

Takapau e Okará Assojabá: trânsitos entre o território e a Bienal de Veneza

Takapau and Okará Assojabá: crossings between the territory and the Venice Biennale

Larissa Menendez¹
Universidade Federal do Maranhão

Ilana Seltzer Goldstein²
Universidade Federal de São Paulo

Resumo

O artigo investiga a relação entre as artes produzidas nos territórios indígenas e seus trânsitos nas instituições de artes visuais, no cruzamento entre a antropologia, a história da arte e as artes visuais. Procura contribuir para refletir sobre a seguinte questão: como o significado, a agência e a memória das produções indígenas operam ou se transmutam em duas obras produzidas por artistas indígenas, expostas na 60ª Bienal de Veneza? O recorte recai sobre as obras *Takapau*, do coletivo maori Mataaho, e *Okará Assojabá*, de Glicéria Tupinambá e Comunidade Tupinambá da Serra do Padeiro e Olivença, ambas ancoradas em conhecimentos coletivos e de grande valor cultural. Tais obras – agora expostas como arte contemporânea – dialogam com objetos que transitaram entre aldeias e museus etnográficos durante décadas ou mesmo séculos, povoando ao mesmo tempo os imaginários dos colonizadores europeus.

Palavras-chave: Bienal de Veneza; Artes indígenas; Takapau; Okará Assojabá; Território.

Abstract

This article examines the relationship between art produced in Indigenous territories and its circulation within visual arts institutions, at the intersection of anthropology, art history, and the visual arts. It seeks to contribute to a reflection on the following question: how do the meaning, agency, and memory of Indigenous art manifest or transform in two works created by Indigenous artists, exhibited at the 60th Venice Biennale? The focus is on the works Takapau, by the maori collective Mataaho, and Okará Assojabá, by Glicéria Tupinambá and the Tupinambá Community of Serra do Padeiro and Olivença, both rooted in collective knowledge and of great cultural value. These works—now exhibited as contemporary art—engage in a dialogue with objects that have moved between villages and ethnographic museums for decades or even centuries, simultaneously populating the imaginations of European colonizers.

Keywords: Venice Biennale; Indigenous arts; Takapau; Okará Assojabá; Territory.

¹ Professora do departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFMA. Coordenadora Do Grupo de Estudos em Memória, Artes e Etnicidade (DEARTV/UFMA). Doutora em Ciências Sociais pela PUC- SP (2011), mestrado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2005). Graduação em Licenciatura em Educação Artística (FAAP). Estágio pós-doutoral no PPGECCO_ UFMT, PNPD-CAPEs. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9944-9120>. E-mail: larissa.lacerda@ufma.br.

² Docente no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo – Unifesp, membro do Programa de Pós-Graduação em História da Arte e integrante da Cátedra Kaapora de Conhecimentos Tradicionais e não-Hegemônicos, na mesma instituição. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. De fevereiro a maio de 2026, foi Visiting Fellow na Sainsbury Research Unit, no Reino Unido. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1256-0799>. E-mail: ilana.goldstein@unifesp.br.

Introdução

A Bienal de Veneza e a Bienal de São Paulo, duas referências centrais na cena artística internacional, em suas últimas edições, deram destaque a obras e curadores indígenas. Essa presença é importante, ainda que se instaure de modo gradual, pois contribui para a visibilidade dos povos indígenas e traz à tona os pressupostos eurocêntricos que sempre regeram o sistema da arte. Faremos aqui um recorte parcial de temática tão ampla e complexa: trataremos da presença indígena na Bienal de Veneza de 2024.

As artes produzidas pelos povos originários foram alvo de reflexão por diferentes autores, sob várias perspectivas, que não seria possível explorar no escopo desse artigo. No Brasil, destaca-se por exemplo a obra pioneira de Darcy Ribeiro *et al* (1949), com minuciosos registros da cestaria, plumária e sua relação com a história e o território; mais recentemente, tem-se apontado que imagens e objetos podem operar como extensões das pessoas ou “corpos parcelados” (Van Velthem, 1995); em alguns contextos, grafismos funcionam como código de comunicação, informando sobre o *status* social ou a fase no ciclo de vida (Vidal, 2000); pode também existir grande interpenetração entre arte e xamanismo (Barcelos Neto, 2005); e as artes indígenas, muitas vezes, conectam humanos e não humanos e são capazes de agir sobre eles (Cesarino, 2012; Lagrou, 2009).

Sob o olhar de artistas e curadores indígenas, são igualmente numerosas as interpretações e propostas. Gustavo Caboco, por exemplo, direcionou parte de sua atuação artística a combater o que chama de “coma colonial” (2024), problematizando acervos e arquivos institucionais (2020); Arissana Pataxó (2013) documenta a vida de sua comunidade e questiona narrativas históricas oficiais em suas obras; Denilson Baniwa (2023) desconstrói o que chama de “ficções coloniais” e opera uma antropofagia ao reverso, apropriando-se sarcasticamente de imagens e objetos caros à história da arte ocidental; Sandra Benites (2024) realiza curadorias em que a ideia de corpo-território e os conhecimentos das mulheres são centrais; Naine Terena (2022), por sua vez, questiona distinções entre arte e artesanato ou tradicional e contemporâneo.

Jaider Esbell (2020) foi um dos primeiros a utilizar, no Brasil, a expressão Arte Indígena Contemporânea, referida pela sigla AIC. Segundo Esbell, a AIC pode ser considerada uma “armadilha para identificar armadilhas”, ou seja, uma

estratégia para capturar atenções, desafiar o pensamento e suscitar debates, sempre partindo do protagonismo, da vivência e da perspectiva dos próprios artistas. Por esse motivo, a ordem das palavras lhe importava. Segundo Berbert, que trabalhou com Esbell na exposição Moquem Surarî (2021, p.22):

A arte dita assim apenas contemporânea, sem anunciar sua própria raiz, é na verdade tributária de uma tradição bastante específica, de ascendência moderna, ocidental, metropolitana, europeia, branca, colonial. (...) E não é disso que se trata, estamos diante de formas distintas de se pensar e de se fazer arte, a indígena e a ocidental. Suas práticas e sistemas estão hoje em diálogo, mas não se confundem nem se reduzem uma à outra. Falamos então da arte indígena contemporânea, e não de uma vertente particular da arte contemporânea que seria indígena.

