



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

LAÍS NORTON FONSECA DOS SANTOS

DAS ESTEARIAS À CERÂMICA YUDJÁ: POÉTICAS E MEMÓRIA

São Luís, MA

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

LAÍS NORTON FONSECA DOS SANTOS

DAS ESTEARIAS À CERÂMICA YUDJÁ: POÉTICAS E MEMÓRIA

Dissertação apresentada à Banca de avaliação do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCULT/CCH), da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito para obtenção de aprovação no Exame de Defesa.

Orientador(a): Prof^ª. Dr^ª. Larissa Lacerda Menendez.

São Luís, MA

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Santos, Laís Norton Fonseca dos.

Das estearias à cerâmica Yudjá: poéticas e memória /
Laís Norton Fonseca dos Santos. - 2026.
94 f.

Orientador(a): Larissa Lacerda Menendez.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão,
São Luís - Ma, 2026.

1. Cerâmica Indígena. 2. Arte Indígena. 3. Cerâmica
Yudjá. 4. Estearias Maranhenses. 5. Artes Visuais. I.
Menendez, Larissa Lacerda. II. Título.

LAÍS NORTON FONSECA DOS SANTOS

DAS ESTEARIAS À CERÂMICA YUDJÁ: POÉTICAS E MEMÓRIA

Dissertação apresentada à Banca de avaliação do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCULT/CCH), da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito para obtenção de aprovação no Exame de Defesa.

Aprovado em: 30/01/2026

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Larissa Lacerda Menendez (Orientadora)

Universidade Federal do Maranhão

Prof^ª. Dr^ª. Claudia Letícia Gonçalves Moraes

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Rogério Makino

Universidade Federal do Mato Grosso

Dedico este trabalho a todos que resistem às violências do apagamento, afirmando a memória, o território e os saberes como campos de luta.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, que sempre acreditou na educação como caminho, mesmo quando o caminho era difícil. Aos que estiveram ao meu lado todos os dias, sustentando, apoiando e torcendo, e, também, àqueles que já não estão mais aqui, mas que batalharam tanto para que estudar fosse um direito possível em nossa história. Este trabalho carrega a memória e o esforço de vocês.

Aos meus amigos, de vida e do mestrado. Agradeço pela escuta, pelo afeto e pelas pausas necessárias, por compreenderem as ausências e celebrarem cada pequena conquista.

Aos colegas do grupo de pesquisa GEMAE/UFMA, pelas trocas generosas, inquietações compartilhadas e pelo aprendizado coletivo que não somente atravessou este percurso como o construiu.

À minha orientadora, Larissa Menendez. Agradeço profundamente pela presença cuidadosa desde o primeiro dia. Pela confiança, pelo rigor e, sobretudo, pela sensibilidade e generosidade com que me acompanhou. Sua orientação foi fundamental não apenas para a realização desta pesquisa, mas também para que eu pudesse me compreender e me construir enquanto pesquisadora. Sigo levando seus ensinamentos comigo.

Aos Yudjá, que direta e indiretamente tornaram esta pesquisa possível. Pelas tecnologias ancestrais compartilhadas e pela potência de seus modos de existir, que atravessam este trabalho e ampliam minhas formas de ver, pensar e construir novas possibilidades de mundo.

Que esta dissertação seja também um gesto de gratidão e continuidade.

“No território indígena, o silêncio é sabedoria
milenar. Aprendemos com os mais velhos a
ouvir, mais que falar.”

(Márcia Wayna Kambeba)

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma investigação interdisciplinar sobre a cerâmica indígena, com ênfase na produção do povo Yudjá, situado na aldeia Pakayá, no Parque Indígena do Xingu (MT), em articulação com o legado ceramista das estearias maranhenses. A partir de uma abordagem que integra antropologia, arqueologia e artes visuais, busca-se compreender como a cerâmica atua como linguagem estética, técnica e simbólica, expressando memória, identidade e resistência dos povos originários. A análise toma como referência a exposição contemporânea *Véxoá: Nós Sabemos* (2020), problematizando o deslocamento dos artefatos cerâmicos de seus territórios de origem para o espaço expositivo, além dos desdobramentos simbólicos e políticos que esse trânsito implica. O estudo também se ancora em registros documentais fotográficos realizados por Larissa Menéndez em 2014 e disponibilizados no site Visual Virtual MT, atualmente indisponíveis ao público, o que reforça a necessidade de preservação e análise crítica desse acervo. Utilizando como base teórica autores como Berta Ribeiro, Claude Lévi-Strauss e Walter D. Mignolo, esta pesquisa explora os processos e poéticas envolvidos no fazer cerâmico yudjá, entendendo a cerâmica como uma produção relacionada à coletividade e à memória. Ao abordar a cerâmica enquanto artefato cultural vivo, que transita entre o ritual, o cotidiano e o museu, esta dissertação pretende contribuir para o debate sobre os modos de existência e representação das culturas indígenas no Brasil contemporâneo, promovendo a valorização de seus saberes e estéticas como formas legítimas de produção de conhecimento e manifestação artística.

Palavras-chave: Cerâmica indígena; arte indígena; cerâmica Yudjá; estearias maranhenses; Artes Visuais.

ABSTRACT

This research proposes an interdisciplinary investigation into Indigenous ceramics, with a focus on the production of the Yudjá people, located in the Pakayá village within the Xingu Indigenous Park (MT), in dialogue with the ceramic legacy of the Maranhão's pile dwellings. Drawing from anthropology, archaeology, and visual arts, the study seeks to understand how ceramics function as an aesthetic, technical, and symbolic language: expressing memory, identity, and resistance among Indigenous peoples. The analysis takes contemporary exhibition such as *Véxoa: We Know* (2020) as reference, questioning the displacement of ceramic artifacts from their territories of origin to the exhibition space, and the symbolic and political implications of this movement. The research also engages with photographic records by Larissa Menéndez from 2014, originally published on the now-unavailable Visual Virtual MT website, highlighting the urgency of preserving and critically analyzing this archive. Grounded in the theoretical perspectives of authors such as Berta Ribeiro, Claude Lévi-Strauss, and Walter D. Mignolo, the study explores the processes and poetics embedded in Yudjá ceramic practices, understanding ceramics as a form of collective and memory-based production. By addressing ceramics as a living cultural artifact that moves between ritual, daily life, and the museum, this dissertation aims to contribute to the discourse on the modes of existence and representation of Indigenous cultures in contemporary Brazil, advocating for the recognition of their knowledge systems and aesthetics as legitimate forms of knowledge production and artistic expression.

Keywords: Indigenous ceramics; indigenous art; Yudjá ceramics; Maranhão estearias; Visual Arts.



LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tronco linguístico Tupi	14
Figura 2 - Mapa do Território Indígena Capoto/Jarina	15
Figura 3 - Mapa do Território Indígena Kapôt Nhinore	15
Figura 4 - Página de entrada do site “Visual Virtual MT”	18
Figura 5 - Painelas do povo Yudjá expostas em Véxoa: nós sabemos	20
Figura 6 - Urna funerária Marajoara. Acervo MASP Landmann C.01176	28
Figura 7 - Estatueta Marajoara em cerâmica. Acervo do MASP: Landmann C.01146	29
Figura 8 - Vaso cerimonial de cerâmica Santarém decorado com figuras antropomorfos e zoomorfos	30
Figura 9 - Modelo esquematizado de aldeia palafítica pré-histórica	35
Figura 10 - Representação ilustrativa de aldeia palafítica pré-histórica	35
Figura 11 - Estacas remanescentes na estearia no sítio arqueológico Lago Cajari, Maranhão	36
Figura 12 - Estacas remanescentes em estearia maranhense	37
Figura 13 - Cerâmica com apliques zoomorfos encontrados em estearias maranhenses	38
Figura 14 - Fragmento de cerâmica com grafismos encontrada em estearia maranhense	38
Figura 15 - Cerâmica com apliques zoomorfos encontrados em estearias maranhenses	39
Figura 16 - Adorno cerâmico em forma de cabeça de morcego	40
Figura 17 - Padronagens abstratas em pintura vermelha e preta presentes em vasilhas das Estearias do Maranhão	41
Figura 18 - Estatueta feminina encontrada em estearia maranhense, ARM 064. Acervo Laboratório de Arqueologia (LARQ/UFMA)	42
Figura 19 - Formas modeladas e apliques zoomorfos associados a recipientes rasos em cerâmica. Acervo CPHNAMA	43
Figura 20 - Migrações do Povo Yudjá na Bacia do Rio Xingu, do século XVII até o século XX	50
Figura 21 - Ilustração do capítulo “O rapaz que se transformou num grande pajé”, de Charadu Juruna	55
Figura 22 - Ilustração do capítulo “O rapaz que se transformou num grande pajé”, de Charadu Juruna	56

