



## O sonho do machado: cerâmica tradicional dos Xakriabá e a galeria de arte

Lucia Gouvêa Pimentel

Tales Bedeschi Faria

Vanginei Leite da Silva

### Como citar:

PIMENTEL, Lucia Gouvêa; FARIA, Tales Bedeschi; SILVA, Vanginei Leite da. O sonho do machado: cerâmica tradicional dos Xakriabá e a galeria de arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 479-517, mai.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675006>.

**Imagem** [modificada]: Ambiente Xakriabá, com sopeiras de cerâmica. na exposição Mundo Indígenas, Espaço do Conhecimento da UFMG, em 2019. Fonte: Site do Espaço do Conhecimento UFMG.

# O sonho do machado: cerâmica tradicional dos Xakriabá e a galeria de arte

The dream of the axe: Xakriabá traditional pottery and the art gallery

Lucia Gouvêa Pimentel; Tales Bedeschi Faria; Vanginei Leite da Silva\*

## RESUMO

Os artistas indígenas têm sido crescentemente demandados por museus e galerias de arte, rompendo um cerco institucional secular, que situava os indígenas como *objeto* da arte. Compreendemos, contudo, que os fundamentos filosóficos que sustentam a tradição cultural das curadorias e propostas expográficas não manejam ferramentas adequadas para acessar as diversas camadas de um trabalho artístico formulado em contextos indígenas. Dessa forma, pretendemos nos dedicar a três exposições das quais participou o ceramista Nei Xakriabá, a partir de três dispositivos de análise: o *sonho*, a *retomada* e a *caçada*. Todos eles gestados em contextos indígenas e por indígenas. Concluímos que, para penetrar nos universos indígenas, não basta inserir peças indígenas em exposições programáticas, mas é preciso desenhar projetos expográficos *com* ou *construídos por* indígenas.

## PALAVRAS-CHAVE

Xakriabá. Arte indígena contemporânea. Sonho. Retomada. Caçada.

## ABSTRACT

Indigenous artists have been increasingly demanded by museums and art galleries, breaking a centuries-old institutional siege that placed indigenous people as object of art. We understand, however, that the philosophical foundations that support the cultural tradition of curatorships and exhibition proposals do not provide adequate tools to access the various layers of an artistic work formulated in indigenous contexts. We therefore intend to focus on three exhibitions in which the ceramicist Nei Xakriabá took part, based on three analytical devices: the dream, the repossession and the hunt. All of them were created in indigenous contexts and by indigenous people. We concluded that to penetrate indigenous universes, it is not enough to include works by indigenous artists in ordinary exhibitions. It is necessary to design exhibition projects with or built by indigenous people.

## KEYWORDS

Xakriabá. Contemporary indigenous art. Dream. Repossession. Hunt.

## Introdução

A crise ambiental, que desvelou uma crise moral e civilizacional do que podemos chamar de “mundo dos Modernos”, faz emergir um temor generalizado entre muitos de nós. Os estudos científicos sobre as mudanças climáticas revelam que a crise planetária tem causas antrópicas (impacto das ações humanas) e consequências catastróficas. A acidificação dos oceanos, o aumento da temperatura do globo, a depleção do ozônio estratosférico, a perda da biodiversidade, dentre outros, são exemplos de processos biofísicos do "Sistema Terra", cujos limites de segurança estão prestes a ser ultrapassados (Danowski; Viveiros de Castro, 2017). Davi Kopenawa Yanomami advertia: “Os Brancos não temem, como nós, ser esmagados pela queda do céu. Mas um dia eles terão medo, talvez tanto quanto nós!” (Kopenawa apud Danowski; Viveiros de Castro, 2017: 105).

Em *Ideias para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak (2019), com a sabedoria própria dos povos com larga experiência em fins do mundo, sorri frente ao frenesi atual em torno da hecatombe ambiental iminente, indagando o porquê de tanto medo de uma nova queda, já que a humanidade repete seu mesmo *modus operandi* de todas as outras eras: cair. Na sequência, ele propõe uma solução: “Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos” (Krenak, 2019: 63). É interessante pensar que o lugar de onde o autor sugere que projetemos esses paraquedas seja um espaço caro para as artes, em especial, as artes indígenas: “Do lugar onde são possíveis as visões e o sonho”<sup>1</sup>. O sonho proposto pelo autor, contudo, não pode ser confundido com a experiência ordinária de dormir e acordar, ou com projeções ideais de um novo emprego, por exemplo. Trata-se de uma “experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada”<sup>2</sup>. Aproximando um pouco mais do que pretende informar com a palavra “sonho”, ele complementa de forma impactante: “Talvez seja outra palavra para o que costumamos chamar de natureza”<sup>3</sup>.

A figura dos paraquedas coloridos, de Ailton Krenak, é emblemática. Os “Modernos” não sabem como sair sozinhos da crise na qual entraram. A autocrítica sobre o modo de explorar, pensar e estar no mundo tem afetado os pilares fundamentais da sua filosofia e da sua ciência. Assim, a busca por certo arejamento e transformação tem ganhado relevância nas práticas de rotina das instituições mais representativas da cultura dos Modernos, como a Universidade e o Museu. Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, citando Bruno Latour, concluem: “e, surpresa, vai-se observando entre nós a este respeito, (...) um [r]etorno progressivo às cosmologias antigas e às suas inquietudes, as quais percebemos, subitamente, não serem assim tão infundadas” (Danowski; Viveiros de Castro, 2017: 105).

É neste contexto que os artistas indígenas têm sido demandados por museus e galerias de Arte, numa efusividade nem sempre benéfica<sup>4</sup>. A arte indígena contemporânea (AIC) traz um quadro inteiramente novo para os curadores, pesquisadores e professores de Arte. As questões que ela suscita provocam fissuras produtivas na tradição etnocêntrica e monolítica da História da Arte que, como foi provado pelo projeto História da \_rte, trata, sobretudo, da sensibilidade do homem branco europeu e estadunidense<sup>5</sup>. Essa festa democrática do Sistema Oficial de Visibilidade da Arte, contudo, é passível de crítica no que concerne à natureza da parceria realizada entre curadores, galeristas e artistas, não indígenas e indígenas. Qual o lugar do pensamento dos indígenas nos projetos expográficos e nos argumentos curatoriais das mostras que incluem artes indígenas em seu repertório?

Nossa tese é que os fundamentos filosóficos que sustentam a tradição cultural das curadorias e propostas expográficas no sistema globalizado das artes eurocentradas não contêm instrumentos suficientes, ou mesmo adequados, para acessar as diversas camadas de um trabalho artístico formulado em contextos indígenas. Logo, é possível questionar o nível de representatividade a que essas culturas são submetidas, no sentido da participação indígena na elaboração de estratégias de visibilidade que

conectem as obras aos universos cosmológicos, ontológicos e epistemológicos de seu povo de origem. Compreendemos que um objeto das artes indígenas tradicionais é sustentado por uma rede de conexões conceituais, práticas e técnicas artísticas e pressupostos filosóficos próprios de um povo. Envolve, também, materiais, instrumentos, costumes, modos e ciclos de vida situados em um bioma específico e arregimentados em um regime de conhecimento distinto daquele em que se formulou a cultura museal e o chamado “olhar estético” (Bedeschi; Pimentel, 2020). Portanto, não basta simplesmente incluir obras de artistas indígenas em exposições em seus formatos e diretrizes convencionais, mas desenhar projetos expográficos capazes de dar a ver camadas de sentidos inéditos para a cultura das artes eurocentradas e as sociedades urbanas. Mais ainda: não basta buscar estratégias que desvelem sentidos inéditos, mas criar novos sentidos para as maneiras de criar sentido, no campo da curadoria e da expografia. E essa manobra só será possível com a presença indígena na elaboração das exposições.

Colocando na lateral o cabedal filosófico que sustenta a “livre aparência” e o dispositivo do “olhar estético”, caros à tradição museal, o atual artigo escolheu três dispositivos para se debruçar sobre projetos expográficos e curatoriais voltados para a obra do ceramista Nei Xakriabá (Vanginei Leite Silva). São eles: o *sonho*, a *retomada* e a *caçada*. Esses dispositivos trazem vieses político-conceituais construídos por pensadores indígenas, em especial, Davi Kopenawa e Jaider Esbell<sup>6</sup>, e são balizados, por vezes, por análises de antropólogas(os) e filósofas(os) não indígenas.

Ao longo do texto, serão analisadas três exposições das quais Nei Xakriabá participou: *A água é mãe da terra*, que foi realizada em parceria com artistas e mestras xakriabá, no Museu de Artes e Ofícios de Belo Horizonte, MG, curada por Juliana Gontijo (2023); *Moquém Surarí - arte indígena contemporânea*, realizada no MAM SP, em São Paulo, SP, curada por Jaider Esbell (2021); e *Mundos Indígenas*, no Espaço do Conhecimento da UFMG, em Belo Horizonte, MG, curada por Davi Kopenawa, Joseca Yanomami,

Júlio David Magalhães, Viviane Cajusuanaima Rocha, Vicente Xakriabá, Edvaldo Xakriabá, Célia Xakriabá, Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Kanatyó Pataxóop e Liça Pataxóop (2019). Este texto ganhou corpo a partir de um diálogo gravado em áudio entre os autores, do qual alguns fragmentos virão ao texto.

## O sonho do machado

“Arte Indígena Contemporânea” (AIC) foi um termo cunhado por Jaider Esbell, a fim de que a “contemporaneidade” da arte não se apropriasse da produção indígena. Ele entendia que era preciso evitar que a cultura das “artes europeizantes” englobasse e uniformizasse as elaborações indígenas. Como explica Paula Berbert, a expressão “arte indígena contemporânea” permite apontar

para a existência de uma outra acepção para essa ideia [de arte], da qual derivam maneiras próprias de expressão, de pensamento estético e de relação com a vida, sendo, portanto, ontologicamente autônomas quanto às práticas e metodologias do sistema da arte metropolitana. (in Esbell, 2021: 22).