Sem desconsiderar a riqueza desse debate conceitual e terminológico³, optamos por designar, por ora, as produções aqui analisadas como “artes indígenas”, no plural. Estamos interessadas, nesse momento, em entender de que maneira tais imagens e objetos transitam de contextos locais/comunitários para museus e eventos artísticos globais. Em compreender a relação entre as obras assinadas individualmente e os conhecimentos coletivos dos territórios; as transformações que se operam quando tais obras são expostas em espaços como a 60ª Bienal de Veneza.

As obras “Okara Assojabá”, de Glicéria Tupinambá e Comunidade Serra do Padeiro de Olivença, e “Takapau”, do coletivo Maori Mataaho recriam objetos que foram levados da América e da Oceania para museus europeus, tendo sido também alvo de análise antropológica. Objetos que são suporte de memória para os povos originários dos respectivos territórios, mas que também assumiram significados específicos para os colonizadores. Os mantos tupinambá, fundamentais nos rituais antropofágicos que permitiam se reconectar com ancestrais (Viveiros de Castro e Carneiro da Cunha, 1985), despertaram fascínio nos europeus e foram bastante retratados na iconografia colonial. Hoje, estão no centro de um processo de fortalecimento do povo Tupinambá do sul da Bahia. A força vital que circula com os objetos trocados como presente, assim as

³ Haveria ainda outras conceituações que poderiam ser discutidas, como “Arte Indígena Cosmopolítica”, cunhada por Ailton Krenak; “Manifestações estéticas indígenas”, proposta por Naine Terena; ou “Arte Índia”, formulada por Berta e Darcy Ribeiro nos anos 1980. Para um panorama dos termos e conceitos acionados por autores indígenas para se referir a arte e curadoria, consultar Koyama, 2024.

dinâmicas de reciprocidade analisados por Marcel Mauss (2003) até hoje são centrais para os Maori.

Assim, os dois trabalhos da 60ª Bienal de Veneza que abordaremos neste artigo trazem como referência objetos indígenas coletados no período colonial ou fruto dele, estudados pela ciência ocidental, guardados em museus europeus, mas que continuam potentes e vêm sendo ressignificados pelos povos que os criaram.

Cusicanqui (2025, p.215) explica que *pachakutí*, palavra aymara, refere-se à desordem ou inversão do espaço-tempo, que inaugura longos ciclos de renovação do cosmos após uma catástrofe (idem, ibidem, 219). Essa noção foi encontrada pela autora no relato de Waman Puma sobre a colonização espanhola, uma hecatombe que se abateu sobre os povos andinos. De certa forma, os mantos confeccionados por Glicéria Tupinambá e as esteiras artesanais recuperadas pelo Coletivo Takapau reverterem ciclos de catástrofe, ao recriarem, a partir da lógica indígena, objetos fortemente marcados pela história colonial. Evocam saques, violência e invasão de terras, mas, ao mesmo tempo, revelam a criatividade, o conhecimento e a resistência dos criadores indígenas.

Antecedentes: participações indígenas na história da Bienal de Veneza

A 60ª Bienal de Arte de Veneza abrigou a primeira curadoria brasileira na história do evento e foi pioneira na ocupação do pavilhão brasileiro com obras indígenas. Realizamos uma visita técnica à Bienal de Veneza em junho de 2024, quando observamos o pavilhão brasileiro, denominado Hãhãwpuá⁴, no parque Giardini, além de outras formas de participação indígena naquela edição.

Vale lembrar que a Bienal de Veneza foi organizada pela primeira vez em 1895, contando com 285 artistas e 516 obras de onze países (Andrade, 2019, p. 23). A primeira representação do Brasil em Veneza ocorreu em 1950, composta por doze artistas homens e brancos, entre os quais Victor Brecheret, Cícero Dias, Emiliano Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Cândido Portinari e José Pancetti e Alfredo Volpi (Cf. Andrade, 2019, p. 78). Em 1964, foi inaugurado o Pavilhão

⁴ Chamar o Pavilhão de Hãhãwpuá equivalia a apresentar o Brasil como território indígena, já que *Hãhãw* significa “terra” na língua patxohã. O termo “Hãhãwpuá” é usado pelos Pataxó para se referirem ao território que, depois da colonização, ficou conhecido como Brasil, mas que já teve, e tem, muitos outros nomes. Informação disponível em: <https://bienal.org.br/passaros-que-andam/>. Acesso em 20/02/2026

Brasil, com projeto assinado por Henrique Mindlin, Giancarlo Palantini e Valmir Amaral (idem, ibidem, p. 136).

Segundo Roquetti (2023, p. 169-170), apesar de o Brasil participar na Bienal de Veneza desde 1950, não há grande interesse pela contribuição do Brasil e de outras regiões vistas como alteridades nessa grande exposição:

A atenção à arte brasileira se revelou de fato mínima, contudo, a dimensão desta negligência não pode ser compreendida se não pelo prisma das relações de poder, compactuadas conscientemente por enunciados soberbos, sedentas pela (re)construção do “outro primitivo” para a sobrevivência do “eu civilizado”.

Se havia desinteresse pela contribuição de artistas brasileiros já consagrados, o pouco caso com a produção indígena vinda do Brasil era ainda maior. Simões (2025, p.62) aponta uma exceção: na 38ª Bienal, em 1978, desenhos do povo Mehinako do Xingu, foram expostos acompanhados de trilha sonora de flautas dos Kamaiurá.

(...) Ao adentrar o Pavilhão Brasileiro, o espectador se via em um ambiente escuro, de pouca luz, onde era recepcionado pelo primeiro vídeo, “Xingu: uma visão do mundo”. Nele, Marcello Tassara utilizou fotografias de indígenas do Xingu, retratados por Eduardo Galvão, e desenhos em guache sobre papel 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 indígena.

Porém, embora os nomes de Epele Mehinako, Horekumã Mehinako e Kuiapare Mehinako aparecessem nas legendas do catálogo, foram os trabalhos dos não-indígenas e seus projetos curatoriais e expográficos que sobressaíram (Simões, 2025). De qualquer modo, isso abriu um primeiro precedente:

(...) 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”. (Simões, 2025, p.64)

Figura 1. Detalhe do catálogo da 38ª edição. "Aeroplano" de Epele Mehinako. "Piriruka Nihi, kiapi" de Horekumã Mehinako. "Xarapalaro" de Kuiapará Mehinako. Desenhos de em Veneza. 1978.