Figura 23 - Coleta da casca da árvore caripé pelas artistas Chi'ã Juruna e Duyaraki Juruna, na aldeia Pakayá	57
Figura 24 - Coleta da casca da árvore caripé pela artista Duyaraki Juruna, na aldeia Pakayá	58
Figura 25 - Coleta da casca da árvore caripé pela artista Duyaraki Juruna, na aldeia Pakayá	58
Figura 26 - Preparo de argila para modelagem, na aldeia Pakayá	60
Figura 27 - Modelagem da argila em roletes, na aldeia Pakayá	61
Figura 28 - Modelagem da argila em roletes, na aldeia Pakayá	61
Figura 29 - Modelagem da argila em roletes, na aldeia Pakayá	62
Figura 30 - Processo de polimento das cerâmicas Yudjá, na aldeia Pakayá	63
Figura 31 - Processo de polimento das cerâmicas Yudjá,, na aldeia Pakayá	63
Figura 32 - Processo de queima das cerâmicas Yudjá, na aldeia Pakayá	64
Figura 33 - Processo de queima das cerâmicas Yudjá, na aldeia Pakayá	64
Figura 34 - Processo de queima das cerâmicas Yudjá, na aldeia Pakayá	65
Figura 35 - Materiais utilizados para pintura da cerâmica, na aldeia Pakayá	66
Figura 36 - Pintura em cerâmica yudjá produzida pela artista Maredaya Juruna, na aldeia Pakayá	67
Figura 37 - Pintura em cerâmica yudjá produzida pela artista Maredaya Juruna, na aldeia Pakayá	67
Figura 38 - Grafismos pintados pela artista Chi'ã Juruna, na aldeia Pakayá	68
Figura 39 - Cerâmicas Yudjá registradas por Txapina Juruna, 2014	69
Figura 40 - Criança yudjá com pintura corporal, foto por Maware Juruna, 2004	70
Figura 41 - Cerâmicas produzidas por Taperidá Juruna e Pirrum Juruna, artistas Yudjá	73
Figura 42 - Cerâmicas produzidas por Taperidá Juruna e Pirrum Juruna, artistas Yudjá	74
Figura 43 - Obra Okará Assojaba (2024), de Glicéria Tupinambá	81
Figura 44 - Obra Cardume (2023-2024), de Ziel Karapotó	82
Figura 45 - Artistas do coletivo Mahku pintam fachada da 60ª Bienal de Veneza	82

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	CERÂMICA, TERRITÓRIO E MEMÓRIA	22
2.1	CERÂMICA PRÉ-COLONIAL AMAZÔNICA E TRADIÇÃO TUPI-GUARANI	25
2.2	ESTEARIAS MARANHENSES: PANORAMA ARQUEOLÓGICO E PRODUÇÃO CERÂMICA	34
3	POÉTICAS E PROCESSOS	45
3.1	HISTÓRIAS E TRADIÇÃO DOS POVOS YUDJÁ	47
3.2	MANIFESTAÇÃO ESTÉTICA E SIMBÓLICA NA CERÂMICA YUDJÁ	51
3.3	TÉCNICAS E SABERES: O FAZER CERÂMICO NA ALDEIA PAKAYÁ	57
4	O PAPEL DA CERÂMICA NAS ARTES VISUAIS	72
4.1	DIÁLOGOS INTERCULTURAIS: O LUGAR DA CERÂMICA NAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS	76
4.2	TRÂNSITOS DA CERÂMICA: DO TERRITÓRIO INDÍGENA AOS ESPAÇOS DE ARTE E EXPOSIÇÃO	78
4.3	O PAPEL DA CERÂMICA INDÍGENA NA CONSTRUÇÃO DE NOVAS NARRATIVAS ESTÉTICAS E POLÍTICAS	80
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
	REFERÊNCIAS	88

1 INTRODUÇÃO

Assim, através da produção de artefatos e variações de estilo, os processos históricos podem ganhar materialidade e as relações com a terra se concretizam nos corpos, as subjetividades e as relações políticas tecidas com o território.

[...] Por meio da manipulação da argila formam-se os corpos e as subjetividades que habitam na terra e com a terra. (Belaunde, 2017, p. 190).

A produção cerâmica dos povos indígenas no Brasil representa não apenas o testemunho de um legado artístico ancestral, que atravessa séculos, como também segue exercendo influência na arte contemporânea, suscitando novos diálogos e narrativas. Essa longevidade confere a essa produção uma dimensão epistemológica singular, funcionando como um elo entre o presente e múltiplos contextos históricos e sociais. Para além de seu aspecto funcional, esses objetos em barro cozido revelam poéticas e processos que dialogam diretamente com as relações entre espaço, identidade e memória de seus povos. É importante destacar que essa prática, em especial aquelas que tratam das artes produzidas pelos povos originários, é dotada de simbolismos e mitos, relacionados à coletividade.

Utiliza-se, neste trabalho, o termo “mito” em seu sentido antropológico, como uma forma de expressão simbólica que organiza e comunica os fundamentos do mundo, das relações e dos modos de existência em determinada cosmologia. Ao adotar esse termo, não se pretende deslegitimar as narrativas indígenas, como muitas vezes ocorre nas interpretações ocidentais que associam “mito” à ficção ou invenção. Pelo contrário, reconhece-se nessas narrativas uma força epistemológica e ontológica, cuja validade não depende da lógica racionalista moderna. Conforme afirma o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1985, p. 230), “o mito é uma tentativa de reorganizar uma realidade contraditória em uma estrutura inteligível”. Assim, evidencia-se que os discursos míticos indígenas não apenas contam histórias: eles formulam pensamento, regulam a vida e orientam a experiência no mundo.

Esta pesquisa tem origem no meu percurso acadêmico e prático, iniciado na graduação em Design pela Universidade Federal do Maranhão. Foi nesse contexto que tive meu primeiro contato direto com a cerâmica, durante uma disciplina projetual realizada em 2018, fruto de uma parceria entre o curso e as artesãs do município de São José de Ribamar, lideradas pela ceramista Izabel Matos. Essa experiência de campo me possibilitou compreender não apenas as dimensões técnicas e materiais do fazer cerâmico, mas também a subjetividade da artista: sua relação íntima de respeito com o barro, sua trajetória e identidade enquanto mulher negra, elementos que pude vivenciar em visitas ao seu ateliê-casa. Posteriormente, na especialização

em Antropologia Cultural, cursada na Pontifícia Universidade Católica do Paraná, em 2023, fui apresentada a abordagens teóricas que discutem os significados socioculturais das produções artísticas indígenas, a partir de autores como Claude Lévi-Strauss (1985, 1990), Alfred Gell (1998) e Sally Price (2007).

A partir desse duplo movimento entre a prática e a teoria, desenvolvi um interesse ainda mais latente pelos modos como a cerâmica pode, simbolicamente, carregar emaranhados entre cosmologia, território e identidade. Foi esse envolvimento que me levou também a iniciar minhas próprias experiências como ceramista, o que reorientou minha curiosidade para um olhar etnológico, interessado não apenas nos objetos, mas nos modos relacionais de existir e de criar que eles expressam. Esta pesquisa, assim, se desenha no entrelaçamento entre passado, presente e porvir, buscando compreender a cerâmica como prática viva, poética e situada, em diálogo direto com as pesquisas e discussões levantadas pelo Grupo de Estudos em Memória, Arte e Etnicidade (GEMAE), núcleo e laboratório de pesquisa o qual integro na Universidade Federal do Maranhão.

Enquanto temática de estudo, a produção cerâmica indígena revela um campo fértil de articulação interdisciplinar entre antropologia, arqueologia e artes visuais. No campo da antropologia, a cerâmica é compreendida, entre outros aspectos, como um processo simbólico e relacional, que incorpora alteridades e sistemas de conhecimento específicos de cada povo, revelando cosmovisões e práticas sociais intrinsecamente conectadas à identidade e à memória coletiva. A arqueologia, por sua vez, destaca a cerâmica como um dos principais vestígios materiais que atravessam e resistem ao tempo, cuja análise proporciona um acesso privilegiado às dinâmicas socioculturais do passado, contribuindo para a reconstrução histórica e para a compreensão das continuidades e rupturas culturais.

Já no âmbito das artes visuais, a cerâmica indígena tem emergido como uma expressão artística autônoma, que desafia e tensiona as categorias tradicionais da estética ocidental. Esses desafios e tensões problematizam a sua inserção em espaços institucionais, como museus e galerias. Esse debate amplia as discussões sobre história da arte e curadoria, provocando reflexões sobre a descolonização dos critérios de valor artístico e a legitimação das estéticas indígenas contemporâneas, como elucida Barros (2023, p. 72):

De fato, reconhecer a existência de corpos indígenas no presente, elaborando as suas próprias estéticas, é fundamental para reconstruir a imagem desses sujeitos na sociedade brasileira. Nesse sentido, será possível valorizar as percepções cosmológicas do mundo que se inscrevem na confecção desses objetos e não precisam da aprovação da cultura ocidental para continuarem vivos.