Nesse sentido, a produção de artistas indígenas como Arissana Pataxó, Célia Tupinambá, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Nei Xakriabá e Edgar Kanaykõ, dentre outros, são artes indígenas, antes de ser “contemporâneas”. Eles fazem um diálogo entre as culturas tradicionais de seus povos e os códigos, símbolos e modos de representação e agenciamento da cultura museal. São propostas artísticas de refinado engajamento político, que transformam a galeria do museu no cume de uma escalada guerreira de um projeto de conquista territorial. Nesse sentido, é possível falar de uma “arte de retomada”, fazendo uma dupla transposição do conceito de retomada: retomada do território, que dá ensejo à *retomada* da cultura (Bedeschi; Pimentel, 2020).



FIG. 1. *Moringa do João-de-barro*. Foto: Edgar Kanaykō Xakriabá. Fonte: acervo dos autores.

FIG. 2. *Moringa da Cobra Encantada*. Foto: Edgar Kanaykō Xakriabá. Fonte: acervo dos autores.

FIG. 3. *Moringa do Gavião Coan*. Foto: Edgar Kanaykō Xakriabá. Fonte: acervo dos autores.

As artes indígenas tradicionais, aquelas desenvolvidas *em e para* contextos indígenas, voltadas para festas, rituais, ou para o cotidiano da aldeia e cujo saber é transmitido de forma transgeracional, já trazem outra problemática para os projetos curatoriais. Elas não são artes elaboradas para figurarem em espaços separados do cotidiano, como objetos belos e preciosos, nem dialogam com a cultura museal. Apesar disso, esta constatação nunca pareceu ser um problema para as curadorias dos museus etnográficos. Em qualquer lugar do mundo, a prática é a mesma: (além de espoliar os povos colonizados) reunir distintos objetos, de diferentes naturezas, origens, etnias e contextos, em um mesmo lugar. Assim, articula-se uma narrativa para a constelação formada, planejada por um ponto de vista pretensamente neutro.

Muitas curadorias como essas organizam seus projetos expográficos a partir do ajustamento dessas obras às categorias criadas pela tradição da arte eurocentrada, a saber: pintura, escultura, desenho etc. Mesmo que um cocar, por exemplo, não seja uma pintura, ele é emoldurado e fixado em paredes ou alocados em vitrines, como se fazem com as pinturas, na tradição museal. Estamos aí diante do que chamamos de um processo de “opressão epistemológica” (Bedeschi; Pimentel, 2020). Por mais difícil que seja fazer diálogos entre mundos distintos, a melhor saída para compreender as imagens e objetos das culturas indígenas nunca será submetê-los aos padrões pré-definidos por uma cultura forasteira. Nessa perspectiva, Alfred Gell (1998) afirma que inserir as artes indígenas no museu diz mais sobre a ideologia de veneração de objetos belos do que sobre as outras culturas.

A dificuldade de compreender as culturas indígenas e estabelecer um fórum cosmopolítico de diálogo é antiga e talvez tenha a ver com o que Roy Wagner (2012) chamou de “presunção da cultura”. A crença de que a civilização europeia é o ápice da trajetória evolutiva humana foi tão bem construída e argumentada, que os Modernos nunca estiveram dispostos a auscultar os pressupostos e processos indígenas. Pelo contrário, se reservam o direito de criar sentidos e conceitos, por eles mesmos, para as culturas que desconhecem.

Davi Kopenawa explica que as pessoas comuns sonham apenas com coisas próximas: suas relações cotidianas. Sua imagem, ou espírito, *utupë*, não consegue se afastar muito, limitando a sua experiência e o seu conhecimento sobre o mundo, sobre os outros. Ele lembra que os *xapiri* cuidaram para que os xamãs sonhassem longe e conhecessem muito. Do contrário, seu saber seria limitado e dormiriam “como lâminas de machado no chão de casa” (Kopenawa apud Limulja, 2022: 47). Assim dormem os *napë pë*, os brancos, imóveis, circunscritos aos limites da realidade que lhes é própria, sem experiências transformadoras: “só fixam seus olhos sobre seus papéis; e, por isso, apenas estudam seu próprio pensamento e só conhecem o que está dentro deles”<sup>7</sup>. É por isso que eles ignoram os pensamentos dos

indígenas e dos entes das florestas. Danowski e Viveiros de Castro (2017: 104) argumentam que, no entender dos indígenas,

somos nós, os Modernos, que ao adentrarmos o espaço da exterioridade e da verdade – o sonho –, só conseguimos ver reflexos e simulacros obsessantes de nós mesmos, em lugar de nos abirmos à inquietante estranheza do comércio com a infinidade de agências, ao mesmo tempo inteligíveis e radicalmente outras, que se encontram disseminadas pelo cosmos.

A dificuldade para criar sentido para outras maneiras de criar sentido para experiências culturais nas galerias, junto dos artistas indígenas, arriscamos inferir, está ligada à natural indisposição para o sonho, o sonho como ciência. A partir das ideias de Kopenawa, cogitamos que o sonho pesado do curador do museu etnográfico, fixo como um machado cravado no chão da própria casa, impeça que ele conheça a infinidade de agências outras que o cosmos, a floresta e os seres não humanos oferecem aos indígenas. Incapaz de auscultar nuances da rede de sentidos que sustenta as obras com as quais trabalha, se esforça em seus estudos – olhar fixo em seus papéis –, atingindo campos superiores do próprio conhecimento. Tem a impressão, assim, de que esteja apto a criar articulações entre as culturas, de um ponto superior, como um juiz neutro a se posicionar acima das diferenças das culturas, sem se dar conta de que nada mais faz do que criar analogias aproximadas, baseadas na sua própria cultura, como diz Roy Wagner (2012).

Não faltam referências, nas falas de Kopenawa, sobre a relação entre sonho e conhecimento. Sonhar, para os Yanomami, é saber ver, ver o invisível. O sonho é considerado uma forma de construir conhecimento e quem tem uma intensa atividade onírica é considerada uma pessoa sábia.

Aprender a ver, ou estar disponível para os encontros com os seres não humanos e os entes da floresta não é, entretanto, uma capacidade dominada por muita gente. Trata-se de uma ciência antiga, milenar, que se relaciona com o que Ailton Krenak indicou abrir outras visões da vida não limitada, ao ultrapassarmos o casulo do que circunscrevemos ao “humano”. Em nosso

diálogo, Nei Xakriabá lembra que nem toda gente se encontra com os *bichos*, ou entidades protetoras que habitam a mata:

Tem muita gente que até diz que não acredita muito nesses bichos, porque viveu 40, 50 anos andando pela mata e não teve nenhum encontro com eles. As pessoas mais velhas, contudo, dizem que eles só aparecem para quem eles querem que vejam eles. Eles não aparecem para todos. Eles, então, escolhem para quem vão aparecer. Às vezes, ele pode aparecer de várias formas, que a pessoa nem percebe, naquele primeiro momento, que era esse encantado que apareceu. Ele pode aparecer em forma de um bicho, ou na forma de um tronco caindo, de um cupim caindo de uma árvore. No dia seguinte, a pessoa volta lá e o cupim está no mesmo lugar! Mas ele viu o cupim caindo tão próximo dele e foi tão real que, no dia seguinte, ao voltar e ver que tudo estava no lugar e que não tinha caído nada, caía a ficha e a pessoa ia pensar direito nessas coisas. (Bedeschi; Pimentel; Silva, 2003).

Renato Sztutman explica que Davi Kopenawa, em seus relatos, mistura narrativas históricas com sonhos de visões xamânicas, lembranças pessoais e mitos.

O espaço-tempo do sonho e do mito é, para os Yanomami, coetâneo com o espaço-tempo da vigília, no sentido de que ambos podem se afetar mutuamente. (...) o sonho é concebido como acontecimento: não se trata de simbolismo ou representação, as coisas realmente acontecem, a imagem vital (*utupë*) das pessoas desloca-se para outro plano. (Sztutman *in* Limulja, 2022: 12).

A habilidade de estar disponível para sonhar com as entidades das plantas, dos animais e ver a luminosidade dos entes da floresta envolve um saber milenar que tem se tornado mais raro, na medida em que os territórios desses seres são destruídos. A retomada desses territórios e desses saberes, assim como a diluição do peso da cultura presunçosa e da inércia própria do sonho do machado são processos caros à iniciação da tradição de sonhar.



FIG. 4. *Moringa do Gavião Coleira*. Foto: Edgar Kanaykō Xakriabá. Fonte: acervo dos autores.

FIG. 5. *Moringa do Bicho-homem, dono dos animais*. Foto: Edgar Kanaykō Xakriabá. Fonte: acervo dos autores.

FIG. 6. *Moringa da laiá, Onça-cabocla, protetora do povo*. Foto: Edgar Kanaykō Xakriabá. Fonte: acervo dos autores.

## A retomada da cerâmica tradicional Xakriabá

Os Xakriabá têm uma ligação especial com a cerâmica, que diz muito mais do que a predileção por uma matéria-prima. Considerado a “carne do território”, o barro já foi base da cultura material doméstica Xakriabá e, hoje, ganha protagonismo num processo de reativação de práticas e relações adormecidas no território. Célia Côrrea Xakriabá (2018: 41-42) escreve:

(...) entre o povo Xakriabá, o contato desde pequenos com o barro, com a terra, é uma experiência significativa que aproxima a criança com os dois corpos que constituem a nossa pertença, o corpo como território e o território como corpo. (...) A cada peça de barro que vai sendo produzida e vai ganhando cor com os pigmentos do toá<sup>8</sup>, cada detalhe carrega parte do território que vai sendo constituído, uma vez que a relação com o barro está intrinsecamente ligada ao território.

