

Véxoa Nós Sabemos: uma reflexão sobre cerâmica Yudjá

VÉXOA WEKNOW: A REFLECTION ON YUDJÁ CERAMICS

Larissa Lacerda Menendez *

Laís Norton Fonseca dos Santos **

Thayane Rodrigues Reis ***

Rodrigo Ferreira Gomes ****

RESUMO

Este artigo apresenta resultados parciais de pesquisas em andamento cuja temática interdisciplinar transita entre artes visuais, educação étnico-racial e antropologia. A partir da reflexão sobre a Arte Indígena Contemporânea, apresentaremos recentes exposições de artistas indígenas enfatizando a exposição Véxoa: nós sabemos, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 2020 e 2021. A partir da reflexão sobre a exposição da cerâmica Juruna, Yudjá em Véxoa, traremos reflexões de Price (2000), Gell (1988), Terena (2021), entre outros autores, a respeito das problemáticas inseridas na curadoria e exposição de objetos indígenas deslocados de seus contextos coletivos e inseridos em instituições de artes visuais. A metodologia indutiva, abrange análise bibliográfica, visita técnica às exposições citadas a partir de dados coletados em campo em pesquisas anteriores.

PALAVRAS-CHAVE: Artes indígenas; Arte indígena contemporânea; Ensino; Artes visuais.

ABSTRACT

This article presents partial results of ongoing research whose interdisciplinary theme transits between visual arts, ethnic-racial education and anthropology. Based on a reflection on Contemporary Indigenous Art, we will present recent exhibitions by indigenous artists, emphasizing the exhibition Véxoa: nós sabemos, held at the Pinacoteca

* Professora do departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFMA. Coordenadora Do Grupo de Estudos em Memória, Artes e Etnicidade (DEARTV/UFMA).
** Mestranda em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA.
*** Mestranda em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA.
**** Mestranda em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA.

do Estado de São Paulo between 2020 and 2021. Based on the reflection on the exhibition of Juruna, Yudjá ceramics in Véxoa, we will bring reflections by Price (2000), Gell (1988), Terena (2021), among other authors, regarding the problems inserted in the curatorship and exhibition of indigenous objects displaced from their collective contexts and inserted in visual arts institutions. The inductive methodology includes a bibliographical analysis and a technical visit to the exhibitions mentioned, based on data collected in the in previous research.

KEYWORDS: Indigenous arts; Contemporary indigenous art; Teaching; Visual arts.

Introdução

Este artigo apresenta o resultado parcial do projeto *Mapeamento das artes indígenas: acervo, difusão e crítica* desenvolvido na Universidade Federal do Maranhão, abrangendo orientandos de graduação e pós-graduação. O projeto tem como tema as artes indígenas no Brasil e sua relação com a Lei 11.645/08, que preconiza o ensino das culturas indígenas e africanas no Ensino Básico.

Os objetivos gerais consistem em mapear as diferentes modalidades de artes dos povos originários, abrangendo produções coletivas e tradicionais (pintura corporal, cerâmica, plumária, cestaria) e a produção de artistas indígenas cujas obras são inseridas no sistema das artes, via instituições difusoras de artes visuais. A metodologia caracteriza-se como indutiva, abrangendo pesquisa exploratória, análise bibliográfica, visitas a acervos e instituições, e a sistematização de dados sobre a difusão dos artistas indígenas pela internet. O referencial teórico inclui estudos específicos sobre os povos, textos curatoriais e de crítica da arte referente às exposições de artes indígenas.

Dessa forma, neste estudo apresentaremos resultados parciais de pesquisas em andamento que visam estabelecer a relação interdisciplinar

Larissa Lacerda Menendez
Laís Norton Fonseca dos Santos
Thayane Rodrigues Reis
Rodrigo Ferreira Gomes

entre ensino, antropologia e artes visuais, com foco na produção da cerâmica do povo Juruna, autodenominado Yudjá, residente no estado de Mato Grosso, e sua inserção na exposição *Véxoa: nós sabemos*, que constituiu um dos importantes marcos para os artistas indígenas do Brasil e sua integração no campo das artes visuais.

Os problemas que nos propomos a elucidar neste texto abrangem as seguintes questões: de que modo a inserção dos povos indígenas e suas produções em exposições pode contribuir para a educação étnico-racial no ensino das artes visuais? O que ocorre quando as artes produzidas no contexto original de aldeia são expostas em espaços públicos? Como a ocupação desses espaços dialoga com a resistência e visibilidade dos povos originários?

1. A lei 11645/08 e o ensino das artes visuais

Atualmente, no Brasil, existem 305 etnias, que falam 274 línguas indígenas de diferentes troncos linguísticos. Com o intuito de conscientizar a sociedade sobre a existência de diferentes hábitos culturais no território nacional, o ensino das artes indígenas implica a produção e aplicação de conhecimentos sobre a cultura dos povos originários no campo das Artes Visuais, considerando, principalmente, os aspectos da formação no Ensino Superior, na Licenciatura em Artes Visuais, e sua repercussão no Ensino Básico.