No âmbito dos estudos brasileiros sobre essa prática, destaca-se o volume 3 da obra *Suma Etnológica Brasileira*, que trata das produções artísticas de povos originários, incluindo a cerâmica, com registros e análises das louças de fundo branco dos grupos Pano, as panelas zoomorfas dos Waurá e as bonecas Karajá, entre outras. Sobre isso, Ribeiro e Ribeiro (1986, p. 9) destacam:

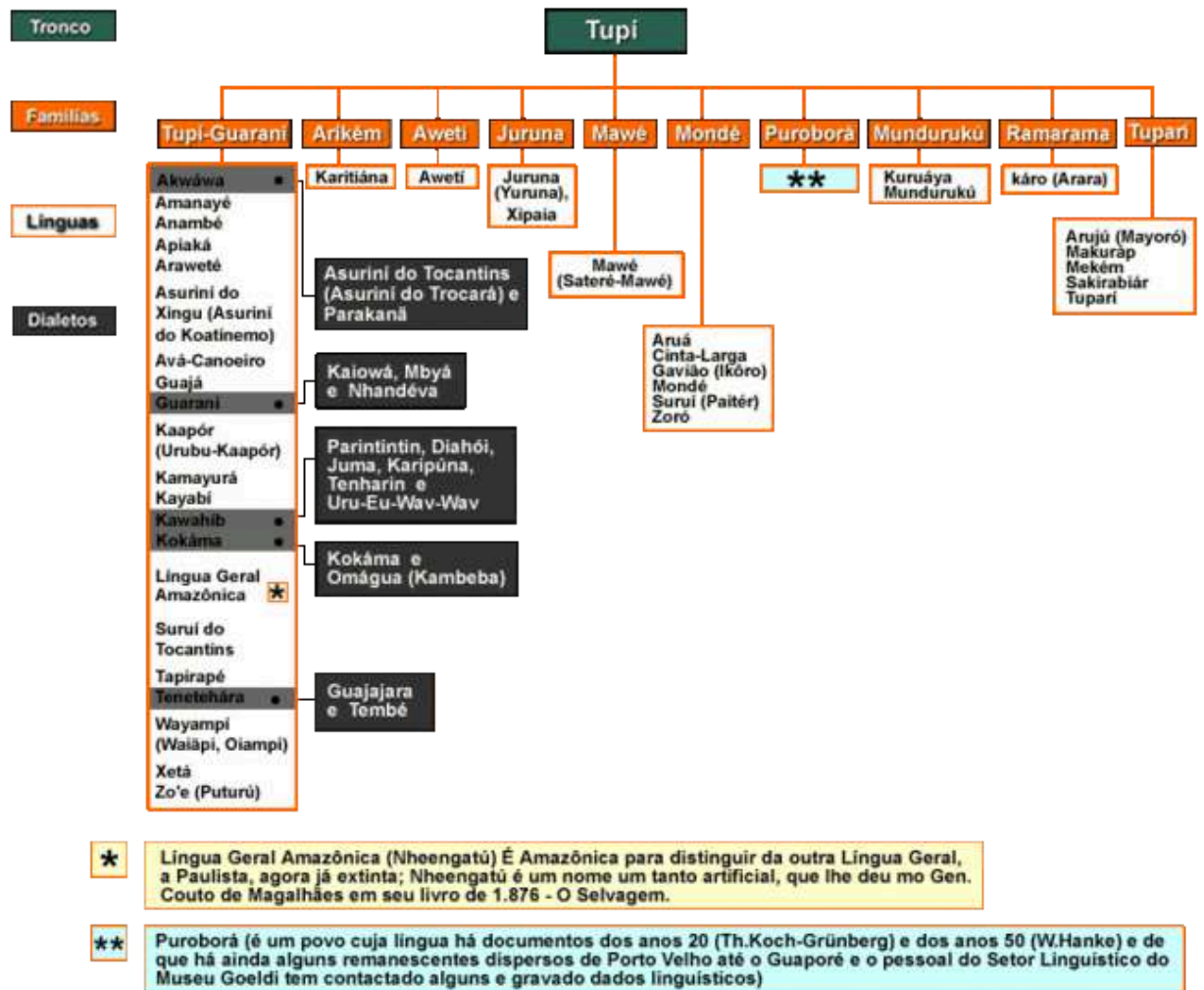
Trata-se, [...] de objetos tecnicamente bem feitos e bem acabados. Em primeiro lugar, porque o artífice participa de todo o processo de criação e produção - desde a coleta da matéria-prima até o produto final - e, secundariamente, porque, sendo o objeto feito para uso próprio ou da comunidade, entranha 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.

Antes de avançar nos estudos propostos, é fundamental conceituar a produção cerâmica. Dada a amplitude de definições propostas por Berta Ribeiro (1988) em sua obra canônica *Dicionário do Artesanato Indígena*, a autora classifica as cerâmicas em cinco grupos genéricos, sendo eles: cerâmica utilitária para cozinha, cerâmica utilitária e/ou cerimonial para armazenagem e serviço, cerâmica para o lume, cerâmica estatuária temático-figurativa e cerâmica específica para venda. Marcados por técnicas e métodos próprios, esses artefatos carregam uma carga simbólica profunda, que expressa a herança cultural e os sistemas cosmológicos específicos de cada comunidade.

Esta pesquisa, de método indutivo, adota como metodologia de pesquisa a análise bibliográfica e documental, cujo foco principal é a cerâmica do povo Yudjá. Desse modo, no plano metodológico, esta investigação adota uma abordagem qualitativa. Os registros fotográficos na aldeia Pakayá desempenham papel central para a compreensão dos processos técnicos, estéticos e simbólicos da cerâmica Yudjá, especialmente em um contexto em que a transmissão oral do conhecimento é vital. Paralelamente, a análise das exposições selecionadas, por meio de seus catálogos, textos curatoriais e visitas virtuais, articulada com o aporte teórico, possibilita discutir as maneiras pelas quais a cerâmica indígena é apresentada, interpretada e ressignificada no espaço expositivo contemporâneo.

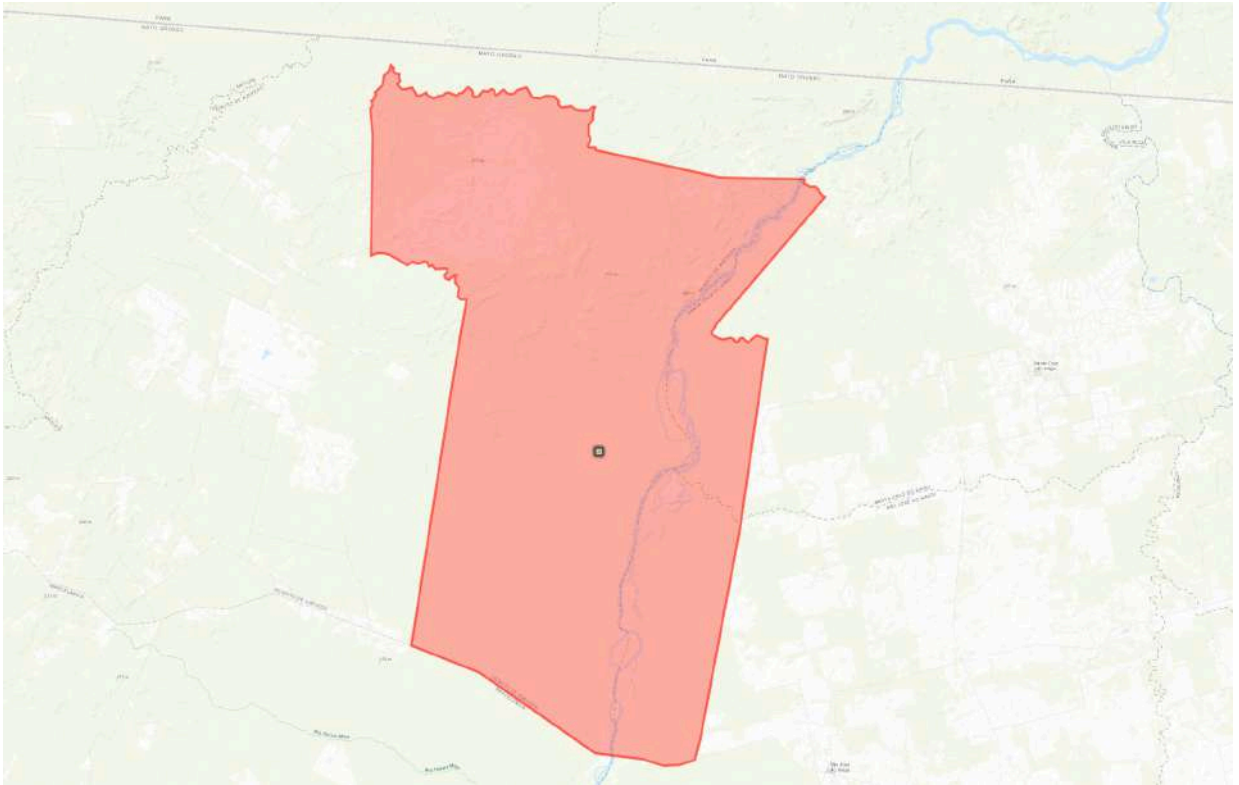
Os Yudjá são falantes de uma língua pertencente ao tronco Tupi, especificamente à família linguística Juruna. Atualmente, esse povo ocupa cinco terras indígenas distribuídas entre os estados de Mato Grosso e Pará, na região da Amazônia Legal. Esta pesquisa tem como foco as áreas que correspondem à Terra Indígena Capoto/Jarina, onde está localizada a aldeia Pakayá, situada no estado de Mato Grosso. Já a Terra Indígena Kapot Nhinore compreende um território de profundo valor simbólico e espiritual para os Yudjá, localizada na divisa com o Pará.

