UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-graduação em Artes

Vanginei Leite Silva
(Nei Leite Xakriabá)

ARTE INDÍGENA XAKRIABÁ: com um pé na aldeia e outro pé no mundo

Belo Horizonte
2022

Vanginei Leite Silva
(Nei Leite Xakriabá)

ARTE INDÍGENA XAKRIABÁ: com um pé na aldeia e outro pé no mundo

Versão final

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós- Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.
Área de concentração: Artes
Linha de Pesquisa: Ensino-Aprendizagem em Artes

Orientadora: Profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel

Belo Horizonte
2022

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

704.0398
L533a
2022

Xakriabá, Nei Leite, 1981-
Arte indígena xakriabá [manuscrito] : com um pé na aldeia e outro pé no mundo / Vanginei Leite Silva. – 2022.
382 p. : il.

Orientadora: Lucia Gouvêa Pimentel.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Arte indígena – Teses. 2. Arte – Estudo e ensino – Teses. 3. Material didático – Teses. 4. Trabalhos em cerâmica – Teses. 5. Índios Xakriabá – Teses. I. Pimentel, Lucia Gouvêa, 1947- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Luciana de Oliveira Matos Cunha – Bibliotecária – CRB-6/2725

PPG Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **VANGINEI LEITE SILVA** - Número de Registro - **2020681433.**

Título:**"Arte Indígena Xakriabá: com um pé na aldeia e outro pé no mundo."**

Profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. Valdemar Ferreira dos Santos – Titular – Povo Xakriabá

Profa. Dra. Ana Maria Rabelo Gomes – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 18 de outubro de 2022

(Via do aluno. Deverá ser anexada para a impressão em capa dura.)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as nossas lideranças, desde as que tombaram na luta de resistência pela existência do meu povo – waïtê akwë às que continuam lutando nos dias de hoje, pois somos sempre gratos aos que nos antecederam e que colaboraram ou que colocam seus corpos em defesa dos nossos direitos. Não posso deixar de agradecer também à mãe terra – nchtari tka que mesmo sendo agredida pela ação de humanos gananciosos ainda tem sido generosa, fornecendo suprimentos e permitido ainda nossa existência. Aos nossos encantados pela proteção e encorajamento para superarmos as dificuldades e chegarmos até aqui. A todos os meus mestres ceramistas e os mais velhos do waïtê akwë que são nossos livros vivos e têm compartilhando saberes desde sempre os tornando possíveis serem alcançados pelas gerações atuais.

A todos os meus familiares por terem me apoiado e dado suporte, e que contribuíram muito para que esta dissertação acontecesse. À Escola Xukurank pelo apoio à pesquisa e acolhimento, à Banca Indígena de avaliação da dissertação em minha Aldeia, proporcionando que meus mestres e toda a comunidade tomassem conhecimento da pesquisa. Também sou grato à minha orientadora, à UFMG, a todas as instituições parceiras do povo Xakriabá e a todos os amigos que incentivaram, aconselharam e colaboraram para a realização da pesquisa. Deixo aqui também meus agradecimentos à Banca de Defesa realizada na EBA/UFMG, à Secretaria e à Coordenação do PPG-Artes, e à CAPES pelo apoio financeiro que tornou possível a realização do mestrado.

RESUMO

As artes indígenas são manifestações culturais que desempenham um papel ativo e, em alguns casos, "utilitário" na vida cotidiana das aldeias. São utensílios nos quais servimos nossos alimentos, são pinturas corporais que nos protegem dos agentes da destruição, são cantos que nos fortalecem e nos conectam com os nossos ancestrais. A pesquisa que deu base a esta dissertação investigou, em especial, a cerâmica tradicional Xakriabá, assim como à pesquisa de artistas contemporâneos do circuito de museus, para desenvolver abordagens metodológicas para os estudantes do Ensino Médio, da Escola Indígena Xukurank, na Aldeia Barreiro Preto. A partir da pesquisa realizada no curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas (FIEI/FaE/UFMG) de 2006 a 2011 com os ceramistas mais velhos Xakriabá, foi possível iniciar a produção de peças de cerâmica de uma forma renovada, em acordo com as técnicas aprendidas e os formatos de peças produzidas. Na pesquisa e Mestrado foi possível explorar novas possibilidades, considerando a tradição e a contemporaneidade indígena Xakriabá. Foram elencados princípios para elaboração de material didático para o ensino/aprendizagem de Arte Indígena Contemporânea para escolas indígenas e não indígenas. Foi questionada a forma como os livros didáticos apresentam os indígenas para sociedade, colocando a contribuição das artes indígenas só no passado e também foi abordado como era a relação do sistema da arte contemporanea do não indigena com a arte dos indígenas no passado e nos dias atuais. A pesquisa destacou que o universo artístico indígena está muito presente nos dias de hoje, que faz parte do acervo de arte contemporânea e deve ser melhor estudado e divulgado, para que seja conhecido, respeitado e valorizado, independentemente de ser indigena ou não indigena. A pesquisa também destaca o papel artivistas das artes indígenas que não é apartada da política de resistência e está sempre a exercício das nossas lutas.

Palavras chave: Artes Xakriabá; Arte Indígena Contemporânea; Ensino/Aprendizagem de Arte.

ABSTRACT

Indigenous arts are cultural manifestations that play an active and, in some case, "useful" role in the daily life of the villages. They comprise the utensils in which we serve our food, the body painting that protects us against agents of destruction, and the songs that strengthen us and connect us with our ancestors. The research on which this dissertation is based investigates, in particular, traditional Xakriabá ceramics, associating it with the ceramics of other indigenous peoples, as well as with the research of contemporary artists in the art-gallery sphere, in order to develop methodological approaches for middle-school students of the Xukurank Indigenous School in the Barreiro Preto village. Based on the research carried out with older Xakriabá ceramicists in the Intercultural Training course for Indigenous Educators (FIEI/FaE/UFMG) from 2006 to 2011, it was possible to begin producing ceramic objects in a renewed way, in accordance with the techniques learnt and the format of the products. In the research and the Masters, it was possible to explore new possibilities in the light of both Xakriabá tradition and contemporaneity. Principles were elaborated for didactic material for the teaching/learning of contemporary Indigenous Art for indigenous and non-indigenous schools. Consideration was given not only to how textbooks present indigenous people to society, locating the contribution of indigenous arts only in the past, but also to the relationship between the non-indigenous contemporary art system and indigenous art in the past and in the present. The research highlighted that the indigenous artistic universe is very present nowadays and that it is part of the contemporary art collection and should therefore be better studied and disseminated, so that it is known, respected and valued, regardless of being indigenous or non-indigenous. The research also highlights the artivist role of indigenous arts, which is not disconnected from the politics of resistance and always forms part of our struggles.

Key words: Xakriabá Arts; Contemporary Indigenous Art; Art teaching/learning.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Mapa do Território Xakriabá. Fonte: Silva, 2012 _____21

Figura 02: Print do mapa da aldeia Barreiro Preto. Fonte: Google Maps (2022). _____22

Figura 03: Meu avô Laurindo Paulino voltando da caçada trazendo um veado do cerrado (1991). _____27

Figura 04: Antigo cachimbo modelado pela avó da ceramista Dona Du. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022). _____29

Figura 05: Dona Du e seu esposo augusto apresentando o antigo cachimbo usado para fumar remédios para aliviar dor de dente. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022) _____29

Figura 06: Foto da panela usada para cozinhar para a mesa do jantar do casamento da Dona Du com o seu esposo Augusto. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022) _____30

Figura 07: Seu Augusto com a panela de cerâmica tradicional Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022) _____30

Figura 08: Pote feito por uma das ceramistas da Aldeia Sapé. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022) _____31

Figura 09: Ceramista Dona Dalzira modelando pote. Fotografia: Edgar Correa Kanaykõ (2018). _____34

Figura 10: Ceramista seu Manoel mostrando um prato. Fotografia: Ana Gomes (2011) _____35

Figura 11: Ceramista seu Emílio ao lado do forno de arco catenário recolhendo peças após a queima. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2011) _____36

Figura 12: Ceramista Dona Zelina modelando escultura de figura indígena. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2010) _____36

Figura 13: Pote antigo usado para esfriar água. Fotografia: Ana Gomes (2010) _____37

Figura 14: Cuzcuzeira antiga. Fotografia: Ana Gomes (2007) _____39

Figura 15: Finalização de oficina de cerâmica com Ulisses Mendes do Vale do Jequitinhonha com participação de crianças, jovens, adultos e velhos Xakriabá. Foto: Terezinha Furiat (2010) _____42

Figura 16: Oficina de modelagem com o professor e ceramista Rogério Godoy da UFSJ. Fotografia: Ana Gomes (2006) _____42

Figura 17: Manual de Cerâmica Xakriabá, apresentado como objeto final da conclusão do curso de licenciatura. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022) _____44

Figura 18: Primeira exposição de Cerâmica Indígena Xakriabá em Belo Horizonte – MG, no saguão do prédio da Reitoria da UFMG. Fotografia: Ana Gomes (2011) _____45

Figura 19: Entrada para a exposição de Cerâmica Indígena Xakriabá em Belo Horizonte– MG, no saguão do prédio da Reitoria da UFMG. Fotografia: Ana Gomes (2011) _____45

Figura 20: Início da queima de cerâmica a céu aberto em buraco com círculo de lenha. Fotografia: Edgar Correa Kanaykõ (2013) _____46

Figura 21: Cerâmicas sendo queimadas a céu aberto em buraco. Fotografia: Edgar Correa Kanaykõ (2013). _____47

Figura 22: Uso de lenhas mais grossas durante a queima de cerâmica a céu aberto. Fotografia: Edgar Correa Kanaykõ (2013) _____47

Figura 23: Finalizando a queima de cerâmica em buraco. Fotografia: Edgar Correa Kanaykõ (2013) _____48

Figura 24 e Figura 25: Final da primeira etapa da queima em buraco. Fotografia: Edgar Correa Kanaykõ (2013) _____48

Figura 26: Peças sendo retiradas das cinzas após serem escurecidas com fumaças de folhas verdes e pó de madeiras. Fotografia: Edgar Correa Kanaykõ (2013) _____49

Figura 27: Moringa tatu escurecida em fumaça, recém desenformada da queima a céu aberto em buraco. Fotografia: Edgar Correa Kanaykõ (2013) _____49

Figura 28: Oficina de modelagem em cerâmica no assentamento Terra Livre, em Arataca (Bahia) Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022) _____54

Figura 29: Colares feitos com sementes de mucunã confeccionados pelo artista e pajé Dedam Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022) _____59

Figura 30: Maracás confeccionados pelo artista Xavier Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022). _____59

Figura 31: Conjunto de moringas com tampas de figures de animas do cerrado. Fotografia: Ana Gomes (2022). _____62

Figura 32: Onças deitadas peças da artista Dalzira Xakriabá. Fotografia: Ana Gomes (2022). _____63

Figura 33: Conjunto de peças da artista Dona Dalzira Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2020). _____63

Figura 34: Conjunto de peças da artista Dona Zelina Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2007). _____64

Figura 35: Conjunto de peças da artista Laurinha Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2013) _____64

Figura 36: Conjunto de peças da artista Arlinda Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2018). _____65

Figura 37: Conjunto de peças da artista Ivanir Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2018). _____65

Figura 38: Conjunto de cachimbos em madeira com figura de aves peças do artista Marquinhos Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2018). _____66

Figura 39: Escultura pássaro-apito chamariz. Artista: Geilson Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2018). _____66

Figura 40: Escultura de animais em madeira. Artista: José de Jacinto. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2018) _____67

Figura 41: Pulseira em madeira e osso arte do artista Valdo Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022) _____67

Figura 42: Colar em madeira do artista Xavier Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022). 68
Figura 43: Escultura de pássaro. Artista: José Santana. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2019) 68
Figura 44: Colheres de pau com figura de cabeça de pássaro. Artista: Ivan. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022). 69
Figura 45: Colheres de pau com figura de cabeça de pássaro e desenhos com figuras de animal, planta e pessoa. Artista: Ivan. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022). 69
Figura 46: Pulseiras em osso do artista Sarvino Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022) 70
Figura 47: Pulseiras em madeira e osso do artista Sarvino Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022) 70
Figura 48: Colar em osso do artista Valdo Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022) 71
Figura 49: Colar com várias sementes do artista Edilson Xakriabá: Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2019) 72
Figura 50: Colar de sementes, miçangas e sementes de mucunã do artista Aguinaldo Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022) 73
Figura 51: Colar de sementes da artista Zelina. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022) 74
Figura 52: Colar de diversas sementes da artista Zelina. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022) 75
Figura 53: Colar de sementes do artista Xavier Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022) 76
Figura 54: Cesto grande de fibras naturais do artista José Carlos. Fotografia: Cecília Patrocínio (2022) 77
Figura 55: Esteiras da artista Dona Neuza da aldeia Peruaçu. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2019) 78
Figura 56: Bolsa de seda de buriti da artista Leomira da aldeia Prata. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022) 79
Figura 57: Brincos das artistas Marlene, Elsa e Laura Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022). 80
Figura 58: Brincos com penas e sementes das artistas Marlene e Elsa Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2019) 81
Figura 59: Penacho/ cocar do Artista Robismar Xakriabá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022) 81
Figura 60: Protesto em Brasília. Fotografia do artista Edgar Kanaykõ Xakriabá (2017) 82
Figura 61: O olhar indígena atravessa a câmera. Fotografia do artista Edgar Kanaykõ Xakriabá (2019) 83
Figura 62: Paredes decoradas com tinta de toá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2015) 92

Figura 63: Sementes de mucunã usadas para realizar o polimento das peças. Fotografia: Ana Gomes (2021) _____95

Figura 64: Sementes de mucunã ou olho de boi sendo retirada da vagem. Fotografia: Ana Gomes (2021) _____97

Figura 65: Queima tradicional em buraco a céu aberto. Fotografia: Sabrina Damas (2018) _____97

Figura 66: Dimensões do buraco para a queima tradicional em buraco a céu aberto Fotografia do artista Edgar Kanaykõ Xakriabá (2013) _____97

Figura 67: Escurecimento das peças. Fotografia do artista Edgar Kanaykõ Xakriabá (2013) _____98

Figura 68: Desenfornando as peças após o escurecimento. Fotografia do artista Edgar Kanaykõ Xakriabá (2013) _____98

Figura 69: Peça escurecida. Resultado da queima de buraco. Fotografia: Ana Gomes (2022) _____99

Figura 70: Forno de crivos introduzido pelos missionários. Fotografia do artista Edgar Kanaykõ Xakriabá (2007). _____100

Figura 71: Forno de arco catenário. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2014). _____101

Figura 72: Resultado da peça queimada no forno de arco catenário. Fotografia: Tales Bedeschi (2019) _____102

Figura 73: Peça queimada no forno de arco catenário. Fotografia: Ana Gomes (2019) _____103

Figura 74: Resultado da queima no forno de crivos, peça com cor clara e menos brilhante. Fotografia: Bruno Profeta (2009) _____104

Figura 75: Seu Osvaldo convidado para aula de roda de história com os alunos. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2007) _____107

Figura 76: Alunos na aula de Roda de história com os mais velhos. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2007) _____107

Figura 77: Uru feito por alunos durante aula prática dos 50 minutos da matriz curricular. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2007) _____108

Figura 78: Aluna decorando miniatura de pote durante aula prática dos 50 minutos da matriz curricular. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2009) _____109

Figura 79: Oficina de cerâmica embaixo de árvores do quintal da casa do professor. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2009) _____110

Figura 80: Queima no forno do pátio da escola. Cerâmicas produzidas durante oficinas com alunos do ensino médio. Fotografia: Rafael Barbi (2009) _____111

Figura 81: Alunos procurando suas peças após a queima. Fotografia: Rafael Barbi (2009) _____112

Figura 82: Alunas na oficina de técnicas de modelagem. Fotografia: Ivanir Xakriabá (2012) _____113

Figura 83: Aula de identificação e coleta de barro. Fotografia: Ivanir Xakriabá (2012) _____114

Figura 84: Aluna mostrando sua arte. Fotografia: Ana Gomes (2012) _____115

Figura 85: Alunos dando polimento nas peças. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2019) _____116
Figura 86: Visita a olaria de produção de telha da aldeia Pindaíbas. Fotografia do artista Edgar Kanaykõ Xakriabá (2007) _____117
Figura 87: Aluna decorando telhas na olaria de produção de telhas da aldeia Forges. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2010) _____118
Figura 88: Alunos decorando telhas com tinta de toá na aldeia Forges. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2010) _____118
Figura 89, Figura 90 e Figura 91: Telas de aluno colorida com tinta natural do toá. Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2010) _____119
Figura 92: Criança observando atentamente a modelagem. Fotografia: Ana Gomes (2022) _____125
Figura 93: Criança observando atentamente o jeito de fazer pássaro de barro. Fotografia: Ana Gomes (2022) _____126
Figura 94: criança aprendendo observando os jeitos de fazer com o barro. Fotografia: Ana Gomes (2022) _____127
Figura 95: Criança observando como fazer o pavio para construir a asa do pássaro. Fotografia: Ana Gomes (2022) _____128
Figura 96: Criança observando a modelagem da asa detalhes. Fotografia: Ana Gomes (2022). _____129
Figura 97: Criança observando a modelagem dos pezinhos do pássaro. Fotografia: Ana Gomes (2022) _____129
Figura 98: Criança observando o posicionamento da cabeça do pássaro. Fotografia: Ana Gomes (2022) _____130
Figura 99: Criança observando o equilíbrio do pássaro. Fotografia: Ana Gomes (2022) _____131
Figura 100: Criança observa ajustes no pescoço do pássaro. Fotografia: Ana Gomes (2022). _____132
Figura 101: Criança observa ajustes no pescoço do pássaro. Fotografia: Ana Gomes (2022) _____133
Figura 102: Criança observando detalhes nos pezinhos do pássaro. Fotografia: Ana Gomes (2022) _____134
Figura 103: Criança observando ajustes nos pezinhos do pássaro. Fotografia: Ana Gomes (2022) _____135
Figura 104: Criança abraçando sua avó a artista Dalzira após observá-la modelando pássaro. Fotografia: Ana Gomes (2022) _____136
Figuras 105, 106, 107, 108 e 109: documentam o ritual inicial da banca indígena na aldeia Barreiro Preto e os convidados especiais que a compuseram: Fotografia: Joel Xakriabá (2022) _____140, 140,141,141. 142

Sumário

1-INTRODUÇÃO 14

2. CAPÍTULO 1 - ALDEIA BARREIRO PRETO, ONDE VIVO E SOU PROFESSOR, SEU CONTEXTO E MODO DE VIDA 17

2.1 HISTÓRIA, POPULAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DAS ALDEIAS 18
2.2 MODO DE VIDA DAS COMUNIDADES EM SEU TERRITÓRIO 23
2.3 AS REZAS, AS FESTAS, A RELIGIOSIDADE E A FORÇA DA VIDA COMUNITÁRIA 24
2.4 RELATOS E LEMBRANÇAS DO MEU AVÔ E BISAVÔ PATERNO LAURINDO E ZÉ POLINO .. 26
2.5CERAMISTAS DO PASSADO DA ALDEIA BARREIRO PRETO 28

3.AS CERÂMICAS E SUAS PRÁTICAS ENTRE OS XAKRIABÁ 33

3.1 OBJETOS DA CERÂMICA XAKRIABÁ 33
3.2 ENFRAQUECIMENTO DAS PRÁTICAS E USO DA CERÂMICA 37
3.3 RETOMADA DA CERÂMICA 40

4. ARTE INDÍGENA NOS DIAS DE HOJE 55

4.1 É PRECISO CONHECER NOSSA CULTURA POR DENTRO PARA EVITAR EQUÍVOCOS 58
4.2 ARTISTAS INDÍGENAS HUMINIXÃ E DE OUTROS POVOS 62
4.3 SIPIZE DE BARRO 63
4.4 SIPIZE EM MADEIRA 66
4.5 SIPIZE DE OSSO 70
4.6 SIPIZE COM SEMENTES 72
4.7 SIPIZE COM FIBRAS 77
4.8 SIPIZE COM PENAS DE AVES 80
4.9 ETNOFOTOGRAFIA 82
4.10 ALGUNS DOS ARTISTAS INDÍGENAS DE OUTROS POVOS QUE ACOMPANHO 83
4.11 NOSSA ARTE, NOSSA BANDEIRA DE LUTA A FAVOR DO MOVIMENTO INDÍGENA 84
4.12 A CERÂMICA XAKRIABÁ DOS DIAS DE HOJE 85

5.PRÁTICAS COM A CERÂMICA E PRÁTICAS EDUCATIVAS: BUSCANDO UM DIÁLOGO POSSÍVEL 88

5.1 MATERIALIDADE DA CERÂMICA XAKRIABÁ 88
5.2 TÉCNICAS E PROCEDIMENTOS DE MODELAGEM 93
5.3 O TEMPO DO BARRO 105
5.4 HORÁRIO DO BARRO 109
5.5 MATRIZ CURRICULAR DAS ESCOLAS INDÍGENAS XAKRIABÁ 120

5.6 NA CULTURA HUMINIXÃ, HÁ VÁRIOS MESTRES, COMO EXISTEM TAMBÉM VÁRIOS JEITOS DE APRENDER E VÁRIOS JEITOS DE ENSINAR 123

6.CONSIDERAÇÕES 138

7. REFERÊNCIAS 143

ANEXO I 146

ANEXO II 149

ANEXO III 154

ANEXO IV 157

ENSAIOS FOTOGRÁFICOS 221

1-INTRODUÇÃO

O povo Xakriabá tem resistido a um longo processo de contato com os não indígenas que vem desde o final do século XVII. Durante esses mais de quatro séculos de contato sobreviveu a uma série de violências que teve início com a tentativa de apagamento da nossa cultura, por meio da catequização e imposição de costumes e crenças dos europeus, invasão do nosso território, proibição de falar nosso idioma e chacinas de líderes do povo. Essas violências resultaram na redução do território, na expulsão das margens do Rio São Francisco e no enfraquecimento dos costumes, como, por exemplo, a prática da agricultura, do extrativismo, da cerâmica e de outras práticas artísticas.

Na pesquisa foi feita uma breve abordagem desse histórico de luta e resistência do povo indígena Xakriabá. Em seguida, foram feitos estudos sobre as artes Xakriabá, principalmente, a cerâmica tradicional. Detectou-se o papel artivista e, também, o protagonismo que Arte Indígena Contemporânea - AIC e vários artistas indígenas dos dias de hoje vêm alcançando nos últimos anos. As abordagens metodológicas para os estudantes de Arte do Ensino Médio, da Escola Indígena Xukurank, na Aldeia Barreiro Preto provocaram inspirações sobre princípios de ensino/aprendizagem de cerâmica indígena, tanto para educadores indígenas quanto para educadores não indígenas.

A partir da pesquisa realizada com os ceramistas mais velhos Xakriabá, no curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas - FIEI, da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG de 2006 a 2011, foi possível iniciar a produção de peças de cerâmica de uma forma renovada, em acordo com as técnicas aprendidas e os formatos de peças produzidas. Foi necessário documentar todo o processo da retomada da cerâmica Xakriabá de 2011 a 2022, de modo a levar informações para os não indígenas sobre a realidade do povo Xakriabá e de suas artes a partir do ponto de vista de um nativo Xakriabá. Durante a pesquisa, foi possível, ainda, realizar contatos com outros artistas pesquisadores indígenas e pesquisadores não indígenas.

Meu interesse em realizar a pesquisa nesse campo das artes indígenas Xakriabá, em especial a cerâmica tradicional, se dá devido a vários motivos. O primeiro deles por ser professor de Arte e artista ceramista indígena, tendo o desejo de aperfeiçoar minha prática artística para me instrumentalizar melhor e, assim, contribuir para o ensino de Arte

na minha comunidade e nas escolas dentro e fora do Território Xakriabá. É patente a importância da documentação das nossas práticas artísticas tradicionais para garantir a sua permanência para as próximas gerações, bem como para produzir conteúdo para pesquisadores e educadores indígenas e não indígenas, para que tenham conhecimento e material pedagógico para ensinar sobre as obras dos artistas indígenas contemporâneos.

Depois para buscar visibilidade para nossa arte, despertar nas pessoas o interesse em conhecer melhor a nossa cultura, nossa realidade, nossa visão de mundo, nossa história de luta e resistência, de forma a contribuir para levar informações para os não indígenas para diminuir o preconceito da nossa sociedade sobre os povos indígenas. E também buscar a inserção da nossa arte no universo da arte contemporânea para os jovens notarem essa visibilidade e se despertarem para essa prática, tanto pela sua importância para nossa cultura quanto pela possibilidade que ela traz para questão da geração de renda de forma sustentável. Dessa forma, assegurar a permanência dos nossos jovens no nosso território, evitando que eles tenham que ir para outros estados em busca de trabalho nas lavouras de cana-de-açúcar ou café, com os problemas que isso pode provocar.

A metodologia empregada na busca de informações para a pesquisa foi por meio de conversas com os mais velhos ceramistas, leitura de artigos, trabalhos de conclusão de curso e dissertações de alguns parentes Xakriabá e de pesquisadores e antropólogos não indígenas que pesquisaram sobre a arte indígena. Foram coletadas informações participando de cursos online, oferecidos pelo Museu de Arte Moderna com temática da Arte Indígena Contemporânea, ministrado pelo artista indígena Jaider Esbell e a antropóloga Paula Berbert. Também foram levantados dados, assistindo lives de artistas pensadores indígenas de vários povos e acompanhando-os em suas redes sociais. Além disso, foram usadas as informações baseadas na pesquisa da Licenciatura sobre a retomada da cerâmica Xakriabá1.

Em todos os capítulos são usadas algumas palavras na língua Akwë, que se encontram com tradução no Anexo III.

O capítulo 1 - ALDEIA BARREIRO PRETO, ONDE VIVO E SOU PROFESSOR, SEU CONTEXTO E MODO DE VIDA - apresenta, ligeiramente, minha trajetória, a história de luta do meu povo e organização social das aldeias Xakriabá. Aborda também como é o modo de vida das pessoas nas várias aldeias pelo território, fazendo referências às rezas, às festas, à religiosidade e à força da vida comunitária.

[1] Foi dada autorização para o uso de imagem de todas as fotos constantes na dissertação.

Relata as lembranças que carrego do meu avô e do meu bisavô paternos: Laurindo e Zé Polino. Apresenta, também, alguns objetos cerâmicos e ceramistas do passado da aldeia Barreiro Preto.

O capítulo 2 - AS CERÂMICAS E SUAS PRÁTICAS ENTRE OS XAKRIABÁ - traz informações sobre os objetos da cerâmica tradicional Xakriabá e como eram o uso e a circulação desses objetos no dia a dia. Fala do enfraquecimento das práticas e uso da cerâmica já na segunda metade do século XX e apresenta como está se dando a retomada da cerâmica Xakriabá nessas primeiras décadas do século XXI, destacando o importante papel da escola indígena diferenciada nos processos de retomada culturais. Mostra ainda o aumento da circulação das peças nas casas das pessoas da aldeia e apresenta os ceramistas dos dias de hoje, envolvidos nessa retomada. Destaca que muitas dessas peças estão sendo criadas de maneira renovada e que isso causou o interesse das pessoas pelas cerâmicas que já estão indo para as feiras e para exposições de arte moderna.

O capítulo 3 - ARTE INDÍGENA NOS DIAS DE HOJE - faz abordagens sobre a arte indígena nos dias de hoje e ressalta a importância da necessidade dos não indígenas conhecerem nossa cultura por dentro, para evitar equívocos. Apresenta algumas das características das artes indígenas e cita trabalhos de artistas indígenas Xakriabá e de outros povos do Brasil. Destaca o papel artivista da arte indígena como importante ferramenta de luta a favor do movimento indígena.

O capítulo 4 - PRÁTICAS COM A CERÂMICA E PRÁTICAS EDUCATIVAS: BUSCANDO UM DIÁLOGO POSSÍVEL - apresenta abordagens metodológicas para estudantes de Arte do Ensino Médio da Escola Xukurank, fala da relação com o barro, o respeito pela terra, destaca as técnicas de modelagem e a existência do tempo do barro que está relacionado às quadras da lua e ao ciclo das chuvas. Cita, também, a existência do horário do barro, que é uma expressão empregada para citar a substituição do horário de 50 minutos da matriz curricular para a disciplina. Trata-se de um sistema de aulas estruturadas a partir de oficinas, nos finais de semana, em espaço fora do prédio escolar. Também aborda os vários jeitos de aprender e vários jeitos de ensinar.

Seguem algumas Considerações, as Referências e os Anexos. O Anexo I traz os nomes das Aldeias do Território Indígena Xakriabá; o Anexo II apresenta a Matriz Curricular da Educação Escolar Indígena Xakriabá; o Anexo III traz algumas palavras em Akwẽ; o Anexo IV traz o Manual de Cerâmica Xakriabá, produzido durante a Licenciatura no FIEI.

Por fim, os ensaios fotográficos produzidos durante a pesquisa.

2. Capítulo 1 - Aldeia Barreiro Preto, onde vivo e sou professor, seu contexto e modo de vida

Sou Vanginei Leite Silva **- Nei Leite Xakriabá –** Professor indígena, pesquisador e ceramista. Graduado em Formação Intercultural para Educadores Indígenas -FIEI com habilitação em Línguas, Artes e Literaturas, na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais – FaE/UFMG. Filho de Evangelista -seu Vanjo- e da ceramista dona Dalzira, minha primeira mestra, com quem aprendi a modelar as primeiras formas de argila. Moro na Aldeia Barreiro Preto – Dazakru Apkrêwakdú, Terra Indígena Xakriabá –Tka Huminixã, município de São João das Missões, no norte do Estado de Minas Gerais.

Meu primeiro contato com a educação escolar ocorre aos seis anos de idade. Minha irmã mais velha iniciara os estudos na primeira série do Ensino Fundamental na Escola Municipal Frei Caneca e, devido à distância de quatro quilômetros da escola à minha casa, tive que fazer companhia a ela. Embora eu não estivesse matriculado, minha primeira professora, Zelina Gonzaga da Mota, ensinou-me a rabiscar as primeiras letras.

Nessa época muitas crianças estudavam ‘encostado’ (sem estar matriculadas) devido à idade. Fiz a primeira e a segunda série com professores da minha dazakru. Como eles não tinham as formações exigidas, lecionavam apenas até a segunda série. A terceira e quarta séries do Ensino Fundamental, fiz com professores contratados da cidade vizinha, Itacarambi, MG.

Naquela época, na aldeia, os estudos acabavam na quarta série do Ensino Fundamental. Não conclui a quarta série, pois meu professor abandonou o cargo e voltou para a sua cidade durante o segundo semestre. Fiquei três anos fora da escola. Em 1998, resolvi estudar na cidade de Itacarambi, ficando três anos e meio na casa de parentes, período em que cursei o EJA pelo Projeto “Acertando o Passo a Caminho da Cidadania”. Ao chegar à Escola Estadual Professor Josefino Barbosa, para efetuar minha matrícula na quinta série, fui convocado pela diretora para comparecer à sua sala. Sabedora que eu era Xakriabá, me proferiu um longo sermão. Senti um desconforto muito grande ao ouvi-la, pois parecia que diante dela estava alguém muito cruel. Não lembro exatamente tudo o que foi dito naquele dia, mas o que mais me marcou foram as muitas vezes em que ela repetiu que eu seria expulso daquela escola caso criasse alguma confusão, e que ela já sabia que o pessoal da “FUNAI” era muito bravo. O pessoal das cidades vizinhas costumava se referir ao meu povo– waïtê akwë–como ‘gente da Funai’ e alguns dos

colegas de sala me chamavam de ‘bicho-do-mato’. Eu era muito tímido, mal respondia a presença; muitos dos meus colegas eram bagunceiros e sempre trocavam socos durante as aulas, mas nenhum chegou a ser expulso da escola. Fiz o supletivo e conclui o Ensino Médio no ano de 2001. Retornei para aldeia para ser professor indígena. E só alguns anos mais tarde, depois que retornei para aldeia, é que fui perceber que aquele sermão se tratava da primeira de muitas vezes que teria que ouvir e sentir na pele o preconceito do não-indígenas – ktãwanõ – sobre waïtê akwë, sobre os outros povos e sobre mim.

2.1 História, população e organização das aldeias

A população do meu povo Xakriabá–Akwë Huminixã, segundo dados da FUNAI 2020, é de aproximadamente 14 mil pessoas, distribuídas por 40 aldeias[2]. Das 40 aldeias –dazakru–, 34 são homologadas e as outras seis, que são “a parte nova”, já foram reconhecidas como Terra Indígena pela FUNAI desde2013, mas, como os posseiros não foram indenizados, não saíram ainda da terra. Essa “parte nova” inclui três aldeias que estão às margens do Rio São Francisco: Ilha do Capão, Remanso e São Bernardo.

O meu povo Xakriabá–waïtê Akwë Huminixã tem mais de 400 anos de contato com o não indígena. Durante esse período fomos proibidos de praticar muitos dos nossos costumes, de falar a língua Akwë e obrigados a aprender o português. A língua Akwë faz parte da família Jê, que integra o tronco linguístico Macro Jê, conforme mostra a classificação das línguas indígenas feita por Aryon Rodrigues (2013). Nessa classificação, Aryon Rodrigues mostra que os povos Xakriabá, Xavante e Xerente possuem o Akwë como língua nativa, sendo que essa língua sofreu transformações em seu uso por cada um desses povos. No passado, os povos Akwë espalhavam-se por ampla região dos cerrados do Brasil central, incluindo Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Tocantins (R. SANTOS, 2013). Nosso contato com os não indígenas se inicia com a chegada dos bandeirantes à nossa região, ainda no final do século XVII. “As primeiras notícias específicas sobre os Xakriabá, entretanto, surgem apenas no final do século XVII, momento em que a região do médio São Francisco passa a ser colonizada de forma mais sistemática, em decorrência do deslocamento da frente pastoril” (SANTOS, 1994, p.4).

[2] No Anexo I estão listadas todas as aldeias, com os nomes em português, e as mais antigas com os nomes também em Akwë.

Em 1728 meu povo–waïtê akwë–recebeu uma “doação” de terra por ter ajudado o Estado na guerra contra os Kayapó, que também habitavam a região e, em 1856, essa “doação” foi registrada em um cartório de Ouro Preto, que naquele tempo era capital de Minas Gerais.

> Na segunda década do século XVIII, a presença ameaçadora dos Kaiapó leva os Xakriabá a se aliarem ao mestre-de-campo Januário Cardoso de Almeida (filho de Matias Cardoso). Em reconhecimento, obtêm, além da liberdade, um lote de terras delimitado pelos rios Itacarambi, Peruaçu e São Francisco, pela Serra Geral e Boa Vista. (SANTOS, A.F., 1994, p.5).

Depois chegaram os missionários que vieram para nos catequizar, ensinar a língua portuguesa, seus modos de vida e crenças, para depois tentar nos dominar. E em seguida houve a chegada dos fazendeiros em nosso território e fomos proibidos de falar a língua Akwë e, mais uma vez, fomos os obrigados a falar o português para que entendessem se estávamos ou não nos organizando com algo contra eles.

No início do século XVIII começou a missão de São João dos Índios dentro do território ancestral Xakriabá (SANTOS, R.M. 2013). Desde o dia 21 de dezembro de 1995, data da emancipação, nesse local se encontra a sede do município de São João das Missões. Com o tempo waïtê akwë foi expulso pelos pecuaristas para lugares com menos fertilidade, onde hoje se encontra a Terra Indígena Xakriabá–Tka Huminixã, a mais de 40 km do Rio São Francisco, cujas margens era território de circulação e presença dos Xakriabá e demais povos originários da região.