Nesse contexto, a implementação das leis nº 11.645/08 e nº 10.639/03 institui a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Indígena, Africana e Afro-Brasileira em todas as instituições de ensino básico, sobretudo por meio das disciplinas de Letras, História e Artes Visuais. Essas leis estão inseridas no campo das políticas de educação étnico-racial para o combate ao racismo e às desigualdades sociais.

Assim, as artes visuais constituem um campo favorável para abordar questões relacionadas às relações étnico-raciais. A integração entre o ensino da arte e suas propostas metodológicas permite que os conteúdos sejam trabalhados de forma sensível e interdisciplinar, utilizando materiais e ferramentas que promovam a criatividade e cooperação entre os alunos. Em concordância com as fundamentações propostas por Troyna e Carrington (1990) sobre educação antirracista e práticas em sala de aula:

Educação antirracista é considerada uma vasta variedade de estratégias organizacionais, curriculares e pedagógicas com o objetivo de promover a igualdade racial e para eliminar formas de discriminação e opressão, tanto individual como institucional. (TROYNA; CARRINGTON *apud* FERREIRA, 2012, p. 276)

Perini e Alvarenga (2021) afirmam que a implementação direta de disciplinas específicas sobre a temática indígena e afro-brasileira não segue um conteúdo e padrão regular de implementação e não está presente nos currículos de todos os cursos de licenciatura em Artes Visuais, apesar da obrigatoriedade prevista em lei. As autoras utilizaram como parâmetro uma amostragem que abrange instituições de ensino superior das regiões Nordeste e Sul do Brasil.

Neste artigo, consideramos algumas observações a partir da prática docente no curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFMA, especificamente na disciplina intitulada *Arte Indígena, Africana e Afro-Brasileira*, destacando o conteúdo voltado para as artes indígenas no Brasil, que engloba tanto as artes coletivas tradicionais (pintura corporal, cerâmica, tecelagem) quanto os artistas indígenas inseridos em exposições nas instituições culturais, incluindo museus e bienais.

A partir da prática docente, constatamos que a inserção dos artistas indígenas no campo das artes visuais e sua atual visibilidade possuem uma relação direta com os conteúdos que serão abordados no ensino das artes

Larissa Lacerda Menendez
Laís Norton Fonseca dos Santos
Thayane Rodrigues Reis
Rodrigo Ferreira Gomes

visuais. O conteúdo disponibilizado em mídias sociais, catálogos e crítica de arte sobre obras de artistas indígenas contemporâneos possibilita o acesso a informações qualificadas sobre os povos originários e também à fruição das obras a partir da contextualização de suas vidas e culturas. Nesse sentido, com o objetivo de demonstrar essas relações entre o sistema das artes, visibilidade indígena e ensino das artes visuais, apresentaremos a exposição *Véxoa: nós sabemos* em maior profundidade e analisaremos as obras em cerâmica do povo Yudjá expostas na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

2. Artes e artistas

Atualmente, artistas indígenas brasileiros têm se destacado em exposições internacionais e nacionais, marcando um momento de grande importância para a investigação acadêmica sobre a chamada AIC - Arte Indígena Contemporânea. O termo, utilizado por Jaider Esbell, Paula Berbert, entre outros, é também designativo das artes de aborígenes australianos inseridos em grandes circuitos do mercado das Artes Visuais e refere-se às produções que estabelecem um diálogo entre as artes tradicionais dos povos e a arte contemporânea ocidental, a partir das obras exibidas.

Hãhãwpuá é o nome do Pavilhão Brasileiro apresentado na 60ª edição da Bienal de Veneza de 2024 (fig. 1), que representa os povos originários do Brasil. É a primeira vez na nossa história que artistas e curadores indígenas protagonizam uma das maiores exposições de arte contemporânea do hemisfério ocidental. O nome *Hãhãwpuá*, em língua pataxó, refere-se à terra, ao solo ou, mais especificamente, à região que

ficou conhecida como Brasil após a colonização, mas que teve e ainda tem muitos outros nomes.