Figura 1 - Tronco linguístico Tupi



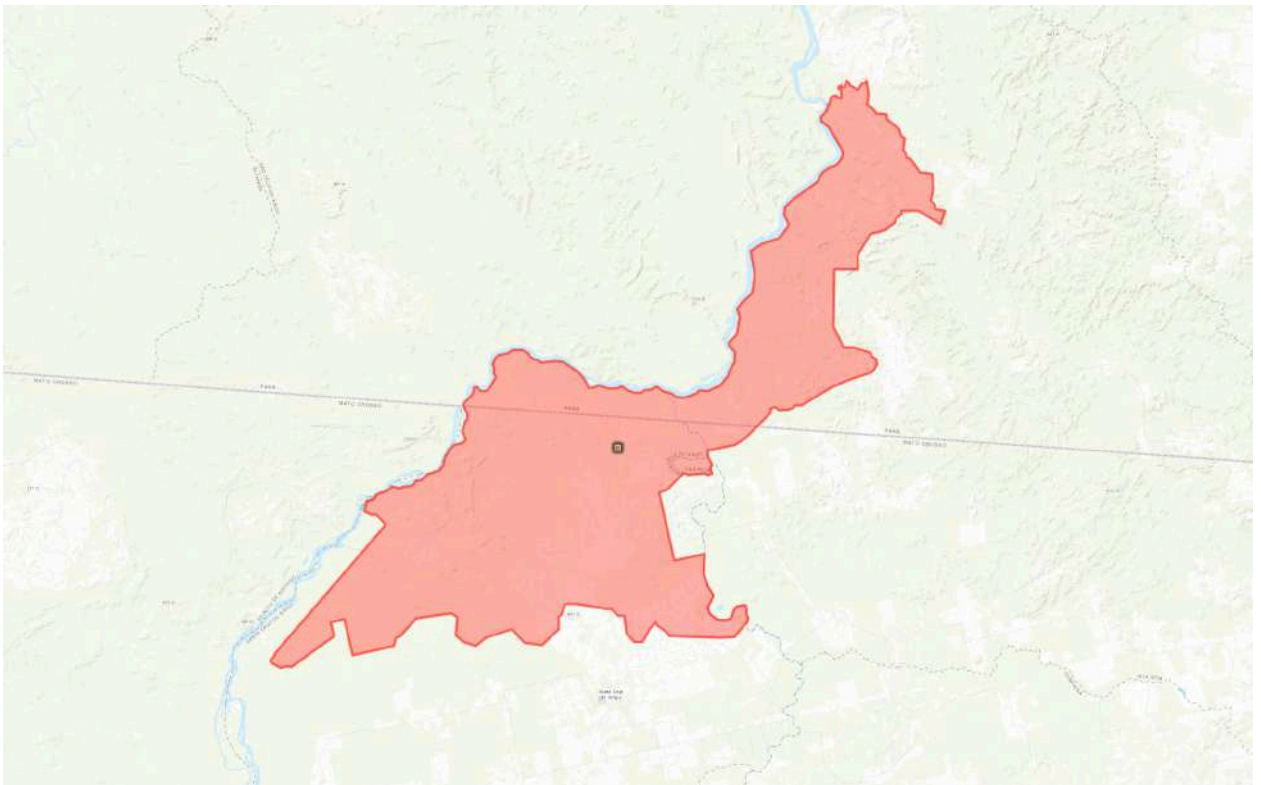
Fonte: Instituto Socioambiental/ISA, 2025.

Figura 2 - Mapa do Território Indígena Capoto/Jarina



Fonte: Instituto Socioambiental/ISA, 2025.

Figura 3 - Mapa do Território Indígena Kapôt Nhinore



Fonte: Instituto Socioambiental/ISA, 2025.

Nesse sentido, o primeiro capítulo desta pesquisa dedica-se a discutir a relação intrínseca entre cerâmica e território a partir de uma perspectiva crítica pautada na colonialidade do poder, com base nos estudos de Walter Mignolo e outras referências da descolonialidade.¹ Essa perspectiva é fundamental para justificar a escolha dos povos Yudjá do Mato Grosso como foco desta investigação. Tal deslocamento metodológico enfatiza que as produções cerâmicas indígenas são dadas em um espaço e tempo distinto daquele delimitado pelo Estado-Nação, não podendo ser limitadas a normativas políticas coloniais, mas entendidas dentro de uma lógica de continuidade cultural, que transcende o espaço geopolítico contemporâneo.

Em “*La idea de América Latina*”, o autor propõe que pensar América Latina é mais do que olhar um espaço geográfico delimitado. É considerar que este território está imbricado numa história marcada pela colonialidade e que o saber ocidental dominante ainda reproduz relações de poder que subalternizam outras formas de existir, de pensar e de compreender o mundo. Nesse sentido, América Latina tornou-se uma ‘história local’ da expansão colonial europeia que impôs um paradigma em que territórios não são apenas delimitados fisicamente, mas epistemicamente definidos.

O desafio, segundo Mignolo (2007), é o que ele denomina “geopolítica do conhecimento”, ou seja, reconhecer que o território está atravessado por relações de poder, saber e política. Logo, é tornar visível que o “territorializar” não é um ato neutro, mas sim uma construção política e epistêmica que determina quem é reconhecido e quem é silenciado no espaço.

Em concordância com o autor, discutir o território implica instalar uma reflexão que revigora histórias subalternas: indígenas, afrodescendentes e outros sujeitos colonizados que atribuem sentido diverso a seus espaços de existência, atualizando a discussão sobre território para além do cartográfico e restritivo, e integrando dimensões culturais, descoloniais, linguísticas e epistêmicas. Em suas palavras,

[...] aquí se observa la adopción de una geopolítica y una política corporal de saber no imperialista y decolonial... En lugar de 'alienarse', localizando su pensamiento en marcos que no son afines a su propia experiencia, recurren a 'lo propio' para definir sus ideas y experiencias. Se trata de una energía y una matriz conceptual de 'apropiación', enriquecimiento y potenciación que resulta liberadora gracias a la decolonización [...] (Mignolo, 2007, p. 68).

¹ Nesta pesquisa, adota-se o uso dos termos descolonizar e descolonialidade em substituição a decolonial/decolonialidade, por se tratar de uma escolha consciente de tradução e adequação linguística ao português, sem prejuízo ao diálogo com o campo teórico de referência. Tal opção reconhece a dimensão política da linguagem e compreende a terminologia como parte constitutiva da reflexão crítica proposta.

Nesse contexto, o texto traça um panorama da cerâmica pré-colonial amazônica, englobando manifestações como a marajoara, a tapajônica e as cerâmicas de estearias maranhenses, estabelecendo um diálogo interdisciplinar entre as áreas das artes visuais, antropologia e arqueologia. Embora se utilize um referencial arqueológico para compreender essas tradições, ressalta-se que o objetivo não é realizar um estudo arqueológico estrito, mas sim promover uma interlocução entre os saberes que considerem a dimensão estética, simbólica e social da cerâmica indígena. Ademais, a bibliografia especializada denuncia um processo constante de desvalorização e distorção dos saberes tradicionais indígenas a partir do viés arqueológico eurocêntrico, como denota Prous (2006, p. 8) a respeito da cerâmica:

Na perspectiva daquela época, tratava-se essencialmente de encontrar objetos que permitissem saber qual era o “patamar evolutivo” atingido pelos indígenas brasileiros em relação a uma escala estabelecida na Europa. Considerava-se que os nativos do Brasil eram muito primitivos, e que seus ancestrais seriam incapazes de elaborar as belas cerâmicas e esculturas de pedra encontradas em vários sítios. Dessa forma, muitos atribuíram as cerâmicas Marajoara a povos fenícios ou gregos que teriam desembarcado aqui na Antiguidade, e as esculturas dos sambaquis a uma influência das culturas andinas.

Dessa forma, este capítulo estabelece os fundamentos teóricos e conceituais para a análise das produções cerâmicas contemporâneas dos Yudjá, enfatizando as intersecções entre memória, identidade e territorialidade em uma perspectiva descolonial.

O segundo capítulo se debruça sobre as poéticas e os processos envolvidos na produção cerâmica dos Yudjá, com foco nas manifestações simbólicas, estéticas e técnicas que emergem dessa prática ancestral. A partir de uma revisão bibliográfica dedicada a esses povos, esta pesquisa busca compreender como a cerâmica se insere em um sistema mais amplo de significação. A produção cerâmica Yudjá é apresentada não apenas como um conjunto de objetos materiais, mas como uma prática moldada pelas dinâmicas cotidianas, pelos saberes ancestrais e pelas formas próprias de produzir e transmitir conhecimento. Nas palavras de Fargetti (2021, p. 22),

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.