Fonte: Simões, 2025

Na 42ª Bienal de Veneza, em 1986, sob curadoria de Radha Abramo, além de obras de Geraldo de Barros, Gastão Manoel Henrique e Renina Katz, havia uma seção intitulada "Arte Indígena Brasileira". Reunia um conjunto de objetos selecionado pela antropóloga Cláudia Menezes e o vídeo "Arte viva do Xingu" (1984), de Washington Novaes. A seleção de Menezes foi feita a partir do acervo do Museu do Índio do Rio de Janeiro. Eram 48 peças de 18 grupos, entre colares, amuletos, cintos, braceletes, adornos de cabeça, pentes e tangas, compostos de materiais diversos como penas, sementes, conchas, bambu, ossos e palha. (Simões, 2025:68). Não havia informações sobre a aldeia de origem, nem sobre autoria, conforme se depura da ficha reproduzida na figura 2.

Figura 2. Ficha catálográfica da 42ª Bienal de Veneza.

Collare**Partecipazioni**

PARTECIPAZIONI NAZIONALI: BRASILE

42. Esposizione Internazionale d'Arte : arte e scienza (1986)



Titolo	Collare	Tipologia	Oggetto di arte decorativa
Anno	1952	Materia e Tecnica	Materiali vari
		Specifiche	Fibre di palma "buriti", bambù, capelli, cotone.
		Misure	larghezza: 49cm
		Notizie storico-critiche	Manufatto della comunità indígena Canela Ramkonkamekra di Maranhão. Nel 1986 appartenente al Museu do Índio di Rio de Janeiro.

Fonte: Disponível em: <https://www.labiennale.org/en/history-biennale-arte>.

Em 2017, Ernesto Neto, que havia sido convidado para expor em Veneza, levou seus parceiros do povo Huni Kuin, do Acre, para uma performance na abertura do evento. Em 2022, pinturas de Jaider Esbell impressionaram os visitantes no Pavilhão Arsenale – mas a iniciativa foi da curadora geral da mostra, Cecília Alemani, não da equipe brasileira (Baumgarten e Spricigo, 2025).

Em relação às situações descritas até aqui, o que difere na 60ª edição é o fato de o Pavilhão do Brasil ter sido dedicado inteiramente às artes indígenas, com curadoria indígena, e as respectivas autorias terem sido claramente indicadas na exposição e no catálogo.

A 60ª Bienal de Veneza e as artes indígenas

Adriano Pedrosa, primeiro curador sul-americano em uma Bienal de Veneza, anunciou como um de seus critérios privilegiar os que nunca haviam participado da exposição (cf. Buttafuoco, 2024, p. 42). *Bunduqiyyah* foi o primeiro nome da cidade de Veneza, de origem árabe, marcando seu caráter mestiço e aberto a estrangeiros, que se relaciona diretamente com a temática da 60ª Bienal - "Foreigners, Everywhere" (Cf. Buttafuoco, 2024, p.42-44).

A expressão "Foreigners Everywhere" (estrangeiros por toda parte) veio de uma série em neon elaborada pelo coletivo Claire Fontaine, e aparecia em diversos idiomas, na mostra. Na verdade, a Bienal de 2024 dialogou com a

edição de 2009, em que o tema “Making Worlds” ou “Fare Mondi” valorizava novos pontos de vista, de outras regiões e religiões.

Em grande parte, Pedrosa se inspirou em experiências anteriores por ele coordenadas no Museu de Arte de São Paulo - MASP, que vem propondo exposições temáticas sobre artes afro-atlânticas, artes das mulheres, artes GLBTQIA+ e artes indígenas, por exemplo⁵. Inclusive, usou elementos da expografia do MASP em Veneza (Baumgarten e Spricigo, 2025). Na curadoria da Bienal de Veneza de 2024, segundo o próprio curador, os artistas indígenas receberam destaque (2024, p.54).

(...) seu trabalho é apresentado ao público no Pavilhão Central, onde o coletivo Mahku (Movimento dos Artistas Huni kuin) do Brasil pinta um mural monumental na fachada do edifício, e na Corderie, no Arsenale, onde o Coletivo Mataaho, de Aotearoa, Nova Zelândia, apresentará uma instalação em grande escala na primeira sala, dois locais icônicos da Bienal. (Pedrosa, 20024, p. 55, tradução nossa).

Figura 3. “Kapewë Pukeni”, mural do coletivo MAHKU. Pavilhão Central.



Fonte: Larissa Menendez, 2024.

A pintura que cobria o Pavilhão Central trazia como tema o “Jacaré-ponte”, que se vê, na figura 3, atrás dos pilares. De certo modo, ele pode ser associado

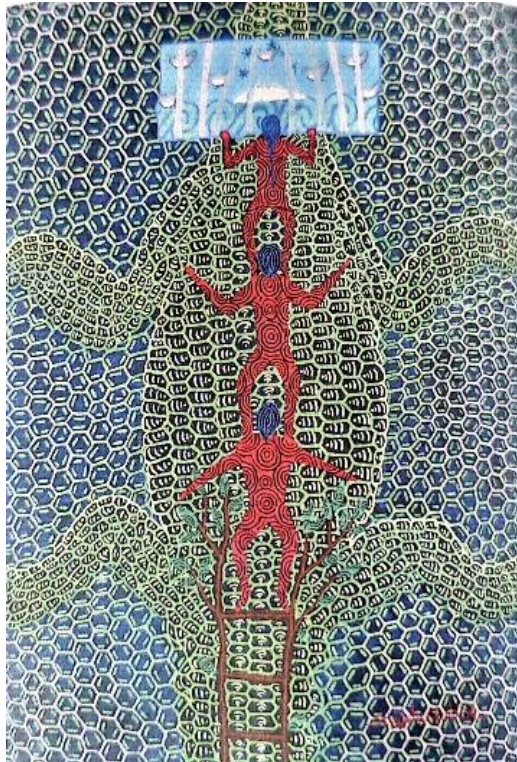
⁵ Vale registrar que o projeto curatorial de Pedrosa gerou controvérsias. Houve quem aclamasse a valorização do Sul Global e de artistas periféricos, mas também quem considerasse que faltou choque, ruptura ou provocação contundente. De acordo com Fábio Cypriano, o discurso curatorial tentou encaixar a produção de artistas não hegemônicas na narrativa modernista ocidental, sem colocá-la em xeque. Já Maykson Cardoso criticou o próprio nome da mostra: “Se somos todos estrangeiros, NINGUÉM é estrangeiro. (...) são tão estrangeiros, como nós, que temos o privilégio de portar um passaporte, os refugiados de guerra ou do clima? São tão estrangeiros, como nós, os que fogem da miséria? Os que buscam asilo devido à perseguição política?” (Cardoso, 2024). Também se apontou a abordagem como “datada” e se lamentou que o Pavilhão Brasileiro tenha sido relativamente “ignorado pela mídia” (Jung, 2024, p.1).

ao movimento e ao encontro com o diferente, pois garante a passagem de uma parte da humanidade de uma margem a outra do rio, segundo a narrativa huni kuin. De acordo com Kássia Borges, integrante do Mahku, o colorido evoca as mirações dos que participam dos rituais.