Figura 1- Pavilhão Hãhãwpuá



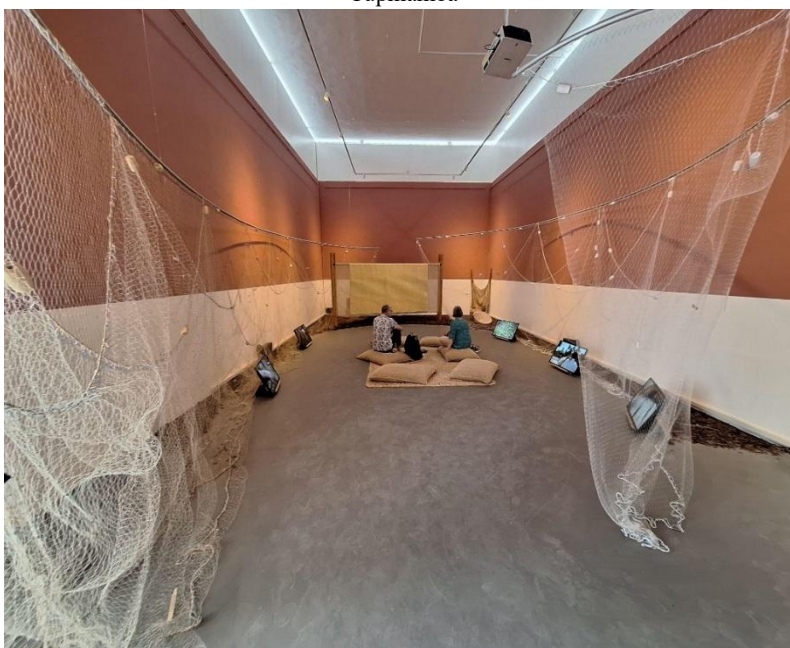
Fonte: autor 1 (2024)

Dentro deste pavilhão, ocorre a exposição *Ka'a Pûera* (fig. 2), que tem como curadores Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco Wapichana. O nome da exposição vem da instalação homônima da artista Glicéria Tupinambá, que aborda sua missão de resgatar cultural e materialmente a tradição dos Tupinambá, cujos mantos de arte plumária foram levados pelos colonizadores e hoje estão expostos em vários museus europeus. O pavilhão destaca a força e a resistência dos povos indígenas do Brasil como elo central da exposição. Os artistas indígenas Glicéria

Larissa Lacerda Menendez
Laís Norton Fonseca dos Santos
Thayane Rodrigues Reis
Rodrigo Ferreira Gomes

Tupinambá, Olinda Tupinambá e Ziel Karapotó participam com obras no pavilhão brasileiro.

Figura 2- Detalhe da Exposição Ka'a Pûera, instalação Okará Assojaba de Glicéria Tupinambá



Fonte: autor 1, 2024.

Dentro deste contexto relativamente recente de visibilidade de artistas indígenas, destacamos a exposição *Véxoa: nós sabemos*, uma mostra coletiva de arte indígena contemporânea, a primeira a ser realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre 2020 e 2021. A exposição incluiu obras de vinte e três artistas indígenas de diversas regiões do Brasil, como pinturas, esculturas, objetos, vídeos e instalações.

A mostra reuniu obras de artistas como Ailton Krenak, Jaider Esbell e do Coletivo Huni Kuin (Mahku), com o objetivo de combater a visão preconceituosa de que a arte indígena se limita ao artesanato, destacando a diversidade de linguagens artísticas e a riqueza das produções contemporâneas desses povos. Este evento foi um marco significativo na representatividade das artes indígenas nas instituições culturais do Brasil. Além de celebrar a arte indígena contemporânea, a exposição promoveu um debate crucial sobre inclusão, representatividade e justiça social no contexto das artes e culturas brasileiras (VÉXOA: nós sabemos, 2021)

Figura 3 - Árvore de todos os saberes, Jaider Esbell. Obra exposta em Véxoa: Nós sabemos.



Fonte: "Véxoa: Nós sabemos" (2021)

Larissa Lacerda Menendez
Laís Norton Fonseca dos Santos
Thayane Rodrigues Reis
Rodrigo Ferreira Gomes

Jaider Esbell, do povo Macuxi, criou um painel colaborativo de dois metros chamado *Árvore de todos os saberes*, que foi construído ao longo de oito anos, coletivamente, por indígenas do Brasil, Bolívia, Colômbia, Equador, Peru, Estados Unidos e México. Ele também apresenta na exposição quatro vídeos que abordam temas como o neoxamanismo, a mercantilização dos saberes dos povos originários, a denúncia dos ataques contra seus parentes indígenas Macuxi, e a inserção de uma nova geração de indígenas no universo das tecnologias digitais para registrar suas memórias e experiências contemporâneas (VÉXOA: nós sabemos, 2021). Alfred Gell (1998) considera que a arte pode ser entendida como um sistema de ação, intencionalmente empregado para influenciar pensamentos e ações de outrem. A obra de Jaider Esbell, *Árvore de todos os saberes*, demonstra a agência da arte na construção de narrativas e na interação com o público, estabelecendo redes e conexões entre o público e o artista..

Naine Terena, artista brasileira, curadora, educadora, ativista e pesquisadora indígena do povo Terena, foi responsável pela curadoria desta inovadora mostra. Para ela, em síntese (2020, p. 11),

Véxoa se instaura em um mundo em reviravolta. E não poderia ser diferente, já que é uma exposição de arte contemporânea brasileira, por assim dizer, tardia. Tardia por ser somente em 2020 que artistas indígenas realizam uma exposição desse porte na instituição que a sedia. Assim, é estabelecido diálogo direto entre a Pinacoteca e os atores sociais da arte contemporânea de origem indígena brasileira, problematizando posturas conservadoras adotadas historicamente não só por esta instituição, mas por diversas outras do ambiente artístico.