No passado waïtê akwë era conhecido como “bom de remo”, devido à convivência com o rio. Hoje estamos nos organizando para retomá-lo, visto que em nosso território não há presença de nenhum outro rio e a falta de água é um dos grandes problemas enfrentados pelo waïtê akwë. Nossos jovens estão se reunindo e discutindo o processo de retomada do nosso território ancestral, já que não temos tido apoio institucional para isso.

Entre 1800 e 1900 muitas pessoas vieram do Nordeste para morar em nosso território e acabaram sendo aceitos pelo waïtê akwë para morarem conosco. Isso resultou em conflitos mais tarde, pois eles queriam ter os mesmos direitos que o waïtê akwë sobre a terra.

A partir de 1970 a ruralminas, órgão do governo do estado de Minas Gerais que foi extinto em 2016, apareceu com um projeto de desenvolvimento agrícola que causou o interesse de muitos fazendeiros. Alguns deles induziam as pessoas a venderem um pedaço de terra e acabavam cercando trechos muito grandes. E assim muitas famílias

eram surpreendidas ao perceberem que suas casas e terras tradicionais passaram a estar dentro dos cercados desses fazendeiros que apareciam depois com grupos de capangas ordenando-os a sair rapidamente, abandonando suas casa e roças. Aqueles que resistiam em sair sofriam ameaças, eram expulsos à força e tinham suas casas destruídas.

Nessa época, o Cacique Rodrigão e outros representantes do akwë Huminixã. E começaram as lutas em busca dos direitos que estavam sendo perdidos sobre a terra. Eles iam a Brasília e outros lugares em busca de proteção e à procura de ajuda, para diminuir os problemas que estavam acontecendo no território. Para conseguir viajar, Seu Rodrigo passava nas casas das pessoas em várias dazakru pedindo contribuições, seja de alimentos ou dinheiro, para custear as despesas das viagens.

No início da década de 1970 foi criada a Coordenação Técnica Local - CTL da FUNAI na Aldeia Brejo Mata Fome- Dazakru Kâmrãmkõ -, para vigiar de perto essas violências que aconteciam no nosso território. Alguns anos depois a polícia civil invadiu a sede da CTL, atacando-a com vários tiros. No dia 12 fevereiro de 1987, um grupo de 15 homens armados, comandados pelo fazendeiro Seu Amaro, invadiu a casa do Vice Cacique Rosalino Gomes, pai do atual Cacique Domingos, na Aldeia Sapé–Dazakru Duikwa–, por volta das duas horas da madrugada, assassinando-o em frente a seus filhos e sua esposa. Os indígenas Manoel Fiúza e José Santana também foram assassinados. A FUNAI já havia demarcado a área em 1979, e só após a chacina desses três indígenas, em 1987, a terra indígena foi homologada e foi realizada a retirada dos posseiros, ou seja, somente depois que houve derramamento de sangue a Fundação Nacional do Índio passou a agilizar o processo de regulamentação. Porém, do território tradicional Huminixã foi demarcado apenas 1/3, o que representa pouco mais de 53.000 hectares.

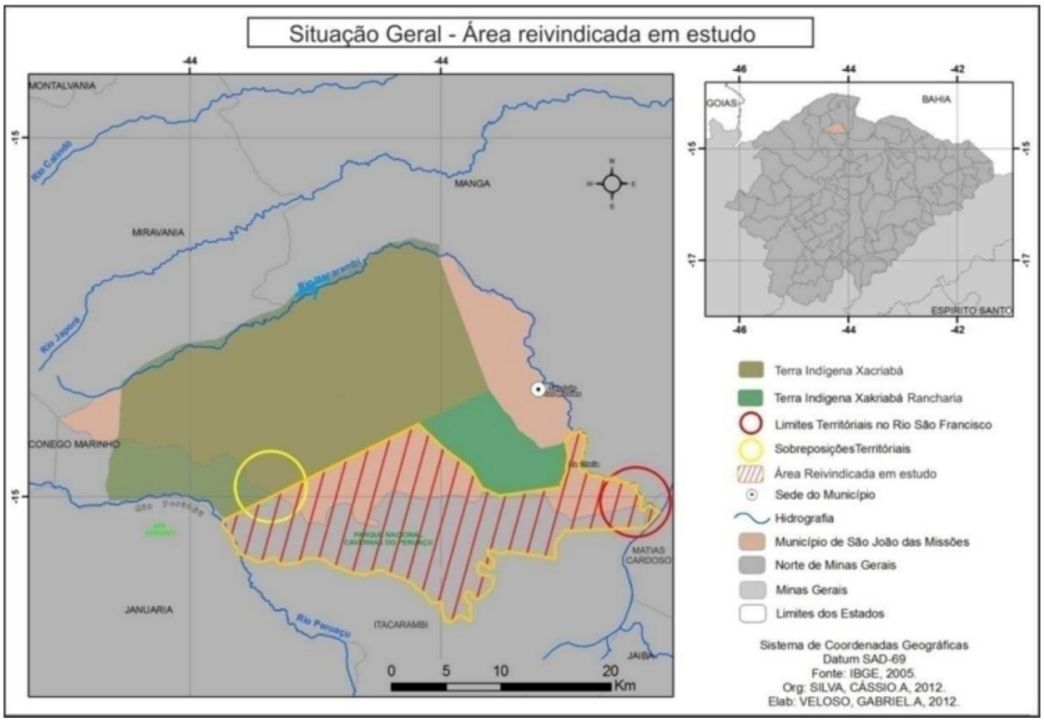
Após a demarcação da Terra Indígena Xakriabá–Tka Huminixã, o conflito com invasores diminuiu bastante e nosso povo passou a ter mais tranquilidade para se organizar.

Essas violências seculares sofridas pelos Huminixã resultaram na perda de parte do território, na proibição de falar a língua Akwë e no enfraquecimento de muitas práticas e costumes. Por um bom tempo, parte de nossas práticas artísticas ficaram adormecidas, mas permaneceram guardadas na memória dos nossos mais velhos. Além disso, os antigos presentes de casamento - velhas panelas e potes de cerâmica - permaneceram no interior de algumas casas como vestígios da prática dos antigos artistas do barro – ze das aldeias.

Em 2022,no Território Xakriabá, temos cinco caciques, sendo um cacique geral de todo o território, Domingos Xakriabá, que mora na aldeia Brejo Mata Fome – Dazakru

Kâmrãmkõ, que além de representar a parte do território que foi demarcada pela FUNAI em 1979 e homologada em 1987, também representa as áreas que foram demarcadas posteriormente ou que estão em processo de reconhecimento pelos órgãos federais, junto aos demais caciques que são: Cacique Agenor da Terra- Tka Indígena Xakriabá Rancharia, demarcada em 2002 e homologada em 2003; Cacique Ednei da Aldeia Boqueirão – Dazakru Pakre; Cacique Santos Xakriabá da Aldeia Morro Vermelho– Dazakru Srãpre e Cacique João de Jovina da Aldeia Várzea Grande e Caraíbas. Eles são as maiores autoridades do Território e são auxiliados pelas lideranças de cada aldeia, que também são as maiores autoridades de suas respectivas aldeias. Além dos Caciques, temos aproximadamente 30 lideranças, sendo que cada liderança tem um vice. Todos esses líderes são representantes do povo e têm o papel de organizar as comunidades e fazer reuniões para tomar decisões, criar o regimento interno, conciliar os conflitos internos, estar à frente de todas as demandas do povo, dialogar com as instituições parceiras e reivindicar nossos direitos em Brasília e em outros lugares. Eles também são responsáveis pela criação e atualização da organização interna das lideranças do povo Xakriabá –akwë Huminixã.

Figura 01. Mapa do Território Xakriabá



Fonte: Silva, 2012

Segundo dados populacionais da Terra indígena Xakriabá- Tka Huminixã, e por meio de levantamento de informações sobre as aldeias FUNAI 2020, a aldeia Barreiro Preto –Dazakru Apkrêwakdú tem 178 famílias e 1068 pessoas, tendo em média seis pessoas por família. A aldeia Barreiro Preto é subdividida em três sub aldeias: Veredinha, Olhos D'água dos Pimentas e Brejinho.

Após o encantamento da liderança da aldeia Barreiro Preto– Dazakru Apkrêwakd, Valdemar Xavier dos Santos, conhecido como Seu Valdin, seu filho caçula Jusnei assumiu a missão de representante. Seu Valdin atuou por mais de 30 anos como líder de nossa dazakru e esteve envolvido na luta pela primeira demarcação e homologação do nosso território em 1987, época em que houve a chacina dos mártires Xakriabá. Além de um grande líder, era também um dos sábios das plantas medicinais. Em julho de 2018, ele fez a passagem para outro plano, vitimado por um acidente de moto. Seu vice, Manuel Cavalcante, assumiu a liderança da dazakru e um ano depois o jovem Jusnei foi escolhido pela organização interna do Akwë Huminixã para ser a principal liderança da Dazakru Apkrêwakd. Além de liderança, Jusnei é o vice-diretor da Escola Estadual Indígena Xukurank da nossa dazakru. A Escola Xukurank está localizada no centro da dazakru e é a escola sede, mas há também outros prédios escolares que são os segundos endereços, vinculados à Xukurank e se encontram na sub aldeia Veredinha, na sub aldeia Olhos D'água dos Pimentas e na sub aldeia Brejinho. Esses segundos endereços ficam aproximadamente a quatro quilômetros da escola sede e funcionam turmas das séries iniciais ao 9º ano do ensino fundamental.

Figura 02. Print do mapa da aldeia Barreiro Preto



Fonte: Google Maps (2022)

2.2 Modo de vida das comunidades em seu território

No Território Xakriabá o tempo é dividido em dois períodos: o tempo das águas e o tempo da seca. O tempo das águas é período chuvoso que se inicia mais ou menos em outubro e termina mais ou menos em março. Do mês de abril ao mês de setembro é o período da seca. Até mais ou menos o ano 2000 chovia bem em nossa região, os roçados produziam mais e havia mais nascentes e pequenos córregos; mas nos últimos 20 anos tem chovido cada vez menos, muitas nascentes secaram e a maioria das pessoas perde o plantio das roças e suas sementes crioulas. No passado as pessoas sobreviviam das coisas que a terra produzia, mas hoje quase tudo tem que ser comprado nos mercados das cidades vizinhas.

No mês de abril, início da seca antes das folhas– deçu–das árvores–oté–caírem, os homens iniciam o roçado cortando as oté mais finas com foice e depois com machados cortam as oté mais grossas; no final de agosto para setembro, faz-se o aceiro e é realizada a queima do roçado. A partir dessa fase do trabalho - sipize, as mulheres e crianças–aikuté /kuhinã–menores participam de todas as outras etapas. Com as sobras das oté que o fogo–kutsché–não conseguiu queimar, se faz coivara, coletando todos os pedaços de oté e galhos, construindo pequenas fogueiras para serem queimadas, com participação de todos os membros da família. Os pedaços de árvores também são separados para utilizar como lenha no fogão a lenha ou nos fornos para assar ze. Quando caem as primeiras chuvas do início das águas, os homens vão coviando (abrindo as covas) e as mulheres e crianças vão semeando as sementes. Depois, todos participam da carpina, coleta e transporte da produção. Para realizar cada uma dessas etapas observa-se a fase da lua–oá–mais adequada.

No passado também havia o hábito de fazer ajuntamentos e mutirões para realizar esses sipizes. Os ajuntamentos funcionam como trocas de diárias de serviços ou contribuições de diárias. No passado se convidava entre 10 e 20 pessoas com quem se tinha boas relações e se configurava, assim, um grupo de sipize. Quem organiza e recebe o ajuntamento providencia alimentos para os trabalhadores: café da manhã almoço e merendas. Ele também tem a obrigação de estar presente nos ajuntamentos daqueles que estiveram presentes em seu ajuntamento, como forma de troca e retribuição. Os ajuntamentos aconteciam quando alguém não estava dando conta de realizar algumas das etapas do processo com a lida com a roça, seja por motivos de doenças, ou como uma

forma coletiva de realizar o sipize mais rápido, ou também quando uma liderança estava viajando em busca dos nossos direitos. Ainda nos dias de hoje há os ajuntamentos, porém com menos frequência do que se fazia no passado. Eles acontecem durante a carpina dos cemitérios–tibikwera–, durante os casamentos na organização da casa da noiva nos preparativos que antecedem o dia do casamento, nos projetos na comunidade, como, por exemplo, na construção de espaços coletivos, ou quando um familiar ou vizinho se encontra doente sem condições de cuidar da roça.

Os mutirões aconteciam, também, como forma de terminar mais depressa os sipizes com a lida da roça, mas havia maior participação dos jovens, pois, em troca do sipizes e realizava uma festa à noite. Hoje não acontece mais esse tipo de mutirão como acontecia no passado, porém para os ajuntamentos que ocorrem nos dias atuais para realizar sipizes comunitários estamos usando mais o termo *mutirão* do que *ajuntamento*.

2.3 As rezas, as festas, a religiosidade e a força da vida comunitária

Devido à influência dos missionários que no passado catequizaram waïtê akwë e introduziram a religião católica, waïtê akwë aderiu também a um calendário de festejos religiosos e de dias santos. Em janeiro acontecem as festas de reis. No dia 25 de dezembro os foliões saem cantando de casa em casa durante o dia e a noite, e na noite do dia 5 para o dia 6 de janeiro a festa de Santos Reis é finalizada com rezas e sambas durante toda a noite. Em abril acontece notibikwera da Dazakru o festejo de Santa Cruz, que dura 9 dias.

No primeiro dia acontece a levantada do mastro; em seguida se faz umas rezas, se canta benditos e os mastreiros convidam as pessoas para um baile em uma das casas. Nas noites seguintes acontecem a rezas. Cada noite um casal é responsável para organizar a reza; eles são chamados pelas pessoas de *noiteiros*. No último dia do festejo também acontece a reza, se canta benditos, apresenta a lista com nomes dos mastreiros, noiteiros e festeiros para o próximo ano e os festeiros convidam as pessoas para um baile em uma das casas.

O baile não é obrigatório, depende da animação do mastreiro ou do noiteiro fazê-lo ou não. Em julho acontecem os festejos de Santo Antônio, festejos de São João, e a Noite Cultural Xakriabá, na sede do município em São João das Missões. As pessoas da aldeia fazem a fogueira no dia 23, véspera do dia de São João, e no dia 29 de junho, dia de São Pedro, os viúvos fazem a fogueira que é conhecida como fogueira dos viúvos. As pessoas costumam visitar as fogueiras dos vizinhos e vão contar causos. Em agosto

acontece o festejo de Bom Jesus. Há também as rezas que acontecem em dias santos religiosos. Algumas dessas rezas acontecem devido a uma promessa que a pessoa resolve cumprir todos os anos em um determinado dia santo. Há também a promessa do São Gonçalo, que é uma dança em que um homem vai guiando 12 mulheres até completar a quantidade de rodas que foi prometida pelo dono da promessa.

São organizadas também as noites culturais. Durante as noites culturais as pessoas de muitas aldeias se encontram, dançam e cantam os cantos Xakriabá – Huminixã. Cada aldeia faz sua apresentação e é um dos momentos em que se fortalece a espiritualidade. Essas noites não têm um dia específico para acontecerem, mas acontecem com muita frequência.

As noites culturais acontecem nos terreiros, nas casas de culturas, nas cabanas de ritos, que são espaços construídos por iniciativas da própria comunidade; a construção se dá por projetos ou por meio de mutirões. Nesses espaços acontecem vários encontros e atividades. Há oficinas para produzir artesanatos, reuniões comunitárias, palestras com os mais velhos que relatam suas experiências de vida, a história de como foi luta pela demarcação do território, a importância da observação das fases da lua antes realizar as mais diversas atividades do dia a dia, os ensinamentos sobre as plantas medicinais e os relatos das parteiras, entre outras práticas tradicionais do nosso povo. Foi incluído no calendário da Escola Estadual Indígena Xukurank o dia do evento que acontece uma vez por mês, na cabana de ritos Kri Wiktu Huminixã- Cabana Venha Cá Xakriabá. A escola convida nossos sábios para realizarem as atividades citadas acima e há participação de todos os professores da escola, alunos e outras pessoas da aldeia. Os temas abordados no evento são trabalhados, posteriormente, com os alunos nas salas de aulas.

Temos também em nossa aldeia a casa da medicina tradicional Xakriabá, onde são preparados os remédios do mato. De tempos em tempos acontecem os mutirões de coletas desses remédios e os mais velhos vão orientando os mais novos a reconhecerem as plantas medicinais na natureza, sobre qual parte da planta deve ser coletada, os cuidados ao coletar para não matar a planta. Esses mutirões acontecem visitando as plantas do cerrado e também as plantas das áreas de mata. Há ainda uma horta no quintal da casa de medicina, onde são cultivados os remédios de hortas. Após a coleta dos remédios faz-se o mutirão para preparar e embalar os remédios para o uso das pessoas que sempre vão à casa da medicina à procura desses remédios.

Em nossa aldeia temos um viveiro de mudas que foi construído pelo projeto da associação da aldeia Barreiro Preto durante a execução do projeto de reflorestamento das

nascentes *Preservando a Mãe Natureza: água é vida*. Nesse viveiro são produzidas mudas de plantas nativas e plantas frutíferas para reflorestar as áreas desmatadas e também para as pessoas plantarem em seus quintais.

2.4 Relatos e lembranças do meu Avô e bisavô paterno Laurindo e Zé Polino

Nasci em uma família de caçadores. Meu avô– waïtê angratá materno foi um grande caçador e ficava até três dias seguidos no meio da mata fazendo suas caçadas. Pelo lado do meu pai–waïtê mamang–também havia muitos caçadores. Waïtê mamang Evangelista, conhecido pelo apelido -Vanjo, meus tios– waïtê inscgiutú e waïtê angratá– paternos também foram excelentes caçadores. Quando completei 15 anos de idade, waïtê mamang me levou para ensinar a caçar e nesse mesmo dia consegui pegar um veado caatingueiro. Continuei caçando por mais alguns anos, mas quando me tornei professor parei com as caçadas. Cacei veado – ponë–, jacu– akapre–, cotia–zãhuri–, tatu–urãku/ tuxã–e outros animais e aves que faziam parte da nossa alimentação. Como foi minha primeira caça, waïtê mamang disse que era eu quem tinha que carregar até nossa casa. Quase não dei conta, pois o animal pesava muito. Tivemos que deixar a carne secar ao sol–estragó. Fazia apenas quatro dias da morte do meu avô paterno, Laurindo Polino.

Figura 03. Meu avô Laurindo Paulino voltando da caçada trazendo um veado do cerrado (1991)



Fonte: Arquivo do autor.

Quando morre um parente próximo guardamos o resguardo de uma semana sem comer carne. Waïtê angratá, além de caçador, conhecia muito da ciência Xakriabá; sabia reza para se dar bem durante as caçadas, rezas para curar pessoas que fossem picadas por cobras, mas quem conhecia mais da ciência Xakriabá era o pai do meu avô Laurindo, o José Polino, filho do Polino Veio, mestre de todos eles. Tanto o José Polino quanto o Polino Veio são muito lembrados ainda hoje entre os mais velhos do meu povo. Basta

falar José Polino e Polino Veio para em seguida ouvir o seguinte comentário: “sabiam muito da ciência”. Eles eram muito conhecidos e recebiam pessoas de longe, e até mesmo pessoas de fora da aldeia, que os procuravam para tratar de qualquer problema de saúde.

São muitos também os relatos sobre os encantamentos e transformações do meu tataravô Polino Veio que se transformava em tocos, cupinzeiros e em outros animais. Naquela época as pessoas os chamavam de feiticeiros e não eram denominados como pajés. Deles todos, conheci apenas meu avô que várias vezes vi chegando do mato trazendo caça. Desde criança passei a ter esse contato bem próximo com vários animais trazidos das caçadas e foi essa relação que me levou a fazer as moringas com tampas de animais do cerrado. Hoje não faço mais as caçadas e tento conscientizar meus parentes da necessidade de preservar esses animais que já se encontram em extinção, pelo motivo da redução das matas, do aumento da população e dos cachorros que muitas vezes fazem caçadas sozinhos e acabam matando muitos desses animais.

2.5Ceramistas do passado da aldeia Barreiro Preto

Segundo os mais velhos com quem conversei, na Aldeia Barreiro Preto não havia pessoas que faziam objetos de ze– louça, como eles costumam falar. Citam que havia muitas olarias para produzir telhas e que os fazedores de louças eram apenas os da Aldeia Sapé. De fato, ainda hoje é possível encontrar alguns potes ou panelas velhas feitos por eles e eram os principais ceramistas Xakriabá, pois andavam pelas aldeias fazendo trocas de louças por alimentos ou por pequenos animais utilizados para a alimentação. Mas, em conversa com a Pedrelina Dona Du, moradora da Aldeia Barreiro Preto e avó da minha esposa, relatou que ela mesma fazia suas panelas para cozinhar alimentos e que sua mãe e sua avó também faziam, mas as peças circulavam apenas na própria família.

Figura 04. Antigo cachimbo modelado pela avó da ceramista Dona Du



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

Figura 05. Dona Du e seu esposo augusto apresentando o antigo cachimbo usado para fumar remédios para aliviar dor de dente



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

Dona Du guarda ainda hoje um pequeno cachimbo modelado pela sua avó e que muita gente ainda usa para fumar remédios para aliviar dor de dente. Além do cachimbo, ela guarda uma panela feita por uma moradora do Brejinho, que é uma das sub aldeias da Aldeia Barreiro Preto.

Figura 06. Foto da panela usada para cozinhar para a mesa do jantar do casamento da Dona Du com o seu esposo Augusto



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

Figura 07. Seu Augusto com a panela de cerâmica tradicional Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

Conta que essa panela foi usada em 1962 para cozinhar feijão com pela de porco para a mesa do jantar do casamento dela com o seu esposo Augusto e que a usou por vários anos, inclusive para cozinhar alimentos para a mesa do jantar do casamento de quase todas as suas filhas. Depois passou a usá-la apenas para fazer sabão preto ou fazer azeite de mamona. Ela era parteira e usava muito o azeite durante os partos. Após parar

de fazer sabão e azeite resolveu guardar a panela, pois, segundo seu esposo Augusto, esses objetos são “coisas para reservar”. Ela também guarda um pote da época do seu casamento feito por uma das ceramistas da Aldeia Sapé, dona Patronília (Patunila), esposa do ceramista Pedro Botija.

Figura 08. Potefeito por uma das ceramistas da Aldeia Sapé



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

Esses objetos e corpos registram e guardam conhecimentos e muitas histórias do meu povo. Tanto a panela do preparo da comida para as festas, do cozimento do sabão e do preparo do azeite para o uso da parteira, quanto o pote, o cachimbo e vários outros objetos são exemplos de outros modos de registrar conhecimentos que também despertam nas pessoas o interesse pelas práticas ancestrais. Foi o que me despertou e que continua me despertando.

Ressalto aqui, ainda, que fui percebendo, ao longo da minha trajetória como artista indígena, que além de produzir objetos, era necessário também narrar nossas lutas, produzir textos críticos, ocupar outros espaços além do da aldeia. Devemos promover cada vez mais pensamentos e não devemos buscar apenas visibilidade individual como artista, mas buscar visibilidade para a nossa luta, para a nossa história de resistência, pois é preciso utilizar várias ferramentas como forma de repassar, para os ktãwanõ, informações sobre nossas realidades, uma vez que a maioria deles é bombardeada de equívocos sobre nossa cultura, sobre nosso povo indígena. Eles precisam saber que nossa arte não está apartada das nossas lutas. Por isso nós indígenas devemos deixar nossa zona

de conforto e colocar nossos corpos, nossas vozes, nossa literatura, nossa arte de forma incisiva diante dos olhos e ouvidos daqueles que insistem em manter uma postura colonizadora. É importante apresentar para as pessoas as artes e os mestres artistas que nos antecederam e as violências pelas quais passaram; como tentaram apagar as artes e várias outras manifestações culturais; como nossos mais velhos resistiram e transmitiram seus saberes; como estão sendo as retomadas dessas práticas, ou seja, mostrar como esses caminhos foram sendo trilhados para chegarmos no que hoje estamos chamando de arte indígena contemporânea ou artes indígenas nos dias de hoje.

3.As cerâmicas e suas práticas entre os Xakriabá

3.1 Objetos da cerâmica Xakriabá

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.

A partir da minha experiência pessoal com minha mãe – nchtari – e minha família, eu decidir começar a pesquisa. Como professor de Artes, em 2002, eu procurei nchtari para aprender a fazer as primeiras peças. Até aquele momento, eu a olhava fazendo, mas não vinha aquela curiosidade de pôr a mão no ze. Ela foi fazendo um pássaro e um coelhinho e me deu um pouco de ze para que primeiro eu a observasse e em seguida começasse a modelar, acompanhando o que ela dizia. Ela ia explicando como que tinha que fazer e eu senti facilidade para fazer aquele "desenho de ze", até que o pássaro e o coelhinho ficaram prontos e ela me elogiou. Daí em diante eu fiquei animado e continuei fazendo. Esse foi bem o início, antes da pesquisa mesmo começar.

Até meus 20 anos de idade, além dos objetos que minha mãe modelava–que eram, em sua maioria, representações de animais de caça do cerrado–, convivi com o pote de cerâmica que era muito utilizado para armazenar água e telhas artesanais, que eram queimados nas últimas olarias de fabricação das telhas que ainda existiam.

Figura 09. Ceramista Dona Dalzira modelando pote



Fotografia: Edgar Kanaykõ Xakriabá (2018)

Figura 10. Ceramista seu Manoel mostrando um prato



Fotografia: Ana Gomes (2011)

Segundo seu Manoel Pereira dos Santos, um dos meus entrevistados para o Sipize de Conclusão de Curso da Licenciatura no FIEI, ele aprendeu fazer peças de ze com sua avó e eram modelados os seguintes objetos:

> O que eu aprendi com ela, é assim ó, aí eu faço é pote, butija, prato, copo, bule, chaleira, canoa pruque tem asquelas canoinha de barro, é muringa, cabaça de barro, tudo eu faço, é pires, a chapa do fogão de lenha, também tem cachimbo de barro e tem mais coisas de barro também que a gente faiz. (informação verbal)

As crianças usavam também os brinquedos que elas mesmas faziam do ze. As meninas modelavam neném de ze e brincavam como as de hoje brincam com bonecas. Os meninos também brincavam fazendo alguns animais de ze. Segundo o seu Emílio, que também foi um dos meus entrevistados para o TCC da Licenciatura, tudo era feito do ze e havia uma grande quantidade de objetos da nossa cerâmica:

> Eu faço pote e o próprio buli, xicra e candêa de barropra lumiá, tacho grande de torrar farinha e fazê beju essas coisa. Tacho pa fazê sabão, panela grande pa cunzinhá em festa, a gente fazia. Tudo era de barro: panela, pratos, a sopeira. (informação verbal)

Figura 11. Ceramista seu Emílio ao lado do forno de arco catenário recolhendo peças após a queima



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2011)

Figura 12. Ceramista Dona Zelina modelando escultura de figura indígena



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2010)

Minha tia de consideração Zelina, esposa do fazedor de telhas o Laurindo (tio Lero), primo do meu pai, era uma das ceramistas que ainda fazia algumas pequenas peças de ze. Na entrevista para o TCC da Licenciatura, ela fala que fazia as seguintes peças:

> Eu fazia mais era pratos, sopeiras e panelinhas de barro. Já hoje faço prato, panela é desenho de animal, faço outras coisinhas assim de uso e de enfeite, de usa pra servidão mermo de casa e pra enfeite tamem, faço um'as pecinha pra enfeito também, faço colar também eu faço. Eu faço melhó é prato e jarro e desenhos de pessoas também mais num é o desenhe da pessoa igual a pessoa, eu faço um'a estátua aí e falo que é um'a pessoa. (informação verbal)

3.2 Enfraquecimento das práticas e uso da cerâmica

Ainda hoje é possível encontrar alguns potes, no interior das casas de algumas pessoas mais velhas, que foram produzidos pelas ceramistas da Aldeia Sapé–Dazakru Duikwa. A cerâmica de Dazakru Duikwaé muito lembrada pelos nossos mais velhos, como a melhor cerâmica que era produzida no Território. Os potes usados para guardar água e outros objetos de cerâmica que circulava nas aldeias eram, em sua maioria, modelados na Dazakru Duikwa, que é vizinha da Aldeia Barreiro Preto–Dazakru Apkrêwakdú.

Figura 13. Pote antigo usado para esfriar água



Fotografia: Ana Gomes (2010)

Minha nchtari, dona Dalzira, fala que chegou à Dazakru Apkrêwakdú para morar na subaldeia3 Veredinha em 1979e que já naquela época não havia mais ninguém fazendo cerâmica aqui na região. Ela nasceu e morou na aldeia Itacarambizinho até os 18 anos de idade e foi ainda na infância que começou a modelar suas primeiras peças. Um dia, quando estava na fonte para buscar água, observou uma de suas tias modelando um bichinho com o ze e achou aquilo muito interessante. Quando voltou para casa ficou pensando no que tinha visto e um tempo depois resolveu buscar argila para tentar fazer alguma coisa com o ze. Resolveu então que iria fazer bebezinhos para usar como brinquedos, pois naquele tempo não tinha esses brinquedos de hoje como as bonecas. E passou a brincar com suas irmãs mais novas, usando os bebês de ze como bonecas.

Na aldeia em que ela morava tem uma argila muita branca, uma argila muito boa, chamada pelos mais velhos de "tubatinga" e é a argila que até hoje ela gosta de usar em suas modelagens. Esse tipo de argila se encontra rara nos dias de hoje e é de difícil acesso. Como o pai dela era caçador e trazia de suas caçadas vários animais do cerrado, ela passou a conhecê-los nos detalhes e resolveu então copiar as figuras desses bichos, ou seja, a fazer desenhos de ze, como costumam falar por aqui. Seu pai também plantava arroz e ela era quem vigiava os pássaros para não atacarem a roça; ela conta que para passar o tempo mais de pressa fazia esses bichos como o veado, tatu, coelhos, preá, gatos do mato e outros animais do cerrado. Seu pai, observando que os pássaros estavam causando prejuízos à roça de arroz, acabou encontrando um pequeno terreiro cheio desses desenhos de ze e ficou muito bravo. Ele pisoteou os bichinhos destruindo tudo e ao chegar em casa ficou muito bravo com ela, pois em vez de vigiar a roça estava fazendo os desenhos de ze e os pássaros aproveitavam sua distração faziam um grande estrago no arrozal.

Porém, ela continuou fazendo os bichinhos em sua casa como brinquedos nas horas vagas e assim foi praticando a modelagem, mas ela não chegou a ver outras pessoas fazendo os objetos como prato, panela, pote, sopeira e botijas, pois nessa época o uso desses objetos em sua aldeia já tinha enfraquecido muito e os potes que usavam na casa de seus pais eram comprados em dazakru mais distantes. E só a partir de 2005, participando das oficinas no início da retomada da cerâmica Xakriabá, ela passou a modelar os objetos de uso doméstico e passou fazer a queima de suas peças.

---

[3]Sub aldeias, para os Xakriabá, constituem *galhos* de aldeias maiores, onde estão os líderes e se localizam a escola e outras instituições. Sub aldeias, assim, não são aldeias autônomas, mas comunidades vinculadas às aldeias, que surgiram em função do crescimento demográfico.

Ela acredita que os ceramistas da Dazakru Duikwa já não estavam mais fazendo os objetos de desde o final dos anos 1960.

Figura 14. Cuzcuzeira antiga



Fotografia: Ana Gomes (2007)

Ela fala que no passado, no tempo da sua avó, havia o costume de presentear os noivos com esses objetos. Ao sair convidando seus parentes para o casamento, os noivos eram presenteados com utensílios da cerâmica Xakriabá.Com o passar do tempo esses objetos foram sendo substituídos pelos objetos industrializados e, assim, os artesãos foram deixando de fazer suas peças, até que a cerâmica ficou adormecida em nosso Território. 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 conseguintemente a introdução da geladeira, os potes perderam espaço para esse objeto industrializado e a última queima de telhas foi realizada para a construção das Mini Casas de Cultura em 2010. Já os tijolos queimados ainda são produzidos por algumas poucas pessoas nas aldeias.

3.3 Retomada da cerâmica

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

A escola passou a ter autonomia para construir seu calendário próprio, de acordo com a realidade de cada dazakru e com participação de toda a comunidade em sua elaboração. Com um calendário flexível, podendo sofrer alterações, dependendo do desejo da comunidade, a vida na escola passou a respeitar os dias sagrados, os eventos locais, as reuniões da associação comunitária e as datas marcantes, como o dia da chacina dos mártires Huminixã, o dia 12 de fevereiro, e também o dia da morte do cacique Rodrigão, dia 25 de abril e outros eventos sagrados para o povo.

Os professores passaram a fazer o curso de Magistério Indígena, que foi uma conquista Huminixã junto à Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, em parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Em seguida, foi criado o curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas, da Faculdade de Educação da UFMG (FIEI/FaE-UFMG), que resultou na formação de pesquisadores indígenas e em várias pesquisas de nossos próprios povos[4]. Desse modo a instituição *escola* passou a ter mais sentido para nós, formando 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. Tudo isso contribuiu para nos conscientizarmos cada vez mais do direito à cultura, à diferença e à diversidade cultural, que eram antes desmotivados pela escola anterior, que tinha professores não-indígenas

[4] Merece menção a dissertação de mestrado da pesquisadora indígena Célia Nunes Correa Xakriabá. Seu trabalho é uma potente reflexão sobre a história Xakriabá, marcada pelas temporalidades do Barro, do Genipapo e do Giz (CORREA XAKRIABÁ, 2018). Ao grafar a palavra Genipapo com "G", seguimos aqui a grafia empregada por Célia, que faz a opção por escrever deste modo, pois se reconhece mais com o G do que com o J (CORREA XAKRIABÁ, 2018, p.40).

atuando dentro das aldeias. A cerâmica Huminixã contemporânea ganhou força a partir dessa conquista.

A partir da homologação do território e da criação da escola diferenciada, akwë Huminixã intensificou o processo de "retomada". "Retomada" é um conceito Huminixã, 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 (XAKRIABÁ, 1995; 2004; 2005). Hoje, a língua Akwë está sendo ensinada nas aulas de Cultura e na disciplina de Língua Akwë Huminixã, por meio da música e da escrita de palavras e seus significados (TKADI XAKRIABÁ, 2018). Além disso, pesquisas vêm sendo realizadas com os mais velhos que conseguiram manter em segredo muitas palavras e algumas frases. A cerâmica Xakriabá também está inserida nessas políticas de "retomada".

Nas referências bibliográficas sobre os Huminixã, as "retomadas culturais" são compreendidas ora como um "avivamento", "recuperação", ora como uma "ativação" das práticas tradicionais Huminixã, relacionadas à língua, à arte, à pintura corporal, ao mundo dos encantados, à prática do toré e ao segredo, entre outras (FARIA; SILVA, 2020; SANTOS, 2010). As "retomadas" do território e as "retomadas culturais" estão misturadas uma na outra e se afetam mutuamente, evidenciando as estratégias de luta e resistência do povo. A retomada da cerâmica é uma das retomadas culturais.

Desde 2005, a cerâmica está presente nas disciplinas de Artes e Cultura Huminixã, ministradas na escola, por meio de oficinas realizadas pelos professores de Arte e Cultura, e por outros artistas. Está presente também nas casas de cultura, nas casas dos artesãos distribuídas por várias aldeias, e nas oficinas dos ceramistas. Desde o momento em que ocorreu a "retomada" da cerâmica, conforme mencionei, várias pessoas passaram a participar do sipize com o ze.