As mudanças na comunidade, na Terra Indígena Xakriabá, oriundas da chegada dos utensílios domésticos industriais e das violências sofridas durante as invasões de fazendeiros e grileiros, concorreram para o desestímulo do povo com a cerâmica. Dona Dalzira, mãe de Nei Xakriabá, fala que chegou à Aldeia Barreiro Preto - *Dazakru Apkrêwakdú* - para morar na subaldeia Veredinha, em 1979, e que já naquela época não havia mais ninguém fazendo cerâmica na região (Silva; Pimentel, 2022). Nei Xakriabá escreve:

Sempre ouvi minha mãe e também outras pessoas mais velhas falarem que no passado nossos objetos eram todos artesanais e havia uma grande quantidade de objetos de cerâmica do nosso uso do dia a dia: o bule, chaleira, o pote e as botijas para guardar água, a cuscuzeira de barro - ze, o tacho de fazer farinha - cupaschu - e beiju, a panela grande-zawré - para fazer azeite e para cozinhar em festas, além de pratos e sopeiras para servir alimentos. Era de cerâmica a candeia de alumiar à noite com óleo de azeite de mamona, que também era utilizada até bem recente por algumas parteiras que se recusavam usar a candeia de querosene, devido à sua fumaça tóxica.<sup>9</sup>

Em dado momento, ninguém mais, dentre os Xakriabá, queimava peças de barro, mesmo os grandes detentores de suas técnicas tradicionais. Tratava-se de uma prática que, dantes pujante, agora estava adormecida. Até o ano de 2001, os únicos objetos de cerâmica que ainda circulavam nas *dazakru* eram os tijolos queimados, as telhas artesanais e os potes usados para guardar e esfriar água. Por fim, os usos dos objetos de cerâmica foram diminuindo gradualmente e, em 2001, com a chegada da energia elétrica e, conseqüentemente, a introdução da geladeira, os potes perderam espaço.<sup>10</sup>

Desde os anos 1980, entretanto, os Xakriabá vivem um movimento de retomada cultural, com o objetivo de garantir a recuperação e a transmissão desse patrimônio cultural às gerações mais novas, escapando, assim, do perigo de elas serem apartadas desses conhecimentos ancestrais, devido às ações do colonizador.



FIG. 7. Peças de cerâmica de Dalzira Leite Xakriabá. Foto: Tales Bedeschi. Fonte: acervo dos autores.

FIG. 8. Criança observa ajustes de Dalzira, no pescoço do pássaro. Foto: Ana Gomes. Fonte: acervo dos autores.

A escola indígena tem sido uma das aliadas nessa luta desde quando a Secretaria de Estado Educação de Minas Gerais (SEEMG), com o Programa de Implantação de Escolas Indígenas em Minas Gerais, em 1997, passou a contratar somente servidores do próprio povo. Assim, as escolas passaram a ter somente professores indígenas atuando nas aldeias e nasceu uma nova escola direcionada para uma educação diferenciada, tendo como prioridade o fortalecimento das práticas tradicionais do povo<sup>11</sup>. A partir do Magistério Indígena (SEEMG) e da Formação Intercultural para Educadores Indígenas, da Faculdade de Educação (FIEI - FaE/UFMG), formaram-se pesquisadores indígenas alimentados pela ideia de pertencimento étnico e preparados para viver na sua terra e também transitar no mundo dos não-indígenas – *ktãwanõ* – sem abandonar suas raízes<sup>12</sup>.

Como professor de Arte da Escola Indígena Xukurank, Nei passou a ensinar às crianças e jovens os processos e práticas da cerâmica tradicional, compartilhando aspectos da pesquisa realizada junto dos mais velhos do Povo Xakriabá. Seu objetivo sempre foi reativar laços não apenas com o barro, mas com o território, favorecendo a formação de artistas que

não precisassem abandonar a terra indígena, em busca de recursos nas expedições de trabalho nas monoculturas de cana-de-açúcar e café, no Estado de São Paulo.

Na conversa que deu origem a esse artigo, Nei menciona:

Esses bichos todos eu aprendi fazer com minha mãe. Primeiro o coelho e depois a marreca, um tipo de pato que frequentava e, ainda frequenta, as pequenas lagoas por aqui. A partir daí, fui me despertando para a cerâmica, fui me envolvendo e resolvi fazer as pequenas tampas com figura de animal. A primeira peça que eu fiz com a cabeça de animal foi a Mãe-da-lua, que é um pássaro conhecido em outros lugares pelo nome de Urutal. Ele tem um canto muito assustador. À noite, ele canta e pode ser ouvido a mais de dois, três quilômetros de distância. É um pássaro que tem um papel importante para o nosso povo, porque ele ajuda a orientar sobre a questão das águas, das chuvas. Quando está aproximando o período das chuvas, ele fica mais animado para fazer seus cantos. A partir da Mãe-da-lua, foi surgindo ideias de fazer esses outros animais que a minha mãe já fazia de corpo completo. Eu resolvi fazer só a cabeça para usar como tampa [das moringas]. (Bedeschi; Pimentel; Silva, 2003).



FIG. 9. *Moringa Mãe-da-lua*, ou *Urutal*. Foto: Edgar Kanaykō Xakriabá. Fonte: acervo dos autores.

FIG. 10. Alunos com suas peças queimadas. Foto: Rafael Barbi, 2009. Fonte: acervo dos autores.

A retomada cultural tem uma origem no processo de retomada de território, assim como parece ser um processo inerente a ele. Em sua dissertação, Nei escreve:

A partir da homologação do território e da criação da escola diferenciada, akwë Huminixã intensificou o processo de “retomada”. “Retomada” é um conceito Huminixã [Xakriabá], que se refere às reconquistas e reocupações das terras anteriormente invadidas por fazendeiros ou posseiros. As “retomadas” tiveram como objetivo “ampliar o território com o acréscimo de 94 mil hectares, possibilitando assim que tenhamos acesso ao rio São Francisco” (CORREA XAKRIABÁ, 2018, p.26). Igualmente às “retomadas” de terra, surgem as “retomadas culturais” ou “levantamentos da cultura” (SANTOS, A.F., 1994). Muitas práticas tradicionais permaneceram adormecidas, como as expressões da oralidade, as formas de auto-organização e estratégia política, e as práticas artísticas, que por muitos anos foram proibidas pelo colonizador. (Silva; Pimentel, 2022: 41).

A partir daí, é possível pensar que a produção de *moringas zoomórficas* de Nei Xakriabá, uma vertente da arte indígena contemporânea (AIC), não pode ser desconectada da ideia de *retomada*. O fulgor que alimenta os guerreiros e guerreiras às arriscadíssimas reocupações de território é o mesmo fulgor que alimenta os jovens artistas e professores para tomar posse do que é seu e dar, às novas gerações, posse do patrimônio que lhes é próprio. Dessa forma, podemos inferir que os sentidos da arte de Nei transbordam a obra acabada, estando vibrantes no seu processo, na trajetória histórica do povo, no território, nas histórias contadas pelos mais velhos, nos encontros entre humanos e não humanos, nos mitos, nos sonhos e nas concepções de mundo. Uma pergunta: como todos esses elementos podem estar presentes e articulados na galeria de arte?

Enquanto a retomada do território é a possibilidade de existência das pessoas e dos seres não humanos que conformam a rede que sustenta a vida, a retomada da cultura energiza essa rede. Levar as *moringas* de cerâmica para a galeria de arte, por extensão, também significa retomar, romper um

cerco institucionalizado de uma tradição da arte, que, ao longo dos séculos, demarcou as artes que contam e as artes que não contam, sustentada pela instituição de “duas humanidades” distintas - as pessoas da inteligência e as pessoas da sensação. Significa vencer uma herança político-epistemológica, em que os homens e mulheres indígenas foram - e ainda são - figurados como objeto da arte. Trata-se de reocupar o lugar da Cultura, de reafirmar a legitimidade dos saberes xakriabá.

### **Barro, água e as entidades dos animais: exposição Água é mãe da terra**

Na exposição *A água é mãe da terra*, curada por Juliana Gontijo e realizada junto de Dona Dalzira Leite, Ivanir Silva, Isabel Cavalcante, Marina Seixas e Valdineia Pereira, em 2023, Nei Xakriabá, de forma inédita, reúne a sua obra completa de moringas: os diversos animais e entidades que ele já representou. A moringa, recipiente para a água, que conserva sua qualidade e frescor, a partir da tecnologia sutil de transpiração da cerâmica, sempre foi muito usada no Território Xakriabá. As moringas de Nei, consideravelmente menores que os antigos potes, não apenas reservam água, mas apresentam uma entidade, ou um bicho. A tampa da moringa é a cabeça da entidade e o corpo da entidade contém a água que alimenta o corpo da pessoa. Quais são as propriedades recolhidas pela água, reservada no corpo da entidade?