A curadora ressalta o fato de que somente nos últimos quatro anos houve exposições como *Véxoa* e *Moquém Surarî* em grandes espaços de divulgação da arte brasileira. A exposição reuniu um acervo de obras de artistas de diversas gerações. Onde estavam esses artistas? Por que não houve uma exposição de artes assim antes? Somos chamados a refletir se

essas vozes foram ouvidas durante todo esse tempo e como os ambientes artísticos receberam essas obras. A curadora afirma que mesmo tardia, a exposição ocorreu em um momento propício. Naine Terena declara que,

[...] Em outros tempos, os meios de comunicação indígenas se fortaleceram e os grupos puderam se autoperseguir e dizer o que pensam em e sobre os seus territórios; emergiram lideranças indígenas de norte a sul do país, ocupando espaços políticos importantes – personagens com narrativas essenciais para a luta por políticas públicas e por sobrevivência. (TERENA, 2020, p.12)

Ailton Krenak, filósofo, escritor e ativista, apresentou obras que refletem a luta e a resistência indígena, além de sua visão sobre sustentabilidade e a relação com a natureza. Afirma que a presença de artistas indígenas nas instituições, traz à tona as histórias e saberes que foram marginalizados por tanto tempo. De maneira complementar, o autor também destaca que a arte indígena contemporânea não é apenas uma expressão estética, mas uma forma de resistência e afirmação cultural em um mundo que constantemente tenta apagar nossas identidades. (KRENAK, 2021). Segundo Takúa (2021),

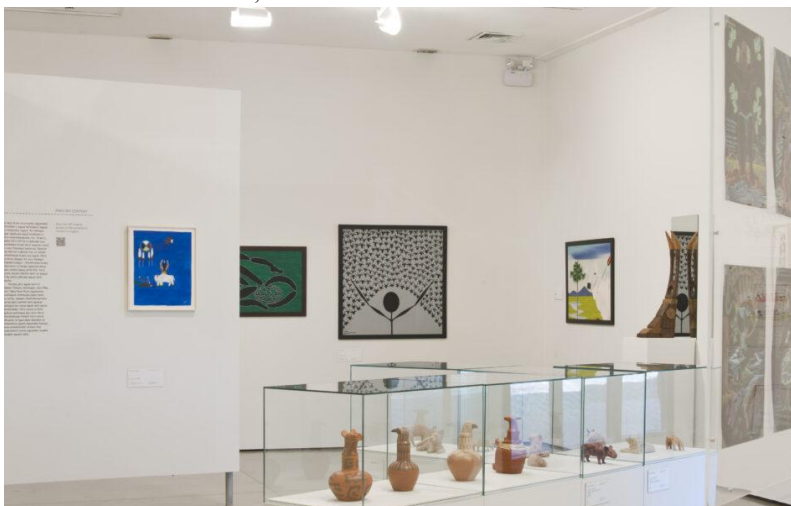
A arte indígena contemporânea traz em sua potência a possibilidade de criar pontes entre mundos e permitir que todos se reconectem com uma memória ancestral, a memória do rio, das árvores, das montanhas, da terra e de todos os seres que estão resistindo junto com nós humanos. Nesse momento em que todos estão passando por um processo de transformação, sentimos a necessidade de metamorfosear as relações e reaprender a caminhar de forma mais leve e suave sobre a terra. (TAKÚA, 2021, p. 48).

A arte indígena é ligada ao seu coletivo, seus trabalhos envolvem a natureza e tudo ao seu redor, diferentemente da arte ocidental, como diz Denilson Baniwa (2021, p. 555) “enquanto na arte ocidental o autor da obra é o próprio artista, esta afirmação não funciona no mundo indígena, pois em vários casos, o dono da arte não é o artista que a reproduz em tela ou corpo”. Conhecido por sua abordagem crítica ao eurocentrismo e ao modernismo, Baniwa afirma que os povos indígenas não partilham dos

Larissa Lacerda Menendez
Laís Norton Fonseca dos Santos
Thayane Rodrigues Reis
Rodrigo Ferreira Gomes

mesmos conceitos de arte, que são predominantes no pensamento ocidental.

Figura 4 - Vista da exposição *Moquém_Surari: Arte Indígena Contemporânea* na Sala Milú Villela, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.



Fonte: Karina Bacci

Naine Terena argumenta que é chegado o momento de que os não-indígenas comecem a entender esse sistema de arte indígena e que dêem espaço às suas vozes.