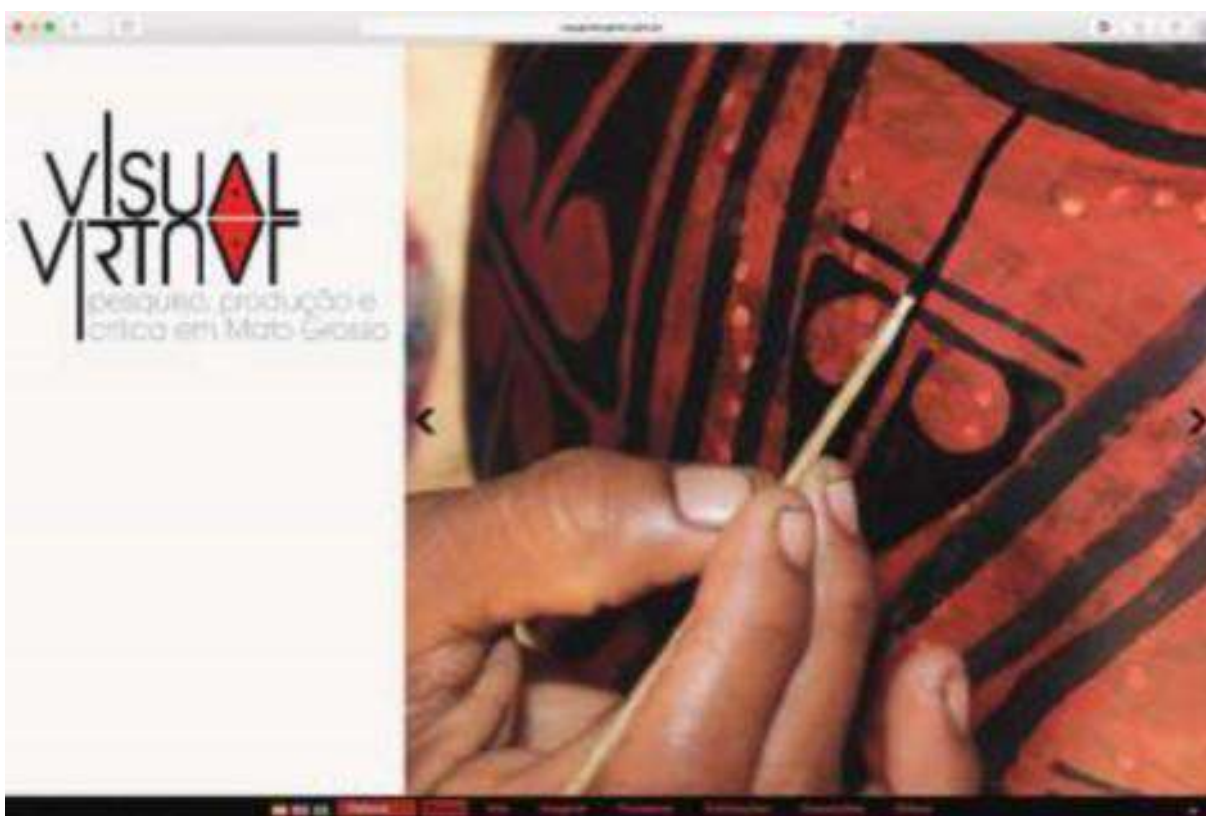
Para abordar o fazer cerâmico na aldeia Pakayá, TI Capoto/Jarina no Mato Grosso, o segundo capítulo ainda se apoia nos registros visuais realizados pela Prof. Dra. Larissa Lacerda Menendez em 2014, no âmbito do projeto *Visual Virtual MT (VVMT)*, resultado do projeto de pesquisa concebido pelo Núcleo de Estudos do Contemporâneo (NEC) sob o aval do Diretório de Grupos de Pesquisa do Brasil do CNPq, com financiamento do Programa

PNPD/CAPES desde 2011 e abrigado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO/UFMT), cuja autora fora integrante, sob coordenação da professora Dra. Ludmila Brandão. Dessa forma,

O VVMT reúne produções estéticas visuais de artistas individuais e coletivos que operam nos mais diversos suportes, trabalhando com uma diversidade de materiais que configuram, atualmente, o maior acervo catalogado e disponibilizado digitalmente no Estado de Mato Grosso, Brasil. (Brandão; Menendez; Guimarães, 2015, p. 109).

No entanto, o portal não se encontra mais disponível na internet, o que impossibilita o acesso a um acervo de grande valor e relevância para o campo das artes visuais indígenas na contemporaneidade. Diante disso, reforça-se a importância de manter vivos esses registros, cuja ausência representa uma perda significativa para a memória e a pesquisa nessa área.

Figura 4 - Página de entrada do site “Visual Virtual MT”



Fonte: Brandão, Menendez e Guimarães (2015).

As imagens de campo funcionam aqui como documentos sensíveis, que, mesmo sem o meu contato direto como pesquisadora com a comunidade, permitem vislumbrar aspectos do

processo de produção. Sobre isso, conforme as autoras, “no caso juruna², estão registrados o processo de preparação do barro, a elaboração da modelagem, secagem, cozimento e finalmente pintura, na produção de suas peças em cerâmica” (Brandão; Menendez; Guimarães, 2015, p. 114). A análise convoca essas imagens como ponto de partida para refletir sobre os sentidos inscritos nos processos.

Longe de um olhar etnográfico distanciado, esta abordagem busca respeitar e escutar o tempo do gesto e a densidade simbólica do barro. Ao longo do capítulo, a cerâmica Yudjá é tratada como uma prática poética capaz de conjugar materialidade e pensamento, gesto e território, criação e continuidade.

Adiante, o terceiro capítulo se dedica a refletir sobre os modos de inserção da arte indígena contemporânea nos espaços expositivos artísticos, estressando as dinâmicas de legitimação que, muitas vezes, subordinam a produção indígena aos marcos epistemológicos e curatoriais ocidentais. Partindo das reflexões de Sally Price (2007), que problematiza e analisa de que modo as artes e artistas africanos e indígenas têm suas obras expostas nos “museus de arte ocidentais”, a autora demonstra o exotismo e as estratégias de enquadramento das artes de povos africanos e indígenas³ no interior dos espaços museais. O texto propõe uma crítica aos dispositivos que ainda hoje buscam enquadrar a presença indígena no campo artístico, mesmo sob a roupagem de valorização ou celebração da diversidade.

Logo, a arte indígena deve ser compreendida como uma prática que não se restringe ao espaço expositivo: ela acontece, sobretudo, nos territórios, nas aldeias, nos rituais e nos cotidianos das comunidades. A noção de autoria, conforme problematizada por Naine Terena (2020), também é convocada aqui para deslocar a centralidade da figura do artista-indivíduo, revelando formas coletivas e relacionais de criação que desafiam as convenções do sistema da arte. A partir da perspectiva de agência proposta por Alfred Gell (1998), os objetos artísticos, como as cerâmicas, são compreendidos como agentes sociais, capazes de ativar relações,

² Opta-se, nesta pesquisa, pelo uso do termo *Yudjá*, em consonância com a forma de autodenominação do próprio povo. Reconhece-se que parte da bibliografia e de produções anteriores utiliza a designação *Juruna*, contudo, adota-se *Yudjá* como escolha política, epistemológica e terminológica, alinhada aos modos como nomeiam a si mesmos.

³ Neste trabalho, opta-se pelo uso da expressão “arte de povos originários” em vez de “arte primitiva”, ainda que este último termo esteja presente nas obras analisadas, como na obra de Sally Price. Reconhece-se a relevância crítica da autora ao denunciar os enquadramentos exotizantes e coloniais que moldaram a recepção da arte não ocidental em instituições museológicas. Contudo, compreende-se que o termo “primitivo”, mesmo empregado em contextos analíticos, carrega conotações pejorativas que contribuem para a manutenção de hierarquias culturais. A escolha terminológica adotada busca, assim, refletir uma postura crítica diante de concepções coloniais ainda presentes em certos vocabulários, valorizando a autonomia e a diversidade das expressões culturais dos povos originários.

provocar efeitos e articular modos de existência que atravessam o sensível, o político e o espiritual.

A partir dessas interlocuções, a análise se volta especialmente para a relação da cerâmica Yudjá com a exposição *Véxoá: nós sabemos* (2020)⁴, organizada por curadores indígenas e com forte protagonismo das comunidades envolvidas. Essa exposição é tomada como estudo de caso que permite observar tanto os avanços na representatividade e curadoria indígena quanto os desafios persistentes em torno da mediação institucional e da escuta de outras epistemes. O terceiro capítulo propõe, então, refletir sobre as potências e desafios da presença indígena nesses circuitos, ressaltando que a arte indígena contemporânea não precisa passar pelo crivo dos museus para existir: ela já é, já fala e já age a partir de seus próprios lugares.

Figura 5 - Painéis do povo Yudjá expostos em *Véxoá: nós sabemos*



Fonte: Levi Fanan / acervo Pinacoteca.

⁴ “Vexoá: Nós sabemos” foi a primeira exposição dedicada à produção indígena contemporânea realizada pela Pinacoteca de São Paulo sob curadoria da pesquisadora e ativista indígena Naine Terena, em 2020. Os trabalhos selecionados abraçam a diversidade de linguagens artísticas presentes em obras históricas e contemporâneas de coletivos e artistas individuais. Além da cerâmica, a curadoria apresentou também pinturas, instalações, objetos, esculturas e materiais audiovisuais.

Como apresentado, refletir sobre a complexa articulação entre povos indígenas e suas produções dentro da cultura material envolve um campo de intersecções profícuas entre as ciências humanas e sociais. A natureza transversal do tema exige escuta entre disciplinas para que as conexões sejam construídas de modo enriquecedor.

Em síntese, este estudo pretende contribuir não apenas para a documentação dos processos cerâmicos do povo Yudjá, mas também para o aprofundamento teórico acerca das poéticas, significados e relações que envolvem a produção cerâmica indígena. Ao atravessar um panorama que se estende desde o universo simbólico das produções amazônicas pré-coloniais, que expressam memória e territorialidade, até a sua ressignificação nas artes visuais contemporâneas, este estudo busca oferecer um olhar interdisciplinar e sensível às múltiplas dimensões que compõem essa prática ancestral e viva.