Figura 15. Finalização de oficina de cerâmica com Ulisses Mendes do Vale do Jequitinhonha com participação de crianças, jovens, adultos e velhos Xakriabá



Foto: Terezinha Furiat (2010)

Figura 16. Oficina de modelagem com o professor e ceramista Rogério Godoy da UFSJ



Fotografia: Ana Gomes (2006)

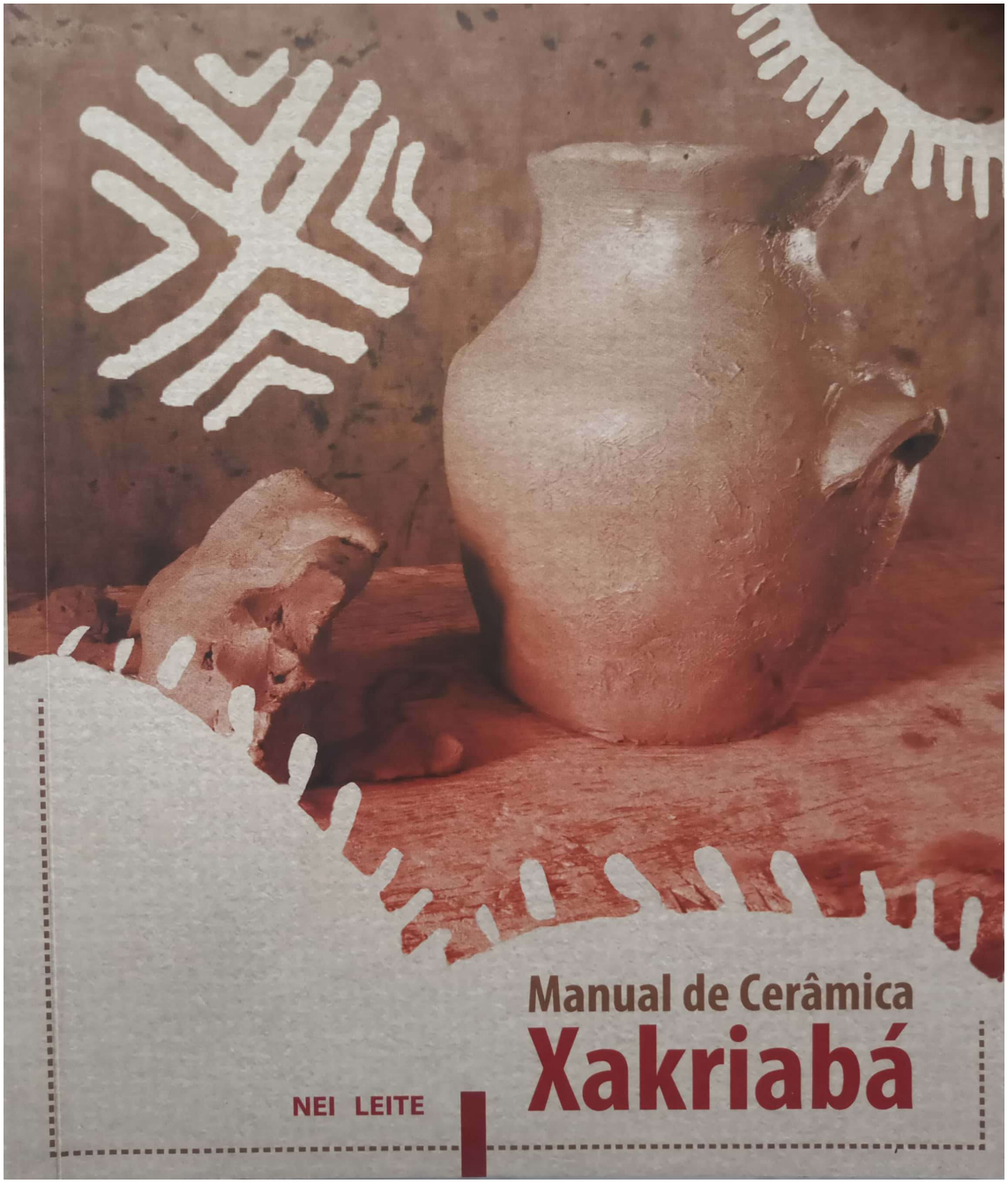
Em 2006, em parceria com a Universidade Federal de São João Del Rey (UFSJ), foram realizadas duas oficinas sob a coordenação do professor e ceramista Rogério Godoy[5], a partir de sua pesquisa de análise e caracterização dos ze em várias dazakru Huminixã. A primeira foi de construção de forno e ocorreu na aldeia Sumaré I, ao lado da Casa de Cultura Huminixã, quando os ceramistas aprenderam a construir o forno de arco catenário. Este forno possibilitou queimar as peças com um uso muito menor de lenha comparado com o forno colonial, já utilizado nas aldeias, nas olarias que ainda produziam telhas. Na segunda oficina, os ceramistas Huminixã aprenderam e compartilharam diversas técnicas de modelagem. Ao final dessas oficinas, os artesãos Huminixã elaboraram o projeto de construção de outras unidades de casa de cultura, as Mini Casas de Cultura, com o objetivo de ampliar a prática com o ze em outras aldeias. Com a construção das Mini Casas, diversas outras oficinas de cerâmica foram realizadas. Vale ressaltar as oficinas realizadas com Zandra Miranda (UFSJ). No período de 30 de agosto a 9 de setembro de 2009, a pesquisadora realizou um mapeamento da produção dos principais artesãos Huminixã (MIRANDA, FIGUEIREDO; XAKRIABÁ, 2010). Esse mapeamento resultou em um extenso arquivo de imagens, totalizando mais de 500 fotografias que, segundo Zandra Miranda (2010), foi disponibilizado para a Associação Brasileira de Cerâmica (ABCERAM), para eventuais consultas.

Durante as oficinas, Zandra percebeu a dificuldade das ceramistas em controlar a espessura das peças e sugeriu o uso de moldes para ajudar na construção de peças mais finas. “A ideia era usar a forma como um elemento facilitador da produção, sem que se percam características de identidade cultural” (MIRANDA, 2010, p.7).

Uma das pesquisas realizadas na licenciatura foi sobre a cerâmica indígena Huminixã. Essa pesquisa trouxe muitos frutos para a “retomada” da cerâmica na dazakru. Realizei a pesquisa sob a orientação da Professora Ana Gomes (UFMG), que apoiou minha proposta de que, em vez de produzir um texto acadêmico, fosse apresentado como objeto final da conclusão do curso a produção de um livro de minha autoria: *Manual de Cerâmica Xakriabá*, produzido com imagens explicativas para o uso dos não alfabetizados, e que também fossem realizadas, em Belo Horizonte - MG, algumas exposições do sipize com a Cerâmica Indígena Xakriabá.

[5] O Professor Rogério Godoy (UFSJ) foi coorientador do meu TCC de Licenciatura no FIEI/UFMG.

Figura 17. Manual de Cerâmica Xakriabá, apresentado como objeto final da conclusão do curso de licenciatura



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

Figura 18. Primeira exposição de Cerâmica Indígena Xakriabá no saguão do prédio da Retoria da UFMG em Belo Horizonte – MG



Fotografia: Ana Gomes (2011)

Figura 19. Entrada paraa exposição de Cerâmica Indígena Xakriabá em Belo Horizonte – MG, no saguão do prédio da Retoria da UFMG



Fotografia: Ana Gomes (2011)

Ao não querer produzir um texto acadêmico no padrão tradicional, minha preocupação era de que ele poderia ficar engavetado e não chegar aos meus parentes. Dos 142 indígenas da primeira turma, somente eu e meu colega de curso Marcelo Correia Xakriabá decidimos não apresentar sipize no padrão acadêmico tradicional. Como já era interessado em cerâmica e parte da Associação Indígena Xakriabá Aldeia Barreiro Preto (AIXABP), comecei a participar do projeto de construção das três Mini Casas de Culturas que abrigariam ferramentas e fornos para a retomada da produção de cerâmica e outras artes.

Durante a pesquisa, entrevistei os mais velhos que trabalharam com o ze: Dona Dalzira, Seu Antônio Paca, Dona Zelina, Seu Manoel e Seu Emilio, chamados por nós de *Livros Vivos*; cataloguei as ferramentas que cada um precisava para a AIXABP comprar; organizei reuniões nas dazakru interessadas e organizei oficinas para montar fornos e construir as Mini Casas de Cultura, chamadas de *filhas* da Casa de Cultura *mãe* na Aldeia Barreiro Preto–Dazakru Apkrêwakdú. Participei mais tarde de outro projeto para a produção de oito novos fornos no Território, além da retomada de uma técnica de queima de cerâmica a céu aberto que estava abandonada havia cerca de 40 anos.

Figura 20. Inicio da queima de cerâmica a céu aberto em buraco com circulo de lenha



Fotografia: Edgar Kanaykõ Xakriabá (2013)

Figura 21. Cerâmica sendo queimadas a céu aberto em buraco



Fotografia: Edgar Kanaykõ Xakriabá (2013)

Figura 22. Uso de lenhas mais grossas durante a queima de cerâmica a céu aberto



Fotografia: Edgar Kanaykõ Xakriabá (2013)

Figura 23. Finalizando a queima de cerâmica em buraco



Fotografia: Edgar Kanaykõ Xakriabá (2013)

Figura 24 e Figura 25. Final da primeira etapa da queima em buraco



Fotografias: Edgar Kanaykõ Xakriabá (2013)

Figura 26. Peças sendo retiradas das cinzas após serem escurecidas com fumaças de folhas verdes e pó de madeiras



Fotografia: Edgar Kanaykõ Xakriabá (2013)

Figura 27. Moringa tatu escurecida em fumaça, recém cedesfornada da queima a céu aberto em buraco



Fotografia: Edgar Kanaykõ Xakriabá (2013)

Na medida em que a pesquisa avançava, fui retomando as técnicas de modelagem, a queima tradicional a céu aberto, os acabamentos e a decoração das peças. Desde o começo da graduação já atuava como professor na Escola Estadual Indígena Xukurank e, sabedor do papel da escola indígena em fortalecer as práticas, passei a convidar os estudantes para a minha oficina de cerâmica no final de semana, trocando o horário de cinquenta minutos da matriz curricular pelo *horário do ze,* além de ainda orientar ex-alunos, professores indígenas e outros interessados na prática.

A pesquisa foi pautada por uma efetiva "retomada" das práticas culturais comunitárias, configurando uma ação cultural de fortalecimento do Akwë Huminixã, ao buscar priorizar ações voltadas para a comunidade.

Uma década depois daquela exposição, agora cursando mestrado em Artes, chega o momento de pensar sobre aquela opção tomada entre 2006 e 2011, período que a prática da cerâmica estava adormecida no Território, mas bastou dar alguns toques para ser retomada. Algo que minha professora e orientadora no sipize de Conclusão de Curso do (FIEI/PROLIND)[6], Ana Gomes, descreveu muito bem no folder de apresentação para a exposição de cerâmica Huminixã no prédio da Reitoria da UFMG, em 2011, que foi uma das ações decorrentes da minha pesquisa, nas seguintes palavras:

> Quando a palavra indígena foi proibida e
> silenciada, a memória se guardou no gesto,
> na postura, no mais profundo dos afetos.

Em 2011, vários professores adotaram a prática da cerâmica nas escolas, os fornos construídos seguem sendo utilizados quando os moradores querem novas peças, e ao redor do forno instalado na Aldeia Veredinha se organizou um grupo de mulheres especialmente ativo na produção. Peças de cerâmica passaram a ser vendidas para visitantes, gerando renda para nosso povo. Mas, acima de tudo, as peças voltaram a circular no cotidiano das pessoas, as casas voltaram a ter objetos de cerâmica. Nesta situação, é a própria circulação das peças que documenta o fluxo de ação que eu queria

[6] Trata-se do Programa de Apoio à Formação Superior e Licenciaturas Indígenas. Com o PROLIND a formação de professores indígenas passou a estar relacionada ao acesso indígena ao ensino superior. A experiência do Curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas (FIEI/PROLIND) foi inspirada na formação realizada no magistério indígena, com objetivo de atender a demanda emergencial de formar professores indígenas para atuar no ensino médio. O curso se caracterizou como uma oferta específica inicial que em 2009, a partir do Programa de Apoio ao Plano de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais- REUNI, passa a ser regular. Com o FIEI/REUNI, os professores estariam habilitados a atuarem no ensino médio e fundamental com formação em uma das quatro habilitações: Ciências Sociais e Humanidades; Matemática; Ciências da Vida e da Natureza; Línguas, Artes e Literatura.

que acontecesse com minha pesquisa, e esse resultado só foi possível pelo envolvimento com a prática. Mais do que uma descrição da cerâmica Huminixã em vias de extinção, importava que as peças que foram aparecendo e circulando documentassem o processo da retomada.

No mestrado percebi que é importante avançar um pouco mais na documentação escrita desse processo da retomada da cerâmica Huminixã, para que ele alcance lugares mais distantes e possa, assim, levar mais informações para os ktãwanõ sobre nossa realidade, sobre nossas lutas, sobre a nossa resistência, ou seja, levar nossas denúncias e trazer para meu povo contribuições como a quebra dos estereótipos e dos preconceitos.

Tanto a produção de cerâmica quanto a prática da escrita exigem disciplina, atenção, conhecimento, técnica e elaboração estética, e, ao apoiar o percurso acadêmico articulado ao redor da produção de cultura material, a Universidade deixou entrever uma brecha para o reconhecimento desses outros modos de aprender, ensinar, documentar e articular conhecimentos.

Observo haver uma maior circulação das peças no meio do povo, pois elas são oferecidas novamente como presentes de casamentos, para as moças e para os parentes que visitam o Território, como acontecia no passado.

No início da "retomada" da cerâmica, as oficinas aconteciam por meio dos projetos de construção da Casa de Cultura e das Mini Casas de Cultura Xakriabá. A partir de 2011 elas ocorrem como ação da educação diferenciada e também por iniciativa espontânea dos ceramistas que, de tempos em tempos, realizam essas oficinas apenas com o objetivo de estarem juntos, trocando experiências, revendo parentes, divertindo-se e conversando sobre assuntos variados.

Outro ponto importante após 2013 foram os convites que foram surgindo para realizar oficinas de técnicas de modelagem em cerâmica Xakriabá, participação em seminários, festivais, exposições de arte indígena contemporânea e realizar oficinas de cerâmica em escolas nos municípios vizinhos do nosso Território.

Entre 2012 e 2014 orientei dois percursos acadêmicos da Licenciatura Indígena no FIEI/UFMG das alunas Lucima e Santilha Xakriabá. O primeiro, sobre "A arte do ze: Cerâmicas e ceramistas Xakriabá"; o segundo, sobre: "Cerâmica Xakriabá na aldeia Prata". Junto com minha mãe Dalzira e minha esposa Ivanir Oliveira, realizei oficina de modelagem, queima de buraco ao modo tradicional Xakriabá na disciplina de "Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais" na Escola de Belas Artes/ UFMG em maio de 2014. Em novembro desse mesmo ano fui convidado para participar do Arte da Terra: I

Seminário sobre Cerâmica Indígena no Museu do Índio no Estado do Rio de Janeiro. Durante o seminário aconteceram várias oficinas de Modelagem e Pintura, com as ceramistas indígenas dos povos Suruí, Asurini, Karajá, Kadiwéu e Terena. Foi o meu primeiro contato com ceramistas de outros povos. Elas ficaram curiosas ao saber que eu era ceramista, devido em suas culturas não haver a figura do ceramista masculino. Dois anos mais tarde voltei a Belo Horizonte, novamente com minha mãe, como instrutores da oficina Cerâmica Xakriabá no 48º Festival de Inverno da UFMG em julho de 2016. Em setembro de 2017, participei como oficineiro de cerâmica indígena Xakriabá no seminário do curso de Licenciatura Indígena na FAE/UFMG em - BH. Também participamos de oficinas de intercâmbio, com as ceramistas da comunidade do Candeal no município de Cônego Marinho, município vizinho do nosso Território. Várias ceramistas Xakriabá foram à olaria das ceramistas do Candeal realizar trocas de experiências em técnicas de modelagem. E em julho de 2018 Ivanir e eu participamos como oficineiros no evento Venda Nova Sustentável 4ª edição em Belo Horizonte a convite da professora e artista ceramista Sabrina Damas.

Em junho de 2019, junto com minha esposa, realizamos oficinas de modelagem, acabamentos e decoração das peças com os alunos da Escola Estadual Josefino Barbosa, no Município de Itacarambi, que também é vizinho do nosso Território. Em 2019 fui convidado pela Universidade Federal de Minas Gerais para participar da exposição "Mundos Indígenas" abrigada no Espaço do Conhecimento UFMG. Além das cerâmicas Xakriabá feitas por mim e minha esposa Ivanir, foram apresentadas ao público artes dos povos Maxakali, Pataxoop, Yanomami e Ye'kwana. A exposição foi proposta por um conjunto de curadores indígenas. Três curadores Xakriabá - Vicente, Edvaldo e Célia; dois do povo Maxakali - Sueli e Isael; dois Pataxoop - dona Liça e Kanatyo; dois Yanomami - Davi Kopenawa e Joseca; e dois Ye'kwana - Júlio Magalhães e Viviane Rocha. Junto com minha mãe Dalzira fui convidado por Paula Berbert e o artista indígena Jaider Esbell Macuxi para participar da exposição "Moquém - Surarî Arte Indígena Contemporânea", no Museu de Arte Moderna, na 34ª Bienal de São Paulo, em 2021, com curadoria do parente Jaider Esbell Macuxi.

Os artistas indígenas participantes da exposição foram: Ailton Krenak, Amazoner Arawak, Antonio Brasil Marubo, Arissana Pataxó, Armando Mariano Marubo, Bartô, Bernaldina José Pedro, Bu'ú Kennedy, Carlos Papá, Carmézia Emiliano, Charles Gabriel, Daiara Tukano, Dalzira Xakriabá, Davi Kopenawa, Denilson Baniwa, Diogo Lima, Elisclésio Makuxi, Fanor Xirixana, Gustavo Caboco, Isael Maxakali, Isaiais Miliano,

Jaider Esbell, Joseca Yanomami, Luiz Matheus, Mahku, Mario Flores Taurepang, Nei Leite Xakriabá, Paulino Joaquim Marubo, Rita Sales Huni Kuin, Rivaldo Tapyrapé, Sueli Maxakali, Vernon Foster, Yaka Huni Kuin e Yermollay Caripoune.

Em 2022, fui convidado pela professora e artista visual Mariana Novais, que conheci em 2014 no Museu do Índio, para realizar, no assentamento Terra Livre, uma oficina de retomada da cerâmica nessa comunidade. Essa oficina foi realizada por meio do projeto "Ciclos da Terra: Design Sustentável de Biojoias e Utilitários", que foi desenvolvido na Escola Milton Santos, dentro do Assentamento Terra Vista, no município de Arataca (Bahia). O projeto foi contemplado pelo Prêmio Funarte Artes Visuais Periferias e Interiores - 2021/2022. Durante a oficina conheci um dos líderes do assentamento - Joelson - que é guardião das sementes crioulas e que em 20 anos conseguiu recuperar nascentes e reflorestar a mata que estava destruída pela monocultura do cacau.

Houve participação de várias mulheres da comunidade e entre elas uma senhora de 68 anos de idade, a Dona Valdeci, que ainda não tinha tido experiência com a modelagem e ficou muito emocionada ao conseguir modelar um prato em argila. Percebi que elas ficaram muito interessadas em fazer também a retomada da cerâmica em sua comunidade.

Esses intercâmbios fortaleceram ainda mais as alianças afetivas, trocas de experiências e parcerias, contribuíram para descolonizar muitos pensamentos.

É importante destacar que esse conjunto de narrativas, ações e relações de diferentes sujeitos (comunidade indígena, a luta dos nossos líderes, a escola diferenciada, universidades e outros parceiros) tecendo ações práticas, pensando estratégias, a memória dos anciões, o respeito pela natureza, a relação com a terra e a ancestralidade, além dos próprios objetos antigos, ainda presentes no território, tudo isso entrelaçado possibilitou a "retomada" da cerâmica Xakriabá.

Figura 28. Oficina de modelagem em cerâmica no assentamento Terra Livre, em Arataca (Bahia)



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

4. Arte indígena nos dias de hoje

Não pretendo definir um conceito sobre arte contemporânea e muito menos sobre a arte indígena contemporânea. Quero iniciar aqui considerações sobre a visão que tenho sobre esses dois mundos da arte, a partir da arte do waïtê akwë, da minha experiência como artista ceramista Huminixã, dos contatos que tive com outros artistas indígenas e alguns textos li. Desejo apenas apontar algumas de suas características, sem intenção de identificar em que elasse diferem e no que se aproximam.

Mesmo não havendo uma palavra ou expressão em nossa cultura que abrigue o significado da palavra *arte*, ela sempre esteve presente em nosso meio, se manifestando de várias formas, seja através da cerâmica, das pinturas corporais, da pintura rupestre, das máscaras, da música, da dança, da cestaria, do trançado ou por meio dos rituais e das mitologias, dentre outras. As artes indígenas são ancestrais e existem desde o início da existência dos nossos povos, ou seja, arte e indígena são da mesma era e sempre andaram lado-a-lado. Sobre esse ponto, o artista indígena Jaider Esbell fez a seguinte afirmação em entrevista para a revista *Select,* "Indígena e arte são de origem comum e indissociável" (ESBELL, 2021).

O fato é que historicamente as artes indígenas foram menosprezadas e ignoradas pelo ktãwanõ e seu sistema de arte, que quase sempre negaram seus espaços e não tiveram capacidade para compreender a nossa arte. Além disso, nem sempre as artes feitas por artistas indígenas são reconhecidas e, muitas vezes, são classificadas como artesanato com o objetivo de diminuí-la. Algo que Ailton Krenak expressa no texto:

> A separação entre viver e fazer arte, eu não percebo essa separação em nenhuma das matrizes de pensamento de povos originários que conheci. Todo mundo que eu conheço dança, canta, pinta, desenha, esculpe, faz tudo isso que o Ocidente atribui a uma categoria de gente, que são os artistas. Só que em alguns casos são chamados de artesãos e suas obras são chamadas de artesanato, mas, de novo, são categorias que discriminam o que é arte, o que é artesanato, o que é um artista, o que é um artesão. Porque a história da arte é a história da arte do Ocidente (KRENAK, 2016, p.182).

Considero que o sistema da arte menospreza nossa arte por uma série de questões históricas, políticas e equívocos conceituais a respeito da nossa cultura: devido às várias imagens que foram criadas pela literatura brasileira, que distorceram ou idealizaram nosso jeito de viver e de se relacionar com a natureza; à falta da presença indígena, por um longo período da história, nas universidades e em outros espaços para atuar como autores de seus próprios conhecimentos; à falta de apoio dos governos para a promoção de forma

sustentável do artesanato indígena; à falta de efetivação das artes indígenas como patrimônio cultural brasileiro (Goldstein, 2014); à falta de política cultural que valorize a cultura popular, o conhecimento tradicional e os saberes orais de modo a incorporar a sabedoria tradicional nas escolas e nas universidades e em outros espaços de promoção cultural; à cultura negacionista da elite brasileira das culturas tradicionais e o apego às culturas mais distantes, ocidentalizadas.

Parto da perspectiva de que o universo cultural e artístico indígena está presente no acervo da arte nos dias de hoje e deve ser mais bem estudado e divulgado para que seja conhecido, respeitado e valorizado da mesma forma, independentemente de ser indígena ou ktãwanõ. Não é uma questão de querer colocar a arte indígena em superioridade, pois isso seria repetir o mesmo erro do sistema da arte do ktãwanõ, mas de discordância daqueles que insistem em diminui-la.

Os colonizadores sempre classificaram meus mestres como artesãos e seus sipize -trabalho como artes, que acabaram se acostumando com essas expressões. E esses dois conceitos ainda são muito bem aceitos e usados entre nós. Porém, ao passarmos a ter conhecimento do uso intencional de modo pejorativo dessas expressões por parte do sistema da arte do ktãwanõ, estamos começando a nos apropriar da expressão arte e artista em lugar de artesanato e artesão. Como estratégia mesmo para o reconhecimento dos nossos sipize.

A partir desse ponto de vista, passei a pensar que é importante desenvolver estratégias para promover a inserção da nossa arte Huminixã no sistema das artes e também do seu reconhecimento como arte. Considero muito importante mostrar para a sociedade o artista e a arte indígena a partir de um ponto de vista do próprio indígena, visto que há uma valorização dos sipize de uma elite considerados como arte e, ao mesmo tempo, uma desvalorização, classificando as pessoas como artesãos e seu sipize como artesanato.

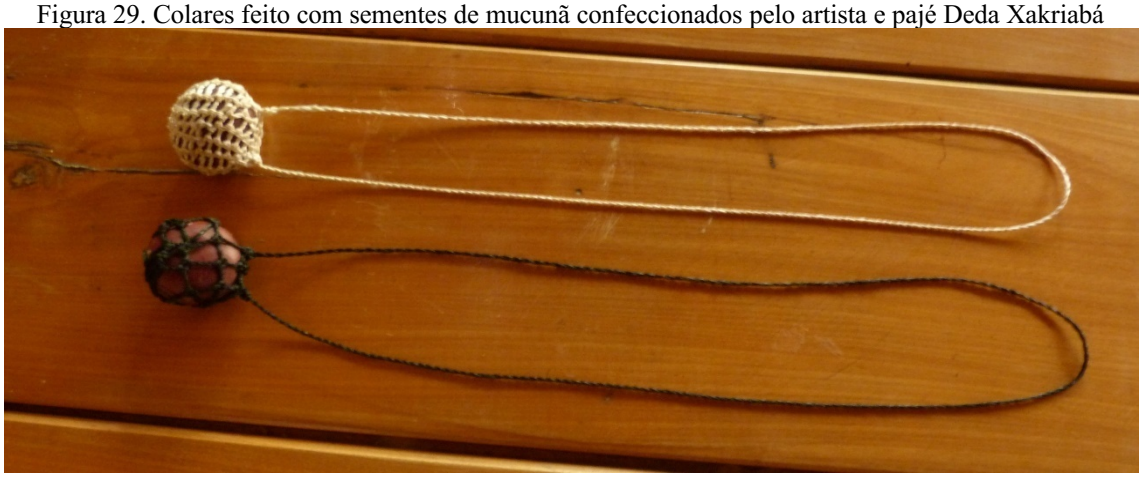
Só agora, depois de muitos séculos de invisibilidade, estão começando a voltar os olhares para as nossas produções, a partir da luta de vários artistas indígenas que estão se lançando e ocupando essas instituições, se apropriando desses espaços coloniais motivados em fazer ações decoloniais. Porém, não é uma tarefa fácil, pois é preciso ter muito cuidado para não se contaminar. Ao passarmos por essa trilha devemos ter astúcia escolhendo onde e como pisar e do que se desviar, peneirando e descartando tudo aquilo que não nos interessa como, por exemplo, a vaidade e as tentações desse mundo centrado no capitalismo.

No entanto, é necessário que apresentemos nossa arte para a sociedade para que as pessoas possam conhecê-la e respeitá-la e assim pararem de errar ao insistir em interpretá-la e classificá-las com o mesmo conceito da arte europeia e estadunidense. O fato é que as artes indígenas são manifestações culturais muito diferentes das manifestações da arte do ktãwanõ, que é vinculada ao sistema de museus. As artes indígenas não são criadas com finalidade de serem contempladas em espaços separados do dia a dia ou para cumprir funções prioritariamente poéticas (Nunes, 2011). Elas são artes que têm um papel ativo e, em alguns casos, utilitário na vida cotidiana das dazakru. São utensílios nos quais servimos nossos alimentos, são pinturas corporais que nos protegem dos agentes da destruição, são cantos que nos fortalecem e nos conectam com os nossos ancestrais.

As artes indígenas, necessariamente, têm uma agência na vida do waïtê akwë e permeiam todo o nosso cotidiano, ao contrário da arte ocidental, que tem sua valorização voltada apenas para o objeto (LAGROU, 2009). Ela quase sempre é dotada de um significado mais prático e o belo sempre vem acompanhado de outros atributos. Um colar ou uma pulseira, por exemplo, nem sempre são confeccionados com a finalidade de funcionar como enfeite para corpo; dependendo da matéria prima utilizada e do ritual por qual passou durante sua confecção, podem ter também a função de proteção para o corpo. Dessa mesma forma acontece com a pintura corporal e vários outros objetos da nossa arte. Durante um ritual, o contato entre humanos e espírito pode transformar aquele corpo em outro ser encantado, que pode nos orientar, nos alertar dos perigos e nos conectar com nossos antepassados. São objetos criados para uso cotidiano ou ritual. Não são objetos apegados à estética somente.

Nossa arte não está isolada da natureza, da vida, das lutas, do território, da memória, da tradição; tudo está ligado, pois ela tece uma rede de significados culturais. Além de ela representar nossa cultura, é também nossa ferramenta de luta.

Figura 29. Colares feito com sementes de mucunã confeccionados pelo artista e pajé Deda Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

4.1 É preciso conhecer nossa cultura por dentro para evitar equívocos

Para apresentar as artes indígenas de forma respeitosa é preciso conhecer, escutar e entender a história de luta pela qual waïtê akwë tem passado. Nossa arte retoma processos comunitários, práticas tradicionais adormecidas e constrói novas histórias na tradição.

É por isso que quando um ktãwanõ que nunca visitou um território indígena e que, portanto, não conhece nossa cultura, resolve falar dela e da nossa arte, está falando de uma cultura que não é a dele e comete vários equívocos. Está falando de algo que não conhece por dentro e muitas vezes fala de forma interpretativa a partir de leituras de livros escritos por ktãwanõs, ou seja, a partir de referências da sua própria cultura. Considero que só aqueles que vivem ou convivem de perto com a ciência de um povo ou de seus antepassados são capazes de decifrar as intenções e os significados que estão por trás de cada um de seus objetos.

Para dar um exemplo, tomemos o maracá, que para alguém de fora da cultura pode representar apenas um chocalho para dar ritmo aos cantos, mas para nosso Akwë Huminixã o maracá pode ser um objeto sagrado carregado de energias que requer alguns cuidados quanto ao seu uso. Há períodos em que ele pode ser usado e há período em que ele não deve ser usado. O desrespeito a esses cuidados pode trazer sérias consequências para waïtê akwë.

Figura 30. Maracás confeccionados pelo artista Xavier Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

Muitas vezes colecionadores, lojistas e curadores têm se apropriado dos nossos objetos sem conhecer, sem querer nos escutar e sem querer respeitar nossa cosmologia, e ainda com o argumento de que estão querendo nos ajudar dando visibilidade às nossas artes, acabam sendo violentos em vez de estar ajudando. Na nossa cultura há objetos que não podem ser usados ou mostrados para qualquer público e isso tem que ser respeitado. Há período em que não se deve produzir ou usar, seja por questões cosmológicas ou para não se perder o vínculo com outras atividades, com a família e com a própria comunidade.

Em nosso mundo não há a intenção de entrar numa lógica de mercado como é a lógica dos ktãwanõs. As coisas por aqui funcionam diferente. Não pretendemos produzir em grande escala para atender o desejo consumista de lojistas que pensam que podem comprar tudo e querer tudo ao seu tempo. Temos outras intenções e outras prioridades. O sistema de arte do ktãwanõ é que é muito conectado com o mercado. Nosso objetivo com nossos objetos é criar uma circulação de peças que não seja só ligada à ideia de mercado, mas ligada ao fortalecimento das relações das comunitárias. A minha prática com a cerâmica desde o início teve como principal objetivo a circulação das peças dentro da aldeia. Nossos objetos podem ser adquiridos, mas não é só a venda que nos interessa. O

que mais nos interessa são o envolvimento, os encontros, as trocas e as relações comunitárias. Não temos intenções de explorar toda a matéria prima e ganhar muito dinheiro com isso ignorando as gerações que virão depois da nossa. Nossas maiores prioridades são garantir a permanência dessas práticas, a circulação dos nossos objetos dentro da dazakru e o fortalecimento da nossa cultura. Embora seja nossa arte, também, uma possibilidade de geração de renda para waïtê akwë, temos que ser cuidadosos ao lidar com essa questão para não causar impactos ambientais, sociais, espirituais e psicológicos.

O(A) artista indígena não é apenas artista, ele(a) é uma pessoa com vínculos na comunidade e se envolve com todas as práticas do seu povo. Ele(a) é agricultor(a), professor(a), pajé, líder comunitário(a), caçador, parteira, nchtari ou mamang de família, ou seja, é alguém com modo cosmológico conectado(a), com a natureza e com o seu povo. E a nossa arte não deve isolar o(a) artista indígena dessas relações e sim, ao contrário disso, ela deve fortalecê-lo(a) nessas outras práticas comunitárias. E é por isso muitas vezes ele(a) não é compreendido(a) pelo sistema da arte do ktãwanõ.

É importante ressaltar que a nossa arte é uma arte recebida dos antepassados e representa um conhecimento coletivo, ancestral e espiritual. O artista não é o único proprietário do conhecimento, pois são saberes que pertencem ao seu povo. São conhecimentos que o povo recebeu dos encantados. Muito deles foram recebidos observando a natureza, os animais, as plantas, durante os sonhos ou durante os rituais e são compartilhados entre gerações.

Meus mestres não assinavam suas peças, porém elas já carregavam uma assinatura coletiva imbuída nas técnicas, nos materiais, nos modos cosmológicos ou nos detalhes empregados em sua elaboração e que as diferenciam das dos outros parentes. Em nossa concepção, elas já são assinadas com as marcas do waïtê akwë Huminixã. E essas marcas já as caracterizam.

Quando iniciei a prática com a cerâmica Xakriabá também não assinava as moringas. Só depois que as moringas passaram a receber tampas com figuras dos animais do cerrado e passaram a circular fora da dazakru em exposições e feiras fui convencido a marcá-las com uma assinatura. As pessoas de fora da dazakru insistiam para que eu assinasse as peças com o argumento de que a assinatura seria uma prevenção contra possíveis apropriações por alguém de fora do waïtê akwë. Passei a pensar sobre isso e comecei a perceber que além do objeto era importante que o artista também fosse apresentado à sociedade e a assinatura seria um método para ocupação desses outros

espaços fora da dazakru. Então passei a assiná-las com o nome artístico *Nei Leite*, mas isso me deixava insatisfeito e me sugeria certo egoísmo. Então resolvi que a assinatura mais adequada seria *Nei Leite Xakriabá*, sugerindo assim uma assinatura coletiva ao citar waïtê akwë. Não se trata de uma cerâmica do Nei, e sim, da cerâmica Xakriabá.

Em 2020 uma estilista de uma marca mineira de roupas me contatou pela rede social. Disse que estava procurando temas para a próxima coleção e tinha se interessado pela história do Akwë Huminixã e referências das nossas cerâmicas que viu em vídeos e fotos na internet. Ela queria usar "minha história e meu sipize" como inspiração para contar de onde desenvolvem a sua coleção de roupas. Expliquei a ela que nossa arte é coletiva e que não via com bons olhos essa autorização para sua empresa se inspirar em nossa arte para depois usá-la com fins lucrativos. Também expliquei que não seria eu quem autorizaria ou desautorizaria. Isso teria que ser uma decisão coletiva do waïtê akwë. Ela pareceu não entender essa lógica e depois de várias insistências desistiu de me procurar.

Tenho recebido também algumas pressões externas para patentear as moringas com tampas de animais do cerrado. Tenho insistido em argumentar com essas pessoas que não tenho interesse em patentear nada. E que essa coisa de querer ser proprietário de tudo é coisa do pensamento não indígena. Que em nosso mundo o artista não é dono dessas práticas e que, pelo contrário, nossa intenção é que os jovens e as demais pessoas da dazakru se apropriem cada vez mais delas e que o compartilhamento dos nossos saberes é importante para a manutenção do compartilhamento dos nossos conhecimentos para as gerações futuras.