A gente toma um chá que é a nossa bebida sagrada se chama...*nexi pae* e a gente tem um canto de luz, que é o primeiro canto que tem, você toma, e aí o pajé, o xamã vem, e começa a cantar para abrir a luz para abrir o caminho para você mirar, então, essas cores neon a gente trabalha para quem não tomou e quem não está dentro do ritual entender mais ou menos o que a gente está vendo...⁶

No Pavilhão Central, estiveram também os artistas indígenas Joseca Mokahezi Yanomami, André Taniki Yanomami e Abel Rodríguez, como convidados individuais. No Parque Giardini, no Pavilhão do Estado Plurinacional cedido pelo pavilhão da Rússia, houve participação das artistas brasileiras Zahy Tenetehar e Duhigó Tukano e do artista panamenho do povo Guna Oswaldo “Achu” De Leon Kantule (figura 4).

Figura 4. “La Fuga Niños Rojos”, 2023. Pintura de Oswaldo “Achu” de Leon Kantule.



Fonte: Reproduzido no *Short Guide* da Bienal de Veneza de 2024.

⁶ Trecho transcrito do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/ZCUeCoEhN-s>

No Pavilhão Arsenale, encontramos trabalhos de Maymuru-White (figura 5), uma mulher do povo Yolngu, do norte da Austrália, com suas pinturas *miny'tji* (desenhos sagrados de clãs de criação)⁷; obras de Frederick John Graham, precursor do movimento artístico maori contemporâneo; cerâmicas de Julia Isídrez, do povo Guaraní do Paraguai; Rember Yahuarcani e Santiago Yahuarcani, que estiveram em cartaz no MASP em 2026, entre outros.

Figura 5. Detalhe da obra “Naminapu”, de Maymuru-White. Povo Yolngu, Austrália.



Fonte: Foto de Larissa Menendez.

Por fim, o pavilhão brasileiro apresentou trabalhos de Olinda Tupinambá, Ziel Karopotó e Glicéria Tupinambá, sob curadoria de Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco. Uma das obras que escolhemos para comentar estava justamente lá. A outra, estava no Arsenale.

“Takapau” e “Okara Assojabá”: do território ao museu

Os tesouros *taonga*, dos Maori – assim como os mantos rituais tupinambá –, foram retirados dos seus territórios de origem, entraram para coleções e museus, tornaram-se objetos de investigação, povoando o imaginário de

⁷ Fonte: <https://yirrkala.com/naminapu-maymuru-white/>. Acesso em 27/03/2026.

cientistas e, mais recentemente, entraram em diálogo com o sistema da arte contemporânea. Ao longo de suas trajetórias, conhecimentos e técnicas ancestrais foram sendo recriados e atualizados, experiências históricas foram sendo acumuladas e isso faz, a nosso ver, com que continuem potentes. Foi por esse motivo que escolhemos comentar essas duas obras, em meio ao número relativamente grande de trabalhos indígenas mencionados anteriormente.

“Takapau”

Na entrada do Pavilhão Arsenale, o visitante se deparava com a obra monumental “Takapau” (figuras 7a e 7b), elaborada pelo coletivo de mulheres Mataaho, do povo Maori da Nova Zelândia. A instalação, feita majoritariamente de poliéster, ganhou o Leão de Ouro de melhor participação internacional na 60ª Bienal de Veneza⁸.

Bridget Reweti, Erena Baker, Sarah Hudson e Terri Te Tau produziram essa obra de grandes dimensões, cujo nome se refere ao tapete cerimonial usado pelos Maori (figura 6), principalmente em nascimentos das crianças. Na tradição maori, esse tapete trançado é colocado no local do parto e é associado ao útero, considerado como a conexão entre a criança e os deuses. Por isso mesmo, designa um lugar sagrado.

Figura 6. *“Whariki Takapau”, Mrs Miria Peehi; North Island, muka (fibra vegetal, 1560mmX2820mm). Doado por Mrs Miria Peehe, em 1930, ao Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa (ME004571).*

⁸ <https://www.theguardian.com/world/2024/apr/22/maori-artist-collective-mataaho-golden-lion-venice-biennale-winner-takapau>



Fonte: Imagem cedida pela instituição.

A instalação premiada na 60ª Bienal de Veneza evocava esse tipo de tapete, como explicou o coletivo.

Esta obra é inspirada nos *whariki takapau*, esteiras finamente tecidas que elevam e adicionam *mana* a eventos especiais como casamentos, nascimentos e *tangihanga*. Ao conceituar este trabalho, investigamos o *takapau* dentro da coleção do [Museu] Te Papa juntamente com o *whariki* desenhado por Kura Te Waru Rewiri em Rongomaraeroa criado na década de 1990⁹ (Matahoo Collective, 2025, p.1).

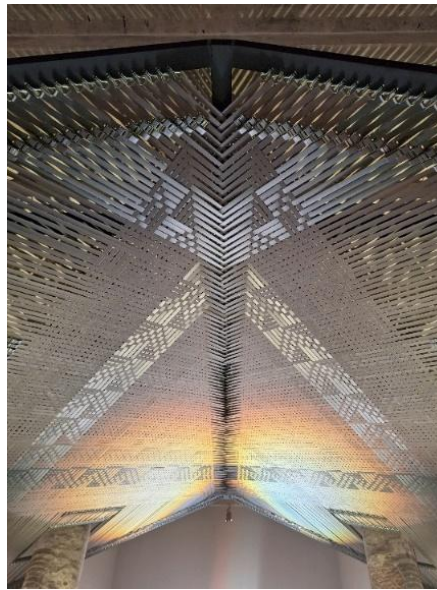
Figura 7.A “Takapau” Matahoo Collective.



Fonte: Fotografia: Ben Stewart, Bienal de Veneza, 2024; disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2024/apr/22/maori-artist-collective-mataaho-golden-lion-venice-biennale-winner-takapau>. Acesso em 01/10/2025.

⁹ <https://www.mataahocollective.com/art-works/takapau>

Figura 7B Detalhe da obra “Takapau”.



Fonte: Bienal de Veneza, 2024, foto de Larissa Menendez.