Portanto, ao retomar essas perspectivas, esta pesquisa articula tradições ceramistas como as estearias maranhenses e a cerâmica Yudjá dentro de uma lógica pré-colonial de territorialidade, seja ela relacional ou transfronteiriça, que desafia a segmentação cartográfica da modernidade. Trata-se, então, de reinscrever o território como espaço de continuidade simbólica e material entre distintos povos da Amazônia, onde o barro, como tecnologia e cosmologia, atua enquanto elo e testemunho dessa unidade anterior à fragmentação colonial.

Diante do exposto, cabe compreender o território também enquanto o lugar onde se trava a luta por reconhecimento, autonomia e descolonização tanto dos espaços físicos quanto dos imaginários coletivos.

2 CERÂMICA, TERRITÓRIO E MEMÓRIA

A cerâmica indígena, mais do que um objeto de valor estético ou funcional, constitui um campo de inscrição de saberes, territorialidades e modos de vida. Neste capítulo, parte-se de uma abordagem interdisciplinar, que articula arqueologia, antropologia e artes visuais para compreender como essa prática milenar atravessa o tempo, portando-se como testemunho e ferramenta de reexistência. Serão exploradas diferentes temporalidades e contextos: desde os vestígios arqueológicos da cerâmica amazônica pré-colonial e da tradição tupi-guarani, até as estearias maranhenses e suas atualizações em produções cerâmicas indígenas contemporâneas.

Esses artefatos não apenas revelam padrões técnicos sofisticados, mas expressam formas específicas de habitar o mundo, indicando relações com o território e os modos de sociabilidade que desafiam leituras ocidentais e coloniais da história. Para Neves (2011), a cerâmica amazônica constitui um dos principais indicadores da complexidade social dos povos indígenas antes da colonização, evidenciando, ao longo de milênios, a atuação humana sobre o ambiente. Assim, mais do que traços do passado, essas produções operam como agentes de memória e identidade.

Em consonância com Lévi-Strauss (1993), nenhuma sociedade humana ou cultura se encontra isolada; mesmo que apartadas, ainda existem em grupos e de modo relacional. Nesse sentido, Wolf (1984) critica os estudos antropológicos ao apontar que eles presumiam que as sociedades e culturas chamadas “primitivas”, contestando a teoria do evolucionismo cultural, teriam se formado em um tempo “antes da história”, situando-se e permanecendo externas ao fluxo das mudanças históricas.

No entanto, a noção de um primitivo isolado e estático só pode ser sustentada por quem abjura de qualquer interesse pela história. Essa atitude de ignorância voluntária - ou “ingenuidade” [...] imputa uma autonomia ou unidade ao seu assunto e assim delimita e preserva sua área de estudo. Ela também o salva da possível percepção de que aquilo que você está vendo talvez não seja o que parece. (Wolf, 1984, p. 294).

Portanto, Wolf (1984, p. 297) complementa que “os conjuntos culturais estão continuamente em construção, desconstrução e reconstrução, sob o impacto de múltiplos processos que operam sobre amplos campos de conexões culturais e sociais”. A partir desse contexto, entende-se que as práticas às quais a cultura material indígena está relacionada se apresentam não somente como um conjunto de atividades dotadas de um nível específico de conhecimento, mas também cerceadas por níveis distintos de significados e simbolismos,

envoltos em questões como relações de gênero, parentesco e cosmologias próprias (Wolf, 1984).

Em adição, Lévi-Strauss (1993) discute as cerâmicas produzidas desde a chamada Revolução Neolítica, há cerca de 10 mil anos (Navarro, 2018), afirmando que elas são um excelente exemplo que contraria a crença simplista de que basta cavar um torrão de argila e endurecê-lo ao fogo. Para o antropólogo,

[...] Pois que tentem. É preciso em primeiro lugar descobrir argilas próprias, para o cozimento; ora, se são necessárias muitas condições naturais para este efeito, nenhuma é suficiente, porque nenhuma argila misturada com um corpo inerte, escolhido em função das suas características particulares, dá depois de cozida num recipiente passível de utilização. É preciso elaborar as técnicas de modelagem que permitem realizar esse esforço violento para manter em equilíbrio durante um tempo apreciável, e modificar ao mesmo tempo, um corpo plástico que não “se aguenta”; é preciso finalmente descobrir o combustível particular, a forma da fornalha, o tipo de calor e a duração do cozimento que permitirão torná-lo sólido e impermeável (Lévi-Strauss, 1993, p. 16).

Ademais, o caráter vivo dessas produções reflete processos históricos de resistência e resiliência diante das contínuas violências coloniais que marcaram a América Latina e, em especial, os territórios indígenas amazônicos, produzidos em uma lógica de tempo e espaço inconciliáveis com os marcos do Estado-Nação. Em acordo com Mignolo (2017), o violento processo da colonização não só destruiu corpos e culturas, mas tentou apagar modos de existir, desarticulando territorialidades e impondo uma lógica unificadora e hierárquica que naturaliza a exclusão dos povos originários.

A “geografia da razão”, abordada por Mignolo (2007), é um conceito fundamental para entender o território como um lugar onde se travam batalhas pelo conhecimento. A razão ocidental moderna, fundada na colonialidade, estabeleceu uma hierarquia global de saberes e territórios que relegou os saberes indígenas, afrodescendentes e locais ao lugar do subalterno e da inferioridade. Esta hierarquia estava atrelada à imposição colonizadora da língua, da história e da política, que produziu uma micro e macro geopolítica do território.

Para ele, a questão linguística não é mero apontamento de comunicação: falar uma língua imperial implica “*sostener el peso de una civilización*”. O território das línguas coloniais é, portanto, território de poder, sendo que o colonizado constrói uma subjetividade marcada pela tensão entre essa língua e sua cultura originária, condição para o surgimento do que ele chama de epistemologia fronteira, no qual territórios simbólicos também são disputados.

Dessa forma, Mignolo (2007) defende que o debate epistemológico não se resume a visões diferentes dentro de um paradigma unificado, mas sim à coexistência de dois

paradigmas de conhecimento radicalmente distintos, os quais estão intrinsecamente ligados e são manifestados pela Matriz Colonial do Poder. Assim, esse deslocamento evidencia a necessidade de “*desandar el camino*” imposto pela história colonial para resgatar o próprio, reconstruindo o território como lugar vivo pela memória, resistência e saber.

Neste cenário, a cerâmica emerge como registro e instrumento de afirmação dos povos originários e de sua história, uma prática que abarca e atualiza saberes ancestrais, atravessando o tempo e o espaço. Em resumo, o colonizador é dotado de atributos imaginários que lhe conferem um papel central na sustentação da “hierarquia da natureza”. Mignolo (2017) enfatiza que a sociedade ocidental, sob a perspectiva europeia, foi celebrada como o auge da modernidade, ao mesmo tempo em que a escravidão e a exploração de territórios e culturas foram sistematicamente ocultadas.

Reconhecer esses regimes opressivos da colonização significa confrontar uma realidade histórica incômoda, na qual a colonialidade do poder, também materializada no território, subjuga as memórias e relações com o espaço dos povos originários, causando conflitos políticos e culturais no estabelecimento do estado nacional.

Para compreender a cerâmica indígena em sua complexidade histórica e cosmológica, é necessário deslocar a noção de território para além dos recortes administrativos da Amazônia Legal ou do Estado-Nação moderno. Conforme propõe Mignolo (2017, p. 184), os nomes originais dos territórios, como *Abya Yala*, *Tawantinsuyu* ou *Anahuac*, foram sistematicamente apagados e substituídos pela nomenclatura colonial (*Indias Occidentales*, América), moldando a espacialidade conforme os interesses europeus. A colonialidade do poder, nesse sentido, não se deu apenas pela ocupação física, mas pelo rompimento dos vínculos entre povos e território, como Mignolo (2017, p. 185) aponta: “rompeu-se a relação que a população indígena sentia com o lugar do qual falava”.

Logo, as produções artísticas indígenas reafirmam sociedades e territórios existenciais que, apesar das tentativas de apagamento, permanecem vivas, carregando subjetividades intrinsecamente ligadas à resistência frente às forças colonizadoras que nunca deixaram de tentar dizimá-las. Portanto, a cerâmica emerge como tecnologia da memória, um gesto contínuo de extensão de corpos, territórios e coletividades. Simultaneamente, trata-se de uma prática relacional, que articula comunidade, natureza e espiritualidade, e que desafia os modelos curatoriais voltados à exposição das artes indígenas nos espaços dedicados às artes visuais.

Esses aspectos ganham ainda mais relevância quando observados sob a lente do pensamento descolonial, que aponta para a necessidade de romper com as hierarquias de

conhecimento que marginalizaram os saberes indígenas. Mignolo (2007) destaca a emergência do que chama de “epistemologia fronteira”, fruto da tensão entre paradigmas distintos decorrentes da colonialidade do poder. O território latino-americano é, portanto, esse espaço onde resistências epistemológicas se dão de forma viva e constante, onde convivem narrativas, saberes e experiências incomensuráveis. Por isso, é necessário reconhecer essa diversidade para a descolonização da história e do conhecimento associados a esse território.

Nesse sentido, refletir sobre cultura material, então, não é apenas descrever objetos, mas compreender o que eles narram sobre mundos possíveis. As latentes discussões sobre objetos, arte e cultura material na antropologia, conforme Lima Filho (2013, p. 111), expressa essa reorientação epistemológica que busca desfazer os vínculos entre o campo antropológico e as narrativas coloniais.

