoberta dos museus pelos índios. In: CADERNOS DE ETNOMUSEOLOGIA, n. 1. Rio de Janeiro: Programa de Estudos dos Povos Indígenas, Departamento de Extensão, UERJ, [s.d.].

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Arte indígena como conexão. In: PINACOTECA DE SÃO PAULO. Vêxoa: Nós Sabemos [Catálogo de exposição]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Reflexões sobre a arte primitiva: o caso do Musée Branly. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 279-314, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://www.periodicos.capes.gov.br/index.php/acervo/buscaador.html?task=detalhes&source=all&id=W2061228464>. Acesso em: 10 fev. 2025.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Departamento de Museus e Centros Culturais, 2007. (Coleção Museu, memória e cidadania)

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA). Mapa das Terras Indígenas no Brasil. Disponível em: <https://terrasindigenas.org.br/mapa>. Acesso em: 05 mar. 2025.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA). Quadro geral dos povos. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Quadro_Geral_dos_Povos. Acesso em: 05 mar. 2025.

KOPYTOFF, Igor. A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. Revista Proa, n°02, vol.01, 2010. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16419>. Acesso em: 01 jun. 2024.

MARCONDES, Maria José de Azevedo. Arte indígena contemporânea: apagamento e estratégias de visibilidade das culturas ameríndias no Brasil. *Artelogie*, n. 20, 2023. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/12526>. Acesso em: 9 jul. 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.12526>.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

MIT, Massachusetts Institute of Technology School of Architecture + Planning. Marisa Moreira Salles. People. Disponível em: <https://sap.mit.edu/people/marisa-moreira-salles>. Acesso em: 08 jun. 2024.

MUSEU A CASA DO OBJETO BRASILEIRO. Xingu: reflexos indígenas no design contemporâneo. São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://www.acasa.org.br/exposicoes-antteriores/xingu%3A-reflexos-ind%C3%ADgenas-no-design-contempor%C3%A2neo>. Acesso em: 31 out. 2025.

MUSEU A CASA DO OBJETO BRASILEIRO. Papo de Casa | A relação do design com a arte indígena. [Vídeo]. São Paulo: Museu A CASA do Objeto Brasileiro, 29 ago. 2023. 1 vídeo (1 h 20 min). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=p1v2wXRwSO4>. Acesso em: 31 out. 2025.

PINHEIRO, Thabata J. B. *A circulação da Coleção BEĨ em exposições: aproximações entre a cultura indígena material e o design*. 2026, 180 p. Dissertação (Mestrado em Design) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2026. *Não Publicada*.

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

PROJETO CORA – Corações da Amazônia. Programa de bolsas – Projeto Cora. Disponível em: <https://projetocora.org.br/>. Acesso em: 07 jan. 2026.

SALLES, Claudia Moreira. Design e Símbolo. Coleção BEĨ. Disponível em: <https://colecaobei.com.br/sobre/design-e-simbolo/claudia-moreira-salles/2>. Acesso em: 03 maio 2024.

SALLES, Marisa Moreira; ALVIM, Tomas (Org.). *Bancos Indígenas do Brasil*. São Paulo: Editora BEĨ, 2022.

SALLES, Marisa Moreira; ALVIM, Tomas. In: MON. *Bancos Indígenas do Brasil*. Folder da exposição. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2022. p. 5-10. Disponível em: https://museuoscarniemeyer.cdn.prismic.io/museuoscarniemeyer/cac145d2-72f9-4d2b-ab13-70add2a69d32_bancosindigenas_pt-br.pdf. Acesso em: 10 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: 08 jun. 2024.

SP-ARTE. Sobre o evento. São Paulo, 2026. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/sobre-o-evento-sp-arte>. Acesso em: 10 jul. 2026.

VELTHEM, Lucia Hussak van. Um novo destino aos museus. In: ATHIAS, Renato; GOMES, Alexandre (org.). *Coleções etnográficas, museus indígenas e processos museológicos*. Recife: Editora UFPE, 2016. p. 11–14.