O coletivo partiu de um trabalho anterior de uma das integrantes, Kura Te Waru Rewiri¹⁰, chamado “Papatūānuku” (Mãe Terra). Rewiri havia feito uma releitura dos padrões das esteiras que decoram e protegem o chão das casas maori para o museu Te Papa Tongarewa, na Nova Zelândia. Em Veneza, as quatro artistas maori propuseram algo similar, mas visualmente ainda mais impactante.¹¹

Nosso Takapau está posicionado de forma a dividir a galeria em dois espaços que podem ser vistos de várias áreas. O piso abaixo da obra é escuro e fechado, com uma luz suave e difusa que atravessa a trama, simbolizando um espaço acolhedor de potencial e criatividade. Vista de cima, a obra é reflexiva e aberta, uma referência a *te ao mārama*, um lugar de compreensão e exploração (referente aos conhecimentos ancestrais). (...) A obra pode ser vista simultaneamente de cima e de baixo em áreas abertas que aludem a um *Takapau* em processo de tecelagem. Aprendemos através de conversas com Maureen Lander e outros tecelões que, ao ver *whāriki* em coleções de museus, aqueles que estão inacabados ou se desfazendo oferecem pistas sobre sua construção. (Mataahoo Collective, 2025).

Conforme revelado em entrevista pelo coletivo Mataaho, se nas comunidades maori este tapete tem significado relativo ao útero e marca o nascimento das crianças, na obra “Takapau” ele constituía o próprio espaço de

¹⁰ <https://awarewomenartists.com/en/artiste/kura-te-waru-rewiri/>

¹¹ <https://www.mataahocollective.com/art-works/takapau>

encontro entre pessoas e delas com o sagrado, propondo uma *marae* – casa maori tradicional – dentro da 60ª Bienal de Veneza. Em vídeo, Bridget expressa também o desejo de se comunicar com um público amplo e de conectar passado e presente:

Algo que eu gostaria que as pessoas aprendessem com *Takapau* é o valor da arte maori, o *taonga* maori, e que a valorização dessas práticas – e que isso é uma continuação – é parte integrante do *te ao maori* hoje. Espero (...), as pessoas possam extrair algo disso, mesmo que pareça apenas interessante. Sim, espero que criemos arte acessível.¹²

Os presentes *taonga* – estudados por Mauss (2003) e Godelier (2001), entre outros – eram trocados por ocasião do nascimento das crianças. O *takapau* maori, um objeto específico da dádiva, foi assim descrito por Marcel Mauss, nos primórdios da antropologia:

(...) designam uma das parafernalias permanentes, em particular as esteiras de casamento, que as jovens filhas herdaram ao se casarem, os adornos, os talismãs, que entram pela mulher na família recém-fundada, com a condição de reciprocidade, são, em suma, espécies de bens imóveis por destinação. (Mauss, 2003: 196)

Mauss aponta que *taonga* conota, em maori, taitiano, tonganês e magarevano tudo o que é propriedade, tudo o que pode ser trocado e objeto de compensação, sendo caracterizado como propriedade-talismã: “Os *taonga* são, pelo menos na teoria do direito e religião maori, fortemente ligados à pessoa, ao clã, ao solo, são o veículo do seu *mana*, de sua força mágica e espiritual” (Mauss, 2003:197). Vale lembrar que, antes de terem sido objeto de pesquisa antropológica, os *taonga* e outros artefatos dos Maori haviam sido levados por James Cook para o Reino Unido, em 1769. Há uma coleção de 37 *taonga*¹³ no Museu de Arqueologia e Antropologia do Trinity College, em Cambridge, Inglaterra. Atualmente, a maior parte deles foi repatriada e chegou a museus como Tairawhiti Museum, em Gisborne, Nova Zelândia. Portanto, além do significado dos *taonga* para os povos do Pacífico, existem outros sentidos que se acoplam à circulação desses objetos no mundo Ocidental – que foram tanto provas de um “Novo Mundo” “exótico”, como pontos de partida para a teoria da

¹² Realizamos uma livre tradução. O original completo em inglês está disponível em: <https://www.tepapa.govt.nz/discover-collections/read-watch-play/art/watch-mataaho-collective-discuss-their-monumental>. Acesso em 01/10/2025

¹³ <https://www.museums.cam.ac.uk/blog/2020/06/07/lessons-learnt-engaging-with-maori-taonga/>

troca/reciprocidade que fundou a antropologia e, mais recentemente, tornaram-se alvo de disputa política e institucional, com os processos de restituição.

Na obra “Takapau”, havia, assim, muito mais em jogo do que se supunha à primeira vista. O elemento trançado transformou-se em teto, mudou de material e de lugar, porém, seu significado de local de abrigo para a humanidade, de reunião, de alguma forma permaneceu. Os trançados em fibra vegetal foram transformados em gigantescas cintas de fixação de transporte de carga (usadas com a mesma função das fibras), que faziam os visitantes da Bienal de Veneza olharem para o teto e se fascinarem com os desenhos que eram atravessados pela luz.

Ali, descobria-se como as artes produzidas em territórios ancestrais podem adquirir outras camadas de significado e agência em novos contextos. O *takapau* de Veneza evocava tanto a tradição ancestral maori, quanto a tradição da antropologia, além de tangenciar outras questões candentes, como a apropriação de objetos maori pelos colonizadores. Obra forte e polissêmica, além de visualmente impactante, não por acaso foi premiada.

“Okara Assojabá”

Ao adentrar o Pavilhão *Hãhãwpuá*¹⁴, avistamos a instalação “Okara Assojabá”, de Glicéria Tupinambá e da Comunidade Tupinambá da Serra do Padeiro e Olivença. O espaço, no momento de nossa visita, era composto por um manto emplumado colocado em meio a suportes cobertos por tessituras de rede de pesca (tarrafas). Na parede, à direita, havia um quadro de vidro, dentro do qual estavam impressos, em tamanho A4, e-mails enviados pela artista a diversas instituições. Havia folhas de árvore espalhadas pelo chão e também ao redor do manto Assojabá (figura 9).

No momento de nossa visita observamos um único manto exposto, mas *Okará* é um termo que designa assembleia, uma reunião de caciques do povo Tupinambá. A instalação presentificava esta reunião, liderada pelo manto emplumado:

¹⁴ Os curadores Denilson Baniwa, Arissana Pataxó e Gustavo Caboco Wapichana chamaram a exposição presente no Pavilhão Brasileiro de “Ka’a Pûera: nós somos pássaros que andam”. Selecionaram as seguintes obras: “Okara Assojabá” e “Dobras do tempo infinito”, ambas de Glicéria Tupinambá; “Cardume II”, de Ziel Karapotó e uma instalação com o curta metragem “Equilíbrio”, de Olinda Tupinambá.