O renascimento da cultura material, que estamos acompanhando com tanto vigor nos últimos anos, desempenhou um papel crucial nas reorientações que a antropologia vem assumindo, num movimento consciente de superação do positivismo e de sua atuação quanto à condenação moral que sofreu como empresa colonial-imperial [...] o papel da cultura material, nesse processo de reorientações epistêmicas, foi pelo menos tão significativo quanto a ‘virada literária’ da antropologia na direção do movimento da cultura como texto.

Investigar a cerâmica envolve considerar alteridades, fronteiras e potência vital dos processos de criação, ao passo em que existe 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, o artista passa a atuar como mediador entre esses mundos (Benites; Ekman; Amaro, 2024).

Considerando a investigação de tradições ceramistas em diferentes contextos, este capítulo propõe reconhecer a cerâmica como prática política, ontológica e poética que atualiza formas de existência insurgentes e plurais.

2.1 CERÂMICA PRÉ-COLONIAL AMAZÔNICA E TRADIÇÃO TUPI-GUARANI

No contexto Yudjá, o vínculo entre cerâmica, território e modos de habitar ganha contornos singulares e não pode ser compreendido a partir da lógica colonizadora de espacialidade, com base em fronteiras fixas, mapas e delimitações jurídico-estatais. Ao contrário, os territórios Yudjá se organizam por meio de fluxos, redes fluviais e práticas cotidianas que produzem um tipo de espacialidade relacional, afetiva e cosmológica.

Como aponta Mignolo (2017), a colonialidade do poder impôs uma geopolítica do conhecimento que deslegitimou essas outras formas de organizar e habitar o espaço,

subordinando-as à racionalidade territorial do Estado-Nação e à noção moderna de propriedade. Entretanto, os modos de existência indígena, como os dos Yudjá, evidenciam uma territorialidade que escapa a essas amarras: não se trata de dominar a terra, mas de viver com ela, de ser constituído por ela.

Ese es el problema de la diferencia epistémica colonial: los académicos e intelectuales indígenas deben desvincularse de un concepto de saber al que se considera el único capaz de conocer y relatar la historia. La desvinculación significa, entre otras cosas, que es posible - y necesario - pensar de otra manera, y que las mejores soluciones no necesariamente se encuentran dentro de la globalización neoliberal. (Mignolo, 2007, p. 70).

Nesse sentido, a influência do território na produção cerâmica indígena envolve compreendê-lo não somente enquanto um ambiente físico, mas também como um lugar de relações intersubjetivas, políticas e de processos históricos. De acordo com Leite Filho (2016), historicamente, entende-se que a cerâmica tenha surgido quando as sociedades humanas se transformaram de caçadoras e coletoras nômades para agricultoras com um estilo de vida mais sedentário. As descobertas arqueológicas indicam que essa prática já era produzida há aproximadamente 10 mil anos, sendo considerada, conforme Navarro (2018), um dos elementos tecnológicos decisivos para a Revolução Neolítica, dada a sua relevância nos processos de sedentarização e transformação das relações humanas com o ambiente.

Diante das evidências arqueológicas dispersas pela bacia amazônica, torna-se impossível sustentar qualquer narrativa que tente reduzir os povos originários a categorias de “primitivismo” ou “atraso civilizacional”, como será discutido adiante. As descobertas realizadas por Nimuendajú, ao longo das margens e ilhas do Baixo Amazonas, somam-se às contribuições de arqueólogos e historiadores que vêm revelando não apenas a antiguidade, mas a extraordinária complexidade dos modos de vida indígenas na região, como afirmam Roosevelt e Navarro (2021). Essas produções, categorizadas pela arqueologia segundo critérios, em sua maioria, técnicos ou estilísticos, carregam na verdade uma densidade simbólica que escapa às classificações estritamente estabelecidas. Mais do que objetos, essas cerâmicas se apresentam como documentos sensíveis de um pensamento que se forma.

Para compreender a cerâmica produzida pelos povos indígenas no período pré-colonial, é necessário deslocar a noção de território para além de uma concepção geográfica de matriz colonial. Nesse contexto, o território é entendido como um espaço relacional, tecido por redes afetivas, espirituais, econômicas e cosmopolíticas. A cerâmica, enquanto expressão material dessas territorialidades, permite acessar modos de existência que desafiam as lógicas modernas e coloniais de organização espacial. As geografias indígenas

não se baseiam em fronteiras fixas, mas em fluxos, deslocamentos, ancestralidades e relações entre humanos e não humanos.

A história dos Yudjá exemplifica com clareza esse modo de existir territorialmente que se estrutura não pela fixidez de uma fronteira, mas pela continuidade relacional entre corpos, águas, deslocamentos e memória. No entanto, esse modo de vida foi violentamente interrompido por uma longa série de invasões, dispersões e tentativas de apagamento. Desde o século XVII, os Yudjá e seus povos vizinhos vêm enfrentando processos de aprisionamento, escravização, guerra e reduções forçadas, como aponta o etnólogo Curt Nimuendajú em seu Mapa Etno-Histórico, no qual são descritos os efeitos de uma centena de anos de violações coloniais que levaram ao “abandono” indígena do Baixo Xingu (Lima; Macedo, 2021). As fugas a montante e os sucessivos deslocamentos dos Yudjá revelam uma territorialidade móvel e resistente, que persiste mesmo diante de contextos de genocídio e dispersão.

A cerâmica, portanto, emerge como expressão sensível de uma territorialidade afetiva e simbólica. Os caminhos percorridos para a coleta de argila, muitas vezes herdados entre gerações e cujas narrativas são transmitidas oralmente, traçam uma verdadeira cartografia social e relacional do espaço. Como apontou Lévi-Strauss (1985, 1990), o local escolhido para se estabelecer uma morada devia ser estrategicamente próximo a depósitos de argila, o que estruturava não apenas a economia doméstica, mas também os papéis sociais e os rituais coletivos. Desse modo, cada mulher poderia obter os materiais necessários para fabricar as panelas destinadas a alimentar tanto os moradores quanto os visitantes. Mesmo quando a argila precisava ser buscada em territórios distantes, prevalecia a lógica do pertencimento e do compartilhamento, que articulava trajetórias e vínculos entre comunidades.

Além disso, as produções amazônicas também refletem a organização social das comunidades indígenas. A divisão do trabalho, o gênero e as relações de parentesco são manifestados nos processos de fabricação e uso das peças. Em muitos casos, a cerâmica é uma atividade predominantemente feminina, cuja transmissão de técnicas e simbologias se dá oralmente e por meio da prática. Além disso, ela desempenha um papel fundamental em sistemas de troca e reciprocidade, reforçando vínculos sociais e alianças entre grupos distintos (Lévi-Strauss, 1985).

A cerâmica emerge, então, como um prolongamento do território-sujeito, ou como corpo expandido, em que se inscrevem afetos. Produzir um artefato, nesse contexto, é também inscrever-se no mundo, reconectando-se a uma geografia sensível em que natureza e cultura, matéria e espírito não se separam. Por isso, os apliques zoomorfos e antropomorfos, os

grafismos e os padrões simbólicos carregam significados profundos, que externam essa inseparabilidade e a complexidade das relações entre esses elementos.

Figura 6 - Urna funerária Marajoara. Acervo MASP Landmann C.01176



Fonte: Saldanha (2019).

As tradições ceramistas amazônicas, como a Marajoara, Tapajônica e de Santarém, ilustram esse entrelaçamento por meio de suas produções, com especificidades técnicas, estéticas e simbólicas. Desenvolvidas entre os séculos V e XV, essas tradições articulam conhecimentos ambientais a modos específicos de habitar o mundo. Urnas funerárias, potes, vasilhames e estatuetas apontam para a centralidade não apenas na vida cotidiana, mas para o papel da cerâmica como mediadora entre mundos: o terreno e o espiritual.

A sofisticação técnica e estética da cerâmica marajoara evidencia uma íntima articulação entre domínio material e pensamento simbólico. Suas formas, ornadas por grafismos intrincados e corpos que se desdobram em elementos antropozoomórficos, revelam não apenas o apuro nas práticas de modelagem, queima e decoração, mas, sobretudo, uma profunda relação com os sistemas cosmológicos e espirituais. As urnas funerárias, os vasos

cerimoniais e as estatuetas são agentes de mediação entre mundos, atuando nos processos de passagem, regeneração e continuidade da vida (Roosevelt, 1991).

Figura 7 - Estatueta Marajoara em cerâmica. Acervo do MASP: Landmann C.01146



Fonte: Saldanha (2019).

A iconografia presente nas cerâmicas da fase Marajoara revela uma expressiva centralidade nas figuras femininas, como destacam Roosevelt e Navarro (2021), muitas vezes representadas por elementos híbridos, em gesto de sopro ou assobio. Esses corpos, que transitam entre o humano e o não humano, evocam uma ontologia em que as fronteiras entre espécie, matéria e espírito se dissolvem. As vestimentas decoradas dessas figuras, os adornos e, até mesmo, o fato de algumas esculturas funcionarem como chocalhos reforçam a dimensão performática e ritual desses artefatos. Trata-se de imagens que não apenas representam, mas que também atuam, reverberando sonoridades e movimentos capazes de ampliar seus efeitos

no espaço cerimonial.