A relação estabelecida entre os Xakriabá, as entidades e os bichos tem diversas camadas que, a princípio, os povos urbanos não conseguem auscultar. Elas são alimentadas por mitos, sonhos, histórias e narrativas, muitas delas originadas em encontros na mata. Nessa perspectiva, Iaiá-cabocla, João-de-barro, Mãe-da-lua, o Gavião Coan, dentre outros representados por Nei, não são simplesmente animais do cerrado mineiro. São, mais do que isso, entidades que ensinam, dialogam com o povo, têm

ações importantes no cotidiano da aldeia e papel fundamental no território indígena. No nosso diálogo, Nei conta:

Desde criança, os mais velhos falavam da Iaiá-cabocla, a Onça encantada<sup>13</sup>, e todos aqui acreditam na existência dela. Ainda hoje, tem pessoas que reconhecem o chamado dela, seu assovio. Essa onça que se transformou de uma mulher e depois permaneceu encantada até os dias de hoje. E tem o João-de-barro, que é um pássaro bem interessante. Ele faz sua casa de barro e constrói ela sempre com a porta ao contrário do lado que geralmente a chuva vem. Mas quando ele constrói a casa nesse período chuvoso e ele faz com a porta direcionada para o lado que a chuva vem, é um sinal de que não vai chover naquele período que ele vai ocupar aquela casa, que é o período entre a construção e a choca, de mais ou menos um mês e vinte dias, por aí. (...) Quando o João-de-barro faz a casa virada para o lado da chuva, raramente chove e se vem uma chuva, é uma chuva isolada, muitas vezes uma tempestade, com muita ventania e com granizo. [...]. Geralmente, ele sempre faz a casa virada para o lado que o Sol nasce, porque, aqui, a chuva vem do lado que o Sol se põe. A gente tem aproveitado esse saber que os animais têm que a natureza tem para ensinar para a gente. Muitas vezes, as peças [de cerâmica], por si só, talvez não contêm toda essa história. Aí, a gente escrever um texto falando sobre essas histórias é bom para que outras pessoas acessem essas histórias (Bedeschi; Pimentel; Silva, 2003).

Em *A água é mãe da terra*, Nei concretizou um plano gestado para uma exposição anterior, a mostra virtual no sítio da instituição turca *Art without boundaries*<sup>14</sup>, fundada pelos norte-americanos Walter Meyer e Athena Longoria. Nessa ocasião, ele desenvolveu novas peças de cerâmica representando outros bichos do território, assim como construiu textos e articulações conceituais em torno da relação que seu trabalho tem com a água, a terra e os animais. Contudo, esse repertório não foi ao ar e Nei conseguiu postar apenas alguns textos e as imagens das peças<sup>15</sup>: a proposta curatorial estava fechada. A construção de *A água é mãe da terra* foi diferente.

Foi uma exposição bem interessante, pois a curadora, Juliana Gontijo, que me fez o convite, propôs que fosse uma exposição individual. Mas

eu conversei com ela e disse que gostaria que fosse uma exposição mais coletiva, que tivesse peças da minha esposa, Ivanir, e as peças da minha mãe [Dona Dalzira] e a participação de mais pessoas aqui do território. E Juliana é uma pessoa que tem muito o hábito da escuta, de escutar e negociar essas questões com a gente. Então, ela aceitou a ideia da participação de mais pessoas e, durante a montagem da exposição, a gente montou junto, com ela dando ideias. Tivemos a presença das mestras, fazendo as pinturas nas paredes com a tinta do toá, que é usada para decorar as peças de cerâmica (Bedeschi; Pimentel; Silva, 2003).

Na expografia da mostra, segundo Nei, as peças foram organizadas de forma a estar num lugar muito vivo. As pessoas podiam se aproximar das peças e tocá-las, pois elas estavam em aparatos no chão e não em cubos de vidro. Neste e em outros suportes, os artistas conseguiram trazer a água e a terra *in natura*, armazenando-as em potes e circundando as peças [Figs. 11 a 14]. Os elementos temáticos sustentados pela expografia são apresentados por Nei:

Os animais do cerrado, que são representados na moringa, e toda essa questão da água, a nossa dificuldade com a água [no território xakriabá], a importância que a água tem para o planeta, para os bichos e que ela também tem na confecção das peças: sem a água não é possível realizar a modelagem das peças. Ou seja, a água é vida, a água é a mãe da terra. Tudo o que está vivo na terra, é devido à questão da água (Bedeschi; Pimentel; Silva, 2003).

A água tem se tornado elemento cada vez mais precioso para os Xakriabá: povo indígena cujas invasões de fazendeiros, associadas a políticas públicas insuficientes – no caso, a demarcação da terra pela Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI) –, acabaram por reduzir o território a um terço do seu tamanho original, apartando-os das margens do Rio São Francisco. Água, que tem chegado cada vez menos pelas chuvas, tornando incerto o vigor das roças e que tem sumido de muitas grotas, leitões e nascentes no território, dado o crescente desmatamento na região e seu bombeamento direto dos

rios, pelos grandes latifundiários. Na exposição, contudo, a denúncia ganha segundo plano, para dar espaço à celebração da beleza e da força da rede de relações da vida, criadas pela água, a terra e os bichos.



FIG. 11. Ivanir Xakriabá faz pintura de Toá, na montagem da exposição. Foto: Tales Bedeschi. Fonte: acervo dos autores.

FIG. 12. Pinturas corporais xakriabá na parede de fundo, na exposição *A água é mãe da terra*, Museu de Artes e Ofícios, Belo Horizonte. Foto: Tales Bedeschi. Fonte: acervo dos autores.

Da mesma forma como a pele das moringas recebe a pintura corporal xakriabá, as paredes do fundo da galeria também receberam grafismos, feitos pelas mestras convidadas. O resultado da pintura é tão importante como o seu processo - extração, fatura e preparação da tinta -, aproximando essa prática artística do campo do ritual. Célia Corrêa Xakriabá (2018: 44) registra que, segundo o Pajé Vicente Xakriabá, “quando nós nos pintamos, em momentos específicos, não é somente a pele que está sendo pintada, mas o próprio espírito’. A pintura corporal marca e demarca a identidade, neste contato entre o corpo e o espírito”.

Inscrever grafismos e desenhos nas paredes da galeria remonta à tradição das pinturas de toá, feitas nas paredes das casas xakriabá. Esse gesto contém ecos que chegam de muito longe no tempo, mas não muito longe no espaço. O complexo de cavernas e grutas, recheadas com lindas pinturas rupestres do Parque Nacional Cavernas do Peruaçu, fica dentro do Território Xakriabá. Existe uma linha investigativa da história da arte que já fez esse percurso?



FIG. 13. Instalação com cerâmicas, água e terra. Foto: Tales Bedeschi. Fonte: acervo dos autores.

FIG. 14. Pinturas de toá nas paredes. Exposição *A água é mãe da terra*, Museu de Artes e Ofícios, Belo Horizonte. Foto: Tales Bedeschi. Fonte: acervo dos autores.

Pinturas de toá e grafismos tradicionais nas paredes; sopeiras e potes de cerâmica, água, pedras e barro, no suporte circular e no chão. Estes foram alguns elementos que povoaram o espaço expositivo, junto das moringas zoomórficas de Nei Xakriabá, criando uma rede de conexões de sentidos. Apesar da curadora ser não indígena, o texto curatorial conseguiu incorporar as diversas questões trazidas pelos artistas e pelas mestras xakriabá. A montagem foi feita de forma compartilhada com a curadora. A mostra, assim, não se configurou exatamente como uma exposição de

peças de cerâmica, mas como a apresentação de um território conceitual, energizado por grafismos, elementos da natureza, pinturas com toá e moringas zoomórficas. Resultado de um arejado e íntimo diálogo entre curadora não indígena, artistas e mestras xakriabá.

## **A grande caçada, na exposição Moquém\_Surari**

A modelagem de tampas de bichos por Nei Xakriabá se inicia, de alguma forma, com as caçadas do seu avô. Sua mãe, apesar de ter dó dos animais, observava-os com curiosidade e conseguia reproduzir no barro, com detalhes, as caças que seu pai trazia das matas para alimentar a família. Na nossa conversa, Nei comenta:

Eu também fui caçador. Eu tive esses encontros com esses bichos. Quando eu era caçador, eu ouvia muitas histórias. As pessoas mais velhas, inclusive o meu avô, contava também essas histórias. Ele dizia dos cuidados que a gente deveria ter, pois os bichos têm um dono. Existe um dono dos bichos. Esse dono protege os bichos. Ele deixa os bichos serem caçados, ou não deixa os bichos serem caçados. Ele contava histórias de outros caçadores que abusavam e tinham encontros com os donos dos bichos e passavam alguns apertos. Muitos desses encantados da mata, protetores desses bichos, desempenham o papel de proteção dos animais. O próprio Bicho-homem, o Pé-de-garrafa e vários outros bichos, acabavam afastando alguns caçadores de alguns lugares e acabavam protegendo os animais. Sempre tem aquelas pessoas que exageram; que não se contentam em caçar um ou dois animais. Mesmo tendo carne em casa, ele volta ainda para buscar mais. Então, isso acabava deixando o dono dos animais incomodado (Bedeschi; Pimentel; Silva, 2003).

Continuando um diálogo entre o pensamento de Nei Xakriabá e de Davi Kopenawa e as histórias e mitos de seus povos, parece existir, para os Yanomami, uma relação entre sonho, caça e xamanismo: “Um bom caçador, assim como um bom sonhador ou um xamã, é antes de tudo alguém que

troca e que, portanto, estabelece relações com os outros” (Limulja, 2022: 103). A generosidade, por extensão, é requisito para ser um bom caçador. Entre os Yanomami, o que faz um caçador ser bom é também não comer a carne que ele próprio caça, o que poderia lhe tornar egoísta e afastar os animais. Hanna Limulja (2022: 102) complementa:

E a generosidade está relacionada diretamente com a valentia, da mesma forma que quem é *sovina*, *xiimi*, não pode ser corajoso. É preciso ter coragem para poder se abrir para o mundo de alteridade que existe na floresta e no sonho. O caçador solitário que anda em meio à floresta é, num certo sentido, análogo ao *xamã*, que, separado de seu corpo, viaja em forma de imagem através do cosmos.