Para os Tupinambá da Serra do Padeiro, Bahia, é necessário criar uma Okará, uma assembleia de escuta para debater essas e outras questões. Nesta obra estão reunidos os líderes que são portadores dos mantos: seis mulheres, quatro caciques e três pajés, formando assim uma instalação com treze partes que constituem um conselho de escuta tupinambá. A Okará é liderada por um manto feito de forma comunitária em 2024 a partir da aldeia da Serra do Padeiro, com parceiros e apoiadores da rede de relações da artista. As escutas se ampliam com a visita do Assojaba na Okará, um manto em movimento que também foi produzido pelas mãos da Glicéria com penas de pássaros de seu território, e que tem atuado como diplomata em instituições no Brasil e no mundo. (catálogo Ka'apuera, 2025)

Figura 8. “Okara Assojabá”, de Glicéria Tupinambá.



Fonte: *Bienal de Veneza, 2024. Foto de Larissa Menendez.*

A obra tinha como referências mantos emplumados que foram levados pelos colonizadores por volta do século XVII¹⁵. Confinados majoritariamente em

¹⁵ De acordo Amy Buono, professora de História da Arte da Universidade de Chapman, nos Estados Unidos, além da peça que agora está sob posse do Brasil, há onze mantos espalhados pelas instituições da Europa: Copenhague, no Museu Nacional da Dinamarca; Florença (Itália), no Museu de História Natural; Basileia (Suíça), no Museu das Culturas; Bruxelas (Bélgica), no Museu Real de Arte e História; Paris (França), no Museu das Artes e Civilizações da África, Ásia, Oceania e Américas; Milão (Itália), na Biblioteca Ambrosiana. O Museu da Dinamarca, que repatriou um dos mantos para

museus europeus (figuras 9A e 9B), apresentam diferentes formas, cores, tessituras e seus aspectos técnicos e simbólicos foram fundamentais para a criação da obra de Glicéria Tupinambá na Bienal de Veneza.

Figura 9A. Mantelete emplumado. Pernambuco. Penas de Guará.



Fonte: Imagem do Material educativo da Mostra do Redescobrimento, 2000.

Figura 9B. Manto Tupinambá de penas. Reserva técnica do Museu Quay Branly.



Fonte: Foto Livia Melzi, 2025¹⁶

Após realizar a exposição “Assojabá Tupinambá - A grande volta do manto Tupinambá”, em Brasília, Porto Seguro e na Aldeia da Serra do Padeiro, Bahia, em 2020, a artista articulou o projeto “Manto em Movimento”, que itinerou por São Paulo em 2023, uma espécie de viagem diplomática de um dos mantos. Em seguida, o trabalho foi selecionado para a 60ª Bienal de Veneza. Juntamente dele,

o Brasil, é o detentor de quatro mantos. As demais instituições possuem apenas um exemplar desta arte plumária (BBC, 2025).

¹⁶ Disponível em <https://www.atlasdochao.org/ponto/manto-tupinamba/>, acesso em 25/02/2026.

seguiram cartas escritas pela artista. A instalação “Dobras do Tempo infinito” mostrava ainda vídeos de pessoas da Serra do Padeiro tecendo as tarrafas que servem como base de sustentação para as peças plumárias.

Como se explica no catálogo:

Em Okará Assojabá, Glicéria Tupinambá, em conjunto com a Associação dos Índios Tupinambá da Serra do Padeiro, enviou cartas às instituições que visitou em suas pesquisas de escuta da cultura material e ancestral de seu povo que estão em lugares como o Museum der Kulturen Basel (Basileia)[...] Essas cartas buscam acesso a uma história que foi deslocada e pertencem a um contexto histórico de relações das memórias das nações Tupinambá que estão distribuídas pela Europa. Os encontros com os ancestrais nessas instituições permitiram que a artista percebesse que o processo que permitia produzir o manto ainda é presente em fazeres da comunidade, como a fabricação de redes de pesca. Desse modo, compreendeu sua missão de dar continuidade a essa técnica milenar, ao mesmo tempo criando novos exemplares de mantos, com função cosmológica no presente. Os diálogos estabelecidos entre os mantos e a artista também possibilitaram a volta, em 2024, daquele que esteve no acervo do Museu Nacional da Dinamarca (Copenhague) desde 1644. (Ka’apuera, 2025)

Figura 10. “Okará Assojabá”. Glicéria Tupinambá e comunidade Tupinambá da Serra do Padeiro. Exposição “Ka’a Pûera”, 60ª Bienal de de Veneza.



Fonte: Foto de Rafa Jacinto/Fundação Bienal de São Paulo.

As cartas foram enviadas ao Musée du Quai Branly, em Paris; Musées Royaux d’Art et d’Histoire, em Bruxelas; Museo di Antropologia e Etnografia / Sistema Museale di Ateneo, em Turim; Museum der Kulturen, na Basileia; National Museum of Denmark, em Copenhague; Pinacoteca Ambrosiana, em

Milão. Destes, a Pinacoteca Ambrosiana e o Museu de Antropologia e Etnografia se dispuseram a receber a obra. Ao se aproximar do quadro de vidro (figura 10), o espectador podia ler trechos como:

Por vontade do manto e orientação dos encantados, ele estará disponível para visitar algumas instituições com o objetivo de encontrar seus parentes, tais como bordunas, flautas, machadinhas, além de outros mantos – nossos ancestrais que estão guardados em acervos europeus. As visitas podem tecer novos diálogos e possíveis alianças em nossa luta por direitos, por reconhecimento e pela demarcação de nosso território (Ka'apuera, 2025).

Embora Glicéria tenha confeccionado pelo menos três mantos, muitas vezes se refere ao “Manto” no singular e com maiúscula, evocando, talvez, sua dimensão sobrenatural, coletiva, imemorial. Também associa diretamente o manto ao território Tupinambá. Em artigo de 2021, explica:

Para o Assojabá Tupinambá – Manto Tupinambá viver, temos que ter um território saudável, protegido, com floresta de pé, para os pássaros que habitam na mata. Desde o alto das árvores até o chão, temos que ter uma floresta completa, para pássaros rasteiros, terrestres, como o trururi, o lambu, a saracura; pássaros de meia copa, como o pão, a alma-de-gato, o periquito; pássaros de copa alta, como o gavião. Assim, podemos realizar a colheita das penas de uma forma respeitosa, com a permissão da natureza. (Silva, 2021, p. 328)

A autora destaca que a retomada do território ocorreu pela união das pessoas da comunidade, mediante confrontos e violência dos fazendeiros. Glicéria narra o encarceramento que sofreu com seu filho durante dois meses, as constantes ameaças pela retomada do território; ao mesmo tempo, reflete sobre o modo como os animais, após a retomada, passaram a transitar livremente, a ressurgir, repovoando o local que antes estivera com as nascentes dos rios comprometidas, e narra ainda que as piabas, na piracema, hoje caem no meio da estrada. Assim, quando se refere ao Manto, não está se referindo a um exemplar único, nem separa a ideia de manto ritual da vida cotidiana no território. O ressurgimento do Manto é, concomitantemente, o ressurgimento do território que abriga os pássaros tão necessários para sua confecção, e que é também morada dos encantados.