Figura 31. Conjunto de moringas com tampas de figuras de animas do cerrado



Fotografia: Ana Gomes (2022)

4.2 Artistas indígenas Huminixã e de outros povos

No território Xakriabá há uma grande variedade de sipize artísticos e usos de várias matérias primas. Por aqui todos fazem artes. Porém vou citar alguns materiais mais utilizados e apresentar alguns sipize desses artistas. Além do sipize com o barro, há sipize em madeiras, sementes, fibras naturais, ossos de boi e penas de aves. Faço destaque para a etnofotografia do Edgar Kanaykõ Xakriabá.

4.3 Sipize de barro

Figura 32. Onças deitadas peças da artista Dalzira Xakriabá



Fotografia: Ana Gomes (2022)

Figura 33. Conjunto de peças da artista Dalzira Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2020)

Figura 34. Conjunto de peças da artista Zelina Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2007)

Figura 35. Conjunto de peças da artista Laurinha Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2013)

Figura 36. Conjunto de peças da artista Arlinda Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2018)

Figura 37. Conjunto de peças da artista Ivanir Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2018)

4.4 Sipize em madeira

Figura 38. Conjunto de cachimbos em madeira com figura de aves peças do artista Marquinhos Xakriabá



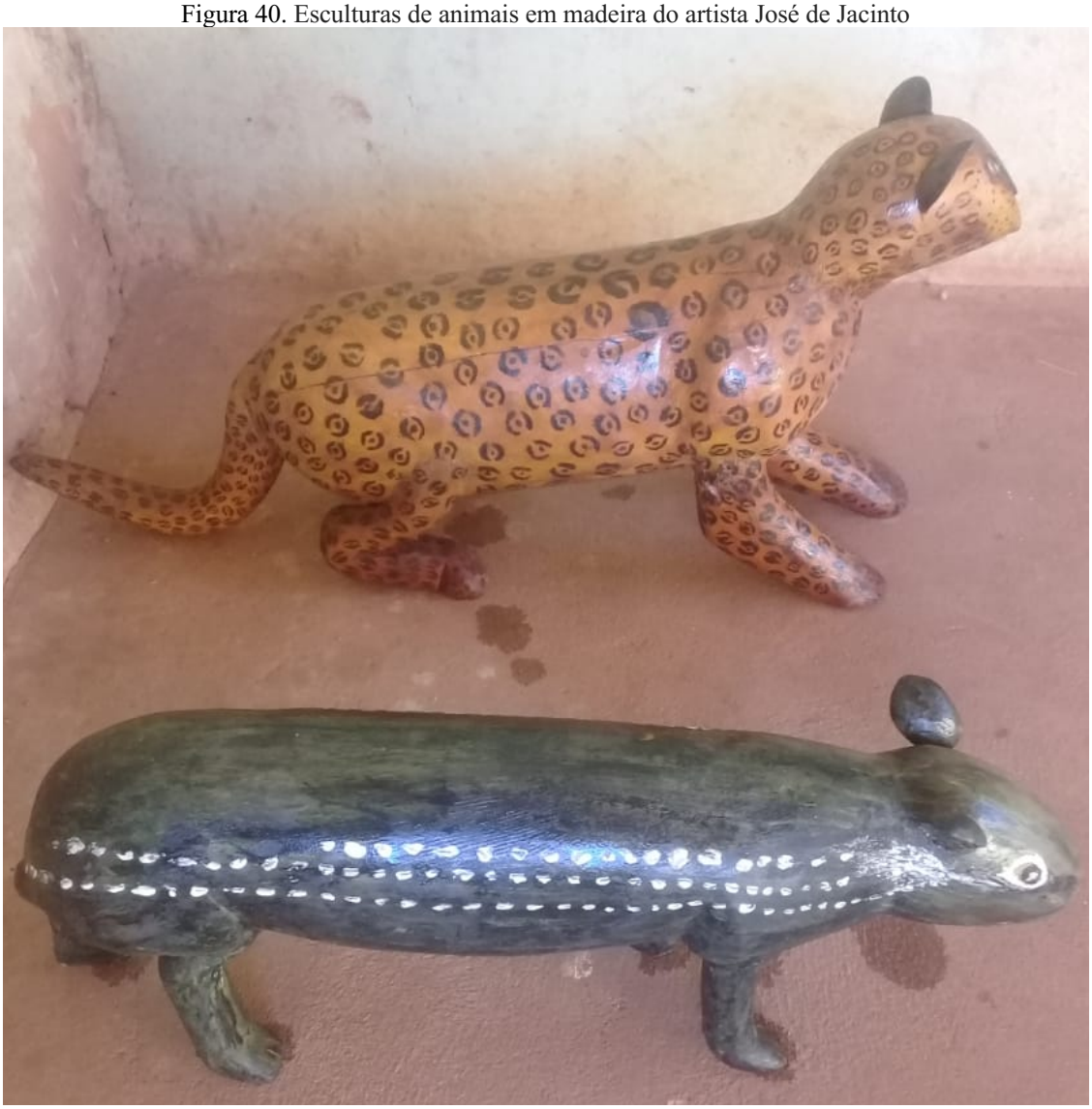
Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2018)

Figura 39. Escultura pássaro-apito chamariz do artista Geilson Xakriabá



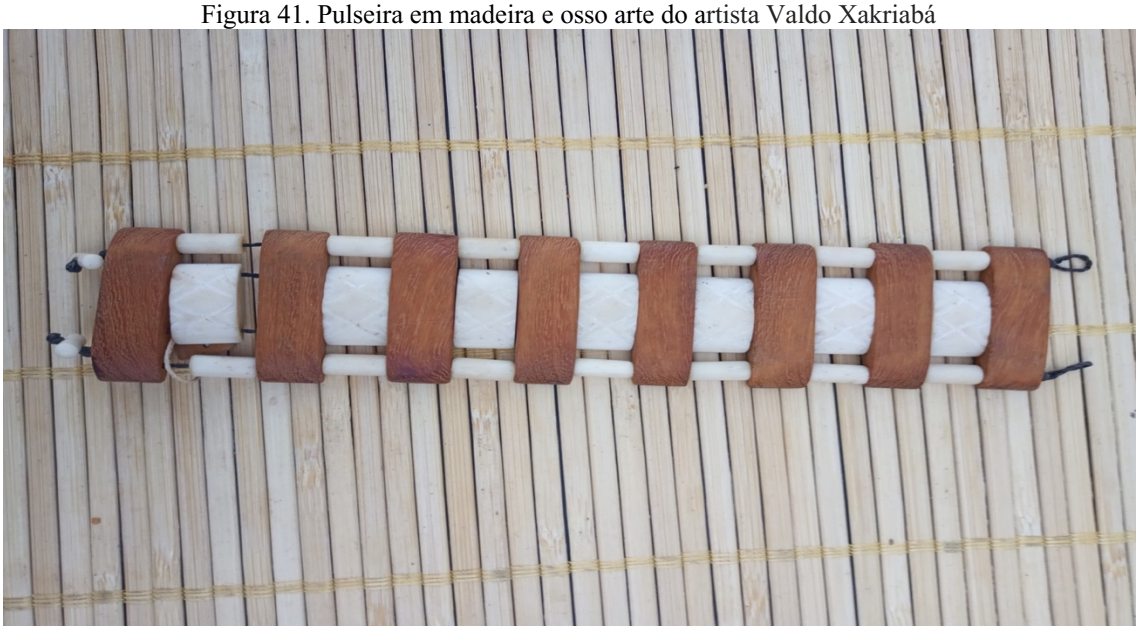
Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2018)

Figura 40. Esculturas de animais em madeira do artista José de Jacinto



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2018)

Figura 41. Pulseira em madeira e osso arte do artista Valdo Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

Figura 42. Colar em madeira do artista Xavier Xakriabá



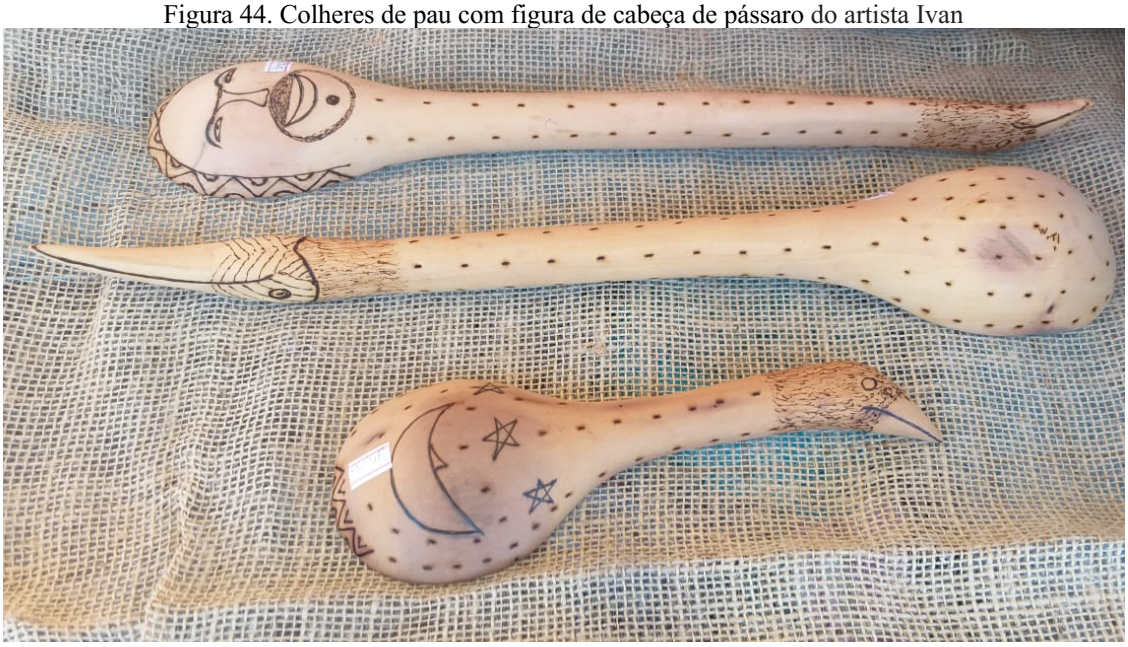
Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

Figura 43. Escultura de pássaro do artista José Santana



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2019)

Figura 44. Colheres de pau com figura de cabeça de pássaro do artista Ivan



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

Figura 45. Colheres de pau com figura de cabeça de pássaro e desenhos com figuras de animal, planta e pessoa do artista Ivan



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

4.5 Sipize de osso

Figura 46. Pulseiras em osso do artista Sarvino Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

Figura 47. Pulseiras em madeira e osso do artista Sarvino Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

Figura 48. Colar em osso do artista Valdo Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

4.6 Sipize com sementes

Figura 49. Colar com várias sementes do artista Edilson Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2019)

Figura 50. Colar de sementes, miçangas e sementes de mucunã do artista Aquinaldo Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

Figura 51. Colar de sementes da artista Zelina



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

Figura 52. Colar de diversas sementes da artista Zelina



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

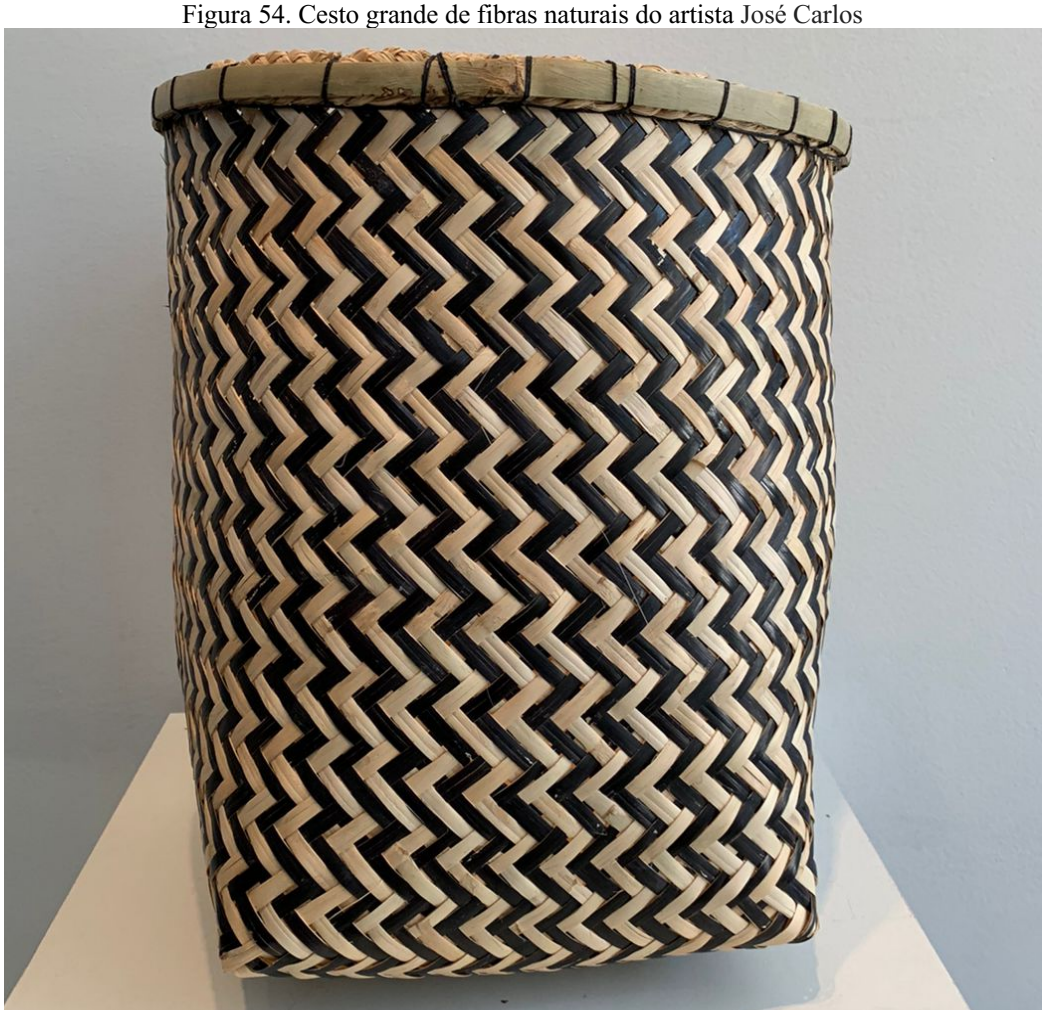
Figura 53. Colar de sementes do artista Xavier Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022).

4.7 Sipize com fibras

Figura 54. Cesto grande de fibras naturais do artista José Carlos



Fotografia: Cecília Patrocínio (2022)

Figura 55. Esteiras da artista Neuza, da aldeia Peruaçu



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2019)

Figura 56. Bolsa de seda de buriti da artista Leomira, da aldeia Prata



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

4.8 Sipize com penas de aves

Figura 57. Brincos das artistas Marlene, Elsa e Laura Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

Figura 58. Brincos com penas e sementes das artistas Marlene e Elsa Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2019)

Figura 59. Penacho/cocar do artista Robismar Xakriabá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2022)

4.9 Etnofotografia

Figura 60. Protesto em Brasília



Fotografia do artista Edgar Kanaykõ Xakriabá (2017)

Figura 61. O olhar indígena atravessa a câmera



Fotografia do artista Edgar Kanaykõ Xakriabá (2019)

4.10 Alguns dos artistas indígenas de outros povos que acompanho

Nesta segunda década do século XX, no Brasil, a arte indígena contemporânea está muito presente e está tendo uma visibilidade muito forte. Nos últimos anos, a partir dos esforços de vários artistas indígenas, foram realizadas várias exposições pelo país. Em 2022 participei da exposição Moquém-Surarî, no Museu de Arte Moderna em São Paulo, como parte da 34° Bienal de São Paulo, que apresentou sipize em diferentes modalidades, como desenhos, pinturas, fotografias e esculturas, com a curadoria do artista indígena Jaider Esbell e obras de 34 artistas indígenas de várias regiões do Brasil. Tenho acompanhado alguns desses artistas indígenas pelas redes sociais. Vou citar os nomes de alguns dele e apresentar alguns *Instagram* de mostras indígenas.

Arissana Pataxó: @arissanapataxoportfolio

Auá Mendes: @aua___art

Brô Mc`s: @bromcsoficial

Daiara Tukano: @daiaratukano

Denilson Baniwa: @denilsonbaniwa

Djuena Ticuna: @djuenatikuna

Gustavo caboclo: @gustavo.caboclo

Ibã huni Kuin: @ibahunikuin

Isael Maxakali: @isaelmaxakali

Jaider Esbell: @jaider_esbell

Juliana Xucuru: @artistajulianaxukuru

Naine Terena: @naine_terena

Nei Leite Xakriabá: @ceramicaindigenaxakriaba

Owera Guarani: @owera.oficial

Sueli Maxacali: @sueli.maxakali

Uýra Sodoma: @uyrasodoma

Yaka Huni Kuin: @yakahunikuin

4.11 Nossa arte, nossa bandeira de luta a favor do movimento indígena

Quando um ktãwanõ adquire ou se encontra com nossa arte, está se encontrado com nossa cultura, pois ela tem origem, transporta saberes do waïtê akwë e histórias do passado e do presente. Narra histórias belas e denuncia violências sofridas. Ela está a exercício das nossas lutas falando de demarcação, de perda de direitos e de tika, apresentando nossa realidade e nossa visão de mundo. E é importante que ao adquirirem nossa arte tenham consciência que além do objeto estão levando um aglomerado de histórias. Como sugeriu o artista indígena Jaider Esbell Macuxi, em seu texto "Artivismo e demandas políticas na AIC", durante um curso que ele ministrou pelo MAM/SP:

> Uma forma bem elementar de buscar uma aproximação justa com as nossas questões, nas artes, é entender que antes de ovacionarmos a nossa produção artística é compreender que ela não pode estar dissociada de nossa política de resistência. É quando empregamos a palavra artivismo em nossas práticas. Se existem artistas indígenas que surgem nesses tempos, desse lado do palco da arte, devemos antes buscar entender os caminhos percorridos por seus coletivos anteriores. Como fizeram e como fazem nossos povos para que pudéssemos chegar até aqui e ir além. (ESBELL, 2020)

Nossa arte representa nossa resistência e é uma das ferramentas de luta para o waïtê akwë. Ela tem despertado no ktãwanõ o interesse de nos conhecer melhor e vem se tornando um dos veículos de comunicação para apresentar o Akwë Huminixã para os ktãwanõs como forma de combater os preconceitos e os desconhecimentos. Em várias

vezes que recebi visitas externas de professores, alunos e turistas em meu ateliê e nas vezes em que fui para as feiras e oficinas de cerâmica fora da dazakru, percebi o desconhecimento dos ktãwanõs com relação às culturas indígenas. Muitos me relataram que foram aconselhados a não comparecer no território, pois iríamos matá-los com flechas, que comemos carne de gente, que somos ladrões de tika, que não trabalhamos e que o governo que nos sustentam com tudo. Porém, depois de nos conhecer, acabaram percebendo que a realidade não era essa e que ao retornar para sua casa voltam levando muitos conhecimentos diferentes do que tinham até então sobre o waïtê akwë. E muitos deles acabam se tornando nossos aliados.

Desse modo, nossa arte desempenha também o papel de artivismo, ao denunciar as violências e mostrar nossa realidade para os ktãwanõs. Ela tem contribuído para a quebra dos estereótipos e a conservação dos nossos conhecimentos ancestrais, dos hábitos e os costumes. Tem rompido barreiras e construído parcerias. O artista Jaider Esbell cita que "o nosso artivismo deve servir obrigatoriamente para mais aberturas" (ESBELL, 2020). Registra ainda que

> o artivismo é uma performance de abertura. O que queremos dizer com isso? É que a violência, embora esteja contida em nossa mensagem, não deveria ser a principal motivação para a exposição de nossos corpos de luta. Queremos construir um ambiente que nos possibilite trazer a atenção das pessoas para essa fina constituição de mundo, onde estamos imersos nele, e ele em nós, numa relação tão bem traçada que nem toda a violência possível seja capaz de violar. (ESBELL, 2020)

4.12 A cerâmica Xakriabá dos dias de hoje

A Arte Indígena Contemporânea não apresenta características diversas das artes contemporâneas dosktãwanõ. Nós, artistas indígenas dos dias de hoje, adotamos a expressão AIC para destacar a contemporaneidade das artes indígenas.

Os dois mundos da arte apresentam pontos em comuns também quando se lançaram nesse campo das lutas contra as opressões e contra os problemas que ameaçam o futuro do planeta. Problemas como o desmatamento, as queimadas, a poluição do ar, a extinção de espécies, o uso desenfreado de agrotóxicos, a degradação do solo, a invasão de áreas de preservação como, por exemplo, as terras indígenas, dentre outros. Tais problemas afetam indígenas e ktãwanõ, e representam grandes ameaças para o planeta que é o lar de todas as espécies. Essas mudanças climáticas são assuntos presentes nos

sipize de alguns artistas ligados à arte contemporânea. Ou seja, alguns artistas dos dias de hoje - indígenas e ktãwanõs - praticam artivismo, cada qual em causas diferentes.

O interesse pela cerâmica em nosso Território está aumentando cada vez mais desde 2010. Em 2021, seis artesãos produzem cerâmicas em suas casas diariamente, realizando diversas queimas ao longo do ano e participando regularmente das oficinas de cerâmica.

Tia Zelina, moradora da sub aldeia Veredinha, uma mestra da cerâmica Huminixã, inicialmente fazia suas peças na olaria do seu esposo que produzia telhas e queimava suas cerâmicas junto com a queima das telhas. Hoje ela possui um forno em seu quintal e voltou a praticar todo o processo de produção. Além disso, colabora frequentemente com as oficinas de cerâmica, incentivando o sipize com o barro nas dazakru. Ela faz pratos, panelas, sopeiras, jogos de bule, moringas, máscaras, esculturas figuras humanas e desenho de animal.

Minha nchtari Dalzira, outra grande mestra, possui uma longa experiência com o barro. Como Tia Zelina, realizava diversas peças, mas não as queimava, igualmente deixando-as apenas de amostra. Em geral, nas festas de Natal e de Reis, a pedido de algumas famílias, eram confeccionadas pequenas peças (“bichinhos”) para compor a ornamentação de lapinhas (pequenos presépios). Com a “retomada”, também passou a realizar todo o processo de produção no quintal da sua casa, além de ser uma grande colaboradora das oficinas de cerâmica. Além das esculturas de animais do cerrado, atualmente faz pratos, potes, panelas, máscaras figuras humanas, sopeiras e qualquer outro objeto quando encomendado. Mora na sub aldeia Veredinha.

Laura também faz diversos objetos de cerâmica: potes, panelas, máscaras, sopeiras, fruteiras, vasos e pratos, dentre outros. Ela também tem o forno ao lado do seu quintal. Mora na Dazakru Apkrêwakdú.

Arlinda faz vasos, pratos, travessas, copos e sopeiras. Mora na Dazakru Sumaré I – Dazakru Romnïrnãpte hemeretong - e também tem um forno em seu quintal.

Eu, Vanginei – Nei Leite Xakriabá -, sou o único ceramista masculino em atividade. Faço máscaras, moringas com tampas com figuras de animais do cerrado, esculturas humanas, prato, sopeiras etc. Moro na Dazakru Apkrêwakdú.

Minha esposa Ivanir, que cotidianamente faz suas peças em nossa casa, aprendeu a fazer as primeiras peças de cerâmica comigo e com minha nchtari Dalzira. Faz potes, panelas, pratos, jogos de chá, jogos de bule, jogos de sopeiras, moringas e vasos para plantas.

As crianças, sejam filhos, sobrinhos ou netos desses artistas, também participam em algum momento da produção, principalmente durante a modelagem e o polimento das peças. Há também o envolvimento dos alunos(as) e ex-alunos(as) das disciplinas *Cultura, Artes, Literatura Xakriabá* e *Interculturalidade* que sempre visitam as casas desses ceramistas para produzirem suas peças. Além dos(as) alunos(as), há um grupo de mulheres, vinculadas por relações de parentesco (primas, sobrinhas, cunhadas e noras) produzindo a cerâmica nas oficinas na Mini Casa de Cultura de Veredinha, praticando a queima junto com as mestras, utilizando as peças em suas casas e já iniciando sua comercialização. Há uma maior circulação das peças no meio do povo, pois elas são oferecidas novamente como presentes de casamentos, como acontecia no passado. Também estão sendo levadas para as feiras de artesanatos e exposições de artes indígenas.

5.Práticas com a cerâmica e práticas educativas: buscando um diálogo possível

5.1 Materialidade da cerâmica Xakriabá

O barro –ze é colhido na época certa, sem agredir os ciclos da lua – oá - e da terra -tka -, e é coletado em vários lugares e várias aldeias para evitar a erosão no solo, tendo em vista a fragilidade do ecossistema local (GODOY, 2007). Antes de coletar ze temos que observar a oá adequada. Nossos dasiwawë nos orientam a coletar ze sempre depois que passar os três primeiros dias da oá nova e afirmam que a melhor oá é a crescente. Também é recomendado não coletar o ze na época do broto. É importante observar essas épocas para que as peças não apresentem trincas durante a secagem ou até mesmo durante a queima. A coleta do ze, portanto, está relacionada às quadras da oá e ao ciclo das chuvas. São a oá e a chuva que nos "falam" o tempo certo de pedir para a mãe terra – nchtaritka - permissão para buscar o ze debaixo do chão. Ele tem que ser buscado antes ou depois que passarem os tempos do broto, o tempo da oá minguante e os três primeiros dias da oá nova.

Durante o tempo do broto, da oá minguante e muito nova, diz-se que o ze está fraco, racha muito, o que indica que não é tempo de buscá-lo. O broto começa no mês de agosto, quando as plantas começam a renovar suas folhas– deçu -, e termina alguns dias depois das primeiras chuvas do tempo das águas, que constituem o período chuvoso. No território Huminixã, ele se inicia mais ou menos em outubro e termina entre março ou abril. O ceramista Seu Emilio orienta:

> Tem que escolher a quada de lua, a quada de lua, a lua cum treis dia endiente quela ficar nova, cê tira inté ela í pa o quarto crescente. A lua é a crescente que é a boa. A oá muito novinha, cê pega, o barro tá fraco. A terra é dominada pela a lua. O broto é no mês de agosto. Toda a terra começa a brota no começo de agosto, de agosto pra setembro o barro num tá bom, tamem cê tem que rançá anti ou depois que passa do broto tudo que o broto endurece cê já cumeça tirar. (informação verbal)

Também as mulheres devem evitar tocar no ze durante os dias em que estão menstruadas e durante os três primeiros meses após dar à luz. Segundo minha mãe Dona Dalzira, o resguardo é um costume antigo das mulheres Huminixã: nessa fase, pois a relação com o ze pode ocasionar-lhes resfriado e reumatismo.

Temos que ter uma ótima relação com o ze e saber respeitar os ciclos da tka, do corpo e da oá. Durante a modelagem das peças temos que ter pensamentos positivos, pois

o ze sente nossas vibrações, nos ouve, nos modela, nos conecta e nos desconecta do nosso corpo. Ele é quem nos conduz durante a modelagem. Quando ele aceita, conseguimos produzir uma peça com facilidade, mas quando ele não aceita não damos conta. Alguns até falam: 'hoje minha mão não está boa', mas não é apenas uma questão de mão boa ou mão ruim. Podem ser outras questões, pois nessa relação não dominamos o ze e sim, é ele que nos domina. O ze sente nossas vibrações, ele aceita ser modelado, mas exige que saibamos escutá-lo, senti-lo e observar o mundo à sua volta. Não basta apenas ter mãos bem treinadas, tem que ter bons modos com a oá, com a tka e com o ze. Não somos nós que controlamos tudo! Na verdade, é o ze quem conduz o trabalho do artista durante a modelagem. Quando essa condução acontece, produz-se uma peça com facilidade; do contrário, mesmo um ótimo artista não dá conta de modelar algo a que já está acostumado a fazer há anos. É necessária a permissão da oá, da tka e do ze para se obter bons resultados no final do processo.

Os objetos da cerâmica Xakriabá são criados do ze que é tka. A tka é a nossa mãe, nossa cuidadora. Ela nos ensina a cuidarmos, a conviver e a respeitá-la. E assim entendemos que somos parte da natureza, assim como a natureza é parte de nós. Assim como a oá tem autoridade sobre a tka, a tka tem autoridade sobre nós.

Em nosso território há uma grande variedade de tipos de ze. Temos os mais puros, que são mais plásticos, e outros menos plásticos - com uma quantidade maior de areia e pedrinhas miúdas. Além dessas características, há também variedades de cores. O ze branco, o mais raro de todos e também o mais resistente, suporta uma temperatura mais alta e é denominado pelos nossos anciões – dasiwawë - como tubatinga; é encontrado apenas nas Aldeias Forjes – Dazakru Mrãihawidasakrê - e Pindaíbas – Nrõnãhãwdênrõ, e se encontra em extinção. Já os ze mais azulados, amarelados, avermelhados e mais escuros são encontrados com mais fartura nas dazakru Apkrêwakdú e Duikwa, e em outras aldeias pelo Território. Cada um revela um tipo de coloração depois que se realiza a queima: alguns ficam avermelhados, rosados ou embranquecidos, outros foscos, outros ainda ficam brilhantes, e somente através do ciclo cerâmico é que os ze revelam suas qualidades. Dependendo da temperatura utilizada e também do tipo de forno, ele adquire efeitos e cores em tonalidades diferentes.

Alguns ze aguentam serem queimados em temperaturas mais altas e outros não permitem temperatura muito alta. Os vermelhos costumam dissolver, entortar ou apresentar trincas quando são queimados a uma temperatura acima de 900 graus; os mais claros são mais resistentes e permitem ser queimados em temperaturas mais altas. Cada

ze é mais próprio para modelar um determinado objeto. Existem ze melhores para modelar potes, panelas e peças maiores, e outros melhores para fazer pratos, sopeiras, esculturas e peças menores. Quando o ze é muito puro, é indicado colocar um pouco de areia para evitar que apareçam trincas após a modelagem. Há também aqueles que já são encontrados na natureza com certa quantidade de areia, não precisando acrescentar nenhum outro material. Porém, é importante que tudo esteja na medida certa, não é bom que ele não tenha areia, mas também não é bom que ele tenha muita areia, como alerta o ceramista Seu Emilio:

> ...nois tirava o barro mais no Riacho Cumprido, pa panela que é o barro mais, que é o barro mais próprio. Lá tem um lugar de nois tira o barro, mais tá cum muitos ano que ninguém não tira mais lá, mais o luga lá, nois ainda tem o lugá no Riacho Cumprido e no Riachim...
>
> ...O mermo barro de fazê panela serve pra fazê pote...
>
> Tem um barro que é melhor pra fazê panela, depedendo du que for fazê tem um tipo de barro mió e bom pra levantá né. É que tem uns tipo de barro que é... é esse ai mermo, num é muito bom pá levantá pruque ele é chorão né ele xora...esse barro. Num sei aí... agora num sei pruque... num sei pramode o cistema da terra lá... chorão pruque ele demora puxar (secar)_ele é chorão. Eu acho que eles trinca mais é prumode a choradera, que tem muita area no meio dele, se ele num tivesse ele num chorava, e o amassá também né, sabe amassá bem massado. (informação verbal)

Quando não é possível encontrar na natureza o ze mais apropriado para fazer as panelas ou outras peças que exigem certa resistência, acrescenta-se um pouco de grãos (farelos miúdos) de outras peças queimadas anteriormente (chamote) e que foram quebradas, para aumentar a sua resistência. Essa mistura de cerâmica triturada é mais usada no preparo do ze para fazer panelas, pois desse modo elas ficam mais fortes para resistir ao fogo– kutsche - do fogão à lenha.

Esses ze são encontrados nos barrancos das grotas, em beiradas de lagoas e barragens ou, até mesmo, dentro dos pequenos riachos ou formigueiros. Quando não são retirados nesses locais, faz-se um buraco de aproximadamente 40 centímetros de profundidade nos locais onde se nota a presença de ze. Este procedimento serve para retirar a camada mais superficial detka, porque nessa parte tem muitas raízes pedras e matérias orgânicas, e a camada mais debaixo do chão é mais pura. Seu Emilio explica como coleta o ze:

> Eu tiro o que tá mais embaixo, que o de cima sempre tem areia misturado, aí eu tiro ele, limpo pru cima tudo, e vô pega o de baxo. É tanto que essas peças aí mermo num tá bom é purisso, quele num foi tirado numa lua muito boa né,

> pruque nois peguemo foi uma hora que achemo uma folga, ainda tava moiado, ainda tinha moiado de chuva no lugá e foi tirado pru cima. Tirô ele lá na carrera, tem mistura de barro de cima, tentei limpá num dava jeito não, tinha que ser uma hora de paciência, que chega lá, limpa o local bem limpim e tira, rasta tudo cunté areia e cava do barro de baxo. (informação verbal)

Existem vários jeitos de preparar o ze. Quando é coletado dentro de pequenos córregos, é necessário espalhar com os dedos em camadas finas para retirar as pedras e as impurezas; mas quando é retirado em locais secos, é triturado com uma borduna (pedaço) de pau, para quebrar todos os torrões, e em seguida é peneirado para tirar as impurezas como raízes e pedras. Após esses processos, acrescenta-se um pouco de água, e se coloca de molho para descansar, para curtir por algumas horas ou dias, se amassa e só depois se inicia a modelagem. Também é indicado deixar descansar por algumas horas ou dias o barro amassado – tika wamsrë. Como me orientou o Seu Emilio:

> A argila eu boto de môi hoje, boto de môi, depois amanhã eu masso. À tarde eu masso a argila pra ela inchá né, pramode ela saí o suspiro todim, o gais sai do barro. Ele tano moiado o gais vai saino e quando ocê for massa, massa bem massado. (informação verbal)

As peças são decoradas antes da queima, com os mesmos motivos gráficos da pintura corporal, usando pigmento natural de várias cores, retirado do toá, um tipo de rocha encontrada dentro de pequenos córregos. Assim como os ze, há uma grande variedade de cores de toas disponíveis no nosso território Huminixã. Existem toás amarelos, vermelhos, brancos, marrons, verdes e azulados. Do mesmo modo que os ze, esses pigmentos também podem mudar a cor após a queima. A tinta do toá era muito utilizada também para decorar as paredes das casas. (Fig.62).

Figura 62. Paredes decoradas com tinta de toá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2015)

Os toás são pequenas rochas minerais encontradas nas grotas, em barrancos de estradas e são semelhantes a uma pedra. Eles dissolvem com facilidade ao serem misturados com água e são muito leves. A preparação é feita raspando ou moendo em pó a rocha. Em seguida acrescenta-se água ao pó do toá até dissolvê-lo e, depois, é necessário coá-lo e colocar em uma vasilha para decantar. Durante os primeiros cinco minutos, a

areia e as pedrinhas miúdas repousam no fundo da vasilha e são descartadas. A água barrenta é transferida para outra vasilha para continuar a decantação por várias horas. Assim que o pigmento repousar no fundo do recipiente, a água é retirada e a parte mais densa é colocada em uma panela para ferver; depois pode optar em acrescentar, ou não, uma pequena quantidade de "dicuada" (líquido ácido feito da cinza de determinadas árvores), para melhorar ainda mais a qualidade da tinta, e assim ela está pronta para ser utilizada.

5.2 Técnicas e procedimentos de modelagem

A modelagem das peças é realizada de vários jeitos: pode ser iniciada a partir de uma bola de ze, de uma placa, de pavios (acordelado) ou usando outro objeto como forma-molde. A modelagem a partir de bola de ze inicia-se fazendo uma bola com o ze. O tamanho da bola é de acordo ao tamanho da peça que deseja fazer. Peças menores usam bola menor e peças maiores exigem bolas com maior quantidade de ze. Com o dedo polegar ou indicador faz-se um furo no centro da bola e vai-se abrindo um oco prensando o ze de dentro para fora até caber a cuiteba. Para auxiliar a modelagem são fabricadas algumas ferramentas de cacos de cabaça (*cuitheba* ou *cuiteba*, como denominam os dasiwawë Huminixã), de madeira ou de outros materiais. Com uma das mãos, apoia-se a peça por fora e com a outra se passa a cuiteba por dentro para abrir a bola de ze e para puxar a peça desde a base até o topo.