O tempo do não indígena falar pelos indígenas, a partir de suas proposições, já passou. É chegado o momento da produção coletiva respeitando os modos de entender as relações dos povos originários. Relações que não focam apenas nas questões humanas, mas num entrelaçar com o universo cosmológico e ambiental. Não existe uma maneira de se entender o fazer da arte indígena, sem reconhecer o tempo espaço de onde surgem os artistas. Não é possível pensar e interpretar condições de produção, sem calcar nas relações extensivas entre os seres humanos e não humanos. (TERENA, 2021, p. 69).

Neste momento, artistas, escritores e ativistas indígenas defendem que é chegado o momento de dialogar com os indígenas, e não de falar por eles. A curadora chama a atenção para a necessidade de uma abordagem decolonial na arte, em um espaço onde as vozes indígenas sejam priorizadas e suas visões de mundo respeitadas e incluídas. Trata-se de um apelo para que instituições culturais, como a Pinacoteca e o MASP, reavaliem suas práticas e abram espaço para uma verdadeira inclusão e representatividade.

Com base nessas considerações, elaboradas por diferentes intelectuais indígenas sobre as produções contemporâneas de seus povos, este artigo focará na cerâmica enquanto linguagem artística, com ênfase especial nas produções Yudjá, que foram exibidas na exposição, conforme mostrado na figura (fig. 5).

Figura 5 - Cerâmicas produzidas por Taperidá Juruna e Pirrum Juruna, artistas Yudjá



Fonte: Catálogo Véxoa (2020), p. 124

Larissa Lacerda Menendez
Laís Norton Fonseca dos Santos
Thayane Rodrigues Reis
Rodrigo Ferreira Gomes

As cerâmicas elaboradas por Taperidá Juruna e Pirrum Juruna foram colocadas na exposição, dialogando diretamente com outras técnicas e linguagens, como pintura, vídeo e instalação, que compunham a mostra. A curadoria se preocupou em destacar a autoria das peças na etiqueta de identificação, combatendo, com este gesto, a herança funcionalista dos museus etnológicos, nos quais a maioria das peças não era identificada ou, quando identificada, era em nome de uma etnia de maneira coletiva, isolando a identidade individual do artista.

Nesse aspecto, Price (2000) aponta que a distinção estabelecida entre as artes europeias e africanas ou indígenas consistia em atribuir autoria às obras consideradas "ocidentais" e não atribuir autoria aos objetos considerados "arte primitiva". A escolha da curadoria de *Véxoa* em priorizar a autoria da cerâmica, em vez de suas funções técnicas, promove o reconhecimento desta arte em um contexto de valorização no mesmo nível da chamada "arte ocidental", em que a qualidade artística e estética da obra, inserida como arte contemporânea, dialoga diretamente com o público, sem a necessidade de explicações culturais que poderiam impedir o observador de apreciar a obra da mesma forma que faria com qualquer outra peça de arte contemporânea em uma exposição.

Essa distinção na classificação das obras de "arte primitiva", enfatizando o contexto cultural e sem autoria, segundo Price, seria um artifício para promover o distanciamento cultural e a distinção entre as artes ocidentais e não-ocidentais.

Entretanto, a curadoria também expressa a concepção de agência dos objetos da exposição. Estes não foram concebidos simplesmente como objetos, mas como entidades, dotadas de suas próprias agências na relação que estabelecem com o espaço e seu público. Gell (1988) defende que a arte é um sistema de relações socialmente estabelecido entre obra, autor, público e crítica de arte.

Para Gell, a definição de objeto de arte não é filosófica, institucional, estética ou semiótica; é uma função social, da relação em que está inserido, sem uma natureza intrínseca, independente de um contexto social. Gell busca uma teoria da arte que possa abranger produções tanto reconhecidas em museus quanto fora deles. Ele define que os objetos artísticos, em todas as culturas, impõem um desafio à cognição. São difíceis de fazer e de conceber, e sua peculiaridade é a chave para sua eficácia como instrumento social. Da mesma forma, as cerâmicas expostas despertam a atenção do público por sua beleza, grafismos, forma, pintura e volume.

Assim, as tensões sobre as relações entre arte, artistas indígenas e curadoria em exposições artísticas no Brasil revelam um movimento de afirmação e visibilidade das expressões culturais de povos originários, desafiando as narrativas tradicionais, hegemônicas e limitantes sobre as produções artísticas desses grupos, e revelando uma trama múltipla e plural de linguagens, repleta de simbolismos, subjetividades e cosmologias próprias. A partir disso, mesmo que consideravelmente tardio, observa-se um processo gradual de reconfiguração dos espaços de exposição artística, que possibilita pensar esses espaços como lugares de resistência e afirmação identitária.