Na concepção de Glicéria, há um Grande Manto, denominado Manto Açu, que é um ser maior. É como se as realizações concretas de mantos materiais fossem dimensões de um Manto imaterial, anterior. Nesse sentido, é curioso que

o número de mantos na Bienal de Veneza nem sempre tenha sido o mesmo. Se quando estivemos no evento havia um único manto, num momento posterior observamos o registro de dois exemplares, como registrado na figura 10. Deduzimos que um dos mantos de pena circulou pelos museus e instituições que aceitaram o convite para que o Manto fosse recebido. E retornou, depois, para compor a assembleia.

O manto voltou a fazer parte de rituais, na aldeia. Continua vinculado a seres não humanos e continua sendo feito a partir de técnicas tradicionais. Continua articulando as lutas antigas de um povo, mas, ao mesmo tempo, incorpora novos significados e novos modos de operar, em um contexto transcultural e dentro de uma instituição de arte.

Considerações finais

Em evento realizado em novembro de 2025, no Instituto Goethe, em São Paulo, Glicéria Tupinambá contou que seu processo de pesquisa a ensinou a olhar o manto – levado de seu povo, no passado – sem dor, em busca de cura. Quando se viu diante dos gabinetes reais, na Europa, com cabeças de crianças grotescamente guardadas em formol, compreendeu que o Manto foi um agente diplomático, tendo auxiliado os Tupinambá a fazerem política com os colonizadores, por meio de alianças e comensalidade. “Trazer o inimigo para perto de si sempre foi estratégia de guerra e sobrevivência”, afirmou na ocasião. Na obra “Okara Assojabá”, as cartas enviadas aos diferentes museus atestam o caráter agentivo do manto e a dimensão política da instalação.

Encontros, desencontros e confrontos pautam as relações entre os povos indígenas, as sociedades nacionais, os museus e instituições artísticas. É emblemático que um coletivo Maori tenha sido premiado na 60ª Bienal de Veneza justamente com uma instalação que recria uma casa de encontro, ou *marae*. Por meio da arte, mundos diferentes e versões diferentes da história têm a oportunidade de estar no mesmo espaço.

Tanto em “Takapau”, como em “Okará Assojabá”, saberes e fazeres de longa duração, transmitidos de uma geração a outra, pelo corpo, pelo fazer junto e oralmente, estão na base das obras. Ambas tomaram como referência objetos

e significados culturais que atravessaram séculos de colonização, ambas são atravessadas por violência, mas adaptaram-se e transitam entre diferentes territórios. Evocam artesanias saqueadas pelos colonizadores que foram levadas à Europa, depois devolvidas e ressignificadas enquanto obras de arte.

A casa de encontro e o manto ritual pressupõem e perpetuam coletividade e reciprocidade. Ao mesmo tempo, foram e são verdadeiros agentes políticos de negociação com os invasores. As obras analisadas revelam que a arte indígena cruza temporalidades e lógicas e tem o poder de hackear e colocar em xeque os espaços ditos contemporâneos, funcionando como armadilha, como dizia Jaider Esbell a respeito da AIC.

Sem dúvida, seria possível questionar se a inclusão de obras de artistas indígenas em eventos globais hegemônicos altera substancialmente a estrutura hierárquica das instituições culturais e do mercado, ou os pilares excludentes que sustentam a história da arte ocidental. Baumgarten e Spricigo (2025), um tanto céticos, apontam que muitas vezes se trata de uma descolonização “para inglês ver”, assinalando ainda o risco de exotização nos processos de apropriação de produções indígenas pelo sistema da arte. Entretanto, constatando o silêncio que pairou sobre obras e artistas indígenas durante tanto tempo, e notando que, tanto o manto tupinambá, como a casa-abrigo maori têm grande importância para para os dois povos, e também tiveram impacto dentro da 60ª Bienal de Veneza, acreditamos ser relevante registrar e analisar o modo como foram capazes de superar dicotomias como arte e artesanato, humano e não humano, ancestral e contemporâneo.

Referências

ANDRADE, Edmárcia. **A representação brasileira na bienal de arte de Veneza: da primeira participação em 1950 ao destaque para a edição de 1964**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação e Artes Cultura e Linguagens. Juiz de Fora, 2019. 237 páginas. Disponível em <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/10295>. Acesso em 25/09/2025

BANIWA, Denilson. **Antes dos kēhíripōrã, os desenhos dos sonhos não existiam**. Cadernos SELVAGEM publicação digital da Dantes Editora Biosfera, 2023. Disponível em <https://selvagemiclo.org.br/wp->

[content/uploads/2023/04/CADERNO67_DENILSONBANIWA.pdf](#) acesso em 22/03/2026.

BARCELOS NETO, ARISTÓTELES. Processo criativo e apreciação estética no grafismo Wauja. **Cadernos de Campo (São Paulo - 1991)**, São Paulo, Brasil, v. 12, n. 12, p. 87–110, 2004. DOI: [10.11606/issn.2316-9133.v12i12p87-110](#). Disponível em: <https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/53888>. Acesso em: 22 fev. 2026.

BBC BRASIL. **Onde estão os outros mantos tupinambás pelo mundo?** Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c06kr2e314ro>. Acesso em: 01/09/2025.

BENITES, Sandra; EKMAN, Anita; RIBEIRO AMARO, Fernanda. A história da arte como histórias das florestas. Reflexões sobre protagonismo feminino a partir da exposição Ka'a Body : cosmovisões da floresta. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 728–737, 2024. DOI: [10.20396/modos.v8i2.8675009](#). Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675009>. Acesso em: 22 mar. 2026.

BERBERT, Paula. Pedagogias da transformação. In **Moquém Surarî: arte indígena contemporânea**; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.

BIENAL DE VENEZA <https://www.labiennale.org/en/history-biennale-arte>. Acesso em 25/09/2025

BUTTAUFUOCO, Pietrangelo. **Foreigners Everywhere. La Biennale di Venezia Short Guide**. 2024.