A cuiteba também é usada do lado externo da peça, sempre com a outra mão acompanhando do outro lado da parede da peça, amparando o peso empregado para não entortar e também sentir a espessura. Se necessário, faz-se pavios e vai unindo a base da peça até atingir o tamanho desejado. A cuiteba é muito usada para fazer a emenda entre os pavios de ze. As moringas, copos, xícaras, potes e panelas são feitos usando a técnica de bola e pavios de ze. Essas peças podem ser feitas usando também os pavios desde o início da sua construção, porém, esse jeito de fazer requer e exige mais prática, pois é necessário emendar - usando a cuiteba com muito cuidado - um pavio sobre o outro, para não descolar durante a secagem ou queima.

Há também o jeito de fazer por meio de placas de ze, usando outra peça como forma-molde. Para tanto, é necessário fazer uma placa de ze espalhando a entre duas ripas uniformes de madeira. Coloca-se o ze sobre um pano e com um pedaço de cabo de vassoura se espalha o ze entre duas ripas. Cobre-se a forma com um plástico fino e coloca-

se a placa de ze sobre a forma. Pressiona-se a placa sobre a forma com a cuiteba até ela ficar unida à forma e, assim, copiar sua forma. Os pratos e sopeiras geralmente são modelados a partir de placas de ze e usando outra peça como forma, porém, podem ser feitas também a partir de bolas de ze. Outro jeito de fazer é por meio de beliscos, puxando o ze até ele tomar a forma desejada. Esse jeito é muito usado em modelagem de figuras de animais. Cada um desses jeitos é mais adequado, dependendo do tipo de peça a ser modelada ou da preferência do ceramista.

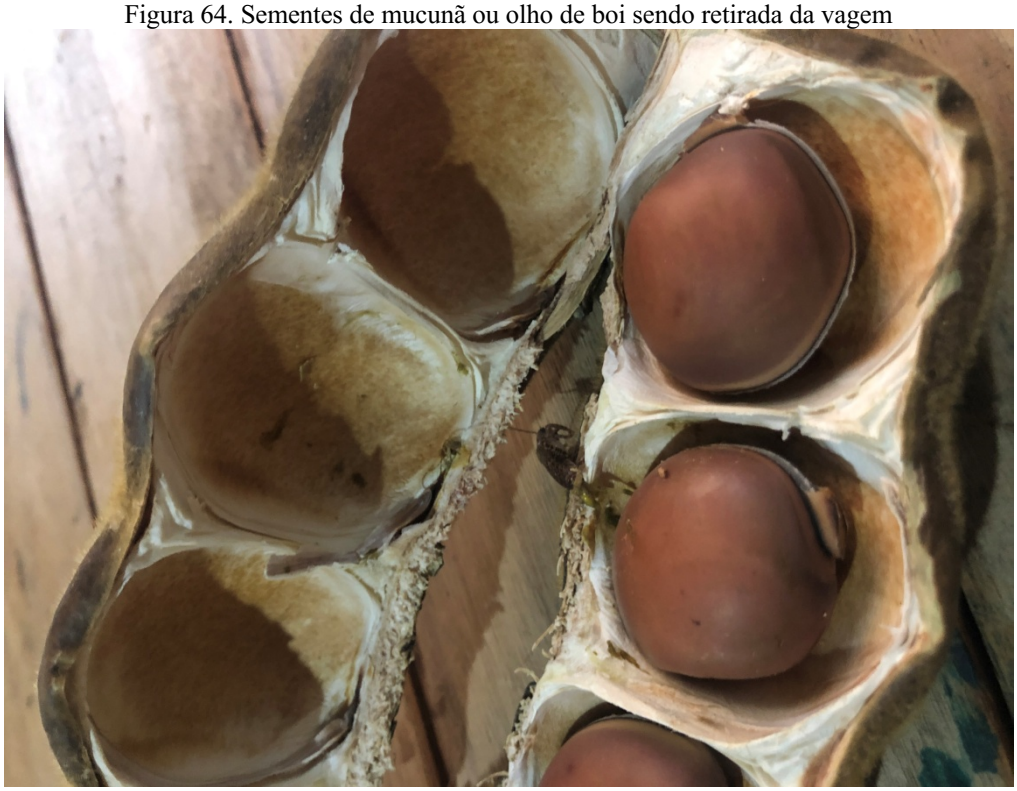
Após a modelagem, quando a peça está mais firme, faz-se uma raspagem e, em seguida, um polimento com semente de mucunã - olho-de-boi (Figs.63 e 64). Porém é importante ressaltar que, durante a secagem, o ze apresenta vários estágios. Cada estágio aceita um grupo de técnicas variadas de acabamentos, desde a raspagem levemente de excessos para afinar a peça ou arredondar as quinas como, por exemplo, quando está começando a secar e apresenta a consistência de sabão, sendo ainda possível cortar e dar acabamento com facilidade, o chamado “ponto de couro”. O polimento é feito com a semente de mucunã quando está um pouco mais seca. Já o “ponto de osso” é quando já está dura e totalmente seca, não sendo mais possível realizar acabamentos, pois ela já vai estar menos flexível e mais fraca, podendo quebrar se não tiver muito cuidado com o manuseio. É necessário dar o acabamento não só pela questão estética. Antes de serem bonitas, as peças têm que funcionar. Arredonda-se as bordas para não trincar ou não quebrar as quinas e dá-se o polimento para compactar e impermeabilizar, evitando vazamentos.

Figura 63. Sementes de mucunã usadas para realizar o polimento das peças



Fotografia: Ana Gomes (2021)

Figura 64. Sementes de mucunã ou olho de boi sendo retirada da vagem



Fotografia: Ana Gomes (2021)

Depois do polimento, as peças são decoradas com tinta de toá. As peças são colocadas para secar à sombra por alguns dias e só depois de bem secas vão para a queima.

Existem vários tipos de queima. Há a queima utilizando fornos e também a queima a céu aberto, sem a necessidade da construção de algum forno. A queima tradicional Huminixã é realizada a céu aberto e há dois jeitos de fazer essa queima: uma delas é utilizando um buraco e colocando as peças no interior e o fogo– kutsche - em círculo em volta; outra é a queima a céu aberto, sem a necessidade de fazer o buraco. Esses dois jeitos apresentam uma queima mais rápida - de aproximadamente 6 horas -produzindo o fogo através da queima de lenhas. É uma queima mais difícil de fazer, pois consome muita lenha e já não se encontra o tipo ideal de lenha utilizada no passado pelos anciãos, além do manejo ser muito difícil devido à proximidade com as chamas. Os dasiwawë alertam sobre os cuidados ao realizar esse tipo de queima, porque muitos deles pegaram "estoporo", doença provocada pelo choque térmico.

Nas imagens é possível perceber as dimensões do buraco, na primeira e segunda imagem na sequência. Na figura 65 percebe-se como fica agasalhado todo o conjunto de peças cerâmicas abaixo da proteção de telhas. Depois (Fig.66) é possível ver como as peças são colocadas umas ao lado das outras, com algumas sobre outras, abaixo das telhas. Em seguida (Fig.67), a cobertura que é feita com terra, pó de arvores, esterco, galhos folhas secas e verdes e para escurecer as peças. Por fim (Fig.68), a retirada das peças já frias e alguns resultados desse tipo de queima.

Figura 65. Queima tradicional em buraco a céu aberto



Fotografia: Sabrina Damas (2018)

Figura 66. Dimensões do buraco para a queima tradicional em buraco a céu aberto



Fotografia: Edgar Kanaykõ Xakriabá (2013)

Figura 67. Escurecimento das peças



Fotografia: Edgar Kanaykõ Xakriabá (2013)

Figura 68. Desenfornando as peças após o escurecimento



Fotografia: Edgar Kanaykõ Xakriabá (2013)

Figura 69. Peça escurecida - resultado da queima de buraco



Fotografia: Ana Gomes (2022)

Além da queima de buraco, como já citado, existe a possibilidade de queimar as peças pela utilização de fornos cerâmicos artesanais, como o forno de crivos (Fig.70), introduzido pelos missionários, e o forno de arco catenário (Fig.71), trazido pelo professor Rogério Godoy.

Os fornos dos missionários têm um consumo muito alto de lenha e as peças mais de cima não ficavam bem queimadas.

Figura 70. Forno de crivos introduzido pelos missionários



Fotografia: Edgar Kanaykõ Xakriabá (2007)

O forno de arco catenário é bem econômico no uso de lenhas, visto que é possível fechá-lo, deixando abertura apenas para uma chaminé. É um forno que possui janelas para controlar a entrada de oxigênio, de modo que estabiliza a temperatura muito bem no seu interior, realizando a queima por igual. A queima, em ambos os fornos, tem a duração de aproximadamente 12 horas. Quanto mais lenta, melhor é o resultado. A queima em fornos de arco catenário é a mais utilizada, pela minha família e outros ceramistas, neste início do século XXI.

Figura 71. Forno de arco catenário



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2014)

Cada um desses tipos de forno apresenta resultados diferentes de queima, tanto se tratando da resistência das peças quanto das cores que apresenta no final de cada queima.

Figura 72. Resultado da peça queimada no forno de arco catenário



Fotografia: Tales Bedeschi (2019)

Figura 73. Peça queimada no forno de arco catenário



Fotografia: Ana Gomes (2019)

Na queima no forno catenária, as peças adquirem uma coloração mais avermelhada e mais brilhante (Fig.73). Já a queima no forno de crivos introduzido pelos missionários deixa as peças menos brilhantes (Fig.74).

Figura 74. Resultado da queima no forno de crivos, peça com cor clara e menos brilhante



Fotografia: Bruno Profeta (2009)

5.3 O tempo do barro

Durante as conversas com nossos “livros vivos” fui percebendo a existência do tempo do ze e que esse tempo está relacionado às quadras da oá e ao ciclo das chuvas, como já comentei. Quando iniciei o repasse das técnicas de produção de cerâmica para os alunos da minha escola, durante as aulas de Arte, tive algumas dificuldades e foi necessário criar algumas estratégias.

Mesmo sendo uma escola indígena diferenciada, tendo a Constituição de 1988 e a nova LDB garantido aos povos indígenas o direito de estabelecerem formas particulares de organização escolar, como um calendário próprio e autonomia para o desenvolvimento dos conteúdos, há algumas barreiras a serem superadas. Entre outras dificuldades, existe o problema da matriz curricular obrigatória e o desconhecimento, por parte de alguns funcionários de órgãos locais de Educação, sobre o papel de uma escola indígena específica, diferenciada e de qualidade. Muitos deles não entendem que a escola não pode ser o único lugar de aprendizado, que a comunidade também possui conhecimentos para serem repassados e que a educação tradicional tem muito a contribuir na formação política das pessoas.

A primeira vez que levei ze para a escola, para repassar a técnica de modelar pratos durante os 50 minutos do meu horário, na aula de Arte na turma do primeiro ano do ensino médio, passei muito aperto, pois quando terminei de preparar a classe com 25 alunos para iniciar a modelagem, vi que só me restavam 40 minutos de aula. A aula estava se desenvolvendo muito bem, com os alunos animados com a possibilidade de fazer seu primeiro prato de ze, quando fui avisado que o outro professor já estava na porta da sala me aguardando a desocupar a turma e que eu já tinha passado alguns minutos do meu horário. Tomei um grande susto! Apenas metade dos alunos estava finalizando a modelagem do prato. Tive que interromper a aula e usar mais alguns minutos para realizar a limpeza da classe. Além disso, no prédio escolar não havia lugar adequado para acolher esses tipos de práticas e muito menos onde guardar as peças produzidas e as ferramentas utilizadas. Havia apenas salas preparadas com carteiras, mesas, lousa, giz e um armário entupido de livros. Não terminamos a modelagem e ainda ocupamos boa parte do horário do meu colega. Essa experiência, constrangedora, me fez refletir sobre os princípios de uma pedagogia indígena e me deixou cheio de indagações. Como trabalhar as práticas ancestrais do meu povo nessas condições? Como cumprir o papel de professor indígena

e de uma escola indígena específica, diferenciada e de qualidade? Como realizar atividades práticas em aulas de 50 minutos?

As condições disponíveis me sugeriam apenas aulas expositivas, teóricas, ou seja, apenas narrar para os alunos, ler ou escrever sobre as práticas. Recorri aos livros referentes ao Programa Nacional do Livro Didático disponíveis em minha escola fornecidos pelo MEC. Encontrei alguns, porém nenhum deles dizia sobre a realidade do meu povo de forma respeitosa e nem sobre a de outros povos indígenas. Algumas páginas que mencionavam a cultura indígena apresentavam muitos equívocos.

Tais referências negavam a imensa diversidade sociocultural e linguística entre os povos indígenas, sugerindo que são todos iguais, são do passado, são seres primitivos atrasados, que pararam no tempo, que não evoluem e que ainda vivem como no tempo da pré-história. Eram informações "úteis" apenas para alimentar os estereótipos e a ideia de que não temos tecnologia e que não devemos aderir às tecnologias do não indígena e que se acontecer o contrário disso, passaremos a ser povos aculturados, ou em outros termos, que já não seremos mais "índios". Acredito que esse tipo de material pedagógico contribuiu muito para fortaleceras narrativas que estamos cansados de ouvir, ainda nos dias atuais, de que não podemos mais reivindicar tka e outros direitos indígenas por não sermos mais "originais". Não gostei nem um pouco desses livros, pois estavam indo na contramão do pensamento da escola indígena diferenciada.

Figura 75. Seu Osvaldo convidado para aula de roda de história com os alunos



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2007)

Figura 76. Alunos na aula de Roda de história com os mais velhos

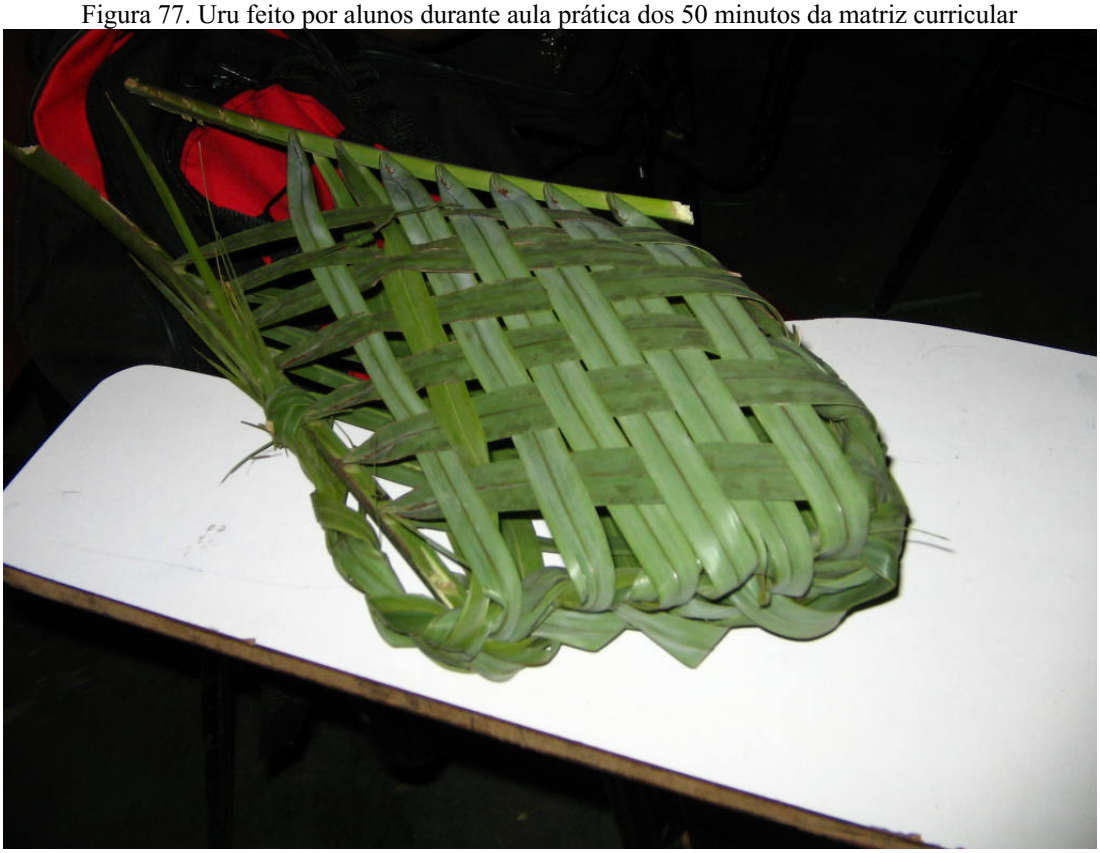


Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2007)

Passei então a convidar os dasiwawë para narrar suas experiências de luta, falar sobre a importância de observar e respeitar as fases da oá, contar histórias sobre “livuzia” - assombrações/ encantados- falar sobre nossas artes e sobre a luta pela demarcação do Território. Para que essas atividades com os dasiwawë acontecessem, foi necessário negociar com o colega professor da aula seguinte, para que ele cedesse seu horário de aula nessa semana, e na semana seguinte eu devolveria meu horário para ele para os alunos não ficarem com “prejuízo” nos conteúdos de sua disciplina (Figs.75 e 76).

Também realizei algumas aulas práticas sobre trançados, produção de uru um tipo de cesto feito com a palha do coquinho azedo (Fig.77), algumas miniaturas de potes de ze (Fig.78) e objetos do nosso dia a dia. Sempre atividades curtas que coubessem dentro dos 50 minutos ou que pudessem continuar na aula da próxima semana. Porém, devido ao horário da matriz curricular e a falta de espaços adequado na escola, não conseguia repassar todos os processos necessários que a retomada da memória da prática da cerâmica pede.

Figura 77. Uru feito por alunos durante aula prática dos 50 minutos da matriz curricular



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2007)

Figura 78. Aluna decorando miniatura de pote durante aula prática dos 50 minutos da matriz curricular



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2009)

5.4 Horário do barro

Em 2008, quando me casei com minha esposa Ivanir Oliveira, resolvemos construir nossa casa ao lado da escola Xukurank. Nesse mesmo ano as professoras de Cultura Xakriabá tia Laurinha e dona Dalzira construíram, no pátio da nossa escola, um pequeno forno para queima de cerâmica. Esse fato marca o início da substituição do horário da matriz curricular para o "horário do barro". Foi quando passei a combinar com meus alunos um novo sistema de aulas que se estruturaria com oficinas, embaixo das árvores do quintal de nossa casa, mesmo espaço que eu já utilizava para modelar minhas peças (Fig.79). Nossas peças, produzidas por todos, durante as oficinas, ficavam guardadas em nossa casa, secando e depois eram transportadas para serem queimadas no forno da escola (Fig.80).

Figura 79. Oficina de cerâmica embaixo de árvores do quintal da casa do professor



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2009)

Figura 80. Queima no forno do pátio da escola - cerâmicas produzidas durante oficinas com alunos do ensino médio



Fotografia: Rafael Barbi (2009)

Figura 81. Alunos procurando suas peças após a queima



Fotografia: Rafael Barbi (2009)

Em 2010 eu e minha esposa construímos uma oficina/ateliê ao lado da nossa casa com espaço para modelar, guardar as peças e abrigar o forno de arco catenário. Isso tornou mais confortável realizar a modelagem com os alunos e com minha família. E até os dias atuais compartilhamos esse espaço com nossos alunos e pessoas da comunidade (Fig.82).

Figura 82. Alunas na oficina de técnicas de modelagem.



Fotografia: Ivanir Xakriabá (2012)

Desde 2008 as aulas de repasse do conhecimento tradicional sobre a cerâmica Xakriabá vêm acontecendo da forma relatada a seguir.

As quatro aulas de Arte de cada mês com os alunos do ensino médio são reunidas em oficinas nos sábados ou nos domingos. Essas oficinas acontecem três vezes por mês, sendo uma com a turma do primeiro ano, outra com a turma do segundo e a outra com a turma do terceiro ano do ensino médio, e continuam assim até os dias atuais. Em função dessa estrutura de horários acordada com a escola, deixei de comparecer presencialmente nas aulas de Arte na escola, no horário de 50 minutos pré-estabelecido pela matriz curricular, uma vez por semana em cada turma no turno da noite. Isto acarretou, durante o primeiro ano de implementação deste sistema diferenciado de horário, no fato dos alunos ficarem com uma aula vaga, pois elas já tinham sido adiantadas nas oficinas dos finais de semana de cada mês. Diante disto, no ano seguinte, com o intuito de colaborar para a melhoria do emprego do tempo útil dos alunos, organizamos minhas aulas de Arte em cada turma para o último horário da matriz, para que nesses dias os alunos saíssem mais cedo, em vez de ficarem com uma aula vaga no meio do turno.

Figura 83. Aula de identificação e coleta de barro



Fotografia: Ivanir Xakriabá (2012)

As aulas sobre o repasse do conhecimento tradicional da cerâmica iniciam primeiramente entendendo a importância e o respeito pelas fases lunares indicadas para realizar cada atividade, segundo os ensinamentos dos dasiwawë. Eles também aprendem a identificar cada fase lunar de acordo com o horário e a forma que ela se apresenta, observando-a no céu. A oficina de coleta do ze acontece sempre em finais de semana em que a oá permite realizar a coleta (Fig.83). Portanto, ao combinar essas aulas com os alunos, há certo cuidado em conferir qual será a fase da oá. Todos os processos da produção de cerâmica são repassados durante cinco oficinas em cada uma das turmas: a primeira oficina é a de coleta e preparação do ze; a segunda, repasse das técnicas de modelagem; a terceira, preparação da tinta do toá; a quarta, acabamentos – raspagem, polimento e decoração das peças; a quinta oficina é a da queima das peças.

Figura 84. Aluna mostrando sua arte



Fotografia: Ana Gomes (2012)

Figura 85. Alunos dando polimento nas peças



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2019)

Essas oficinas não seguem o horário do relógio e sim o horário do barro. Os alunos chegam de manhã e são livres para apenas observar a prática ou modelar várias peças e irem embora quando quiserem. Alguns vão embora após modelar a primeira peça, outros vão ao meio dia e outros acabam passando para o período da tarde. Muitos deles se envolvem tanto com a prática que não percebem o passar das horas. É o ze quem diz a hora que a aula termina (Fig.85). As oficinas acontecem também em outros locais onde as pessoas da comunidade estão realizando alguma prática. Um bom exemplo dessas oficinas aconteceu em 2009, quando alguns ceramistas dasiwawë, que sabiam fazer telhas artesanais, foram contratados pelo projeto da construção das Casas de Cultura Huminixã, para produzir telhas para serem utilizadas em sua cobertura. Os alunos do ensino médio foram participar nas olarias de produção de telhas, observando a produção e decorando-as com tinta de toá, se envolvendo assim na construção do Projeto. (Figs.86-88).

Figura 86. Visita à olaria de produção de telha da aldeia Pindaíbas



Fotografia: Edgar Kanaykõ Xakriabá (2007)

Figura 87. Aluna decorando telhas na olaria de produção de telhas da aldeia Forges



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2010)

Figura 88. Alunos decorando telhas com tinta de toá na aldeia Forges

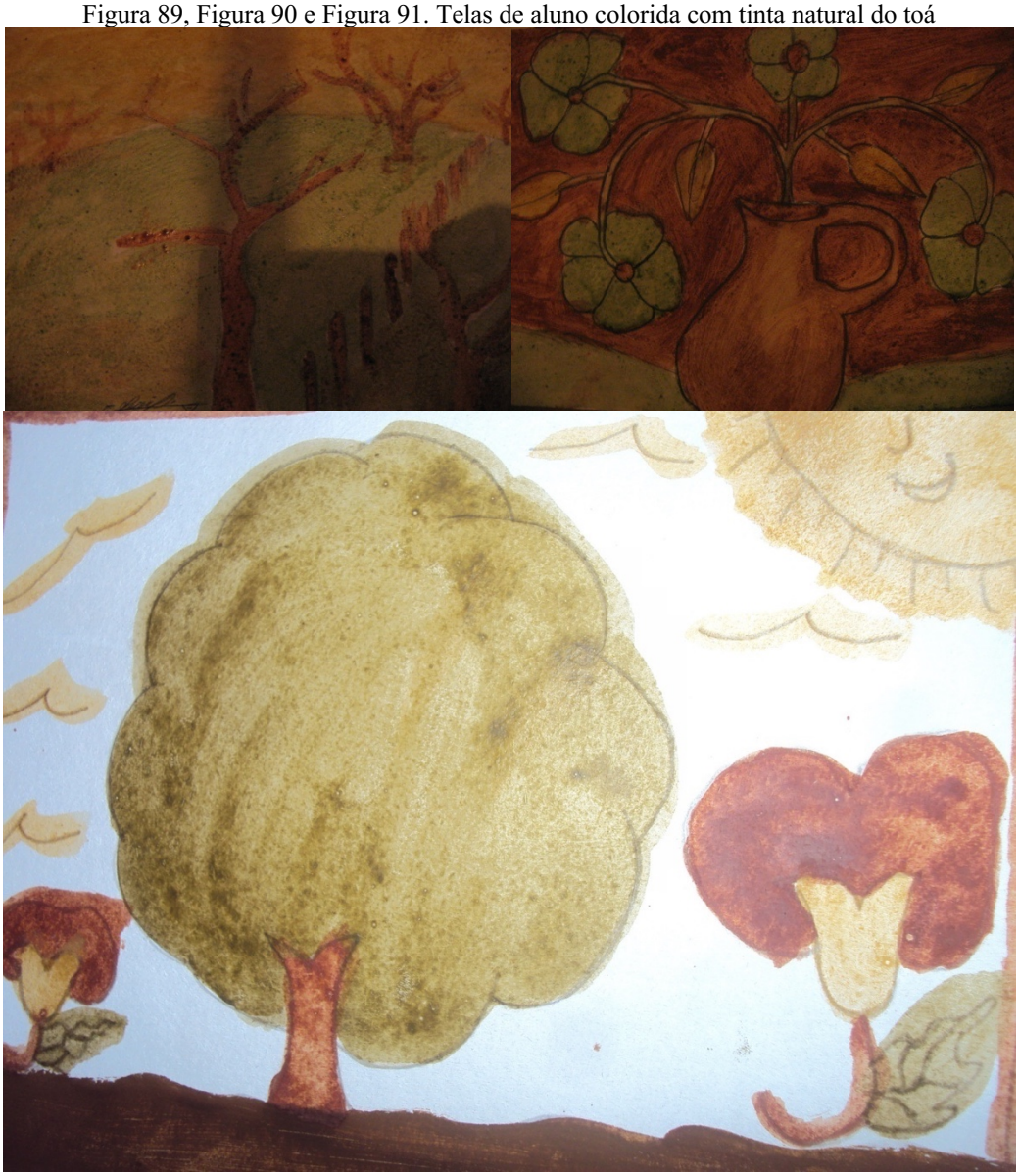


Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2010)

Os alunos também ministram oficinas para repassar para os colegas e para o professor técnicas artísticas que eles aprenderam com seus familiares. Alguns exemplos são: trançados, produção de colares, escultura em argila e outros conhecimentos sobre nossas práticas tradicionais.

As aulas práticas de Arte não se resumem apenas à prática da cerâmica. Há aulas onde abordo as pinturas rupestres e oficinas para confeccionar colares, pulseiras, brincos, urus, músicas e danças tradicionais, pinturas corporais, pintura em tela utilizando a tinta do toá e trançados. São utilizados vários materiais naturais como fibras, sementes, palhas, penas, madeiras e pigmentos naturais, dentre outros.

Figura 89, Figura 90 e Figura 91. Telas de aluno colorida com tinta natural do toá



Fotografia: Nei Leite Xakriabá (2010)

Há algumas poucas aulas expositivas, abordando temas das artes dos não indígenas – ktãwanõ - para os alunos terem conhecimento da diversidade de manifestações Artísticas e Culturais que existem em vários lugares. Conversamos sobre os pontos que distanciam ou aproximam as várias culturas e povos de diferentes regiões do Brasil e de outros países. Nos estudos sobre a História da Arte fazemos reflexões da nossa relação com a arte e também do modo como os ktãwanõ se relacionam com suas a artes.

A partir de 2015 passei a lecionar nas turmas do 5º ao 9º ano do Ensino Fundamental na disciplina Cultura Xakriabá. A partir de 2018, essa disciplina foi alterada para o nome de: "Cultura, artes, literatura Xakriabá e interculturalidade". Essa disciplina tem o tempo de duração de duas horas e meia, tornando possível realizar aulas com estrutura de oficinas, porém, seguindo o horário do relógio. Nelas são trabalhados quase todos os temas das oficinas do "horário do barro" já citados anteriormente. Além desses temas, os alunos do ensino fundamental aprendemos conhecimentos sobre a ciência das matas e plantas medicinais, sobre a ciência da natureza e os sinais dos animais, pássaros e insetos que nos dão avisos e ensinamentos, sobre os festejos Huminixã, ciências dos mortos, sobre as ciências da caçada, da casa, da roça. São compartilhados ensinamentos sobre as profecias Huminixã e narrativas de como era o modo de vida das pessoas no passado e outros temas relevantes para o povo.

5.5 Matriz Curricular das escolas indígenas Xakriabá

No início da educação escolar indígena diferenciada as disciplinas que predominavam em nossa escola eram quase todas as mesmas obrigatórias da matriz curricular dos ktãwanõ. Havia apenas os seguintes componentes curriculares considerados diferenciados: Uso do território, Direitos indígenas, Cultura Xakriabá, no ensino fundamental, e Práticas Culturais, no ensino Médio.

Em 2007, quando houve a adesão da disciplina de Cultura Xakriabá, as lideranças do povo junto com a escola e a comunidade discutiram quais seriam os critérios a serem utilizados para a escolha dos professores para em seguida indicá-los ao cargo. A princípio houve certa resistência do governo em contratá-los, porque eram pessoas sem escolaridade e só depois de muita luta e muita discussão os professores foram designados. Esses professores são pessoas mais velhas que possuem conhecimentos tradicionais da comunidade e muitos deles não possuem formação escolar, mas são sábios da nossa

cultura muito valorizados e respeitados. Hoje muitos dasiwawë indicados para ocuparem esse cargo se recusam a atuar como professores contratados, porque os que foram designados anteriormente e cumpriram suas funções não conseguiram se aposentar por idade e nem por tempo de serviço, pois eles foram lavradores a vida toda e nunca tinham contribuído para o INSS. Ultimamente há a presença de jovens professores de cultura em nossa escola. Eles foram aprendizes desses professores dasiwawë. As aulas de Cultura têm contribuído bastante para o fortalecimento das práticas tradicionais na comunidade escolar.

Com o passar dos anos, por meio de reivindicações dos povos indígenas de nosso estado e parceiros por uma melhor composição de currículo que representasse melhor nossa maneira de ensinar e aprender, várias outras disciplinas foram sendo aderidas. Essas adesões aconteceram principalmente a partir de 2018, quando a Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais (SEE), por meio da secretária Macaé Evaristo, oficializou a entrega das matrizes curriculares da Educação Escolar Indígena para oferta da Educação Infantil, Anos Iniciais e Finais do Ensino Fundamental, Ensino Médio e Educação para Jovens e Adultos (EJA). Ao longo da implantação da escola indígena diferenciada, a matriz curricular passou por várias alterações e hoje temos a Nova Matriz Curricular nas escolas Huminixã (Anexo 1).

Embora nosso povo tenha conseguido construir a própria matriz curricular, ainda enfrentamos grandes desafios que impactam diretamente o ensino. O governo não tem um Sistema Mineiro de Administração Escolar– SIMADE específico que atenda nossas especificidades e o SIMADE acaba sendo uma das barreiras que enfrentamos para fazer garantir nossos componentes curriculares na prática. Ele apresenta a mesma matriz da escola não indígena com campos para serem preenchidos, ignorando as nossas disciplinas diferenciadas e todo o nosso jeito de organizar, nos obrigando a seguir as determinações dele.

É fundamental considerar, para nosso entendimento de ensino de qualidade, o fato de que a nossa escola não é apartada da comunidade. As decisões são tomadas junto com a comunidade com participação dos dasiwawë, pais, alunos, professores e lideranças. A escola anda junto com a comunidade, de acordo os desejos do povo. Assim, situações que para não indígenas podem ser consideradas distantes da escola e das formas de ensinar, para nós não estão separadas. Como, por exemplo, o ocorrido no ano de 2003, quando houve a retomada da fazenda São Judas Tadeu na comunidade de Caraíbas e foi decido que todas as escolas Huminixã se envolvessem na retomada. Comunidade, pais, alunos,

professores lideranças e caciques acamparam na sede da fazenda. Todos os dias havia muitas trocas de conhecimentos: reuniões, rituais, pinturas corporais, depoimentos dos dasiwawë sobre a luta pela primeira demarcação do território e a chacina de 1987. Os alunos estavam aprendendo na prática a lutar pelos nossos direitos sobre a tka. Nesse período houve bloqueio das principais entradas para as aldeias, pois havia muitas ameaças. Todas as pessoas do território estavam envolvidas na luta, porém a Secretaria Regional de Educação - SRE e a Secretaria Estadual de Educação – SEE classificaram o envolvimento das escolas nessa luta pela tka como greve. Os professores tiveram seus salários suspensos e tiveram que repor esses dias letivos no final do ano. Hoje esse trecho de tka já está reconhecido como tka indígena, mas ainda não foi homologado.

Outro exemplo sobre a estruturação do ensino onde há problemas de entendimento sobre nossos valores que acarretam prejuízos foi quando uma inspetora da SRE de Januária chegou em nossa escola e não encontrou ninguém, pois havia morrido alguém na aldeia e todos estavam no velório. Essa Inspetora reclamou da nossa diretora que a escola não deveria parar para o velório e que deveria apenas colocar uma faixa em homenagem ao morto, pois os alunos estariam sendo prejudicados em estar no velório em vez de estarem na sala de aula. Nosso povo tem respeito pelo luto e para nós é impossível ter aula na escola ainda mais um velório acontecendo na aldeia. Ela não entendia que nossas aikuté /kuhinã também aprendem durante os velórios. Que elas aprendem como se deve comportar durante um velório, que elas aprendem os cantos que são cantados e os alimentos que não se deve comer nesse dia, dependendo do grau de parentesco que se tem do morto. Ela só entendia que o conhecimento válido é só o que acontece entre as quatro paredes da sala de aula.

Os funcionários da SRE alocados para atender nossa escola não sabem da organização das aulas de Arte nos finais de semana. Elas acontecem nos finais de semana, mas são registradas no diário de classe no horário normal do turno da noite, de acordo com o calendário escolar. Esse calendário é construído por nós, mas precisa passar por aprovação da SRE para ser autorizado ou não. Esse procedimento é adotado porque muito provavelmente se souberem da existência do horário do barro tentariam colocar barreiras. Quando esses inspetores começam a entender o nosso modo de organização escolar são substituídos, chega um novato e o ciclo recomeça.

Já este ano de 2022, a decisão do STF que acaba com os contratos temporários em Minas Gerais está causando muitas preocupações para as escolas indígenas. Em nossas escolas não é o estado que escolhe as pessoas que vão atuar. Essa escolha é realizada pelas

nossas lideranças e são elas que avaliam o perfil do professor que se identifica com os princípios da escola indígena diferenciada. O professor permanece na escola até o momento que cumpra o papel do professor indígena, respeitando a organização interna das lideranças de seu povo. A decisão pelo concurso público tira a autonomia da nossa escola e das nossas lideranças.