O caçador vai longe em seus sonhos, porque também avança bastante nas matas no período da vigília. Dessa forma, ele vive mais tempo fora de casa, no meio das casas dos seres não humanos, do que em sua casa coletiva, na aldeia: “ele aprende enquanto caça, mas aprende enquanto sonha”<sup>16</sup>.

A ocupação do Museu de Arte Moderna de São Paulo por 34 artistas indígenas, na ocasião da exposição *Moquém\_Surarî - arte indígena contemporânea*, em 2021, poderia ser pensada como um feito memorável de retomada dos territórios dos museus. Entretanto, mais ainda, poderia ser considerada uma grande caçada, como sugere Naine Terena, no catálogo da exposição.

A grande caçada já vem sendo preparada há algumas décadas, para não dizer séculos. Vem sendo preparada de geração em geração, através de corpos que surgem na terra, de tempo em tempo, carregando as energias cosmológicas que movimentam e fazem com que a ancestralidade se mantenha firme diante do caos (Terena *in* Esbell, 2021: 65).

A artista mostra que, ao longo do tempo, agentes dos povos indígenas têm, sistematicamente, incorporado linguagens, tecnologias, artefatos, códigos e maneiras de fazer dos grupos dominantes, a fim de operar, montar, dialogar, se fazer escutar, negociar e criar. Ela cita o movimento indígena

organizado, a criação de agências próprias de divulgação de notícias, a ascensão de falas autênticas na internet, para chegar em “Moquém\_Surarî”: “uma grande reunião de caçadores-praticantes-pensadores de estratégias de contato”<sup>17</sup>. Segundo Naine Terena, o que para os mesquinhos seriam aculturações, para os caçadores são estratégias.

Uma das estratégias do curador Jaider Esbell, o líder da caçada, é o “txaísmo” – a criação de alianças afetivas com os não-iguais –, engendrando a possibilidade de se comunicar com aqueles que, até então, não eram parceiros dos povos indígenas. A grandeza da caçada, segundo Naine Terena, está no fato de não ser “o abate pelo abate, ou o abate pelo comércio em si”, mas no “fortalecer e nutrir todos como um todo – a nutrição dos *txais*, dos guerreiros e guerreiras indígenas, dos seres encantados que se fazem presentes, ainda que não visíveis”<sup>18</sup>.

Se, para os Yanomami, o caçador vai longe em seus sonhos, pois, na vigília, percorre grandes distâncias entre sua casa coletiva e a floresta, é possível pensar que os caçadores das retomadas na cultura dos não indígenas, em parceria com os *txais*, são aqueles que percorrem as grandes distâncias entre suas aldeias e as sociedades urbanas<sup>19</sup>. Tanto o caçador yanomami que percorre a floresta, quanto o caçador txaísta que percorre os centros do poder dos não indígenas sabem que correm um grande risco. Diante de um animal na mata, a linha que separa quem é a presa e quem é o caçador pode ser muito tênue. Nas sociedades urbanas, pelo que temos visto, o risco do embaralhamento desse limite parece ser bem maior.

A ideia da exposição como centro da caçada movimentou o curador e artista Jaider Esbell desde o princípio. O “Pandon de Surarî”, que dá nome à exposição, conta a antiga história de *surarî*, a palavra makuxi que designa o *moquém*: o jirau usado, ainda na floresta, para desidratar e defumar a carne de caça para que ela resista à viagem de volta à aldeia. Resumindo de uma forma breve, sob o pretexto de esvaziar a narrativa, *surarî* é abandonado pelo seu dono e, ao sentir saudades dele, vira gente e sai à sua procura. Triste, ele

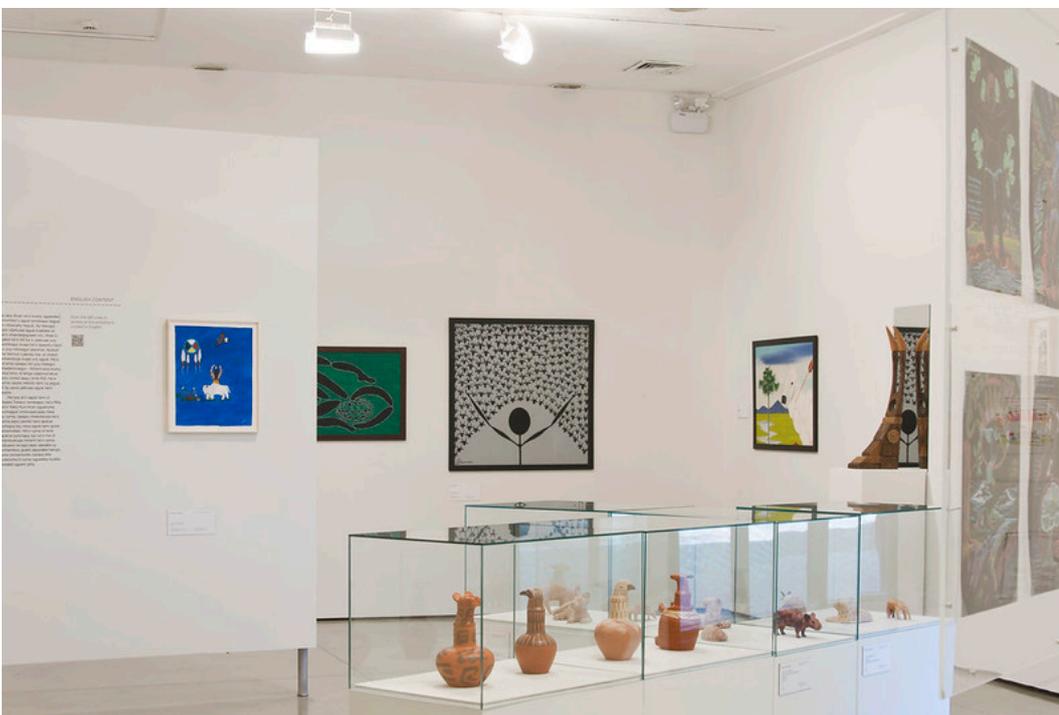
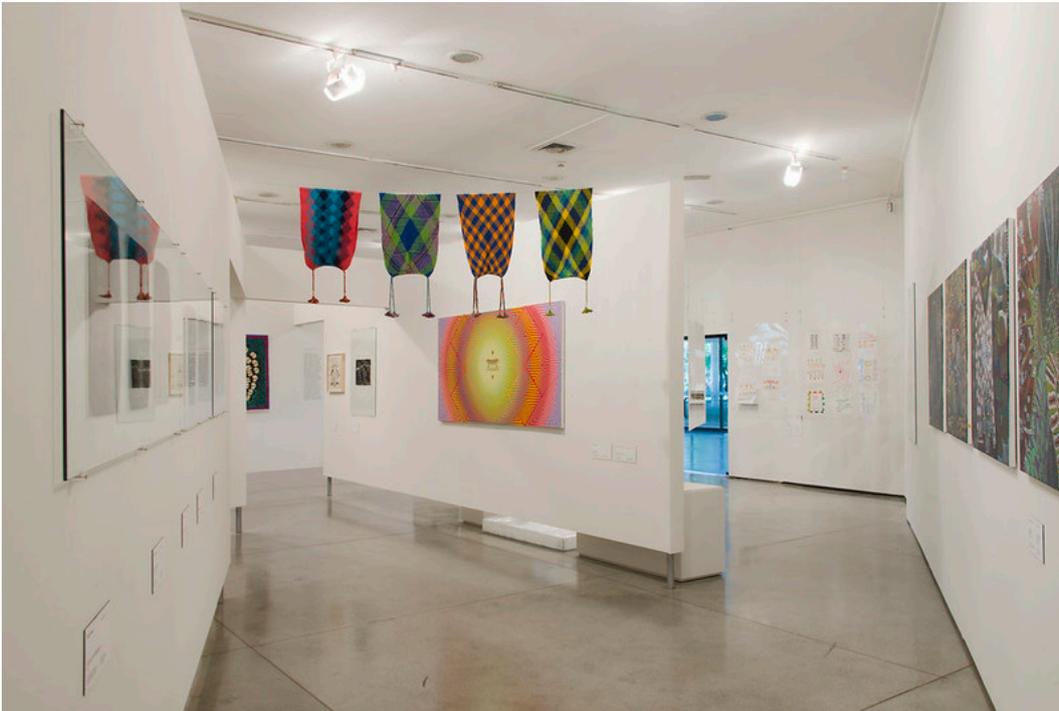
é levado ao céu por um pássaro e, ainda se sentindo só, decide virar chuva, morando perto da Estrela da Manhã.

O *moquém* ou *surarî* representa uma técnica de preservar o alimento no transporte dos locais de caça e pesca até as aldeias. Para Esbell (2021: 15), a figura é “boa para representar o trânsito de provimentos e de saberes que atravessam não só diferentes espaços, mas também diferentes mundos”. Escreve ele:

Que essa tecnologia sinta saudade e saia também à procura da parte de si por todos os cantos da Terra e que, não o encontrando, tenha vontade de procurar o céu, onde também não encontra, e resolva se tornar uma constelação para continuar servindo aos Makuxi para avisar quando virão as chuvas, a estação das boas plantações<sup>20</sup>.

Para o curador, é exatamente isso que os artistas indígenas estão fazendo: “saindo de nossas comunidades, guetos, favelas, e indo caçar, como sempre fazemos, recorrendo aos nossos mestres, a bicharada”<sup>21</sup>. Dessa forma, Esbell elabora uma generosa caçada-banquete, uma celebração coletiva entre caçadores e *txais*, articulando uma grande rede, muitas flechas, lanças, pinturas corporais, rituais de proteção e estratégias, na galeria de arte do MAM SP. Ele escreve: “Um moquém não se faz só. É preciso que haja gente esperando em casa, nas comunidades, para que os caçadores se empenhem”<sup>22</sup>. E continua: “É preciso que haja fome de vida para que os bichos apareçam e se entreguem ao abate para servir de nutrição, de alento e instrução”<sup>23</sup>.