A seguir, destacaremos a cerâmica Yudjá exibida em *Véxoa*. A escolha da cerâmica se baseia na constatação de que essa técnica transita em diversos contextos de classificação: pode ser considerada arte contemporânea ou, ainda, um patrimônio material e imaterial presente em estudos arqueológicos, o que nos permite refletir sobre seus diferentes significados de acordo com o contexto. A cerâmica, produzida no contexto local das aldeias, tem uma relação intrínseca com seu território e impõe desafios e reflexões para a curadoria e o ensino das artes indígenas.

As artes indígenas tradicionais, desenvolvidas em e para contextos indígenas, voltadas para festas, rituais ou para o cotidiano da aldeia, e cujo saber é

Larissa Lacerda Menendez
Laís Norton Fonseca dos Santos
Thayane Rodrigues Reis
Rodrigo Ferreira Gomes

transmitido de forma transgeracional, já trazem outras problemáticas para os projetos curatoriais. Elas não são criadas para figurar em espaços separados do cotidiano, como objetos belos e preciosos, nem dialogam com a cultura museal. Apesar disso, essa constatação nunca pareceu ser um problema para as curadorias dos museus etnográficos. Em qualquer lugar do mundo, a prática é a mesma: além de espoliar os povos colonizados, reunir distintos objetos de diferentes naturezas, origens, etnias e contextos em um mesmo lugar. Assim, articula-se uma narrativa para a constelação formada, planejada por um ponto de vista pretensamente neutro (PIMENTEL et al., 2024).

Portanto, a cerâmica indígena emerge como um elo significativo entre passado, presente e futuro, entrecruzando tradição e contemporaneidade enquanto objeto que resiste ao tempo e suas configurações, destacando-se também pela sua profunda ligação com o espaço e a memória. Nesse sentido, interessa-nos suscitar reflexões sobre os deslocamentos entre seu local de origem e o espaço das exposições artísticas: quais alteridades e fronteiras estão tensionadas nessas transferências? Neste estudo, trataremos especificamente das cerâmicas dos Yudjá, exemplificando essa relação entre arte e identidade, enquanto promovemos uma maior compreensão sobre suas cosmovisões e práticas culturais.

3. Cerâmica indígena e as produções Yudjá em Vêxoa: nós sabemos

A cerâmica é uma linguagem cultural e artística que desempenha um compromisso fundamental na afirmação da identidade e dos saberes tradicionais dos povos originários no Brasil, sendo testemunha de um legado artístico ancestral como também segue exercendo influência na arte contemporânea.

Interessante pontuar que essa prática, em especial ao tratar das cerâmicas de povos originários, é dotada de simbolismos e mitos próprios,

assim, como complementa Branquinho e Nogueira (2011, p.291) "a descrição do significado atribuído à cerâmica, ao processo de sua manufatura e a si mesmos traduzem a indissociabilidade entre natureza e cultura, sujeito e objeto, evidenciando a condição híbrida de ambos".

Nesse sentido, além de se apresentar como artefato parte de uma cultura material, ela também representa um legado de lugar de memória e dos saberes tradicionais, mostrando-se basilar enquanto um dos únicos materiais que atravessam e resistem à ação do tempo, constituindo uma forma particular de pensar a história.

O que se chama aqui de 'cultura material' é um conjunto de itens que podem ser pensados como arte, objeto utilitário, artesanato. Na verdade, são, a um só tempo, todas essas coisas. [...] Arte também porque é feito por um indivíduo, especialista nesse tipo de obra, que a realiza pensando não apenas na sua utilidade, mas principalmente na sua beleza, na sua estética. (FARGETTI, 2021, p. 22)

Assim, a cerâmica indígena põe em diálogo não somente os campos da antropologia e arqueologia como também articula reflexões acerca do papel desses objetos sob o olhar das teorias em artes visuais.

Entretanto, é fundamental explanar o conceito dessa produção, segundo Ribeiro (1988), a cerâmica indígena classifica-se em 5 grupos genéricos, desde a utilitária para cozinha até a específica para venda. Dada a amplitude de definições propostas pela autora, para este artigo, compreende-se a cerâmica enquanto uma arte feita a partir da argila que se constitui não somente pela modelagem quanto pelo polimento, queima e possíveis decorações ou pinturas.

Desse modo, esses objetos são marcados por técnicas específicas e processos distintos, bem como carregados de simbolismos profundos, assim, cada povo possui sua própria tradição em relação a essa prática. Como elucida Ribeiro e Ribeiro (1986, p.9) acerca do tema e suas relações socioculturais,

Larissa Lacerda Menendez
Laís Norton Fonseca dos Santos
Thayane Rodrigues Reis
Rodrigo Ferreira Gomes

Trata-se, [...] de objetos tecnicamente bem feitos e bem acabados. Em primeiro lugar, porque o artífice participa de todo o processo de criação e produção - desde a coleta da matéria-prima até o produto final - e, secundariamente, porque, sendo o objeto feito para uso próprio ou da comunidade, entranha sentimento e emoção. Neste sentido, cada artefato é uma peça personalizada, que reflete o dom e a inspiração de seu criador; e também uma peça cultural, por que produto de desenvolvimentos técnicos e ideológicos de gerações.