Desde 2015 as escolas indígenas estão tentando discutir com a Secretaria de Educação de Minas Gerais a criação do concurso público específico e diferenciado com nossa participação na em sua elaboração, de modo que ele atenda nossas especificidades, mas as conversas não avançam. Com a decisão do STF, os povos indígenas de nosso Estado têm apenas o prazo de 12 meses para resolver essa questão do concurso nas escolas diferenciadas.

Os fatos mencionados acima se referem ao que me faz professor indígena, não estão separados das técnicas de repasse de conhecimento e outras subjetividades que o ensino de arte cerâmica abrange. Esta luta constante para garantir a autonomia da nossa escola é ensino indígena, é cultura Xakriabá. Eles são apenas algumas de muitas outras barreiras enfrentadas no cotidiano de conquistas, resistência e sobrevivência de nossa cultura.

5.6 Na cultura Huminixã, há vários mestres, como existem também vários jeitos de aprender e vários jeitos de ensinar

Em nossa cultura, as crianças - aikuté /kuhinã começam a ser educadas desde os primeiros meses de vida, e desde cedo acompanham seus pais na lida com a natureza. Muito de seus conhecimentos já começam a aprender com a família, no colo da mãe, participando dos rituais, das atividades de caçada, da produção artesanal, das rodas de conversa e das brincadeiras.

Certa vez observei uma aikuté /kuhinã de no colo tentando pegar no fogo do candeeiro e sua mãe puxava incansavelmente sua mãozinha. Uma senhora que observava aquela sena pediu para esta mãe deixar a aikuté /kuhinã passar a mão rapidinho no fogo do candeeiro, de modo que não queimasse, mas sentisse um pouco do calor. Ela disse que a criancinha precisava aprender que fogo não é coisa para aikuté /kuhinã colocar a mão. Elas deixaram a aikuté /kuhinã passar a mão rapidamente pela chama. O nenê tomou um sustou e passou a ter medo de pegar na candeia.

As aikuté /kuhinã vão crescendo e aprendendo os conhecimentos ancestrais. É muito comum ouvir os dasiwawë relatarem que aprenderam “sozinhos”, participando das atividades do dia a dia, apenas observando seus pais. O conhecimento aparece “vadiando”, observando e aprendendo com a prática. Os relatos dos dasiwawë nos mostram que, na nossa cultura, há vários mestres e vários modos de aprender e vários modos de ensinar. Um destes modos é “ensinar sem ensinar”, a aikuté /kuhinã apenas permanece por ali observando, “vadiando” e participando das práticas; se aprende com a observação, com o acompanhamento atento e com o próprio fazer (Figs.92-104).

Figura 92. Criança observando atentamente a modelagem



Fotografia: Ana Gomes (2022)

Figura 93. Criança observando atentamente o jeito de fazer pássaro de barro



Fotografia: Ana Gomes (2022)

Figura 94. Criança aprendendo, observando os jeitos de fazer com o barro



Fotografia: Ana Gomes (2022)

Figura 95. Criança observando como fazer o pavio para construir a asa do pássaro



Fotografia: Ana Gomes (2022)

Figura 96. Criança observando a modelagem da asa detalhes



Fotografia: Ana Gomes (2022)

Figura 97. Criança observando a modelagem dos pezinhos do pássaro



Fotografia: Ana Gomes (2022)

Figura 98. Criança observando o posisionamento da cabeça do pássaro



Fotografia: Ana Gomes (2022)

Figura 99. Criança observando o equilíbrio do pássaro



Fotografia: Ana Gomes (2022)

Figura 100. Criança observa ajustes no pescoço do pássaro



Fotografia: Ana Gomes (2022)

Figura 101. Criança observa ajustes no pescoço do pássaro



Fotografia: Ana Gomes (2022)

Figura 102. Criança observando detalhes nos pezinhos do pássaro



Fotografia: Ana Gomes (2022)

Figura 103. Criança observando ajustes nos pezinhos do pássaro



Fotografia: Ana Gomes (2022)

Figura 104. Criança abraçando sua avó, a artista Dalzira, após observá-la modelando pássaro



Fotografia: Ana Gomes (2022)

O mundo começará a mudar no dia que as crianças ktãwanõ passarem a aprender assim, pois um discurso pronto que antecede a experiência da criança, por ela mesma, é que as treina desde pequenas ao discurso autoritário, a impor seu jeito de ver o mundo e as coisas da vida.

Com a cerâmica o aprendizado acontece assim. A relação com o ze inicia-se desde a infância, "vadiando" com a tka, deslizando sobre a lama, deitando sobre a areia, confeccionando os primeiros brinquedos com o ze. Em seguida, imitando o jeito, remedando os dasiwawë, as aikuté /kuhinã vão aprendendo a pegar o jeito de fazer da arte cerâmica e com a prática vão melhorando sua produção.

Entendo que, ao trazer para o espaço da escola o repasse dos conhecimentos ancestrais, devemos nos espelhar nos modos de ensinar e aprender do nosso povo. A escola deve remedar os jeitos como as aikuté /kuhinã aprendem com seus pares em sua comunidade. É necessário realizar um deslocamento no tempo e no espaço, se libertar muitas vezes das quatro paredes de uma sala de aula e inverter do contexto formal da escola para receber as práticas, para o contexto informal da oficina e para os espaços onde os dasiwawë estão realizando as práticas artísticas e culturais.

As práticas artísticas e culturais não devem servir para os alunos apenas como obrigação de cumprir aula e receber uma boa nota no diário de classe. As aikuté /kuhinã devem ser alimentadas desses conhecimentos, sem sofrer pressões e vão se despertando para a prática, ao seu tempo e ao seu modo. A avaliação de quem pratica ou quem apenas observou a prática deve ter o mesmo peso, porque deve-se considerar todos os jeitos de ensinar e aprender do nosso povo, pois todos eles contribuem para despertar para as práticas. A escola deve contribuir para fortalecer nas aikuté /kuhinã a noção de pertencimento ao povo e despertá-las para a valorização das práticas ancestrais como, por exemplo, o ensino da nossa cerâmica, das nossas artes e da nossa cultura, que têm sido ferramentas que viabilizam tudo isso em nossa comunidade.

6.CONSIDERAÇÕES

Durante minhas conversas com os mais velhos sobre a cerâmica, fui aprendendo com a prática cada vez mais as técnicas de modelagem e queima tradicional e, ao mesmo tempo, buscando agregar valor à peça, transferindo os traços da nossa pintura corporal para ela. Também esse período minha orientadora da Licenciatura me chamava atenção para me inspirar nas formas do nosso cerrado. Procurei ir melhorando os acabamentos e criando tampas para as moringas com figuras de animais nativos da nossa tika, que faziam parte do meu cotidiano. Como já havia aprendido com minha nchtari a modelar com o barro algumas figuras de animais da nossa região, resolvi colocar nas moringas essas tampas, representando alguns dos animais que marcaram minha infância. Por ter nascido em família de caçadores tive muito contato com tatu-tukã, veado - ponë, jacu - akapre e outros animais utilizados para nossa alimentação. Quando criança recebi pelo meu tio, por ser pequeno, um apelido de "tatu bolinha"; daí surgiu a inspiração para fazer a Moringa-Tatu - tukã. Durante minha adolescência passei a pegar filhotes de gaviões e a domesticá-los. E assim surgiu a ideia da Moringa-Gavião - siku. Desde muito novo ouvia meus parentes falando da onça-cabocla ou Iaiá cabocla, uma onça encantada, nossa protetora que ainda nos dias de hoje se comunica com nossos pajés. Resolvi então criar a Moringa-Onça - Huku. Como meu mamang era caçador e sempre trazia de suas caçadas essa ave para nos alimentar, pensei em fazer a Moringa-Jacu-Akapre. E assim fui me inspirando para criar moringas com tampas de vários animais do nosso cerrado.

Embora desde criança já aprendesse as técnicas da cerâmica Xakriabá, observando os jeitos de minha mãe fazer, passei a me interessar por essa prática só depois que fui escolhido para atuar como professor de Arte na escola Xukurank. No dia da minha escolha, a liderança me relatou quais eram os objetivos da educação escolar indígena diferenciada. Naquele momento veio a ideia de trazer para as aulas de artes os processos de produção da nossa cerâmica. Procurei minha mãe para me ajudar a modelar alguns dos bichinhos que ela sempre fazia. Rapidamente consegui fazer alguns pássaros e, devido aos elogios dela, tomei gosto pela prática da cerâmica. No dia seguinte preparei um pouco de barro e levei para a escola para iniciar o repasse desse conhecimento para meus alunos. Nesse período as peças não eram queimadas, pois minha mãe não tinha aprendido os jeitos de queimar. Resolvi conversar com outros ceramistas mais velhos durante a pesquisa da licenciatura para aprender todo o processo de produção e queima, participando das oficinas e compartilhado com os alunos esses saberes. Fui

desenvolvendo as técnicas, ao mesmo tempo em que as compartilhava com os alunos. Sete anos depois que me tornei professor e em fase final da pesquisa da Licenciatura nasciam as primeiras moringas com tampas e a partir daí passei a me envolver cada vez mais nas práticas cerâmicas, participando e promovendo oficinas de modelagem, queima a céu aberto e construção de fornos, dentro e fora da aldeia. Minha atuação como professor indígena foi decisiva para que eu me lançasse de vez na labuta com o barro. Foi o que me despertou e me influenciou no meu trabalho como artista. Creio que não seria artista ceramista, caso não fosse escolhido para ser professor indígena, pois na véspera dessa escolha, já estava de malas prontas e passagens compradas para ir para o interior do Estado de São Paulo trabalhar na lavoura de cana-de-açúcar e seguir o caminho que vários dos meus amigos seguiram e continuam por lá até os dias de hoje.

Esta dissertação tem muita importância para meu povo como documentação das narrativas da peleja Xakriabá com relação às lutas pela garantia do direito ao Território e manutenção das práticas culturais e artísticas. O registro dos processos de produção da cerâmica e das metodologias de ensino/ aprendizagem de nossa arte na comunidade e escola Xukurank é importante, como garantia de permanência e do compartilhamento desses saberes ancestrais para as próximas gerações. Servirá, também, de material de pesquisa para professores de outras escolas pelo território Xakriabá, para professores de outros povos indígenas e para pesquisadores e professores não indígenas, podendo inspirá-los em suas práticas educativas. Pode também contribuir para autores de livros didáticos sobre arte indígena, para que possam ter mais sensibilidade ao se referirem a nossa cultura e a nossa arte.

É importante também para dar visibilidade à nossa arte e à diversidade cultural existente entre os povos indígenas, pois entendo que é necessário compartilharmos a nossa realidade, a nossa arte e a nossa visão de mundo para os não indígenas. Principalmente para aqueles que insistem em não nos compreender, para que possam nos entender e nos respeitar, para que passem a trocar os equívocos e os estereótipos por alianças afetivas, tornando nossos parceiros nessa luta de proteção e relação com a natureza e todos os seres que a habitam, desde os humanos a não humanos, para juntos construirmos um mundo mais sadio e mais humano.

Figura 105, figura 106, figura 107 figura108 e 109 documentam o ritual inicial da banca indigena na aldeia barreiro preto e os convidados especiais que a integraram.








ica tradicional
na da etnia
KRIABÁ



Fotografia: Joel Xakriabá (2022)

A realização da Banca Indígena na Aldeia Barreiro Preto[7], composta por Cacique Domingos Nunes de Oliveira, Sr. Valdemar Ferreira dos Santos, Diana Pereira de Araújo Rocha, Maria José Moreira Alkimim Mota, Manoel Antônio de Oliveira Silva, Ana Rabelo Gomes e Lucia Gouvêa Pimentel, contou com a presença de professores, alunos, artistas e membros da comunidade. Na ocasião, foram apontadas questões relevantes para a continuidade da pesquisa sobre cerâmica tradicional Xakriabá e seus ensino/aprendizagem, entre elas: a importância de valorizar os saberes ancestrais e dar continuidade a esses conhecimentos; o papel do artivismo para as culturas indígenas; a importância de dar visibilidade aos relatos orais documentação.

Enfim, a dissertação *Arte Indígena Xakriabá: com um pé na aldeia e outro pé no mundo* é importante por ser elaborada a partir de uma pesquisa que parte de um pesquisador indígena, do seu lugar de fala e, por isso, vai contribuir também para semear nossa política pelo mundo.

[7] A Banca Indígena foi realizada em 16 de setembro de 2022, na Aldeia Barreiro Preto da Terra Indígena Xakriabá.

7. REFERÊNCIAS

ALKIMIM, Erick Correa de. Santos, Marilene de Oliveira. **Casa de Cultura Xakriabá lugar de conhecimento, cultura, memória e história.** Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura)–Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais Formação Intercultural para Educadores Indígenas, Belo Horizonte, 2019.

BERBERT, Paula. **Tecendo redes de alianças afetivas: algumas notas sobre arte indígena contemporânea e práticas curatoriais.** Fundação Armando Álvares Penteado (Faculdade de Artes Plásticas). São Paulo 2019.

CORRÊA, Célia Nunes. **Quando pinta o corpo, pinta o espírito**: a pintura corporal e a espiritualidade entre os Xakriabá de São João das Missões. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura)–Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Habilitação em Ciências Sociais e Humanidades.

CORREA, Célia Nunes. (Célia Xakriabá). **O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá***:* reativação da memória por uma educação territorializada*.* 2018. 218fl. Dissertação (Mestrado Profissional em Desenvolvimento Sustentável) – Universidade de Brasília, Brasília.

CORRÊA, Edgar Nunes (Edgar Kanaykõ Xakriabá). **Histórias dos caçadores e da caça**: uma forma de compreender a cosmologia Xakriabá. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura)–Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Habilitação em Ciências Sociais e Humanidades.

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea e o grande mundo**. Revista Select**, n.39, ano 7, p.98-103, 2021.

ESBELL, Jaider. Artivismo e demandas políticas na AIC. In: **Curso Arte Indígena Contemporânea.** Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2020.

ESBELL, Jaider. **Como expor arte indígena?** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-trZWMH8yEk

ESBELL, Jaider. **Apresentação da exposição Moquém Surarî**; arte indígena contemporânea. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zT5q2zID2Ac&t=11s

ESBELL, Jaider; BERBERT, Paula. **Caminhos da arte indígena contemporânea**. Aula inaugural. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ph7E8qATQ7w&t=1578s

ESBELL, Jaider. Aula inaugural - **Curso Moquém_Surarî**: caminhos de uma exposição de arte indígena contemporânea. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=22gjdBNqZ2k

FARIA, Tales Bedeschi. **Artes indígenas e a Escola não Indígena**: a *retomada* da cultura entre os Pataxó e os Xakriabá. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte – MG,2020.

FARIA, Tales Bedeschi; SILVA, Vanginei Leite. Artes do povo Xakriabá e a escola monoepistêmica: desafios metodológicos. **Revista GEARTE**, v. 7, n. 3, p. 553-580, 2020.

GODOY, Rogério C. d. et al. Recuperação do fazer cerâmico das comunidades Xakriabá. **Anais do51º Congresso Brasileiro de Cerâmica**, Salvador (BA), junho de 2007. Disponível em https://abceram.org.br/wp-content/uploads/area_associado/51/artigos/51cbc-15-03.pdf. Acesso em 10/06/2021.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Artes indígenas, patrimônio cultural e mercado. **PROA - Revista de Antropologia e Arte**, São Paulo, n.5, p.181-201, 2014.

GOMES, Ana Maria Rabelo. **Folder-convite para a exposição Cerâmica indígena Xakriabá**. Centro Cultural UFMG, 2011.

KRENAK, A. As alianças afetivas. Entrevista a Pedro Cesarino. In: **BIENAL SÃO PAULO**. Incerteza Viva. Dias de estudo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p.169.

KRENAK, A. O Eterno Retorno do Encontro. In: NOVAES, Adauto (org.). **A Outra Margem do Ocidente**. Brasília/SãoPaulo: Minc-Funarte/Companhia Das Letras, 1999, p.23-31.

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

LEITE, Nei. **Manual de cerâmica Xakriabá**. 1 ed. - Belo Horizonte: Fino Traço, 2017.

MIRANDA, Zandra Coelho de; FIGUEIREDO, Francisco José, XAKRIABÁ, Vanginei e Dalzira. O resgate da cerâmica Tradicional Xakriabá. **Anais do 54º Congresso Brasileiro de Cerâmica**. Foz do Iguaçu (PR). Junho, 2010. Disponível em:https://abceram.org.br/wp-content/uploads/area_associado/54/14-003.pdf. Acesso em 20/06/2021.

MULLER, Regina Polo. A arte dos índios e a arte contemporânea. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 60, n.4, p.40-42, Oct.2008.

NUNES, Fabrício Vaz. As artes indígenas e a definição da arte. **Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Curitiba: Embap, 2011. p.143-153.

NUNES, Fabrício Vaz. As artes indígenas e a definição da arte. In: **Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte.** Curitiba: Embap, 2011. p.143-153.

PIMENTA, Lucima Souza Lopes. **A arte do barro:** cerâmicas e ceramistas Xakriabá. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura)–Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Habilitação em Ciências Sociais e Humanidades.

RODRIGUES, Walace. Os resultados e conclusões do projeto de extensão "Reflexões sobre a Estética Indígena para o Campo da Arte-Educação". In: **Interfaces – Revista de Extensão,** Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p.99-110, jul./dez. 2015.

SANTOS, Ana Flávia Moreira. Xakriabá: identidade e história - Relatório de Pesquisa. **Série Antropologia**, 167. DAN/Universidade de Brasília, 1994.

SANTOS, Rodrigo Martins dos. **O gê dos gerais: elementos de cartografia para a etno-história e etnolinguística do planalto centra**l: contribuição à antropogeografia do cerrado. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Desenvolvimento Sustentável do Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília, 2013.

SILVA, Manoel Antônio de Oliveira. **A única herança que um índio deixa para outro índio é a luta:** a história da língua Akwen do Povo Xakriabá. Percurso

Acadêmico apresentado ao Curso de (Licenciatura)–Formação Intercultural para Educadores Indígenas da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (FIEI/FAE/UFMG) - Belo Horizonte, 2018.

SOUZA, Santilia Ferreira de. **Cerâmica Xakriabá na aldeia Prata**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura)–Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Habilitação em Matemática.

TKADI XAKRIABÁ, Ana Flávia. 2018. **Política Linguística de Valorização da Língua Akwê Xakriabá**. Monografia de Curso de Formação de Professores Indígenas, UFG, Goiânia, Brasil.

XAKRIABÁ, índios. **O tempo passa e a história fica**. Belo Horizonte: Programa de Implantação das Escolas Indígenas de Minas Gerais, 1997.

Filmografia

Dure Nãt Sarõ sobre o processo de produção e queima de cerâmica tradicional a céu aberto. Disponível em**:** https://seresrios.org/filmes/dure-nat-saro-manter-aceso/

Entrevistas

LEITE, Antônio Ferreira. Antônio Ferreira: Leite depoimento [maio 2009]. Entrevistador: Nei Leite Xakriabá. Terra Indígena Xakriabá, Aldeia Pindaíbas.

LEITE, Dalzira Pereira. Dalzira Pereira Leite: depoimento [abr.2009]. Entrevistador: Nei Leite Xakriabá. Território Indígena Xakriabá, Aldeia Barreiro Preto.

MOTA, Zelina Gonzaga. Zelina Gonzaga Mota: depoimento [maio 2009]. Entrevistador: Nei Leite Xakriabá. Território Indígena Xakriabá, Aldeia Barreiro Preto.

OLIVEIRA, Emilio Gomes. Emilio Gomes de Oliveira: depoimento [fev.2010]. Entrevistador: Nei Leite Xakriabá. Terra Indígena Xakriabá, Aldeia Pedra Redonda.

SANTOS, Manoel Pereira dos. Manoel Pereira dos Santos: depoimento [fev.2011]. Entrevistador: Nei Leite Xakriabá. Terra Indígena Xakriabá, Aldeia Falhado Morro.

ANEXO I

Nomes das Aldeias do Território Xakriabá

Aldeias Xakriabá
Dazakru Huminixã

Aldeias Xakriabá homologadas

Aldeia Barra do Sumaré – Dazakru Romnïrnãptennãkrda

Aldeia Barreiro Preto – Dazakru Apkrêwakdú

Aldeia Boqueirão – Dazakru Pakre

Aldeia Brejo do Mata-Fome – Dazakru kâmrãmkõ

Aldeia Caatinguinha – Dazakru Ropsêawre

Aldeia Custódio – Dazakru Romkmãdkãkwa

Aldeia Embaúba I e II – Dazakru Awrãwdê

Aldeia Forges – Dazakru Mrãihawidasakrê

Aldeia Itacarambizinho – Dazakru Ktëkrãirê

Aldeia Itapicuru – Dazakru Wdêwaihõwaktû

Aldeia Morro Falhado – Dazakru Srâprâirê

Aldeia Morro Vermelho – Dazakru Srãpre

Olhos d'Água – Dazakru

Aldeia Olhos d'Aguão - Dazakru

Aldeia Pedra Redonda – Dazakru ktëzapto

Aldeia Pedrinhas - Dazakru ktërê

Aldeia Peruaçu – Dazakru Kurbezawre

Aldeia Pindaíba – Dazakru Nrõnãhãwdênrõ

Aldeia Poções - Dazakru

Aldeia Prata – Dazakru Ktërãkâ

Aldeia Riachão - Dazakru kãwakmõzawre

Aldeia Riachinho – Dazakru kãwakmõrê

Aldeia Riacho Comprido - Dazakru kãwakmõpazawre

Aldeia Riacho do Brejo – Dazakru Sdarãkâ

Aldeia Riacho dos Buritis - Dazakru pizuwdêkâ

Aldeia Santa Cruz – Dazakru Wdêpaskrdi

Aldeia São Domingos – Dazakru Dasiwaktuze

Aldeia Sapé – Dazakru Duikwa

Aldeia Sumaré (1) – Dazakru Romnïrnãpte (hemeretong)

Aldeia Sumaré (2) - Dazakru Romnïrnãpte (proné)

Aldeia Sumaré (3) - Dazakru Romnïrnãpte (escuntantong)

Tenda/Rancharia – Dazakru Awãzakru

Aldeia Terra Preta – Dazakru Tikaiwakrdú

Aldeia Vargens – Dazakru Tkainõpo

Aldeias Xakriabá Reconhecidas pela FUNAI

Aldeia Caraíbas - Dazakru

Aldeia Dizimeiro - Dazakru

Aldeia Ilha do Capão - Dazakru

Aldeia Remanso - Dazakru

Aldeia São Bernardo - Dazakru

Aldeia Várzea Grande - Dazakru

ANEXO II

Matriz Curricular da Educação Escolar Indígena Xakriabá

Nova matriz Curricular

Componentes Curriculares da Educação Infantil

BASE LEGAL: Lei 9394/1996 - Estabelece as diretrizes e bases da Educação Nacional. Resolução CNE/CEB Nº04/2010 - Define Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para a Educação Básica. Resolução CNE/CEB nº 05/2009 - Fixa Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil. Resolução CNE/CEB nº 05/2012-Define Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena na Educação Básica. Resolução SEE nº 2197/2012 - Dispõe sobre a organização e o funcionamento do ensino nas Escolas Estaduais de Educação Básica de Minas Gerais e dá outras providências. Lei 22445/2016 - Dispõe sobre a educação escolar indígena no Estado e cria a categoria Escola Indígena.

A criança indígena e sua autonomia
Música, brincadeiras, etnojogos e rituais Xakriabá
Linguagem oral e escrita Xakriabá
Língua Akwë Xakriabá
Cultura: arte, pintura e artesanato Xakriabá
Ciências da natureza Xakriabá
Matemática e etnomatemática
História e memória contada na esteira
Conhecendo, cuidando e valorizando o território Xakriabá

Anos iniciais / componentes curriculares do ensino Fundamental 1º ao 5º ano

BASE LEGAL: Lei 9394/ 1996 - Estabelece as diretrizes e bases da Educação Nacional. Resolução CNE/CEB nº 07/2010 - Fixa Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental de 9 anos. Resolução CNE/CEB nº 05/2012-Define Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena na Educação Básica. Resolução SEE nº 2197/2012 - Dispõe sobre a organização e o funcionamento do ensino nas Escolas Estaduais de Educação Básica de Minas Gerais e dá outras providências. Lei 22445/2016 - Dispõe sobre a educação escolar indígena no Estado e cria a categoria Escola Indígena. Resolução CNE/CP Nº 2/2017 - Institui e orienta a implantação da Base Nacional Comum Curricular. Parecer CEE nº 937/2018 - Manifesta-se sobre o Currículo de Referência para implementação nas escolas de Educação Infantil e de Ensino Fundamental do Sistema Estadual de Ensino de Minas Gerais.

Língua portuguesa
Língua Akwë Xakriabá
Música, brincadeiras, etnojogos e rituais Xakriabá
Arte Xakriabá
Matemática e etnomatemática
Conhecimento Xakriabá, relação com a natureza: vida e plantas medicinais
Geografia e etnogeografia
História: valorização dos processos históricos de lutas indígenas
Organização social Xakriabá e direitos indígenas
Conhecendo, cuidando e valorizando o território Xakriabá
Cultura Xakriabá

Anos finais / componentes curriculares do Ensino Fundamental 6º ao 9º ano

BASE LEGAL: Lei 9394/1996 - Estabelece as diretrizes e bases da Educação Nacional. Resolução CNE/CEB Nº04/2010 - Define Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para a Educação Básica. Resolução CNE/CEB nº 07/2010 - Fixa Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental de 9 anos. Resolução CNE/CEB nº 05/2012-Define Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena na Educação Básica. Resolução SEE nº 2197/2012 - Dispõe sobre a organização e o funcionamento do ensino nas Escolas Estaduais de Educação Básica de Minas Gerais e dá outras providências. Lei 22445/2016 - Dispõe sobre a educação escolar indígena no Estado e cria a categoria Escola Indígena. Resolução CNE/CP Nº 2/2017 - Institui e orienta a implantação da Base Nacional Comum Curricular. Parecer CEE nº 937/2018 - Manifesta-se sobre o Currículo de Referência para implementação nas escolas de Educação Infantil e de Ensino Fundamental do Sistema Estadual de Ensino de Minas Gerais.

Língua portuguesa
Língua Akwë Xakriabá
Brincadeiras Xakriabá e jogos interculturais
Cultura, artes, literatura Xakriabá e interculturalidade
Língua inglesa
Matemática e etnomatemática
Ciências e conhecimento Xakriabá e interculturalidade
Geografia e etnogeografia
História e história da memória indígena
Organização social Xakriabá e direitos indígenas
Cultura e tecnologia
Gestão ambiental e manejo sustetável do território Xakriabá

Componentes curriculares do Ensino Médio 1º ao 3º ano

BASE LEGAL: Lei 9394/ 1996 - Estabelece as diretrizes e bases da Educação Nacional. Resolução CNE/CEB nº 04/2010 - Define Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para a Educação Básica. Resolução CNE/CEB nº 02/2012 - Define Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio. Resolução CNE/CEB nº 05/2012-Define Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena na Educação Básica. Resolução SEE nº 2197/2012 - Dispõe sobre a organização e o funcionamento do ensino nas Escolas Estaduais de Educação Básica de Minas Gerais e dá outras providências. Resolução SEE nº 2842/2016 - Dispõe sobre o Ensino Médio nas escolas da rede pública estadual de Minas Gerais. Lei 22445/2016 - Dispõe sobre a educação escolar indígena no Estado e cria a categoria Escola Indígena.

Língua portuguesa
Arte
Educação física
Língua inglesa
Matemática
Física
Educação e saúde
Química
Biologia

Geografia
História
Organização e direitos dos povos indígenas
Uso do território
Práticas culturais
Sociologia
Filosofia

Educação de Jovens e adultos - Ensino Fundamental Anos finais 6º ao 9º EJA

Aportes legais: Constituição Federal, de 1988; Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 - artigos 26 e 79; Resolução CNE/CEB nº 4, de 13 de julho de 2010; Resolução CNE/CEB nº 7, de dezembro de 2010; Resolução CNE/CEB nº 5, de 22 de junho de 2012; Resolução SEE Nº 2.197, de 26 de outubro de 2012; Lei nº 22.445, de dezembro de 2016.

Componente curricular
Língua portuguesa
Língua Akwë Xakriabá
Arte Xakriabá
Cultura Xakriabá, etnojogos e brincadeiras tradicionais
Matemática e etnomatemática
Ciências e conhecimento Xakriabá e interculturalidade
História e história da memória indígena: escola na aldeia e aldeia na escola
Geografia e etnogeografia
Organização social Xakriabá e direitos indígenas
Gestão ambiental e manejo sustentável do território Xakriabá Cultura e tecnologia

Educação de Jovens e adultos - Matriz curricular ensino médio

BASE LEGAL: Lei 9394/ 1996 - Estabelece as diretrizes e bases da Educação Nacional. Resolução CNE/CEB nº 01/2000 - Estabelece as Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação de Jovens e Adultos. Resolução CNE/CEB nº 03/2010 - Institui Diretrizes Operacionais para a Educação de Jovens e Adultos. Resolução CNE/CEB nº 04/2010 - Define Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para a Educação Básica. Resolução CNE/CEB nº 02/2012 - Define Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio. Resolução CNE/CEB nº 05/2012-Define Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena na Educação Básica. Resolução SEE nº 2197/2012 - Dispõe sobre a organização e o funcionamento do ensino nas Escolas Estaduais de Educação Básica de Minas Gerais e dá outras providências. Resolução SEE nº 2843/2016 - Dispõe sobre a Organização e o Funcionamento da Educação de Jovens e Adultos/EJA - cursos presenciais, nas escolas da rede pública estadual de Minas Gerais. Lei 22445/2016 - Dispõe sobre a educação escolar indígena no Estado e cria a categoria Escola Indígena.

Língua portuguesa
Arte
Educação física
Língua inglesa
Matemática

Biologia
Física
Química
História
Geografia
Filosofia
Sociologia
Direitos indígenas
Diversidade, inclusão e mundo do trabalho

ANEXO III

Algumas palavras em Akwë

AKWË

Aldeia -dazakru	Dazakru - aldeia
Aldeia Barreiro Preto – Dazakru Apkrêwakdú	Dazakru Apkrêwakdú – Aldeia Barro Preto
Aldeia Brejo do Mata– Dazakru Kâmrãmkõ	Dazakru Kâmrãmkõ - Aldeia Brejo do Mata
Aldeia Brejo Mata Fome – Dazakru Kâmrãmkõ	Dazakru Kâmrãmkõ – Aldeia Brejo Mata Fome
Aldeia Forjes – Dazakru Mrãihawidasakrê	Dazakru Mrãihawidasakrê–Aldeia Forjes
Aldeia Pindaíbas – Dazakru Nrõnãhãwdênrõ	Dazakru Nrõnãhãwdênrõ–Aldeia Pindaíbas
Aldeia Prata – Dazakru Ktërãkâ	Dazakru Ktërãkâ–Aldeia Prata
Aldeia Sapé – Dazakru Duikwa	Dazakru Duikwa–Aldeia Sapé
Ancião- dasiwawë	Dasiwawë - ancião
Árvore– Oté	Oté - Árvore
Avó/avô – angratá	Angratá – avó/avô
Barro - Ze	Ze - barro
Barro amarelo- Ze pte	Ze pte – barro amarelo
Barro amassado-tika wamsrë	Tika wamsrë – barro amassado
Barro preto- Ze wakdû	Ze wakdû – barro preto
Barro vermelho - Ze pre	Ze pre – barro vermelho
Cemitério–tibikwera	Tibikwera - cemitério
Cotia–zãhuri	Zãhuri - cotia
Criança–aikuté /kuhinã	Aikuté /kuhinã - criança
Farinha – cupaschu	Cupaschu - farinha
Fogo – kutsche	Kutsche - fogo
Fogo– kutsché	Kutsché - fogo
Folha – deçu	Deçu - folha
grande – zawré	Zawré–grande
Jacu – Akapre	Akapre - jacu

Jacu– akapre	Akapre - jacu
Lua – oá	Oá - lua
Mãe – nchtari	Nchtari - mãe
Meu povo – waïtê akwë	Waïtê akwë -
Não-indígenas – ktãwanõ	Ktãwanõ – não indígena
Onça - Huku	Huku - onça
Pai – mamang	Mamang - pai
Pintar alguma coisa – Kuīkre	Kuīkre – pintar alguma coisa
Pintura corporal- Siwawi	Siwawi – pintura corporal
Povo Xakriabá – Akwë Huminixã	Akwë Huminixã – Povo Xakriabá
Sol – estragó	Estragó - sol
Tatu - Tukã	Tukã - tatu
Tatu–urãku/ tuxã	urãku/ tuxã - tatu
Terra Indígena Xakriabá – Tka Huminixã	TkaHuminixã–Terra Indígena Xakriabá
terra– tka	Tka –, terra
Tio –inscgiutú	Inscgiutú - tio
Trabalho- Sipize	Sipize - trabalho
Veado – ponë	Ponë - veado
Xakriabá – Huminixã	Huminixã - Xakriabá

ANEXO IV

Manual de Cerâmica Xakriabá

apoio:

FUNAI

UFMG

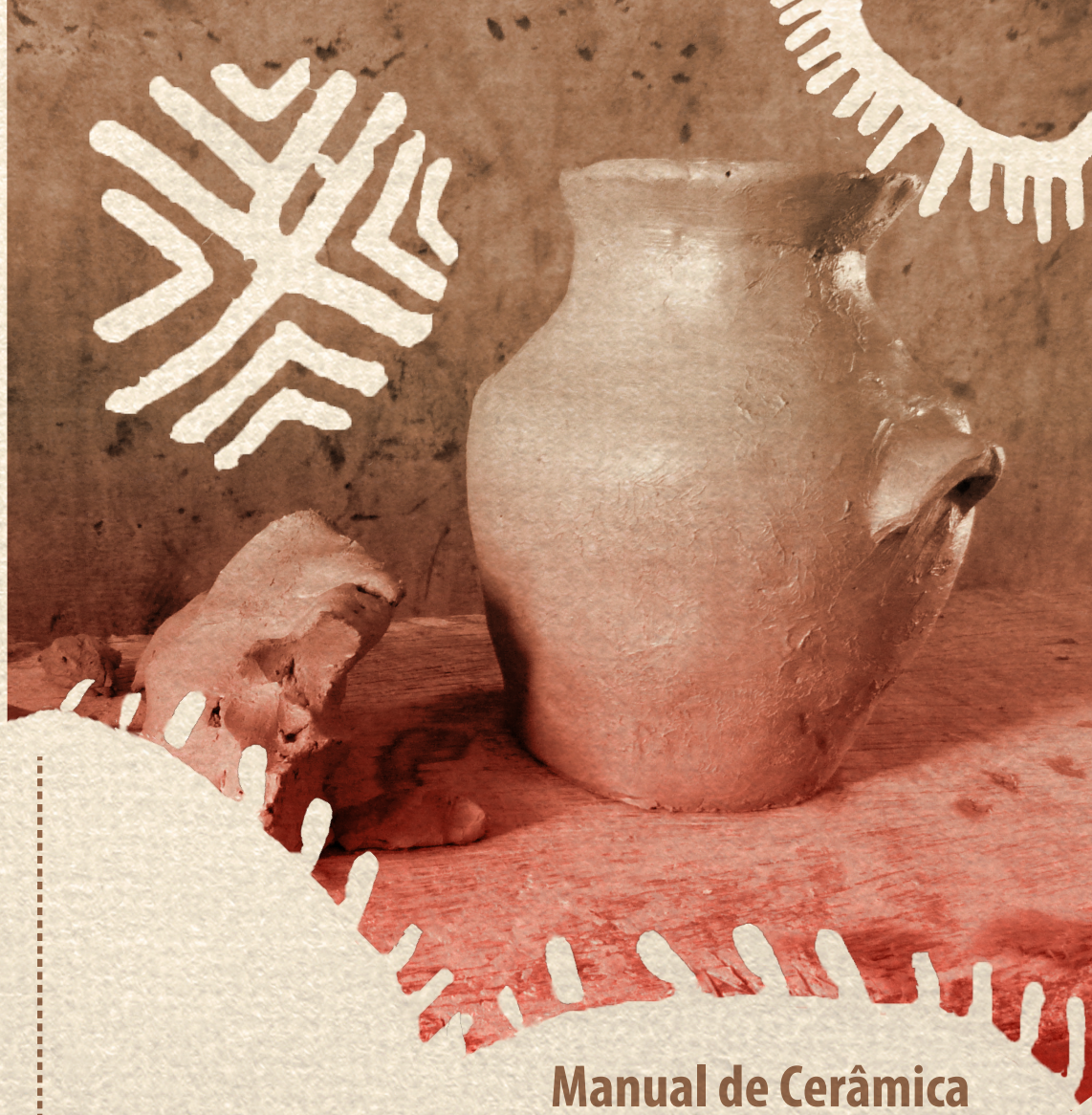
FaE
Faculdade de Educação

Manual de Cerâmica Xakriabá

NEI LEITE



Manual de Cerâmica Xakriabá — NEI LEITE



Manual de Cerâmica
Xakriabá

NEI LEITE




Manual de Cerâmica Xakriabá

NEI LEITE

Universidade Federal de Minas Gerais



Os *direitos autorais* da obra e sobre os desenhos constantes são de natureza coletiva e pertencem exclusivamente aos membros da comunidade Xakriabá.