Em um dos museus mais emblemáticos do país, na linha da diplomacia entre mundos, Esbell articula materiais, argumentos, histórias, pinturas, fotografias, processos, textos, moringas de barro, tipoias tecidas e esculturas aos dispositivos de visibilidade tradicionais da cultura museal. Ele monta varais, assim como alça mão de molduras, vitrines, luzes focais, paredes brancas etc.

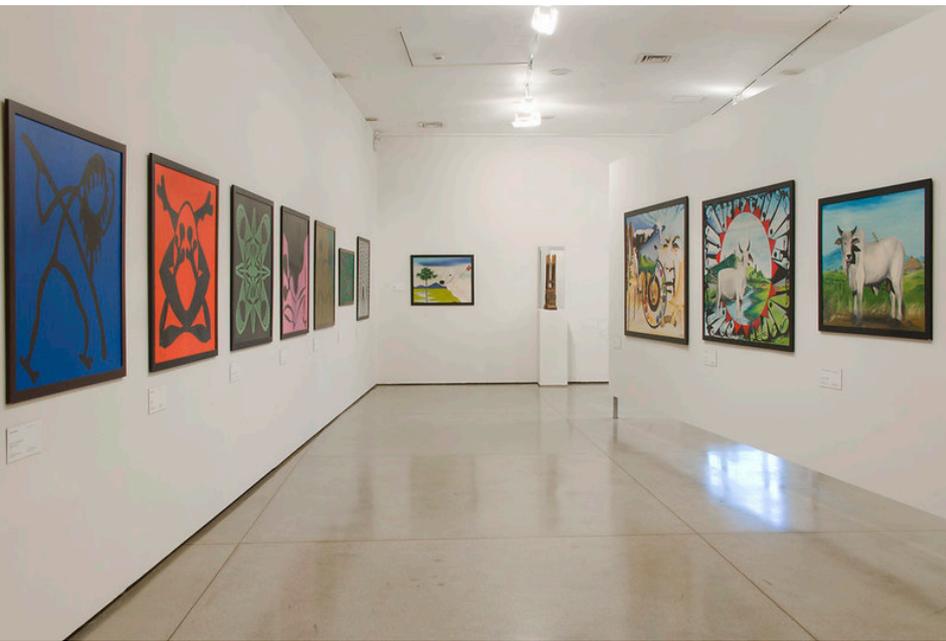


FIGS.15-16. Vistas gerais da mostra *MoquéM\_Surari - arte indígena contemporânea*.  
Disponíveis em: [https://artishockrevista.com/2021/09/21/moquem\\_surari-arte-indigena-contemporanea/](https://artishockrevista.com/2021/09/21/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea/). Acesso em 29 out. 2023.

Com um discurso curatorial revolucionário, um catálogo bilíngue e uma expografia convencional, Jaider Esbell liderou uma das mais emblemáticas caçadas de artistas indígenas em ação de retomada do prestígio, do conhecimento e da visibilidade das culturas dos povos indígenas. O discurso curatorial, elaborado por um indígena, fugiu do padrão programático pasteurizado das reflexões poéticas e conceituais sobre a montagem e aspectos das obras. Fundada no *Pandon de Surarî*, história contada pelos mais velhos do povo Makuxi, a proposta curatorial faz emergir a magia da mitologia do seu povo, que emprestou suas articulações filosóficas e conceituais para o ambiente da mostra. O protagonismo das questões e dos fundamentos indígenas iluminou a justificativa da exposição e deu o tom das estratégias políticas engendradas. O catálogo, em português e em guarani (língua indígena falada na região em que o MAM SP está instalado), traz reflexões importantíssimas, textos dos artistas da mostra e de *txais*, antropólogos e pesquisadores parceiros, assim como imagens do evento, fazendo com que as ações da caçada ecoem pelo tempo e pelos lugares. A expografia, operando pequenos desvios daquilo que rege o melhor padrão de uma exposição típica do MAM SP, cria uma ponte substancial entre as obras, a cultura museal e o repertório daqueles que, até então, não eram parceiros dos povos indígenas.

É possível dizer que articular 34 artistas com obras que representam diferentes contextos culturais, políticos, geográficos, ecológicos e artísticos é uma empreitada de grande complexidade. Dessa forma, o diálogo entre todos esses artistas e contextos, de alguma forma, corre o risco de ser achatado por um projeto expográfico aglutinador. As moringas de Nei Xakriabá, assim como os bichos de Dona Dalzira Xakriabá, nesse sentido, têm seu universo conceitual, político e mitológico planejado, ao serem expostos em vitrines sobre cubos [Figs. 16 e 18]. Uma solução expográfica diplomática, a conciliar os universos das culturas tradicionais e o da cultura museal, que traz um preço a ser pago e que pode ser questionado. *Moquém\_Surarî - artes indígenas contemporâneas* foi uma mostra grandiloquente que investiu seu fôlego na

presença das obras de universos distantes e na representação dos artistas de diferentes povos, mas não pôde contar com a presença de muitos deles para construir aquilo que se chama de “expografia”, em conjunto.



**FIG.17.** Vista da mostra *Moqué\_m\_Surarî - arte indígena contemporânea*. Disponíveis em: [https://artishockrevista.com/2021/09/21/moquem\\_surari-arte-indigena-contemporanea/](https://artishockrevista.com/2021/09/21/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea/). Acesso em 29 out. 2023.



**FIG.18.** Animais em cerâmica de Dona Dalzira Xakriabá e moringas de Nei Xakriabá, na mostra *Moqué\_m\_Surarî - arte indígena contemporânea*. Foto: Tales Bedeschi. Fonte: acervo dos autores.

## A interculturalidade, na exposição *Mundos Indígenas*

A exposição *Mundo Indígenas*, realizada no Espaço do Conhecimento da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, em 2019, contou com uma articulação intercultural de trabalho. Os cinco grupos de curadores indígenas - Davi Kopenawa, Joseca Yanomami (Povo Yanomami); Júlio David Magalhães e Viviane Cajusuanaima Rocha (Povo Ye'kwana); Vicente Xakriabá, Edvaldo Xakriabá e Célia Xakriabá (Povo Xakriabá); Isael Maxakali e Sueli Maxakali (Povo Tikmû'ûn/Maxakali) e Kanatyto Pataxooop e Liça Pataxooop (Povo Pataxooop/Pataxó) -, foram assistidos pelas equipes da universidade, para que definissem as diretrizes da linha curatorial e do projeto expográfico. A professora Ana Maria Rabelo Gomes, do setor de Antropologia da Faculdade de Educação da UFMG, coordenou as equipes, junto de Déborah Lima, Mariana Oliveira e Tainah Leite. Em uma das entrevistas em torno da mostra, Gomes discorre sobre a relação que cada um dos curadores e artistas tem estabelecido com a UFMG, sendo muitos deles estudantes ou egressos da Universidade, seja na formação intercultural (FIEI/FaE/UFMG), seja nos cursos de pós-graduação. Uma fala que indica uma proximidade e um diálogo que se estendem ao longo do tempo.

Com rico repertório em áudio<sup>24</sup> e audiovisual<sup>25</sup> na internet, a mostra conseguiu expandir sua abrangência para além dos muros do museu, para o grande público<sup>26</sup>. Em um dos *podcasts*, Gomes explica que, a cada uma das equipes curatoriais de cada povo indígena envolvido, foi demandada a escolha de um conceito ou uma porta de entrada para seu universo cultural. Dessa forma, os Yanomami escolheram *në ropë*, os Ye'kwana, *weichö*, os Xakriabá, *corpo-território*, os Tikmû'ûn, *Yãy hã mÿy* e os Pataxooop, *O grande tempo das águas*.

Davi Kopenawa, em seu incansável desejo de instruir os *napë pë*, informa, em um dos vídeos<sup>27</sup>, que *në ropë* é o que satisfaz a fome de seu povo, sustenta suas famílias, pais e crianças. Enquanto os cestos trazem os alimentos, gerados por *në ropë*, os desenhos de Joseca Yanomami

apresentam a abundância e fertilidade das roças e da floresta. Certos de que o não-indígena nunca viu e nunca sonhou com *ně ropě*, os curadores yanomami tentam esclarecer do que se trata, mas evitam qualquer tentativa de tradução literal. Tal estratégia marca a linha curatorial de toda a exposição.

Viviane Cajusuanaima, objetivando mostrar o modo de vida dos Ye'kwana, traz colares de miçangas e cestaria de sua aldeia. Lembrando que cada povo tem seu modo de vida, acredita que pode conseguir o respeito dos não indígenas por meio do conhecimento. Para ela e Júlio David Magalhães, cada povo tem o seu *weichö*, sua forma de se relacionar com o mundo. Muitos dos objetos de caça e pesca, como redes, lanças, cestos e ornamentos corporais, que trazem o *weichö ye'kwana* para a exposição, puderam ser tocados e experimentados pelo público, tornando a experiência artística (e educativa) ainda mais contundente.