CABOCO, Gustavo. **Baaraz Kawau**. @impressaoindigena, 2020. Disponível em: https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2022/04/picada-ind%C3%ADgena_baaraz-kawau_Gustavo-Caboco_2-Gustavo-Caboco.pdf

CABOCO, Gustavo. **Manhaba'u: onde toca o invisível**, 2024. Disponível em <https://almeidaedale.com.br/exposicoes/manhabau-onde-toca-o-invisivel/> acesso em 22/03/2026.

CARDOSO, Maykson. Incongruências curatoriais na Bienal de Veneza. **Arte Brasileiros**, 26 de setembro de 2024. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/critica/incongruencias-curatoriais-na-bienal-de-veneza/> . Acesso em 28/03/2026.

CARNEIRO, Amanda. **Foreigners Everywhere. La Biennale di Venezia Short Guide**. 2024.

CESARINO, P. DE N.. Os relatos do Caminho-Morte: etnografia e tradução de poéticas ameríndias. **Estudos Avançados**, v. 26, n. 76, p. 75–100, set. 2012.

Disponível em <https://www.scielo.br/j/ea/a/s56DzM3Nx5CSk86nBs6Lz8b/?lang=pt> acesso em 22fev,2026.

CUSICANQUIUI, Silvia Rivera. **Sociologia da Imagem**. Olhares ch'ixi a partir da história andina. Tradução Caroline Freitas. São Paulo, Elefante, 2025.

CYPRIANO, Fábio. Bienal de Veneza submerge em estratégias neoliberais. **Arte Brasileiros**, 28 de junho de 2024. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/bienal-de-veneza-submerge-em-estrategias-neoliberais/Acesso em 28/03/2026>

DE JESUS, Naine Terena. Manifestações estéticas indígenas: pensar o fazer arte indígena no Brasil. **Revista Estado da Arte**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 457–463, 2022. DOI: 10.14393/EdA-v3-n2-2022-66614. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/66614>. Acesso em: 25 mar. 2026.

ESBELL, Jaider. **A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas**. Disponível em <https://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>. Acesso em 05/02/2026.

GODELIER, M. **O enigma do dom**. [s.l.] Editora Record, 2001.

BAUMGARTEN, Jens and SPRICIGO, Vinicius. “Para o inglês ver – para o brasileiro acreditar”: **Transcultural Histories of Art and Artisanal Epistemologies Knowledge to Be Made**. Edited By Claire Farago, Susan Lowish, Baumgarten. Taylor & Francis, 2025.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Vingança e temporalidade: os Tupinambá. **Journal de la société des américanistes**. No. 71, 1985, pp. 191-208. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1985_num_71_1_2262. Acesso em 28/03/2026.

JUNG, Liege. Bienal de Veneza. A chance perdida da Bienal de Veneza, diretora da Dasartes compartilha suas considerações pessoais e desanimadas sobre uma Biennale carregada de clichês. **Revista Dasartes** 143, 2024. Disponível em <https://dasartes.com.br/materias/bienal-de-veneza/acesso> em 12/12/2025.

KA'APUERA, **Nós somos pássaros que andam**. Cartas. Catálogo da 60ª Bienal de Veneza. Disponível em: <https://kaapuera.bienal.org.br/contribuicoes/cartas-a-instituicoes/> acesso em 12/12/2025.

KOYAMA, Erika Kimie. **Artes indígenas no Brasil: um levantamento dos conceitos e termos mobilizados pelos indígenas a partir de 2013**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Arte, UNIFESP, 2024.

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

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. **Sociologia e antropologia**. Tradução Paulo Neves. Cosac e Naif, 2003. Disponível em: <https://share.google/VubhLMkGtDiwnOaO1>. Acesso em 13/10/2025.

MEHINAKO, Epele. **Fotografia de mapa desenhado**. Disponível em: <https://atom.unb.br/index.php/bgr-foto-i-00-1970>. Acesso em 13/10/2025.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. **Mantelete emplumado**. Pernambuco. Penas de Guará. Material educativo, Brasil +500 Mostra do Redescobrimento, Artes Visuais, SESC São Paulo, 2000.

MUSEUM OF NEW ZEALAND, TE PAPA TONGA REA. **Whariki Takapau (finely woven floor mat). Object | Part of Taonga Māori collection** disponível em <https://collections.tepapa.govt.nz/object/65771?page=1&rtp=1&ros=1&asr=1&ssoc=all&mb=c> acesso em 17/02/2026

RIBEIRO, Darcy. **Suma etnológica brasileira**. Edição atualizada do Handbook of South American Indians. Darcy Ribeiro (Editor) et alia. Volume 3. Arte Índia. Disponível em <https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/suma%3Avol3p29-64/vol3p29-64.pdf>. Acesso em 20/02/2026.

REWETI, Bridget. Watch: **Mataaho Collective discuss their monumental installation Takapau**. Disponível em: <https://www.tepapa.govt.nz/discover-collections/read-watch-play/art/watch-mataaho-collective-discuss-their-monumental>. Acesso em 01/10/2025.

ROQUETTI, Dunia. A estreia da arte brasileira na Exposição Internacional de Arte de Veneza (1950). **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 21, n. 47, p. 164–197, 2023. DOI: [10.11606/issn.2178-0447.ars.2023.205384](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2023.205384). Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/205384>. Acesso em: 20 abr. 2026.

SILVA, Glicéria. O voo do Manto e o Pouso do Manto: uma jornada pela memória Tupinambá. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 294–333, 2024. DOI: [10.20396/modos.v8i2.8675041](https://doi.org/10.20396/modos.v8i2.8675041). Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675041>. Acesso em: 9 set.2025.

SIMÕES. Gabrieli. 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, 2025. DOI: 10.20396/modos.v9i2.8678055. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8678055>. Acesso em: 13 out. 2025.

SOUZA, Arissana Braz B. A aranha vive do que tece. In **Cadernos de Arte e Antropologia**, *Dossiê: Criatividade e protagonismo indígenas*, vol2, 2, 2013. Disponível em <https://journals.openedition.org/cadernosaa/413>. Acesso em 22/03/2026.

THE SÁMI PAVILION. Disponível em <https://oca.no/thesamipavilion>, acesso em 22/02/2026

VELTHEM, Lúcia van. **O Belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana**, tese de doutorado, Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1995. Disponível em https://app.docvirt.com/mi_bibliografico/pageid/279727. Acesso em 20/02/2026.

VIDAL, Lux (org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).