Obra licenciada por Creative Commons

Atribuição - Não Comercial - Compartilha Igual | 4.0 Internacional

A reprodução parcial, bem como adaptações de qualquer forma do conteúdo e ilustrações contidas nesta obra, é permitida **exclusivamente ao povo Xakriabá e seus parceiros**, para fins não-comerciais, em obras licenciadas sob os mesmos termos e desde que atribuindo de forma clara os devidos créditos às comunidades indígenas mencionadas e à ação "Saberes Indígenas na Escola Xakriabá."

Atribuição - Sem Derivações - Sem Derivados | 4.0 Internacional

A reprodução e distribuição do conteúdo desta publicação em sua integralidade é permitida apenas para fins não-comerciais e desde que atribuindo de forma clara os devidos créditos aos povos indígenas mencionados e à ação "Saberes Indígenas na Escola Xakriabá."

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

L854m

Leite, Nei

Manual de cerâmica Xakriabá / Nei Leite. - 1. ed. - Belo Horizonte: Fino Traço, 2017.

60 p. : il. ; 31 cm.

ISBN: 978.85.8054.325-4

1. Cerâmica. I. Título.

17-43036 CDD: 738 CDU: 738

Saberes Indígenas na Escola - SIE SECADI/MEC
Rede SIE UFMG - USP - UERJ - UFES - UEM/PR - UFRGS - UFSC
Coordenação Geral: Ana Maria R. Gomes (UFMG)
Coordenação Núcleo SIE/UFMG: Josiley Francisco de Souza

Realização:

FaE UFMG

Apoio:

UFMG

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

BRASIL PÁTRIA EDUCADORA

Créditos

Textos e entrevistas: Nei Leite

Coordenação editorial: Ana Gomes

Projeto Gráfico: Humberto Mundim

Editoração: Guilherme Cury e Leonardo Oliveira

Revisão: Guilherme Cury

Fotografias:

Pág. 10 (Seu Emilio) Roberto Monte-Mor.
Pág. 12 peneirando o barro e amassando são minhas (tipos de toá).
Pág. 14 são minhas (tipos de toá).
Pag. 17, 18 e 19 (preparação do toá são minhas.)
Pág. 21 Bruno Profeta (bola de argila na mão).
Pág. 21 e 22 (placa de argila e jeitos de fazer com pavios) São de Ivanir Bizerra Oliveira.
Pág. 22 (folha) Ana Gomes.
Pág. 23 (mãe fazendo círculo de argila) minha.
Pág. 24 (pote) Humberto Mundim.
Pág. 25,26 e 27 são minhas (Processo de produção do pote)
Pág. 29 Panela vazia Edgar Correa, Panela com arroz Rafael Barbi.
Pag. 31 (moringa cobra) Isabela Naves.
Pág. 32 Edgar Correa (Pratos e sopeiras).
Pág. 33 (Mulher com cerâmica) Ana Gomes.
Pag.33 Forma de coração (Edgar Correa).
Pág. 34 (copos e xicaras) Minhas.
Pag. 36 (Boi)Humberto Mundim.
Pág. 36 Tia Zelina fazendo peça Foto de Edgar Correa.
Pág. 37 (mãe fazendo bichinho) Fotos Minhas.
Pág. 38 (estaleiro) Rafael Barbi.
Pág. 39 (ferramentas) duvida entre Guilherme Cury.
Pág. 40 e 41 e 42 (Produzindo telhas) são minhas.
Pag.42 (telhas secando) Rafael Barbi.
Pag. 43 (Antonio paca) Ana Gomes.
Pág. 45 (queima dos tijolos)Minhas.
Pág. 47 (acabamento em pote) minhas.
Pag. 49 (Decoração da panela) Edgar Correa.
Pág. 49(cipó cola prato) Guilherme Cury.
Pág. 51 (Colando peça de cerâmica) Rafael Barbi.
Pag. 53 (peças no forno) minhas.
Pag. 56 e 57(Forno) Rafael Barbi.
Pág. 58 (Forno catenário) minhas.

Orientação da pesquisa: Rogerio Godoy e Ana Gomes

Monitoria: Isabella Naves, Rafael Barbi, Bruno Profeta, William Quintal, Isabela Chimeli, Brunna Lage, Gabriel Coupe

Produção cultural: Terezinha Furiati



Dakrẽwaihkuze

SIE - Saberes Indígenas na Escola|Xakriabá

A ação "Saberes Indígenas na Escola" é parte do Programa Nacional dos Territórios Etnoeducacionais promovido pela SECADI/Ministério da Educação.

O "Saberes Indígenas na Escola Xakriabá" é uma ação conjunta do povo Xacriabá e seus parceiros com a Faculdade de Educação da UFMG, que busca fortalecer as línguas Xacriabás e a circulação da escrita nas aldeias, através de publicações voltadas para a formação de novos leitores e a valorização dos conhecimentos Xakriabás.

O "Saberes Indígenas na Escola Xakriabá" (SIE - Xakriabá) é uma ação do povo Xakriabá em parceria com a Faculdade de Educação da UFMG que busca fortalecer as práticas culturais Xakriabá nos diferentes modos de conhecer vivenciados nas aldeias.

O Manual de Cerâmica Xakriabá, de autoria de Nei leite, foi concebido e realizado ao longo do curso Formação Intercultural para Educadores Indígenas – FIEI/FAE/UFMG (Turma 2006-2011) – e contou com a realização de três mostras em espaços da UFMG.

Sumário

Apresentação ---- 06

O Barro ---- 08
Como escolher e preparar o barro ---- 11
Tipos de barro ---- 14

Toás ---- 16
Preparação do Toá ---- 17
Tipos de toas ---- 19

Jeitos de Fazer ---- 20
Preparação do buião de barro ---- 21
Pote ---- 24
Panela ---- 28
Purungas: Botijas, Moringas e Cabaças ---- 30
Pratos e Sopeiras ---- 32
Copo e Xícara de barro ---- 34
Desenhos de barro ---- 36

Telhas ---- 38
Como preparar o barro para fazer telhas ---- 38
Como fazer telhas ---- 41
Como enfornar telhas ---- 42
Secagem das telhas ---- 42
Tijolos ---- 44
Com fazer tijolos ---- 44
A secagem dos tijolos ---- 44

Finalização das peças ---- 46
Acabamento das peças ---- 46
A decoração das peças ---- 48
Secagem dos Buiãos de barro ---- 49
Como colar uma peça que quebrou ---- 50

Como enfornar as peças ---- 52
Queima ---- 53
Cuidados durante a queima ---- 53
Tipos de fornos ---- 54
Agradecimentos ---- 60

Apresentação



Este pequeno manual é pra você
Que deseja aperfeiçoar ou aprender
Esta arte milenar que com barro e toá
Pode resgatar, valorizar e inovar

Leia com calma, paciência e reflexão
Olhe bem os retratos das panelas, potes e pratos
Prepare o barro e amasse com os pés ou com as mãos
Sem medo de errar veras que és um artesão

Não esqueças de modelar as formas do lugar
E pra melhor inspirar observe a natureza
E também os velhos artesãos xakriabá
Nunca despreze esses dois te digo com certeza

Na arte de criar não veras o tempo passar
Você não alembra dos problemas dessa vida
Podendo aqui ficar e uns trocados ganhar
Sem precisar abandonar sua terra querida

Por algum motivo os buiaos ficaram adormecidos
Mas guardados na lembrança de um povo guerreiro
Que bastou um toque pros fornos aquecidos
Assar de novo e o barro soltar o cheiro

Nei Leite



O Barro

Na preparação do barro, os cuidados começam antes de tirar o barro. É importante escolher a quadra de lua para tirar o barro. As luas minguante e muito novinha não são boas para tirar o barro porque racha muito. A lua boa para tirar o barro é a quarto crescente pra cheia.

Na época do broto também não é bom pra tirar o barro porque racha muito. O broto começa no mês de agosto quando as plantas começam a renovar as folhas

(nascer folhas novas) e termina alguns dias depois das primeiras chuvas do tempo das águas.

As águas é o período chuvoso que no Xakriabá inicia mais ou menos em outubro e termina mais ou menos em março ou abril. Durante esse período os Xakriabá quase não fazem peças de barro porque estão ocupados nos roçados e é o período chuvoso.

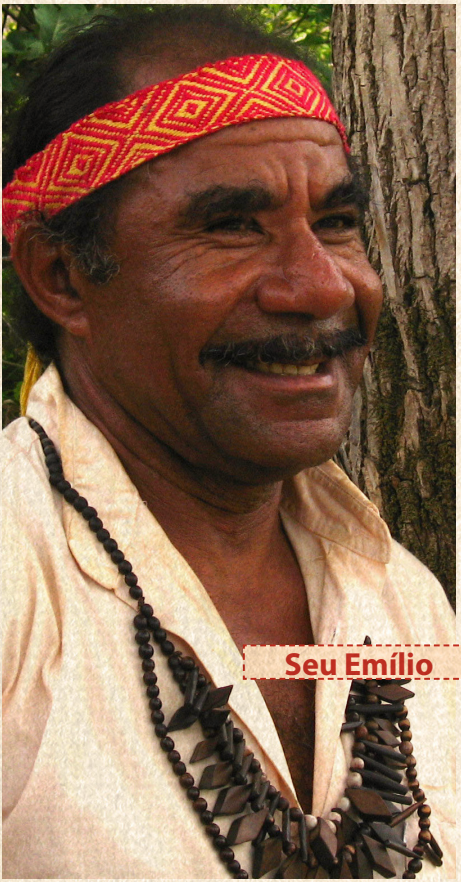
No período chuvoso não se faz as peças porque a maioria dos fornos ficam a céu aberto e se chover durante a queima, perde todas as peças e até o forno danifica.

Os cuidados na hora de tirar o barro. Tem que limpar bem o lugar, tirar as folhas e os pedaços de pau, jogar fora a primeira camada de terra porque tem muita areia, raízes e outras sujeiras. A camada de terra mais de baixo é a mais pura e é a que deve ser usada.

O ceramista senhor Emílio da Aldeia Pedra Redonda, fala que a terra é dominada pela a lua e que a gente tem que rancar o barro antes ou depois que passar os tempos do broto e da lua minguante e nova. Quando o broto começar a endurecer já pode tirar o barro.

"Eu tiro o que ta mais embaixo, que o de cima sempre tem areia misturado, ai eu tiro ele, limpo pru cima tudo, e vô pega o de baxo é tanto que essas peça aí mermo num tá bom é purisso, quele num foi tirado numa lua muito boa né pruque nois peguemo foi uma hora que achemo uma folga, ainda tava moiado, ainda tinha moiado de chuva no lugar né também, e é foi tirado pru cima.

Tirô ele lá na carrera, tem mistura de barro de cima, tentei limpa num dava jeito não, era tinha que ser uma hora de paciência, que chega lá limpa o local bem limpim e tira, rasta tudo cunté areia e cava do barro de baxo. Esse barro daqui foi de lá de Pindaíba, Pindaíba não foi de lá da Pidinha quaise."



Seu Emílio

Como escolher e preparar o barro

A escolha do barro depende muito do tipo de peça que vai fazer. Peças decorativas, peças utilitária. Tem barro mais chorão que retem mais úmidade e é mais arenoso, tem o mais oleoso e o mais puro. Cada um serve para fazer um tipo de peça.

Em casa tem que machucar os torrões do barro e tirar os pedaços de raízes e pedrinhas. É bom também cessar (peneirar) o barro. Isso no caso de barro seco.

Os barros que são tirados no período de chuvas ou em beiras de corgos (riachos), não dão para peneirar e tem que ser amassado de pouco retirando todas as sujeiras.

Depois de restoiar molha e amassa bem amassado, em seguida, pode começar a fazer as peças.

É bom bater bem o barro antes de começar e deixar de molho. Porém, para obter melhores resultados é melhor guardar o barro amassado dentro de sacolas plásticas e deixar algum tempo de molho para curtir. Quanto mais tempo ficar de molho, melhor ficará o barro, fica igual uma pumada afirma seu Antonio Paca, ceramista da Aldeia Pindaíbas.





"Tem um barro que é melhor pra fazê panela, dependendo du que for fazê tem um tipo de barro mió e bom pra levantá né. Que tem uns tipo de barro que é ... é esse ai mermo, num é muito bom pa levantá pruque ele é chorão né ele xora... esse barro. Num sei aí... agora num sei pruque... num sei pramode o sitema da terra lá (chorão pruque ele demora puxá) ele é chorão. Eu acho que eles trica mais é prumode a choradera, que tem um poquim de areia no meio dele, se ele num tivesse, ele num chorava, e o amassá também né sabê amassá bem massado."

"Argila eu boto de moi hoje, boto de moi depois e amanhã eu masso. Hoje a tarde eu masso a argila pa ela ficá... inxá, pramode ficá... ela sai o suspiro todim, o gás né, sai do barro ela tano moiada o gás vai saino e quando ocê for massá, massa bem massado."

Seu Emílio

Tipos de barros

Para fazer peças são usados vários tipos de barro. Estas cores variam de tons mais claros até o mais escuro de cada uma delas.

O ceramista senhor Emilio usa barro das aldeias Riachinho e Riacho comprido porque na aldeia Pedra Redonda não tem barro bom. O barro mais encontrado nessas aldeias é o amarelado.


Barro amarelado


Barro branco


Barro vermelho


Barro escuro

"Eu trabaio cum varos tipos de barros. Eu gosto de exprementá barro de muitos lugar, só que o barro que eu acostumei mais, é o barro que eu já vinha tabaiano já desde pequena,que é do barro branco, ele é um barro também que não quebra no forno.

O barro bom é o barro mais forte, que tem muito barro e menos areia, que eu acho que é bom."

Dona Dalzira



Toás

Os toás são torrões que dissolvem na água depois de serem quebrados em pó ou não. São encontrados em barrancos e dentro de grotas.

São usadas para pintar as peças com cores difrerentes da cor do barro da peça. As cores de toás também variam, vão desde tons mais claros até o mais escuro de cada cor. Para pintar as peças usa-se tintas de toás e tintas feitas dos barros usados na produção das peças.

Preparação do Toá

O toá pode ser quebrado em pilões ou socado com um macete em cima de uma pedra, ou então, outra coisa resistente, até transformar em pó.

Coloca água e cua para sair às pedrinhas e areias. Quando o pó assentar no fundo da vasilha, tira um pouco de água e a tinta está pronta.

Tem toás mais mole como torrões de barro compactado e tem mais duro parecido com pedras.



Já a tinta do barro é feita dissolvendo o barro com água e depois de cuar espere o barro assentar no fundo da vasilha, tire o excesso de água e a tinta está pronta.

"A gente pega ele e moía, e moía o toá só cum um poquim de água só e pinta cum pincelzim ou cum dedo."

Dona Dalzira







Preparação do Toá

Tipos de toás

Tem muitas qualidades de cores. Assim temos:













Jeitos de fazer

Os artesãos fazem as peças, na maioria das vezes, sentados ou em pé em volta de uma mesa.

Usa um suporte que pode ser um pedaço de papelão, caco de outra peça, ou um plástico.

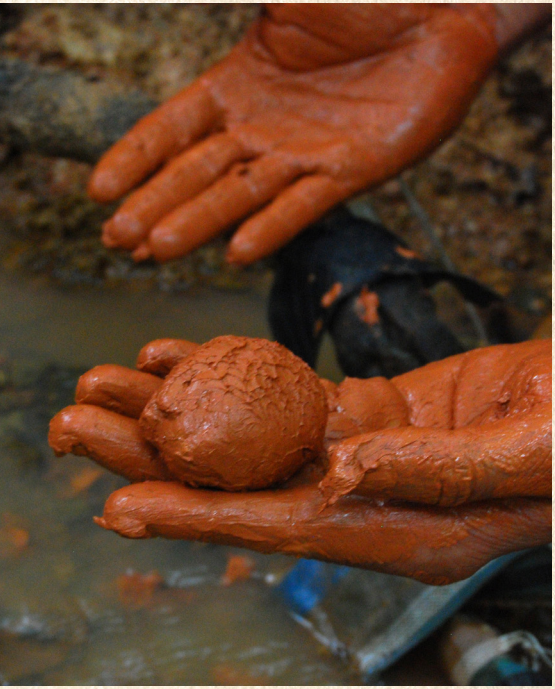
Apóiam o barro em cima deste suporte e começam a modelar.

Algumas pessoas fazem a peça sem colocar nenhum suporte embaixo, já fazem direto na mesa.

Preparação do buião de barro

Para fazer as peças tem vários jeitos – técnicas:

- O jeito de fazer a partir de bolas de barro.
- O jeito de fazer com placas de barro.





- O jeito de fazer com pavios, cobrinhas de barro.

Os pavios sao feitos esfregando um pouco de barro entre as mão, modelando cobrinhas.



- O jeito de fazer copiando, usando peças ou outro objeto como forma-molde.



Como fazer placas e pavios de barro:

- **1** - Coloca o barro em cima de um plástico, em um lugar plano, (mesa ou chão).

- **2-** Espalha o barro com um rolo de preparar massa para fazer pastel ou uma garrafa de vidro ou um rabo de vassoura, entre duas ripas de madeira.

- **3 -** Passa o rolo sobre o barro até que as duas pontas do rolo fiquem pegando somente nas ripas. Dessa forma consegue placas de mesma grossura que as ripas.

Também faz a partir de uma bola de barro dando tapas até ela transformar em uma placa.





Pote

Para produzir um pote, começam fazendo primeiro o fundo a partir de uma placa reta. Pode fazer com pavios em forma de rudia (caracol) ou através de uma placa de barro. Esta placa deve ser apoiada em um pedaço de papelão, plástico ou caco de peças.

O fundo do pote e as primeiras camadas de pavios podem ser começados dentro de outra peça, exemplo, sopeira ou fundo de um pote quebrado. Também abrindo uma bola de barro dando a forma de um fundo de pote e em seguida colocando os pavios um sobre o outro.


CONTEM 10 x 8006
C.CRACKERS







Para unir os pavios usa a cuteba (caco de cabaça) e também sabuco queimado de milho. Faz o bojo do pote colocando um pavio em cima do outro unindo eles com a cuteba. Quando passar a cuteba do lado de fora deve apoiar a outra mão do lado de dentro para não deformar a peça. Isso evita entortar as paredes da peça.



Para abrir a peça coloca pavio cada vez maior, para ir fechando, coloca pavios cada vez menor, deitados para dentro. Também com a cuteba, passando com um pouco de força do lado de fora, consegue fechar a peça e passando do lado de dentro consegue abrir.

Se o pote começar a entortar e não querer (puxar) levantar as paredes, deve parar um pouco e deixar o barro endurecer para continuar.

Panela



Para a panela ficar mais resistente à temperatura é bom misturar no barro um pouco de grãos de cacos de peças de barro queimado (chamote).

Começa fazendo uma placa de barro com pavios unidos de maneira circular ou com um rolo de preparar massa de fazer pastel.

O fundo da panela é feito do mesmo jeito que o fundo do pote só que um pouco mais curvado.

Os rolos são colocados um em cima do outro e unidos por fora com um sabuco, queimado, por dentro pode ser com o sabuco ou a cuteba.

As panelas não precisam ficar lisas por fora, segundo fala seu Manoel do Morro Falhado.

Depois de queimadas, antes de cozinhar os alimentos, as panelas devem ser preparadas para não partir durante a utilização.



Para isso usa gordura de porco ou banana verde. Coloca a panela pra derreter uma dessas coisas e só depois deve cozinhar alimentos se não fizer isso a panela corre risco de partir no fogão. Além disso tem outras simpatias.

Têm vários modelos de panelas, panelas para cozinhar alimentos, panelas para fazer sabão e azeite, panela para o quebra panela, e tachos.





Purungas: botijas, moringas e cabaças

Purungas é o modo que os antigos falavam ao se referir as botijas, moringas e cabaças.

Começa-se fazendo uma placa circular de barro com pavios ou com rolos de preparar massa de pastel.

Sempre antes de colar um pavio é bom fazer riscos no que está por baixo para fazer a costura quando apertar um contra o outro. Isso fará com que eles fiquem bem unidos.

Depois de unir algumas camadas de pavios de passar a cuteba sobre eles para alisar. Continua unindo os pavios ate a peça chegar ao tamanho desejado. O pescoço das purungas é feitos usando pavios cada um menor que o

outro de modo a ir afinando o pescoço.



As tampas podem ser feitas circular, e também, modelando figuras de animais, ou de frutas. Estas figuras são modeladas a partir de uma bola oca de barro, e são feitas por tentativas ate aproximar da imagem do animal ou fruta que se quer fazer.



Há varias formas, modelos de purungas, as chamadas botijas, morinas e cabaças. A cabaça de barro tem a forma da cabaça nativa, com bojo, pescoço com cintura. A botija é mais baixa e arredondada. A moringa é mais alta e com pescoço mais comprido.



Pratos e sopeiras

O jeito de fazer os pratos e sopeiras é bem parecido aos do pote, panela e todas as peças feitas por pavios de barro.

Começa fazendo o fundo do prato e depois cola os pavios de barro até a peça tomar a forma do prato desejado.

Pode também fazer com placas de barro. Para fazer as placas precisa espalhar o barro entre ripas de madeira, com com um rolo de preparar massa de fazer pastel, ou uma garrafa de vidro, ou um rabo de vassoura para ficar da mesma grossura.

Depois, tem que corta a placa de forma circular e colocar em cima de um plástico. Em seguida, aperta a placa sobre um prato ou sopeira para tirar

a copia.

Depois que o barro endurecer um pouco tira a peça do prato (forma/molde) e da o acabamento final.

O prato também pode ser feito com bolas de barro. Basta abrir a bola de barro ate tomar a forma da peça desejada.





Copos e xícaras



O copo pode ser feito de dois jeitos.

O primeiro pode ser com rolinhos. Corta uma placa circular de barro pra fazer o fundo, e em seguida, coloca os pavios um em cima do outro unindo eles com a cuteba até tomar a forma do copo.

O segundo é através de placas e formas. Pode usar um copo redondo de vidro ou plástico (cilindro). Por exemplo, pode usar frasco de desodorante ou qualquer objeto que tenha a forma de cilindro, como suporte.

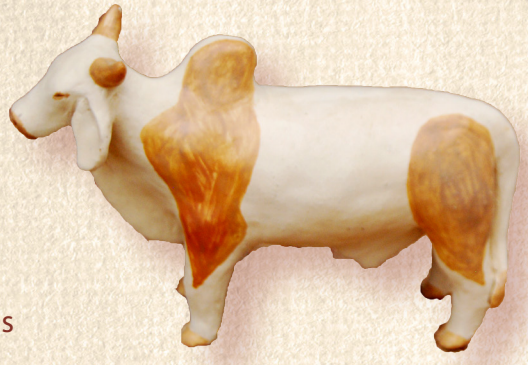
Para fazer o copo desse jeito tem que cobrir o suporte com uma folha de caderno, para a placa não grudar, depois enrola a placa de barro envolta do suporte de maneira que dê uma volta e encontre as pontas. Faça riscos nas pontas da placa e aperte uma contra a outra para fazer a emenda.

Em seguida, corta uma placa circular do tamanho do fundo da peça e faz a emenda do alisando com o caco um pouco. No caso da xícara, para terminar se faz um pavio pequeno para cola a asa.

Depois que o barro enxugar um pouco, puxa o suporte e pode dar o acabamento.

Existe varias maneiras de se fazer uma xícara, depende da criatividade do ceramista.





Desenhos de barro

Existe inumeras possibilidades de desenhos de barro.

Algumas peças começa fazendo uma bola oca ou placa de barro. A partir dessa bola, se da forma a peça modelando até aproximar da figura desejada: boi, cachorro, cavalo, coelho, pássaros, flores, caju, pequi, banana, figuras humanas, etc.

Já outras peças podem ser modeladas através de pavios grosso de barro, e depois fazer a ocagem com arame que tem a ponta dobrada em forma de L ou círculo.

Por exemplo os arranjos para flores, cachimbo, etc.











Telhas

COMO PREPARAR O BARRO PARA FAZER TELHAS

O ceramista Seu Antonio Paca, cava um metro de fundura e tira o barro lá embaixo, porque não é todo barro que serve.

O barro de cima tem pedras, areias, raízes e sujeiras. Já o barro de baixo é mais puro.

Abre um buraco no chão (estaleiro) e coloca o barro, depois molha e pode bate com uma foice ou pisar até o barro ficar igual uma pumada.

Depois joga ele para fora e coloca amontoado, faz um montão bem amassadinho e cobre com uma lona. Só no outro dia corta as telhas para deixar o barro curtir.

Pode também amassar o barro usando um engenho puxado por um cavalo ou jegue.



Estaleiro.

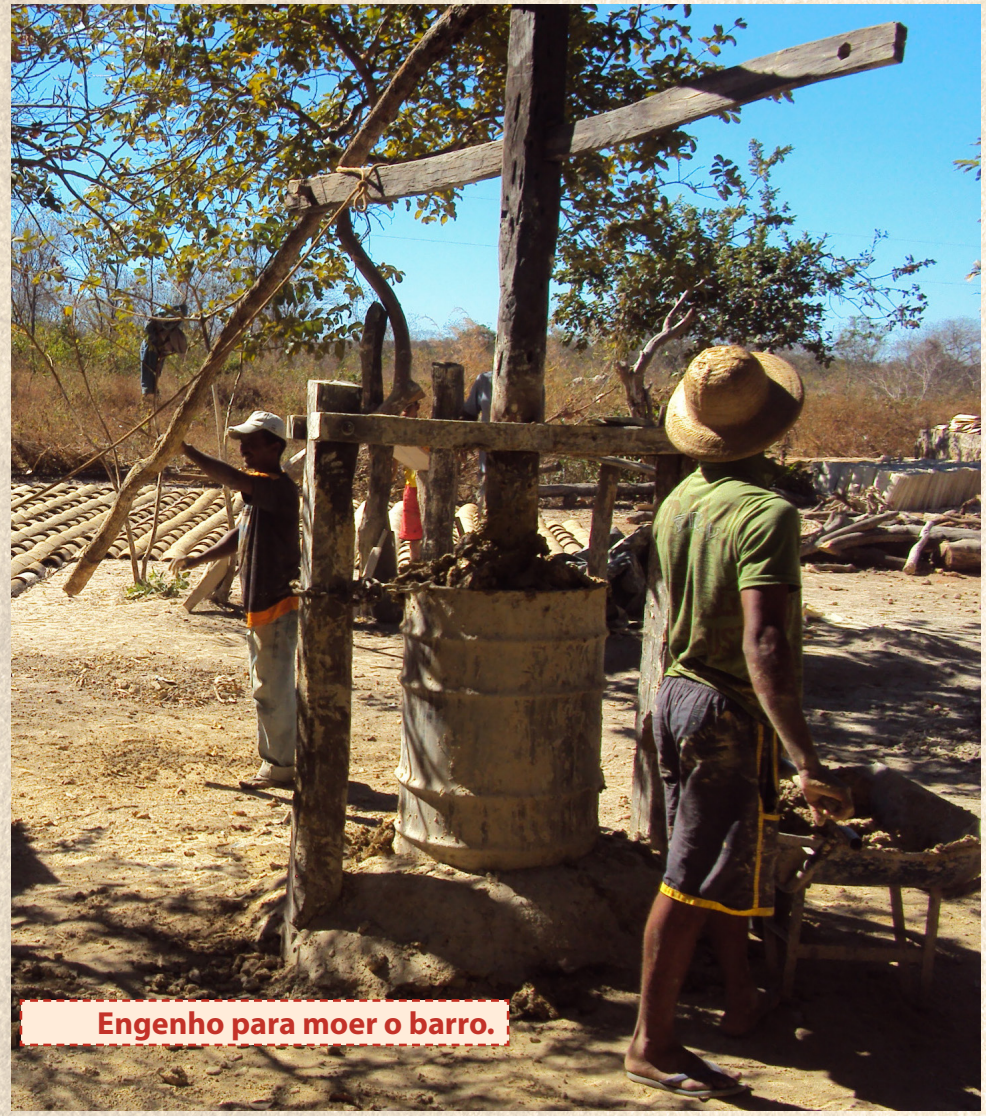
Para fazer as telhas precisa das seguintes ferramentas:



Pá, enxadão, cavador e foice.



Mesa, grade, garlape.



Engenho para moer o barro.

COMO FAZER TELHAS

Passa a cinza na banca, coloca a grade em cima e espalha nela o barro bem amassado. Espalha apertando o barro na grade e passa o facão ou ripa ou bodoque para cortar o barro para a placaficar da grossura da grade.

Empurra a placa de barro para cima do garlape e lava com um pouquinho de água alisando. A placa de barro copia a forma do garlape.



Pode fazer desenhos em cima da telha com a ponta do dedo com movimento de zigue zague. Também pode fazer desenhos com tinta de toá. Coloca o garlape no terreiro e puxa com cuidado. Depois disso a telha esta pronta. O terreiro é feito embaixo de sombras de árvores.





COMO ENFORNAR AS TELHAS

Sempre se coloca em fileiras, uma com ponta para cima e a outra fileira com ponta para baixo, sempre alternando.



A SECAGEM DAS TELHAS

As telhas são colocadas em um terreiro para secar. Quanto menos sol pegar menos são os riscos de rachaduras. De três a cinco dias já estão secas para a queima. Quanto mais seca estiverem menos telhas vão estourar durante a queima.

Seu Antonio Paca fala que sempre faz o terreiro em baixo de árvores.

"O barro tem um bucado de descendência né, se ocê seca a tea mais na sombra é mio pruque ele não racha né. Agora num sole muito quente ele parte, ai ele tem que se mais na sombra porque o sole vai chegano e ela vai chegano tamém... O terrero é na sombra de um pau la sempre eu gosto de fazer o terrero num luga que tem sombra que o barro não vai secano no sole, ele tem que secar mais na sombra. Se o ce colocar muito escancarado seca rapidim e a tea racha."

"Treis dias e já pode colocar no fono ce põem uma carreira sim e ota não. Um cum pé pa riba e a ota virada... A boca pra lá e ota virada a boca pra cá... até enche. Eu tinha um forno que pegava mile e trezentos agora esse meu ai eu quero dirruba esse ano e vo fazer ele de mil moço. Gasta treis carro de lenha pra queima as tea. "



Seu Antonio Paca

Tijolos

COMO FAZER TIJOLOS

Primeiro cavar, molhar e amassar o barro. Pode amassar com uma foice e pisando (sapateando) dentro do barro. Quando estiver bem amassado coloca em uma forma que pode cortar mais de um tijolo de cada vez.

Antes de colocar o barro na forma tem que lavar e passar cinza nela para o barro não grudar. Se os tijolos estiverem rachando pode colocar um pouco de esterco de gado ou areia.

A SECAGEM DOS TIJOLOS

Os tijolos são colocados em um terreiro a céu aberto. Quanto mais tempo ficar secando menos tijolos vão estourar durante a queima.

QUEIMA DOS TIJOLOS

Os tijolos são queimados em caiera, ou seja, amontoados em forma de forno. Porque quando se coloca na caiera consegue queimar mais tijolos ao mesmo tempo.



Caiera.



Tijolos queimados.

Finalização das peças

Acabamento das peças

O acabamento das peças deve ser realizado quando elas estão um pouco endurecidas. Para saber disso, você pode apertar ela com a unha e se ficar uma marca, está boa.

O acabamento pode ser feito com um gaveto, faca ou outros objetos, raspando a peça para tirar os lombos, os excessos de barro nas paredes das peças.

Em seguida, para tirar as marcas que vão ficando na hora da raspagem, pode alisa a peça com as mãos um pouco úmidecidas, ou com uma esponja de lavar prato, ou até com sacola.







A Decoração das peças

A decoração deve ser feita antes de a peça secar, logo após a raspagem. Pode ser feito com ranhuras ou colados na peça durante a modelagem. As figuras pode ser de pequenos animais como: aranhas, sapo, cobra, etc.

A tinta do toá também é usada na pintura das peças. Os desenhos representados são os mesmo da pintura corporal como o "X" Xakriabá, e também outros desenhos como de plantas,folhas e animais.

Para fazer os desenhos usa as pontas dos dedos, talos ou pinceis industrializados. Após a decoração pode passar as costas de uma colher, faca, caroços, ou pequenas pedras, para alisar as peças. Já para dar brilho é bom passar uma sacola.

"(...) a gente risca, depois pinta cum toá, cum pauzim né a gente risca os desem. Noiz faiz de todo tipo de foia, faiz tipo de... ah esse tipo daí... é um tipo da pintura esse oi de arara ai, essa roda né, as pintura que tem nas cavernas e nas casas das pessoas quando pintava né. E esses otos la também gente pintava ni pote, ni casa, fazê pitura ni casa que a gente ia fazê, gostava de tê as casa pintada ,pintava assim: fazia um pé de coco,fazia umas foia, foia imbaúba ou coqué tipo de foia né, desem de pranta, desem de caverna."

Seu Emílio





Secagem dos Buiãos de Barro

Buião é o jeito que os mais antigos chamam as peças de barro em geral.

As peças devem ser secas na sombra, onde não pega muito vento. Quanto mais tempo a peça ficar secando diminui o risco de rachar durante a queima.

Para retardar a secagem da peça pode cobrir elas com sacolas plásticas. Na época da seca dê três a cinco dias em diante pode faze a queima.

As peças menores e finas secam mais rápido. Quanto mais grossa for à peça mais tempo gasta para secar e mais riscos tem de estourar.

Como colar uma peça que quebrou

Para colar peças de barro que se quebram depois de queimadas, pode usar o leite de um cipó. O cipó se chama cola prato.

Corta um cipó cola prato e passa o leite onde tiver rachaduras. Passar várias camadas do leite e espere a cola secar, só depois pode utilizar a peça.

Já as peças que apresentam rachaduras durante a secagem, pode colar acrescentado barro entre as tricas e apertar as beiradas quebradas uma contra a outra.

Isso tem que ser feito antes da peça secar totalmente. Por isso é bom sempre observar a peça durante a secagem para ir corrigindo as rachaduras.