A equipe da expografia, coordenada pela professora Renata Moreira Marquez, da Escola de Arquitetura e Design da UFMG, fez uma série de imersões junto com os curadores indígenas, a fim de estabelecer quais os elementos estruturais que iriam conformar os ambientes de cada povo, dar suporte aos objetos e, também, conduzir a experiência dos visitantes. Marquez relata que, na montagem, foram priorizadas materialidades não muito familiares para a equipe não indígena, que habita um mundo extrativista, industrializado e descartável. Ela questiona: “Como que a gente traz isso para a expografia, mudando a primeira experiência corpórea da exposição que é a materialidade do espaço e da própria exposição”<sup>28</sup>. Na medida do possível, a equipe tentou encomendar materialidades das aldeias, trazendo os curadores para participar da produção matérica do espaço. Na medida em que as peças chegavam ao museu, a montagem coletiva ia sendo conformada.

Ana Gomes relata que *Mundos Indígenas* foi pensada como uma mostra não de objetos a serem visualizados de longe, mas que favorecesse a experiência sensorial de imersão visual, tátil e sonora, que incentivasse

o toque. A ideia, desde o princípio, foi contemplar o público infantil. Incluem-se aí a dimensão infantil indígena, trazendo, por exemplo, registros fotográficos de Edgar Kanaykõ Xakriabá, de crianças aprendendo a caçar, a mexer no barro e brincando.



FIG.19. Ambiente Yanomami, com cestos, redes e desenhos, na exposição *Mundo Indígenas*, Espaço do Conhecimento da UFMG, em 2019. Disponível em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/mundosindigenas/>. Acesso em 12 set. 2023.

O apelo sensorial está fortemente presente na instalação organizada pelos curadores Xakriabá, que cobriu o chão com esteiras de palha e instalou grandes sopeiras e travessas de cerâmica, repletas de ervas aromáticas, que podiam ser tocadas e cheiradas pelo público: alfavaca, imburana de cheiro, manjeriço nativo e manjeriço-caboclo [Fig. 20]. Em uma fala poética e ao mesmo tempo dura, a curadora Célia Côrrea Xakriabá, em vídeo da *playlist* da mostra, relaciona o território ao galho, à semente da matriz profunda, à relação com o sagrado, à morada coletiva, à morada interior, ao corpo; e corpo é território. Ela diz: “o território é a totalidade, é o ser bicho, é o ser

gente, é o ser semente, não deixar ser somente. O território, pra nós, é como pensar toda a totalidade do conjunto do pertencimento, daquilo que nos pertence. O território é sagrado” .



FIG.20. Ambiente Xakriabá, com sopeiras de cerâmica, na exposição *Mundo Indígenas*, Espaço do Conhecimento da UFMG, em 2019. Disponível em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/mundosindigenas/>. Acesso em 12 set. 2023.

Neste contexto, figuram as moringas de Nei Xakriabá, em um universo expográfico bastante fértil: rico de elementos do território indígena, em articulações visuais, olfativas, sonoras, táteis e materiais. Diálogos que amparam e sustentam as moringas de cerâmica. Como escreve Ricardo Basbaum (2005: 66): “tudo ali – arquitetura, dimensão discursiva, possibilidades de circulação, estratégias de montagem de trabalhos etc. – é portador de interface sensível, elemento sígnico, sinal da construção pretendida pelo evento”. No contexto de uma exposição de artistas e curadores indígenas, vale o acréscimo: como nada e ninguém está fora da rede de relações que sustenta a vida, a criação do “território” expositivo

das artes xakriabá passa por uma articulação de objetos, histórias, sonhos, mitos, entidades, espíritos, entes e diversas camadas de intencionalidade.



FIG.21. Materialidades e máscaras Maxakali, na exposição *Mundo Indígenas*, Espaço do Conhecimento da UFMG, em 2019. Disponível em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/mundosindigenas/>. Acesso em 12 set. 2023.

A curadoria Tikmû'ûn, além de vídeos e desenhos que ilustravam mitos, trouxe uma grande instalação de máscaras usadas em seus diversos rituais, tanto suspensas no ar por uma estrutura no teto, como acopladas a espécies de cavaletes [Fig. 21]. As máscaras estão ligadas à transformação da pessoa em outra coisa, se ligando ao conceito escolhido pela curadoria: *yã y hã mĩy*. Em seu texto, Isael Maxakali escreve:

Se eu fizer um desenho, eu vou transformar, formar o desenho do bicho. Fiz e transformou, entenderam? Se eu plantar, semente vai se transformar em pé de fruta, vai sair fruta. Transformar em diferente. [...] Nós, os Tikmû'ûn, nos transformamos em bichos e coisas também. Por isso, dizemos *yã y hã mĩy*, transformar. (in Gomes et al., 2020: 111).

O *grande tempo das águas* foi o conceito indicado para a introdução ao mundo pataxoop e, logo, a sua ligação com outros mundos. Uma ideia que não foi escolhida pelos curadores, Kanatyó e Liça Pataxoop, mas por Yâmixoop. Lembrando, no texto da exposição, que falar da história pataxoop envolve falar “dos espíritos, dos vegetais, das águas, pois tudo é ligado”, os curadores apresentaram *tehêys*, de autoria de Liça Pataxoop, que são grandes desenhos. Em Patxohã, *tehêy* designa rede de pesca: “Segundo D. Liça, o *Tehêy* é um instrumento, uma armadilha Pataxoop que a gente usa em pescaria, tecida com corda de tucum e cipó, e usada para ‘teheyá’ a pesca no rio” (Braz, 2019: 8). Na pescaria de conhecimentos, na escola, ele funciona como mediador para que os estudantes possam construir conhecimentos, reflexões e fundamentos da cultura tradicional.



FIG.23. *A água é mãe da terra*, Museu de Artes e Ofícios, 2023. Foto: Tales Bedeschi. Fonte: acervo dos autores.

FIG.24. *Moquéem\_Surari - arte indígena contemporânea*, MAM SP, 2021. Foto: Tales Bedeschi. Fonte: acervo dos autores.

FIG.25. *Mundo Indígenas*, Espaço do Conhecimento da UFMG, em 2019. Disponível em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/mundosindigenas/>. Acesso em 12 set. 2023.

Interessante registrar que os dispositivos da sala de aula da escola indígena da aldeia Muã Mimatxi vêm ao museu para a mesma empreitada da pescaria de conhecimentos. Evidencia-se, aí, a vocação instrutiva e educativa de habilidosos caçadores-artistas-professores.

## Considerações finais

Os estudos de caso de três exposições – *A água é mãe da terra*, no Museu de Artes e Ofícios de Belo Horizonte, MG, curada por Juliana Gontijo (2023); *Moquém Surarî - arte indígena contemporânea*, realizada no MAM SP, em São Paulo, SP, curada por Jaider Esbell (2021) e *Mundos Indígenas*, no Espaço do Conhecimento da UFMG, em Belo Horizonte (2019), curada por Davi Kopenawa, Joseca Yanomami, Júlio David Magalhães, Viviane Cajusuanaima Rocha, Vicente Xakriabá, Edvaldo Xakriabá, Célia Xakriabá, Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Kanatyó Pataxoop e Liça Pataxoop – revelam um maciço de informações, reflexões e elaborações bastante diverso. A galeria de arte, transformada em espaço do aprendizado e da cultura, nos aproxima de estratégias sofisticadas, sonhadas em contextos de grande simbiose entre humanos e não humanos, entre espíritos, entidades, bichos, barro, água e territórios. São manobras de caçadas marcadas pela generosidade de povos que resistem, bravamente, contra uma guerra secular que almeja espoliar seus territórios, suas vidas e seus saberes. Mesmo diante de tantos roubos, assédios, invasões, cassações de direitos constituídos, proibição de costumes, racismo e silenciamentos impostos, subsiste a disposição ao diálogo, à instrução e à parceria.

Nosso intuito, com este artigo, ao prospectar algumas camadas das estratégias curatoriais e expográficas das três exposições, é gerar material analítico para artistas e curadores indígenas e potenciais *txais*, em sua busca por conhecimento. Desejamos arejar o sonho do machado que ainda pesa sobre a realidade dos povos urbanos e dos agentes do sistema da arte e das

universidades, indicando algumas trilhas percorridas pelos parentes, nas arriscadas empreitadas de sonhos, caçadas e retomadas da cultura.

É interessante perceber como as instituições têm avançado na formulação de parcerias entre a cultura museal e as culturas indígenas. Por um lado, Jaider Esbell lidou com uma série de entraves institucionais no MAM SP, enquanto Juliana Gontijo conseguiu abertura do Museu de Artes e Ofícios para recriar (e criar junto) toda a proposta da exposição do artista indígena, segundo escolhas de seu povo. Por outro lado, enquanto o MAM SP e a Fundação Bienal de São Paulo articularam vultosa soma de recursos para concretizar, de alguma forma, os planos do curador indígena, o Museu de Artes e Ofícios pôde contribuir com um singelo pró-labore para o artista indígena convidado, que seria insuficiente para arcar com os custos de transporte da equipe de artistas xakriabá e das obras, assim como a sua hospedagem e permanência em Belo Horizonte. Em todas as exposições em que os artistas indígenas tiveram espaço ideal para dialogar e construir com as equipes da curadoria e da expografia – *Mundos Indígenas* e *A água é mãe da terra* – uma ampla rede de colaboradores e amigos precisou ser acionada para que elas pudessem ser viabilizadas.

A caçada articulada por Esbell ocupou o MAM SP com 34 artistas de diversos territórios indígenas, apropriando dos dispositivos clássicos de saber-poder da tradição eurocentrada da Arte. Uma inesquecível ação de retomada da cultura. Em propostas políticas e expográficas distintas, as parcerias formadas entre produtores, professoras, artistas e curadores indígenas e não indígenas, no Museu de Artes e Ofícios e no Espaço do Conhecimento da UFMG conseguiram construir um potente fórum intercultural de criações especialmente representativas. A curadoria coletiva favoreceu a instituição de espaços expográficos vivos, capazes de materializar mais camadas das questões culturais dos povos concernidos.