Nesse sentido, o artigo dedica-se à refletir acerca dos artefatos produzidos pelo povo Juruna (Yudjá) e os reflexos do deslocamento não somente territorial quanto significativo ao serem transpostas do espaço de origem para o *locus* de curadoria artística. Em relação a este assunto, Oliveira e Galvão (1969, p.1) descrevem sua experiência em campo, abordando aspectos técnicos, artísticos e incluso relações de gênero acerca da cerâmica juruna,

Durante nossa estadia entre os Juruna, no ano de 1967, tivemos nossa atenção despertada para a técnica ceramista, dada a variedade de formas: simples, decoradas e a representação zoomorfa, bastante diferenciadas daquelas dominantes no Alto Xingu. A técnica é conhecida por ambos os sexos, todavia são as as mulheres as fabricantes. A participação dos homens reside na coleta do material e no ensaio da modelagem de pequenos vasos em forma de canoa

Dessa forma, tendo seu local de produção como um microcosmo social particular, a ceramista juruna cria a partir de um ritmo cujo processos e poéticas por ora se misturam com as necessidades produtivas. Logo, interessa suscitar as problematizações contemporâneas do tema, como o local da cerâmica indígena nos espaços de exposição da arte, que, neste caso, foca-se nas produções jurunas, como observadas e expostas em "*Véxoa*".

A presença desses artefatos em exposições artísticas brasileiras destaca a importância de promover outras narrativas que tensionam e suscitam uma revisão da história da arte, ressaltando o protagonismo dos povos indígenas e suas cosmologias nesse movimento, por milhares de

anos relegados ao lugar da subalternidade. Nesse aspecto, em retomada à questão do papel da cerâmica nas artes visuais, ainda na década de 80, Ribeiro e Ribeiro (1986, p.10) refletem sobre o processo vagaroso e tardio acerca valoração da arte de povos originários,

A arte indígena - tanto quanto a arte popular - só recentemente vem sendo reconhecida como criação artística digna de figurar em museus de arte. Há muito pouco tempo, também, ela vem sendo estudada - principalmente em suas representações gráficas - como uma linguagem visual. [...] Na medida em que a arte expressa enredos míticos, desenrolados no rito, e em que define posições destacadas na organização social, ela condensa e vincula diversas esferas da vida social, propiciando a reprodução da sociedade e da cultura.

Logo, refletir sobre a arte envolve considerar alteridades e fronteiras, ao passo em que há uma dimensão de conexão e coletividade que é igualmente crucial para as produções indígenas, ao compreender que a arte é um meio de atravessar diferentes mundos, com o artista atuando como mediador entre esses mundos (BENITES et al., 2024, p.719).

Enquanto o sistema da arte centraliza seu interesse no objeto, a arte indígena, de modo abrangente, se volta para as relações. E tais relações evocam diversas camadas de natureza, que dialogam e se correspondem, transformando não somente as materialidades, mas também as forças e os espíritos da Terra, sendo o artista o orquestrador desses diálogos entre mundos.

Em suma, ao observar as cerâmicas jurunas exibidas em exposições artísticas no Brasil somos levados a elaborar que, embora ligadas a processos artesanais e ancestrais de produção que perpassam gerações dos povos originários, cada uma revela um artefato único, distinto e com características particulares.

Larissa Lacerda Menendez
Laís Norton Fonseca dos Santos
Thayane Rodrigues Reis
Rodrigo Ferreira Gomes

Conclusão

O artigo apresentou resultados parciais de pesquisas em andamento, cuja temática interdisciplinar aborda o ensino das artes visuais e sua relação com a educação étnico-racial. O estudo das artes indígenas, como demonstramos, implica reflexões entre antropologia e arte, oferecendo subsídios fundamentais para propostas na prática de ensino.

A exposição *Véxoá: Nós sabemos* apresentou diversas obras que buscam ir além da expectativa tradicional associada à arte indígena, abrangendo múltiplas linguagens artísticas, como mídias, esculturas, pinturas, fotografias e instalações. A exposição se insere em um contexto de valorização e reconhecimento das culturas indígenas no Brasil, demonstrando sua diversidade.

A mostra não apenas celebra a arte indígena contemporânea, mas também promove uma discussão sobre a importância de incluir essas vozes na história brasileira. A iniciativa demonstra um movimento de descolonização das grandes instituições culturais do país, trazendo uma visão inclusiva e representativa das diversas identidades que compõem o Brasil, identidades que também desejam escrever sua própria história no país.

Além disso, a exposição contribuiu para o ativismo cultural, destacando as lutas indígenas por direitos territoriais, ambientais e culturais. Continuando essa trajetória de valorização e visibilidade da arte indígena, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e a Fundação Bienal de São Paulo apresentaram *Moquém Surarî: Arte indígena contemporânea*, com curadoria de Jaider Esbell, em 2021. Essa exposição apresenta obras de diversos artistas indígenas que representam histórias do universo de cada artista e seu cotidiano.