"O cipó é o cola prato, é pra cola prato mermo. Usa isso pra colá peça que quebrava, eles colava tudim, cabaça quebrada bota um remendo de pedaço de pano, as vezes a gente tem uma cabaçona bonita que a gente interessava por ela. E ela ia pra quebra rachava né, e a gente pegava... oliais botava num banco furava num lugá, botava num bico assim na cabaça furava, ela moiada ela fura. A gente pegava um pedaço de pano né, grosso e lambusava de cola prato e botava um pedacinho e lambusa de cola prato e bota um remendo pru cima.

Remendemos muito tempo, ai tem que colá ela joga ela num canto pra pega puera,aí quela pega aquela poera e seca diretim, aí cê pode toca água nela. Ela quebra ne oto canto, naquele lugá ela num quebra mais, e a vasia de barro é colada tamem."

Seu Emílio



Peça colada com cipó cola prato

Como enfornar as peças

Para enfornar a peça, precisa de certo cuidado. Começa primeiro colocando as maiores e mais pesadas por baixo e as mais leves por cima. As peças devem ser bem apoiadas uma as outras.

Potes, panelas, butijas, devem ser colocados de boca para baixo. As peças finas como pratos e sopeiras são colocadas em pé.

Qualquer falha na hora de enfornar pode resultar em prejuízos.



Queima

A queima dura um dia. Começa alentando com um pouquinho de fogo, passa o dia todo alentando. O fogo deve ser aumentado lentamente.

O professor de cultura seu Emilio, diz que depois de alentar bem, quando já for mais ou menos à boca da noite, aumenta o fogo durante umas duas horas. Ai conta as bocaduras. Quatro bocaduras de lenhas dão para queimar. Oito, nove horas da noite pode parar o fogo. O fogo tem que sair em cima do forno como em uma chaminé.

Cuidados durante a Queima

A temperatura tem que ser controlada com muito cuidado. Se aumentar muito rápido, as peças podem estourar. Ao estourar uma peça as que estão por perto quebram também porque do baque. Seu Emilio fala também do problema do olho (oi) ruim. Não são boas outras pessoas que não estão participando da queima chegar e ver a queima, que coloca oi ruim, podendo assim quebrar muitas peças.

Tipos de Fornos

Tipos de fornos e tipos de queima.

BURACO NO CHÃO: FORNO TRADICIONAL

Faz um buraco no chão de modo que a metade da peça fique para fora do buraco. As peças são colocadas com a boca virada para o fogo, formando um circulo como duas meias lua, criando um espaço em cada ponta das meias luas, por onde são colocadas as lenhas.

O fogo tem que ser pouco para alentar as peças durante o dia todo. Só a tardezinha quando o sol já esta se pondo é que aumenta o fogo, e mais ou menos duas horas depois já esta pronta a queima.

Para aumentar o fogo já não precisam de lenhas elas são usadas só no alentar. Para aumentar a temperatura coloca apenas cascas de angico cobrindo todas as peças durante as duas ultimas horas da queima.

A queima tem que ser no meio da mata para não pegar muito vento e também olho ruim.

FORNO TRADICIONAL COM CASCAS

As peças são colocadas no chão, em circulo, com as bocas encontrando no meio. Depois de acomodar as peças, faz outro circulo com cascas de angico em volta das peças

a uma distância de mais ou menos dois palmos das peças e coloca fogo em todo o circulo sempre completando com cascas de maneira que o fogo fique controlado e a peça alenta lentamente evitando riscos de estourar as peças.

Quando as peças já estiverem bem alentadas cobrem todas elas com bastantes cascas, aumentando assim o fogo por algumas horas até as peças ficarem bem queimadas.

Essas duas formas de queimas eram as usadas antigamente.

Nos dias atuais as pessoas estão substituindo estas formas pelos fornos retângulares com crivos.

FORNO RETÂNGULAR COM CRIVO

Este modelo de forno é o mais usado hoje e são construídos de vários tamanhos.

Para queimar telhas, potes, panelas, peças maiores, o forno tem que ser bem grande com mais de uma fornalha, ou seja, bocas. Para queima de poucas peças e peças menores o forno pode ser bem menor com apenas uma fornalha.

O forno é construído de forma retângular ou quadrado, com tijolos ou adobe. Geralmente ele é construído em barrancos ou carcuruto com fornalha em baixo e em cima dela faz o fundo do forno (céu da fornalha), onde ficam os crivos do forno, ou seja, os furos por

onde passam o fogo até as peças. As paredes laterais do forno têm mais ou menos um metro de altura. As peças são colocadas dentro do forno e cobertas com cacos de peças.

A queima demora mais ou menos vinte e quatro horas e gasta muita lenha, o gasto de lenha depende do tamanho do forno, que quanto maior for mais lenha gasta.

Para alentar deve manter apenas na boca do forno um pouquinho de fogo, aumentando e chegando para dentro do forno o fogo lentamente durante umas doze horas. Depois que tiver bem alentado pode aumentar o fogo até ele sair em cima do forno como em uma chaminé por umas duas horas e as peças já estão queimadas.

O forno só deve ser aberto depois que estiver frio três ou quatro dias depois da queima.



Retângular com crivo



Forno grande retângular com crivo

FORNO CATENÁRIA

Esse modelo de é mais recente e economiza muita lenha.

Forno construído através do projeto de "Revitalização das práticas tradicionais do fazer artesanal Xakriabá", do Fundo Estadual de Cultura (FEC), depois de algumas pesquisas, oficinas e conversas com lideranças Xakriabá. Estes fornos são construídos com tijolos refratários.

Os fornos são todos fechados e com chaminés e uma porta por onde são colocadas as peças e suas fornalhas ficam ao lado das peças.

Foram construídos onze fornos catenária que estão localizados ao lado das casas de cultura na aldeia Sumaré I, Pindaíbas, Pedra Redonda, Veredinha e nos quintais de alguns artesãos. Já foram realizadas ulgumas queimas nestes fornos e os artesãos ainda estão se adaptando as este modelo de forno.



Construção do forno.



Forno de Catenária

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus por ter me dado saúde, inteligência e paciência para realizar esse trabalho. A minha mãe Dalzira que foi a minha primeira professora com quem aprendi muito. Ao povo Xakriabá, principalmente aos velhos que tem me ensinado muito e são nossos livros vivos. A UFMG que nos abriram as portas e tem contribuído muito para com o povo Xakriabá.

Os meus orientadores de percurso acadêmico:
Prof.ª Ana Gomes UFMG, Prof. Rogerio Godoy UFSJ, aos monitores: Isabela Neves, Rafael Barbi, Bruno Profeta, William Quintal, Humberto Mundim, Gabriel Coupe , Isabela Chimeli e Guilherme Cury UFMG, e também, a Profª Zandra Miranda UFSJ que ajudou a montar a exposição na UFMG

Agradeço também aos meus entrevistados indígenas: seu Emilio, seu Antônio Paca, seu Manuel, dona Zelina e dona Dalzira, e também, a Terezinha Furiat- DAC PROEX/ UFMG.

Em fim a todos que contribuíram para a minha formação e produção deste trabalho.

Manual de Cerâmica Xakriabá

NEI LEITE

Universidade Federal de Minas Gerais

ENSAIOS FOTOGRÁFICOS

Primeiro ensaio fotográfico

Experimentos com a cerâmica

Iniciei a prática da cerâmica observando minha mãe e conversando com outros ceramistas mais velhos do meu povo. Aprendi primeiro as técnicas de modelagem das peças e só alguns anos mais tarde aprendi as técnicas de queima. À medida que aprendia as técnicas de modelagem com os mais velhos, as compartilhava com meus alunos. Sendo assim, minhas primeiras peças e as peças dos alunos não foram queimadas, e por isso não tinha resistência e nem muita utilidade prática. A partir da construção do forno de cerâmica no pátio da nossa escola, passei a queimar minhas primeiras peças junto com as peças dos meus alunos em 2009 (Imagens 01 a 08). A documentação fotográfica dessa primeira queima ilustra como foi meu primeiro momento de experimentação no processo de criação das peças. Percebe-se a passagem das moringas sem tampas ou com tampas simples para as moringas com tampas de figuras dos animais do cerrado e também a decoração das peças com desenhos de plantas e traços e os grafismos da pintura corporal (Imagens 09 a 28). A queima trouxe a possibilidade de utilizar as cerâmicas novamente em nossas cozinhas. Beber água esfriada no pote ou na moringa e servir os alimentos em peças feitas do barro me proporcionaram sentir os mesmos sabores que meus antepassados sentiam. O simples prato servindo feijão com arroz provocou em mim certo orgulho e trouxe sabores que o próprio alimento não trazia. A sabor característico da água do pote e da moringa e o sabor do alimento cozido na panela de barro ou servido no prato de barro aumentaram mais ainda minha sede e minha fome de avançar na retomada das nossas práticas ancestrais do meu povo (Imagens 15 a 19).

Minhas primeiras criações de moringas com tampas apresentaram a figura do pássaro mãe-da-lua (o pássaro urutau) e da onça (Imagens 10 e 14). Nesse mesmo período eu criava gaviões de estimação e resolvi representá-los em minhas criações (Imagens 29 a 33). Criei também as moringas com tampas de cobra, peixe, beija-flor e moringa tatu. A experimentação de fazer as tampas para as moringas com figuras de animais do nosso cerrado foram me revelando a necessidade de melhorar a decoração das peças para imitar as cores dos animais, bem como do encaixe das tampas que ficavam com espaço e acabavam por deixar entrar poeira e pequenos insetos, estragando a água (Imagens 30 a 47).

A construção dos fornos trouxe a possibilidade de queimar nossas cerâmicas. Como utilizava o forno do quintal da escola e tinha dificuldade para transportar as peças cruas da minha casa para o forno, pois algumas delas se quebravam nesse trajeto, resolvi construir um pequeno forno de crivos em meu quintal. Meu primeiro forno foi construído pelo ceramista Ulisses Mendes, do Vale do Jequitinhonha, durante uma oficina que realizou em nosso Território, promovida pelo projeto das Mini Casas de Cultura Xakriabá. (Imagem 48). Com o mestre Ulisses aprendi também a fazer as esculturas de caçadores (Imagens 54 e 55). Depois, junto com meu tio Lero, construí no meu quintal outro forno de crivos um pouco maior (Imagens 49 e 50). Esses fornos ficavam ao ar livre e por isso eu não conseguia fazer queima no período das águas. Então resolvi construir um terceiro forno dentro do espaço da minha oficina. Como já havia participado das oficinas de construção dos fornos de arco catenário, resolvi construir esse tipo de forno, por ser bem maior que os outros e econômico com relação ao uso de lenhas (Imagens 51 a 53).



Figura 01. Desenfornando as cerâmicas no forno do pátio da escola Xukurank. Foto: Rafael Barbi 2009.



Figura 02. Desenfornando as cerâmicas no forno do pátio da escola Xukurank. Foto: Rafael Barbi 2009.



Figura 03. Desenfornando as cerâmicas no forno do pátio da escola Xukurank. Foto: Rafael Barbi 2009.



Figura 04. Alunos procurando suas peças para levarem para usar em suas casas. Foto: Rafael Barbi 2009.



Figura 05. Peças desenfornadas dos alunos, de Nei Leite e de Ivanir. Foto: Rafael Barbi 2009.



Figura 06. Peças de Nei Leite e Ivanir. Foto: Rafael Barbi 2009.



Figura 07. Alunos com suas peças. Foto: Rafael Barbi 2009.



Figura 08. Conjunto de peças da primeira queima. Foto: Rafael Barbi 2009.



Figura 09. Moringa com tampa simples. Foto: Rafael Barbi 2009.



Figura 10. Passagem das moringas sem tampas para as moringas com tampas. Foto: Rafael Barbi 2009.



Figura 11. Primeiras moringas com figuras de animais. Foto: Rafael Barbi 2009.



Figura 13. Primeira tampa com figura de pássaro. Foto: Rafael Barbi 2009.



Figura 14. Primeira moringa com tampa de onça. Foto: Rafael Barbi 2009.



Figura 15. Testando o pote. Foto: Rafael Barbi 2009.



Figura 16. Arroz cozido na panela de barro. Foto: Rafael Barbi 2009.



Figura 17. Servindo alimento no prato de barro. Foto: Rafael Barbi 2009.



Figura 18. Peças em uso sobre a janela fechada. Foto: Bruno Profeta 2009.



Figura 19. Peças em uso sobre a janela aberta. Foto: Bruno Profeta 2009.



Figura 20. Apresentando as peças para o amigo Roberto Montemor. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 21. Olhando a textura da peça. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 22. Primeira moringa com tampa de gavião. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 23. Tampa com figura de onça. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 24. Encaixe das tampas da moringa gavião e tatu. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 25. Peça ao centro colada com a cola do cipó cola – prato. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 26. Tampa da moringa peixe. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 27. Moringa colada com a cola do cipó-cola – prato e decorada com desenhos de plantas. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 28. Moringa Mãe da lua ou urutau. Foto do Bruno Profeta 2009.



Figura 29. Gavião pousado no braço. Foto Ana Gomes 2013.



Imagem 30. Detalhe do encaixe da primeira moringa com tampa de gavião. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 31. Moringa com tampa e moringa sem tampa. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 32. Segunda moringa modelada com tampa de gavião. Foto: Nei Leite Xakriabá 2013.



Figura 33. Experimentado outros detalhes na decoração da moringa gavião. Foto: Nei Leite Xakriabá 2013.



Figura 34. Moringa com tampa de cabeça de cobra. Foto: Nei Leite Xakriabá 2010.



Figura 35. Primeiras moringas gavião e tatu. Foto: Nei Leite Xakriabá 2011.



Figura 36. Primeira moringa tatu. Foto: Nei Leite Xakriabá 2011.



Figura 37. Segunda moringa com tampa de onça. Foto: Nei Leite Xakriabá 2009.



Figura 38. Tampa da moringa onça. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 39. Tampa e moringa onça. Foto: Nei Leite Xakriabá 2013.



Figura 40. Moringa peixe sem a tampa. Foto: Nei Leite Xakriabá 2012.

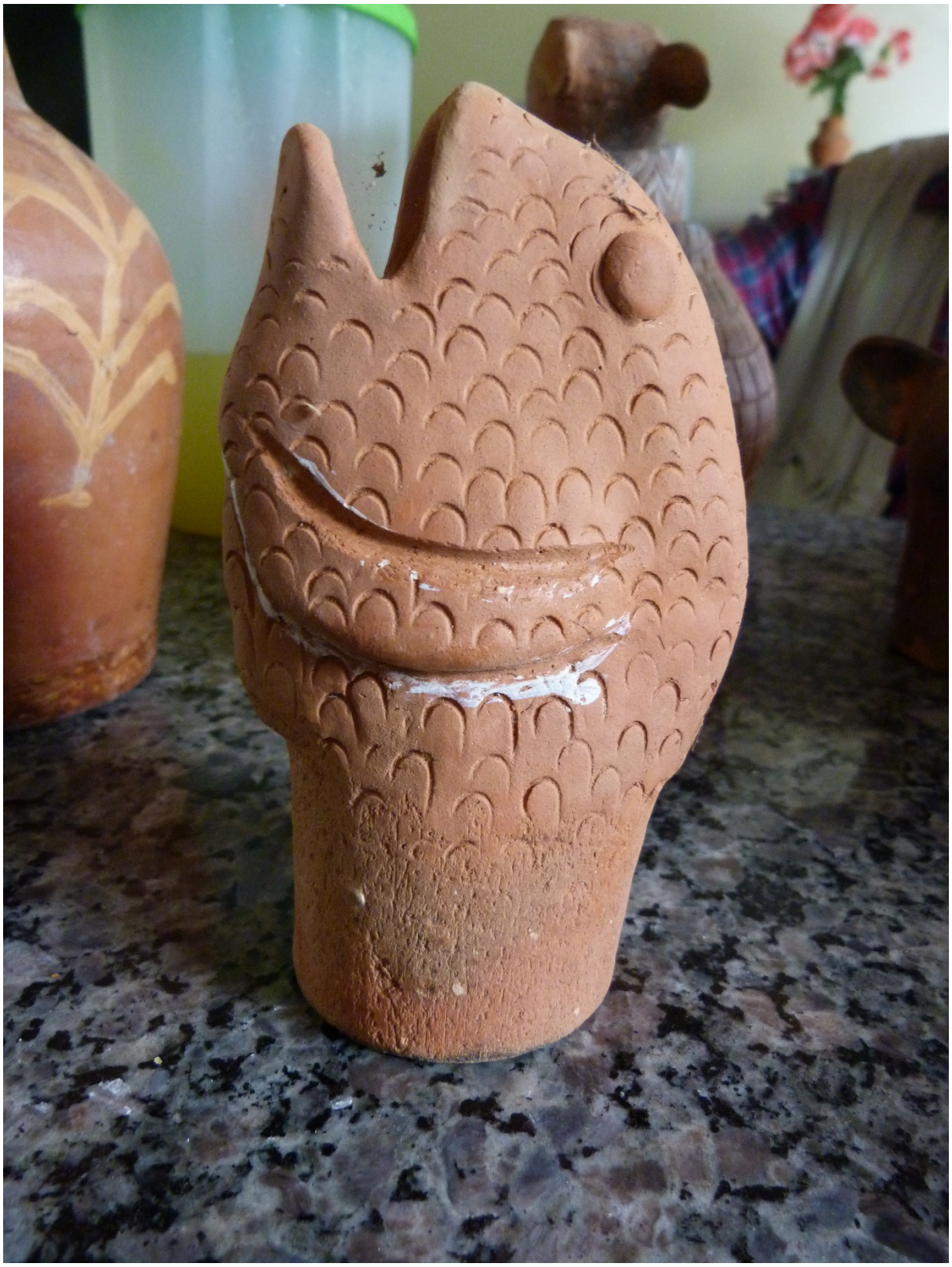


Figura 41. Tampa da moringa peixe. Foto: Nei Leite Xakriabá 2011.



Figura 42. Moringa peixe com a tampa. Foto: Nei Leite Xakriabá 2011.



Figura 43. Moringa tatu sem a tampa. Foto: Nei Leite Xakriabá 2011.



Figura 44. Moringa tatu com a tampa. Foto: Nei Leite Xakriabá 2011.



Figura 45. Moringa cobra sem a tampa. Foto: Nei Leite Xakriabá 2012.



Figura 46. Moringa cobra com a tampa. Foto: Nei Leite Xakriabá 2012.



Figura 47. Moringa beija-flor. Foto: Nei Leite Xakriabá 2012.



Figura 48. Forno pequeno de crivos construído pelo ceramista Ulisses Mendes. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 49. Porta do forno médio de crivos. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 50. Frente do forno médio de crivos. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 51. Forno de arco catenário Foto: Nei Leite Xakriabá 2012.



Figura 52. Forno de arco catenário. Foto: Tales Bedeschi 2019.



Figura 53. Forno de arco catenário. Foto: Tales Bedeschi 2019.



Figura 54. Esculturas de caçadores. Foto: Nei Leite Xakriabá 2011.



Figura 55. Esculturas de caçadores. Foto: Nei Leite Xakriabá 2011.

Segundo ensaio

Segundo momento: experimentações da criação de moringas e técnicas de queima

As fotografias abaixo marcam um segundo momento de experimentação da minha criação das peças com tampas e também da queima a céu livre sem o uso de fornos.

As peças modeladas a partir de 2012 passaram a ter um melhor encaixe de suas tampas, corrigindo, assim, o problema da entrada de poeira e pequenos insetos (Imagens 01 a 04). Nesse período fiz alguns experimentos de queima tradicional Xakriabá: a queima a céu aberto em buracos, retomada a partir das conversas com os mais velhos do meu povo. As peças queimadas nesse tipo de queima adquirem características próprias com relação à coloração devido à fumaça, que provoca algumas manchas escuras nas peças (Imagens 05 a 31). As imagens de 32 a 44 apresentam imagens da minha primeira oficina de cerâmica fora do território Xakriabá, que ocorreu em 2014 na Escola de Belas Artes na UFMG. Na ocasião fui assistente da mestra e minha mãe Dalzira Xakriabá, nas aulas da disciplina "Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais", e realizamos oficinas de modelagem e queima a céu aberto.

Também houve algumas melhoras nos acabamentos e algumas alterações na decoração das peças ao longo do meu processo de criação, experimentação e prática com a modelagem das peças (Imagens 45 a 69).



Figura 01. Moringa peixe crua com encaixe da tampa melhorado. Foto: Nei Leite Xakriabá 2013.



Figura 02. Detalhes da decoração da moringa com encaixe da tampa melhorado. Foto: Nei Leite Xakriabá 2013.



Figura 03. Moringa tatu crua na vertical com encaixe da tampa melhorado. Foto: Nei Leite Xakriabá 2013.



Figura 04. Moringa tatu crua na horizontal apoiando sobre as patinhas. Foto: Nei Leite Xakriabá 2013.



Figura 05. Retomando a queima a céu aberto. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 06. Processo da queima a céu aberto em buraco. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 07. Queima a céu aberto com fogueira sobre as peças. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 08. Algumas horas após o início da queima de buraco. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 09. Finalizando a queima. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 10. Peças entre cacos de telhas. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 11. Cacos de telhas protegendo as peças. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura12. Retirando os cacos de telhas. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 13. Retirando peça quente da queima durante a queima a céu aberto. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 14. Cuia com cor avermelhada após a queima de buraco. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 15. Retirando os cacos de telhas. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 16. Peças quentes expostas para iniciar o escurecimento. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 17. Colocando folhas e pó de arvores sobres as peças quentes. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 18. Material orgânico queimando e enfumaçando as peças. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 19. Conferindo a resistência da cuia após a queima. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 20. Peça após a primeira etapa da queima. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 21. Peça escurecida com fumaça. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 22. Peças escurecidas sendo desenterradas das cinzas. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 23. Desenterrando das cinzas as peças da queima de buraco. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 24. Retirando as cinzas da moringa tatu. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 25. Conjunto de peças sendo desenterradas. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 26. Procurando peças nas cinzas. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 27. Conferindo as peças. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 28. Moringa tatu vista de lado. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura29. Moringa tatu vista de frente. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 30. Moringas tatu sendo expostas. Foto: Edgar Correa Kanaykõ 2013.



Figura 31. Moringa peixe escurecida durante queima a céu aberto. Foto: Ana Gomes 2022.



Figura 32. Enfornando as peças para a queima a céu aberto na EBA/UFMG. Fonte: Arquivo do autor 2014.



Figura 33. Peças amontoadas no centro do buraco. Fonte: Arquivo do autor 2014.



Figura 34. Início da queima a céu aberto em BH. Fonte: Arquivo do autor 2014.



Figura 35. Fogo baixo no início da queima. Fonte: Arquivo do autor 2014.



Figura 36. Peças entre as fumaças. Fonte: Arquivo do autor 2014.



Figura 37. Mantendo o fogo baixo para alentar as peças. Fonte: Arquivo do autor 2014.



Figura 38. Controlando o fogo. Fonte: Arquivo do autor 2014.



Figura 39. Aumentando a temperatura das peças. Fonte: Arquivo do autor 2014.



Figura 40. Algumas horas depois do início da queima. Fonte: Arquivo do autor 2014.



Figura 41. Peças sendo queimadas ao centro do buraco da queima a céu aberto. Fonte: Arquivo do autor 2014.



Figura 42. Aumentando a temperatura aos poucos. Fonte: Arquivo do autor 2014. Fonte: Arquivo do autor 2014.



Figura 43. Alguns resultados da queima. Fonte: Arquivo do autor 2014.



Figura 44. Peças com manchas provocadas pela fumaça. Fonte: Arquivo do autor 2014.



Figura 45. Moringa gavião com encaixe da tampa melhorado. Foto: Nei Leite Xakriabá 2014.



Figura 46. Detalhes da decoração da moringa gavião. Foto: Nei Leite Xakriabá 2014.



Figura 47. Experimentando traços para a decoração. Foto: Nei Leite Xakriabá 2014.



Figura 48. Conjunto de moringas com tampas. Foto: Nei Leite Xakriabá 2014.



Figura 49. Conjunto de moringa gavião. Foto: Nei Leite Xakriabá 2014.



Figura 50. Moringa gavião decorada com pigmento branco. Foto: Nei Leite Xakriabá 2015.



Figura 51. Moringa gavião decorada com pigmento escuro e traços brancos. Foto: Nei Leite Xakriabá 2015.



Figura 52. Moringa gavião decorada com pigmento branco e traços escuros. Foto: Nei Leite Xakriabá 2015.



Figura 53. Moringa gavião vista de lado. Foto: Nei Leite Xakriabá 2015.



Figura 54. Moringa gavião decorada com pigmento branco na parte inferior. Foto: Nei Leite Xakriabá 2015.



Figura 55. Moringa gavião decorada com pigmento branco na parte superior. Foto: Nei Leite Xakriabá 2015.



Figura 56. Novo conjunto de moringas gaviões vista de lado. Foto: Nei Leite Xakriabá 2015.



Figura 57. Novo conjunto de moringas gaviões vista por trás. Foto: Nei Leite Xakriabá 2015.



Figura 58. Novo conjunto de moringas gaviões vista pela frente. Foto: Nei Leite Xakriabá 2015.



Figura 59. Moringa beija flor com encaixe da tampa melhorado. Foto: Nei Leite Xakriabá 2015.



Figura 60. Moringa urutau. Foto: Nei Leite Xakriabá 2015.



Figura 61. Moringa com tampa de pássaro. Foto: Nei Leite Xakriabá 2015.



Figura 62. Conjunto de moringa com tampa de pássaro. Foto: Nei Leite Xakriabá 2015.



Figura 63. Moringa com tampa de beija-flor. Foto: Nei Leite Xakriabá 2015.



Figura 64. Conjunto de moringas tatu. Foto: Nei Leite Xakriabá 2015.



Figura 65. Conjunto de moringas com tampas de figuras de animais do cerrado. Foto: Nei Leite Xakriabá 2015.



Figura 66. Moringa gavião em argila branca. Foto: Nei Leite Xakriabá 2016



Figura 67. Moringa mãe-da-lua (urutau). Foto: Nei Leite Xakriabá 2016



Figura 68. Moringa gavião com novos traços decorativos. Foto: Nei Leite Xakriabá 2017.



Figura 68. Moringa gavião com detalhes escuros. Foto: Nei Leite Xakriabá 2017.

Terceiro ensaio fotográfico

Exposições com participação da cerâmica indígena Xakriabá e peças atuais

Em 2011 houve a primeira exposição de cerâmica Xakriabá. Essa exposição foi realizada no saguão do prédio da Reitoria da UFMG, em Belo Horizonte. Foram expostas fotografias e vídeos dos entrevistados e outras pessoas realizando o processo de produção de cerâmica, além de textos sobre a cerâmica arqueológica encontrada no Território Xakriabá. A exposição apresentou toás de várias cores e pigmentos extraídos deles usados na decoração das peças. Também foram expostas peças de cerâmica que foram produzidas durante a pesquisa de retomada da nossa cerâmica (Imagens 01 a 46). A exposição circulou em outros espaços da UFMG em Belo Horizonte, sendo um deles o da Biblioteca Universitária.

Em 2019 participamos da exposição "Mundos Indígenas" no Espaço do Conhecimento da UFMG, onde foram expostos, além das cerâmicas Xakriabá, trabalhos de outros 4 povos indígenas (Imagens 47 a 48). Eis o link da exposição virtual "Mundos Indígenas": https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/mundosindigenas/

Em 2021 participamos da exposição "Moquém_Surarî: Arte Indígena Contemporânea", no Museu de Arte Moderna, na 34ª Bienal de São Paulo, com curadoria do parente Jaider Esbell Macuxi. Link da exposição virtual "Moquém_Surarî: Arte Indígena Contemporânea": https://mam.org.br/exposicao/moquem surari-arte-indigena-contemporanea/

Desde a criação das primeiras moringas com tampas, de 2009 a 2022 foram realizadas várias experimentações, seja de acabamentos e melhoramentos do encaixe das tampas a experimentações de tipos de fornos, queima, acabamentos e decoração das peças. Com a prática foram sendo melhorados os detalhes da modelagem de cada peça, como, por exemplo, os acabamentos, a decoração, a construção da cabeças dos animais, bicos e orelhas (imagens 49 a 69).

‘’



Figura 01. Entrada da exposição “Cerâmica Indígena Xakriabá”. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 02. Exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 03. Moringas em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 04. Moringas com tampas de animais em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 05. Tatu em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 06. Papagaio e coruja em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 07. Pigmentos de toás e painéis com fotos das crianças participando do processo de produção em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 08. Pigmentos de toás em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 09. Imagens de modelagem em cerâmica em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura10. Pote e imagens de modelagem dos ceramistas entrevistados em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes2011.



Figura11. Painéis sobre peças antigas em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura12. Moringas em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura13. Moringa com tampa de cobra em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura14. Peças em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura15. Moringa mãe-da-lua em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura16. Pilão com toá em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura17. Vista lateral da entrada para a exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura18. Pote em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura19. Vista de longe da entrada para a exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 20. Toá líquido e em rocha em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 21. Toá esverdeado e em rocha em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 22. Toá branco em rocha em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 23. Toá branco em rocha em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 24. Painel com fotos dos entrevistados em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 25. Foto do Ceramista Seu Emilio Xakriabá em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 26. Foto da Ceramista Zelina Xakriabá em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.

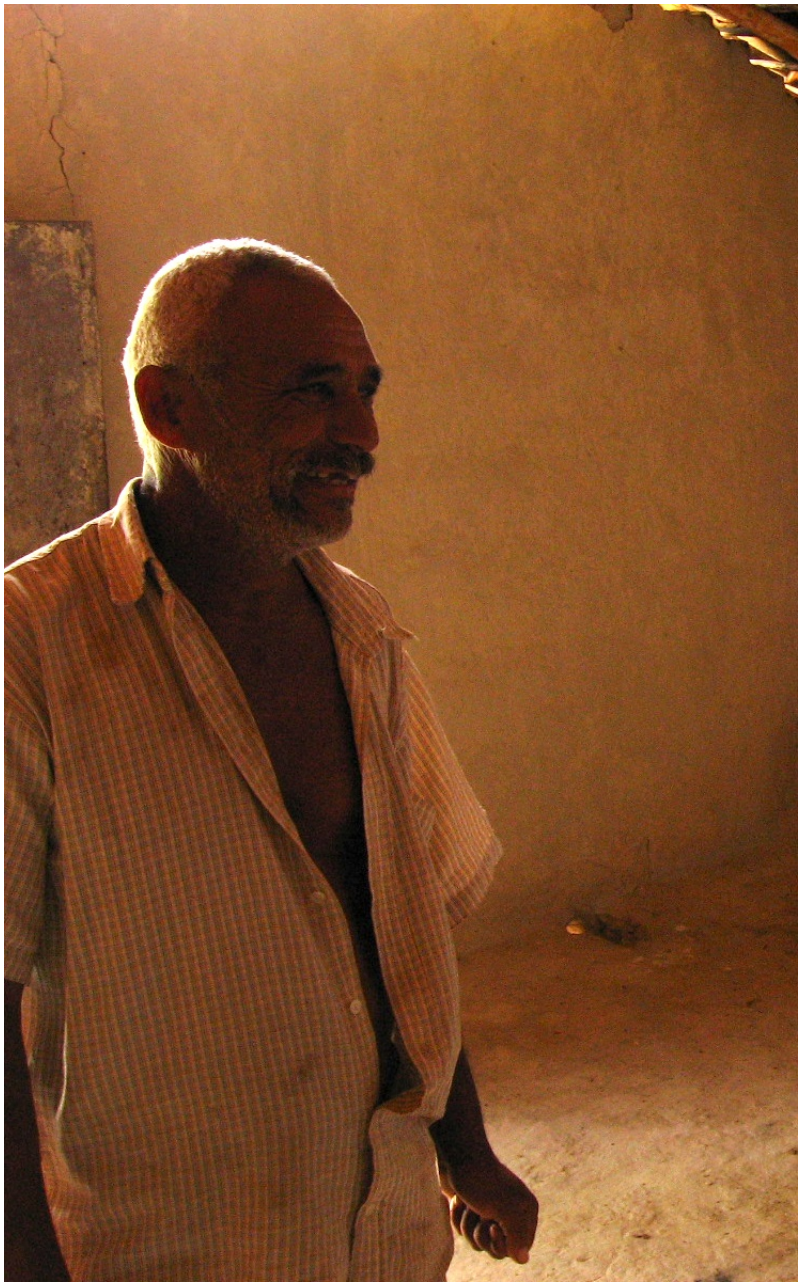


Figura 27. Foto do Ceramista Seu Antônio Paca Xakriabá em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 28. Foto do Ceramista Dalzira Xakriabá em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 29. Foto do Ceramista Seu Manoel Xakriabá em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 30. Foto do Ceramista Nei Leite Xakriabá Triturando toá em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 31. Foto do Ceramista Nei Leite Xakriabá amassando o barro com os pés em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 32. Foto misturando grãos na argila em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 33. Foto da modelagem de panela em exposição no saguão do prédio da Reitoria.
Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 34. Foto de mulheres Xakriabá modelando durante oficina de cerâmica em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 35. Foto de mulheres Xakriabá modelando panelas durante oficina de cerâmica em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 36. Foto da ferramenta de modelagem (cuiteba) em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 37. Foto da modelagem de pote em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 38. Foto da queima em forno de crivo em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 39. Foto de criança pilando toá em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 40. Foto de crianças retirando toá do pilão em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 41. Foto de criança peneirando o toá em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 42. Foto de ceramista decorando peça em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 43. Foto de mulher segurando cuscuzeira antiga em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 44. Foto de pote antigo em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 45. Foto de pote antigo em frente casa em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 46. Foto de pote de cerâmica em uso em exposição no saguão do prédio da Reitoria. Foto: Ana Gomes 2011.



Figura 47. Foto da exposição mundos indígenas. Fonte: Arquivo do autor 2022.



Figura 48. Foto de moringas com tampas de animais em exposição no espaço do conhecimento UFMG. Foto: Nei Leite Xakriabá 2022.



Figura 49. Forno de arco centenário com peças sendo desenfornadas. Foto: Tales Bedeschi. 2019



Figura 50. Moringa Jacu. Foto: Tales Bedeschi 2019.



Figura 51. Moringa gavião com detalhes em vermelho. Foto: Tales Bedeschi 2019.



Figura 52. Moringa gavião com detalhe em escuro. Foto: Tales Bedeschi 2019.



Figura 53. Máscara branca. Foto: Tales Bedeschi 2019



Figura 54. Máscara vermelha. Foto: Tales Bedeschi 2019



Figura 55. Conjunto de moringas com tampas de animais do cerrado. Foto: Ana Gomes 2022.



Figura 56. Conjunto de moringas com tampas de animais do cerrado. Foto: Ana Gomes 2022



Figura 57. Conjunto de moringas zoomórficas urutau, veado, coruja, gavião, jacu, tatu e onça. Foto: Ana Gomes 2022.



Figura 58. Conjunto de moringas zoomórficas coruja, jacu, veado, onça. Foto: Ana Gomes 2022.



Figura 59. Conjunto de moringas zoomórficas com tampas de animais do cerrado. Foto: Ana Gomes 2022.



Figura 60. Moringa onça. Foto: Ana Gomes 2022.



Figura 61. Moringa gavião. Foto: Ana Gomes 2022.



Figura 62. Moringa gavião preto. Foto: Ana Gomes 2022.



Figura 63. Moringa gavião branco com detalhes em escuro. Foto: Ana Gomes 2022.



Figura 64. Moringa tatu com grafismo da pintura corporal. Foto: Ana Gomes 2022.



Figura 65. Moringa coruja. Foto: Ana Gomes 2022.



Figura 66. Moringa com tampa de cabeça de veado. Foto: Ana Gomes 2022.



Figura 67. Moringa tatu com manchas da queima. Foto: Ana Gomes 2022.



Figura 68. Moringa jacu. Foto: Ana Gomes 2022.



Figura 69. Moringa tatu sem grafismos. Foto: Ana Gomes 2022.