As experiências e reflexões de Nei Xakriabá, que orientam este texto, nos fazem concluir que nos contextos em que as obras, as falas, os textos, as histórias, os sonhos, os mitos e os elementos do território estão devidamente

articulados pelos artistas e curadores indígenas e/ou não-indígenas, ousamos inferir, passamos a criar e manter mundos, como propõe Esbell. Talvez mais do que numa grande mostra coletiva, muda-se a substância do evento e transita-se do campo da arte indígena contemporânea para o da arte indígena cosmopolítica<sup>29</sup>. Nesse sentido, o processo compartilhado de construção expográfica se firma como o ponto nodal da representatividade e não exatamente a obra feita por um artista, individualmente. O foco passa do objeto para o ambiental, o contexto articulado, ou melhor, o território conceitual, material, político e estético instaurado. Os *displays* escolhidos – sejam suportes ao rés do chão, cubos, vitrines, prateleiras – respeitam a proposta expográfica e seu processo de construção. Evidenciam ritmos, possibilidades e objetivos da curadoria. Nas Figs. 23, 24 e 25, é possível ver as soluções encontradas pelas equipes que assessoram a curadoria, ou pela própria curadoria.

Vemos alguns avanços, mas muito ainda falta para que as instituições museais se preparem devidamente para que o seu desejo pela presença indígena se concretize de forma generosa. Por meio de fóruns interculturais de construção coletiva e aprendizagem, criam-se espaços de experiências que podem superar o casulo do “humano”. Espaços em que fulguram o brilho do sonho como ciência, dos mitos e das histórias, a alimentar todos como um todo: “a nutrição dos *txais*, dos guerreiros e guerreiras indígenas, dos seres encantados que se fazem presentes, ainda que não visíveis” (Terena *in* Esbell, 2021: 66). Assim nos faz sonhar Naine Terena!

## Referências

BAUSBAUM, R. Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico. In: LAGNADO, L. *et al.* (org.). *27ª bienal de São Paulo - Seminários*. São Paulo: Cobogó, 2005.

BEDESCHI FARIA, T. Ensino de Artes: a monocultura e o sonho. *Revista VIS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Visuais*, 20 (2), 57-83, 2022. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/44390>. Acesso em: 30 jun 2023.

BEDESCHI, T.; PIMENTEL, L. *Artes indígenas e a escola não indígena: a retomada da cultura entre os Pataxó e os Xakriabá*. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/33902>. Acesso em: 18 set. 2023.

BRAZ, W. A. *Tehey de pescaria de conhecimento*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Formação Intercultural Para Educadores Indígena, Habilitação em Ciências da Vida e da Natureza.) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://www.biblio.fae.ufmg.br/monografias/2019/TCC-Werynehe.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2023.

CORRÊA XAKRIABÁ, C. N.; PORTELA, C. de A. *O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada*. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável). Universidade de Brasília, 2018. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/34103/3/2018\\_C%c3%a9liaNunesCorr%c3%aaa.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/34103/3/2018_C%c3%a9liaNunesCorr%c3%aaa.pdf). Acesso em: 19 out. 2019.

DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E. *Há um mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. 2 ed. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2017.

ESBELL, J. *Catálogo da exposição Moquém\_Surarí – arte indígena contemporânea*. MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2021. -

FARIA, T. B.; SILVA, V. L. Artes do povo Xakriabá e a escola monoepistêmica: desafios metodológicos. *Revista GEARTE*. Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 553-580, set./dez. 2020. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>. Acesso em 20 set. 2023.

GELL, A. *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LIMULJA, H. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

GOMES, A.; LIMA, D.; OLIVEIRA, M.; MARQUEZ, R. *Mundos Indígenas* (org.). Catálogo da exposição. Espaço do Conhecimento. UFMG. Belo Horizonte, 2020. Disponível em: [https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/wp-content/uploads/2018/03/ec-ufmg\\_2020\\_mundos-indigenas\\_catalogo\\_web.pdf](https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/wp-content/uploads/2018/03/ec-ufmg_2020_mundos-indigenas_catalogo_web.pdf). Acesso em: 20 set. 2023.

SILVA, V. L. *Arte indígena xakriabá: com um pé na aldeia e outro pé no mundo*. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/52390>. Acesso em: 18 out. 2023.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. São Paulo: CosacNaify, 2012.

Fontes orais:

BEDESCHI, T.; PIMENTEL, L.; SILVA, V.. Diálogo gravado entre os autores, por meio de aplicativo de mensagens instantâneas. [setembro, 2023].

## Notas

\* Lucia Gouvêa Pimentel. Escola de Belas Artes da UFMG. E-mail: luciagpi@ufmg.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5280-7135>.

Tales Bedeschi Faria. IFMG campus Santa Luzia. E-mail: tales.faria@ifmg.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7276-2694>.

Vanginei Leite Silva. Escola Indígena Xukurank. E-mail: vangineisilva@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3199-0647>

1 *Ibidem*: 63.

2 *Ibidem*: 66.

3 *Ibidem*.

4 Haja vista o triste paradeiro do arauto da AIC, o inesquecível Jaider Esbell, e as constantes reclamações de assédio de diversos artistas indígenas.

5 A história da \_arte. 2017. Disponível em: <https://historiadrte.cargo.site/>. Acesso em: 27 abr. 2019.

6 Considerando que outros autores e outros povos indígenas articulam ideias sofisticadas sobre o “sonho” e a “caçada”, justificamos a primazia dada às reflexões de Davi Kopenawa e Jaider Esbell – e, logo, aos Yanomami e aos Makuxi –, em articulações com o pensamento de Nei Xakriabá e seu povo. Entendemos que não seria possível desenvolver relações com outros autores no escopo do artigo.

7 *Ibidem*:46.

8 “O Toá é um pigmento de barro retirado de pedrinhas da própria terra, existe uma variedade muito grande desta pigmentação, nas cores verde, branco, amarelo, vermelho, rosa, e a mais rara é a azul. Essas pigmentações são utilizadas para desenhar e decorar as peças de cerâmicas, em que podem ser reconhecidos os traços que marcam as pinturas Xakriabá. A tinta de toá é utilizada ainda para decorar casas com desenhos variados. Por muito tempo, na ausência do giz, o toá branco era usado para escrever no quadro, como apontou Hilário Xakriabá durante a oficina” (Côrrea Xakriabá, 2018: 42).

9 *Ibidem*: 33.

10 *Ibidem*, 2022.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

13 Para maiores informações sobre o mito de Iaiá Cabocla, entidade-onça conhecida por atacar empreitadas de capatazes e invasores do território indígena nas madrugadas, indicamos a publicação em forma de “lôas”, linguagem poética recorrente e apreciada pelo povo Xakriabá: ÍNDIOS XACRIABÁ. *Iaiá Cabocla/Povo Xacriabá*. Belo Horizonte: FALE/UFMG: CGEEI/SECAD/MEC, 2005. Disponível em:

- [http://www.letras.ufmg.br/padrao\\_cms/documentos/eventos/indigena/CxXacriaba\\_laiaCabocla.pdf](http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/indigena/CxXacriaba_laiaCabocla.pdf). Acesso: 12 nov. 2023.
- 14 Disponível em: <https://www.artwithoutboundaries.art/>. Acesso em: 13 nov. 2023.
- 15 Mostra Reclaiming our culture: Xakriabá Pottery. Disponível em: <https://www.artwithoutboundaries.art/reclaiming-ourculture-xakriaba-pottery>. Acesso em: 13 nov. 2023.
- 16 *Ibidem*: 101.
- 17 *Ibidem*: 66.
- 18 *Ibidem*.
- 19 Lembramos aqui não apenas dos artistas e curadores indígenas, mas também dos universitários indígenas, todos os professores, políticos, prefeitos, deputadas e ministras indígenas.
- 20 *Ibidem*:15.
- 21 *Ibidem*.
- 22 *Ibidem*.
- 23 *Ibidem*.
- 24 Podcast Pelos Mundos Indígenas. Espaço do Conhecimento da UFMG. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/3nlJkVeKgCE9b7fdFKRTE8?si=92b6b15fe8864771>. Acesso em 28 out. 2023.
- 25 Visita virtual à Exposição Mundos Indígenas. Espaço do Conhecimento da UFMG. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=XjQ64Wv6WGE&list=PLj6artl7bRnc8JxneRBpWk\\_oCCMLiT-M9](https://www.youtube.com/watch?v=XjQ64Wv6WGE&list=PLj6artl7bRnc8JxneRBpWk_oCCMLiT-M9). Acesso em: 28 out. 2023.
- 26 Esse quadro foi reforçado pelo contexto da pandemia, que atravessou o período planejado para a exposição. Assim, os profissionais envolvidos criaram materiais e meios de visitar a exposição virtualmente, a servir para o público nos momentos de isolamento social.
- 27 Vídeo integrante da playlist da Visita virtual, já citada.
- 28 Podcast Pelos Mundos Indígenas: um jeito diferente de fazer exposição. Espaço do Conhecimento da UFMG. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/182lSihsjhyMCKBkLe2Oib?si=qd3U-THD1SxKDaxIXpocf3Q>. Acesso em 28 out. 2023.
- 29 Reflexões de Jaider Esbell sobre o assunto podem ser encontradas em: “Brasil de Fato traz entrevista histórica com artista indígena Jaider Esbell, falecido terça”. Disponível em: [https://youtu.be/xYTi6pSU6Zc?si=Z6pgg\\_ejMvpe5oHu](https://youtu.be/xYTi6pSU6Zc?si=Z6pgg_ejMvpe5oHu). Acesso em: 11 out. 2023.

Artigo submetido em novembro de 2023. Aprovado em abril de 2024.