Portanto, a curadoria vista em *Véxoa* traz à tona a materialização de cosmovisões e legados de resistência indígena através da arte, desafiando a perspectiva ocidental e eurocêntrica acerca dos saberes tradicionais, deslocando a concepção de uma arte fixa, convencional e de pouca tecnologia, conformada pela lógica colonial. Assim, os artefatos em cerâmica são produzidos dentro de uma noção de tempo, espaço e universo simbólico completamente distintos.

No caso da cerâmica Juruna, é possível perceber as relações entre cultura, natureza e cosmovisão que permeiam o processo produtivo, desde a matéria-prima até a pintura e os grafismos incorporados em cada peça. Nesse sentido, a decoração assume um papel fundamental, pois, através dela, os artefatos não apenas expressam visualmente a identidade dos povos a que pertencem, como também garantem reconhecimento social e conferem seu significado simbólico. Em suma, apesar dos deslocamentos desses objetos do ambiente original para as mostras artísticas, é interessante refletir sobre a permanência da identidade e da memória ao longo desses atravessamentos.

Referências Bibliográficas

BENITES, Sandra; EKMAN, Anita; RIBEIRO AMARO, Fernanda. A história da arte como histórias das florestas. Reflexões sobre protagonismo feminino a partir da exposição Ka'a Body: cosmovisões da floresta. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 728–737, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675009>. Acesso em: 12 ago. 2024.

Larissa Lacerda Menendez
Laís Norton Fonseca dos Santos
Thayane Rodrigues Reis
Rodrigo Ferreira Gomes

BANIWA, D. Ñewíeda: the anthropomorphic get along gang. *Revista Estado da Arte*, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 553–557, 2022. DOI: 10.14393/EdA-v3-n2-2022-64920. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/64920>. Acesso em: 27 ago. 2024.

BRANQUINHO, F.; NOGUEIRA, M. A. L. Quem disse que não existe a ciência do ceramista?. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, [S. l.], v. 1, n. 3, 2011. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/2630>. Acesso em: 05 abr. 2024.

BRASIL. Lei 11.645 de Março de 2008. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. *Diário Oficial da União, Brasília – DF*, 2008.

FARGETTI, Cristina Martins. *Terminologia da cultura material juruna*. Araraquara: Letraria, 2021.

FERREIRA, Aparecida. Educação antirracista e práticas em sala de aula: uma questão de formação de professores. *Relações raciais e educação*, Cuiabá, v. 21, n. 46, p. 275-288, maio/ago. 2012.

GELL, Alfred. *Art and agency*. Oxford University Press, 1988.

GOMES, Nilma Lino. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 829, n. 1, p. 167-182, jan./jun. 2003.

MUNANGA, Kabengele (Org.). *Superando o racismo na escola*. 2a edição revisada.

NASCIMENTO, Abdias. O Genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado. 1a ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 1978.

OLIVEIRA, Adélia Engrácia; GALVÃO, Eduardo Enéas. A cerâmica dos índios Juruna (rio Xingu). Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Nova Série, v. 41, Boletim Antropologia, 1969.

PERINI, J. A.; ALVARENGA, V. M. de. História e cultura afro-brasileira nos cursos de Licenciatura em Artes Visuais do nordeste e sul do Brasil. Revista Digital Do LAV, 14(2), 337–358, 2021. DOI: 10.5902/1983734864819.

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

PINACOTECA DE SÃO PAULO. Cerâmica de artistas Yudjá e informações sobre essa obra. Véxoa: nós sabemos. Curadoria Naine Terena; textos de Daniel Munduruku et al. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020, pp. 122-124.

PRICE, Sally. Arte primitiva em centros civilizados. Tradução Inês Alfano. Editora UFRJ, 2000.

RIBEIRO, Berta Gleizer. Dicionário do artesanato Indígena. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. 344p.

Larissa Lacerda Menendez
Laís Norton Fonseca dos Santos
Thayane Rodrigues Reis
Rodrigo Ferreira Gomes

RIBEIRO, Berta Gleizer; RIBEIRO, Darcy. *Suma etnológica brasileira: Arte índia*. Vol. 3. Vozes, 1986.

TAKUÁ, Cristine. *Moquém Surari: Arte indígena contemporânea*. Jaider Esbell et al. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2021. cap. 6, p. 46-51.

TERENA, Naine. *Moquém Surari: Arte indígena contemporânea*. Jaider Esbell et al. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2021. cap. 11, p. 64-70.

TERENA, Naine. *Véxoa: Nós sabemos*. Curadoria Naine Terena; textos de Daniel Munduruku et al. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020. cap. 2, p. 11-24.