Já a tradição ceramista de Santarém revela uma densa união entre complexidade e refinamento técnico. As peças apresentam decorações elaboradas, incluindo incisões e modelagens que evocam efigies humanas e animais, evidenciando um cuidado estético que ultrapassa o uso prático. Além disso, essa produção dialoga com outras formas de arte, como a escultura lapidária em pedras verdes e outras rochas, usadas na confecção de ornamentos e armas (Roosevelt; Navarro, 2021).

A presença significativa de artefatos cerimoniais, associada à institucionalização do xamanismo, evidencia um vasto território cultural marcado por uma intensa circulação de objetos e símbolos ao longo dos rios Amazonas e Tapajós. Essa conexão entre diferentes objetos reflete uma cultura material rica e integrada. Em síntese, as cerâmicas dessa tradição refletem o dinamismo cultural da região, pois articulam práticas cerimoniais e a vida social em um continuum inseparável (Santos, 2010).

Figura 8 - Vaso cerimonial de cerâmica Santarém decorado com figuras antropomorfas e zoomorfas



Fonte: acervo Museu Nacional UFRJ.

As peças tapajônicas, por sua vez, desenvolvidas na região do rio Tapajós,

distinguem-se por sua diversidade formal, que abrange desde pequenos vasos cerimoniais até estatuetas detalhadas. Essa tradição é marcada pela estilização dos elementos antropomorfos, frequentemente apresentados em poses ritualísticas, além da combinação de motivos abstratos e figurativos que conferem às peças um caráter simbólico expressivo (Neves, 2005).

Portanto, as cerâmicas tapajônicas e santarenas atuam como agentes na tessitura das relações sociais, políticas e territoriais que estruturam essas sociedades. A partir da abordagem proposta por Gell (1998), compreendê-las implica reconhecer sua capacidade de mobilizar afetos e ativar redes de alianças. Seus grafismos, formas e técnicas não se limitam à representação, mas operam como índices de agência, expandindo os corpos e as intenções dos sujeitos que as produzem e manipulam. Na circulação desses objetos, desenham-se mapas de pertencimento, negociações de poder e atualizações constantes das relações com o território e com a memória coletiva. A cerâmica, portanto, pode ser compreendida como uma tecnologia social e política, implicada na produção dos mundos que sustenta.

Por fim, a cerâmica Tupi-Guarani reafirma o papel da arte material como mediadora entre o tangível e o intangível, tendo o seu uso conectado a redes de parentesco e à transmissão oral de saberes. Por isso, é importante destacar que a produção cerâmica pré-colonial não está desconectada das produções contemporâneas dos povos indígenas. Ao contrário, muitos dos elementos formais, técnicos e simbólicos persistem ou são recriados nas práticas atuais como formas de resistência diante das violências históricas e dos processos de apagamento cultural.

Essa concepção ressoa diretamente nas reflexões de Lévi-Strauss (1985), quando o autor discute como o gesto de modelar o barro não se limita ao plano técnico, mas é também um exercício de pensamento. Ele observa que, para muitos povos, a argila é uma matéria dotada de caráter ambíguo: simultaneamente fértil e perigosa, dócil e rebelde. Nesse sentido, a sua obra *A Oleira Ciumenta* (1986) oferece uma importante e pioneira reflexão antropológica sobre o caráter simbólico da cerâmica na cosmovisão de povos indígenas da América, pois relaciona os mitos ligados ao fazer cerâmico com questões de gênero, poder e criação mítica.

A análise estruturalista do autor tem a virtude de mostrar que a cerâmica não é um objeto neutro, mas parte de uma complexa trama simbólica e social que envolve a figura feminina, as tensões entre ciúmes e relações cosmogônicas, especialmente no mito Jivaro, protagonista do livro. Desse modo, a obra aponta como o fazer cerâmico exige uma negociação constante entre forças materiais e simbólicas. Essa negociação está impressa nos objetos em discussão.

Os Jivaro contam em um de seus mitos que o Sol e a Lua, que eram humanos, viviam antigamente na Terra e dividiam a mesma casa e a mesma mulher. Ela se chamava Aoho, isto é, Engole-vento, e gostava do abraço quente do Sol, mas tinha medo do contato com Lua, cujo corpo era muito frio. Sol resolveu fazer ironias sobre essa diferença. Lua, humilhado, subiu para o céu agarrando-se a um cipó, e ao mesmo tempo soprou sobre Sol, eclipsando-o.

Quando os dois maridos desapareceram, Aoho se sentiu abandonada. Tentou seguir Lua até o céu, levando um cesto cheio da argila que as mulheres usam para fazer cerâmica. Lua percebeu, e para se ver livre dela de uma vez por todas cortou o cipó que unia os dois mundos. A mulher caiu com o seu cesto, a argila se espalhou sobre a Terra, e hoje pode ser encontrada em vários lugares. Aoho se transformou no pássaro que tem o seu nome, e a cada lua cheia, pode-se ouvir o seu lamento, chorando pelo marido que a abandonou.

Mais tarde, o Sol também subiu para o céu, usando um outro cipó. Mas, mesmo lá no alto, a Lua continua a fugir dele, os dois nunca caminham juntos e não podem se reconciliar. Por isso o Sol só pode ser visto de dia, e a Lua de noite.

“Se”, diz o mito, “o Sol e a Lua tivessem entrado em acordo para compartilhar a mulher, em vez de cada um querê-la só para si, entre os Jivaro os homens também poderiam ter uma mulher em comum. Mas, como os dois astros ficaram com ciúmes um do outro e brigaram pela mulher, os Jivaro sempre sentem ciúme e não param de se desentender por causa das mulheres que querem ter.”

A argila que serve para fabricar os recipientes destinados às festas e aos rituais provém da alma de Aoho, e as mulheres vão apanhá-la nos lugares onde caiu, enquanto Aoho se transformava em Engole-vento. (Lévi-Strauss, 1985, p. 21).

Cabe ressaltar que o mito Jivaro sobre a origem da argila para cerâmica se apresenta como um complexo de histórias com diversas variantes, as quais foram coletadas e registradas por diferentes etnólogos. Essa multiplicidade de versões é, na verdade, um ponto central na análise de Lévi-Strauss, que entende que a verdade do mito reside nas relações lógicas invariantes que se estabelecem através de seus diferentes conteúdos.

As variações do mito são ilustradas, por exemplo, nas diferentes explicações para a origem da argila. Enquanto algumas versões indicam que a argila surgiu do corpo da mulher que caiu do céu após um conflito com os maridos, outras variantes sugerem que a argila provinha de um cesto que ela carregava, ou, ainda, de seus excrementos provocados pelo medo durante a queda.

Segundo o mito jivaro sobre a origem da terra para cerâmica, dois maridos cansados de brigar por causa da mesma esposa subiram ao céu, onde um se tornou o Sol e o outro a Lua. A mulher quis alcançá-los mas caiu na terra, deixando seu corpo transformado em argila, ou a argila que carregava num cesto, ou finalmente seus excrementos, provocados pelo medo durante a queda, se transformaram em argila para cerâmica. Esta última lição é a dos Ashuar, cujo território confina com o dos Jivaro propriamente ditos e que falam um dialeto da mesma família. (Lévi-Strauss, 1985, p. 217).

Na perspectiva do autor, essas variações podem ser entendidas como a própria matéria-prima da análise estruturalista. Ao comparar as diversas versões, é possível identificar

os diferentes “códigos” que o mito emprega e como eles estão interligados. Segundo Lévi-Strauss (1985, p. 251), essa abordagem permite elaborar uma possível significação global, revelando como os mitos conectam temas que vão “do movimento dos astros a funções orgânicas, da criação do mundo à fabricação dos potes, do mundo dos deuses ao dos animais, das desordens cósmicas às brigas conjugais”.

Entretanto, tensiona-se também que o método estruturalista abraça o risco de impor uma grade interpretativa que homogeneíza experiências míticas diversas. A analogia com a linguística, embora poderosa para desvendar a “lógica dos mitos”, pode universalizar a própria noção de significação, aplicando uma estrutura que, por um lado, revela conexões surpreendentes, e, por outro, pode silenciar as vozes e intenções específicas dos narradores e ouvintes originais.

Em retomada, assim como as oleiras citadas em sua obra, as ceramistas indígenas amazônicas inscrevem nas superfícies dos objetos uma visão de mundo cujos limites entre corpo, território e mitos se tornam porosos. Modelar, aqui, não é apenas dar forma à argila: é também dar forma às relações que sustentam o mundo.

Ao observar a longa duração das ocupações indígenas na Amazônia, torna-se evidente que as culturas que ali floresceram não se configuraram em sistemas isolados, tampouco estáticos, mas como constelações dinâmicas de saberes e cosmologias em constante diálogo com o território e entre si. Embora compartilhassem elementos comuns, como uma visão animista do mundo e modos específicos de se relacionar com o ambiente, cada grupo desenvolveu formas singulares de expressão estética, tecnológica e simbólica, moldadas por suas próprias experiências, geografias e historicidades.

Esses modos de vida refletem uma sofisticada epistemologia, capaz de produzir tecnologias de altíssimo grau de adaptabilidade social, sustentável e ecológica, em oposição ao que sugere a lente colonial. As implicações desse legado são profundas, sobretudo em um contexto contemporâneo de crise climática e colapso ambiental. A história das culturas pré-coloniais amazônicas demonstra que existem (e sempre existiram) outras maneiras possíveis, sensíveis e produtivas de viver em relação com a terra, sem recorrer à lógica destrutiva da exploração e do extrativismo predatório, como reflete Krenak (2022, p. 42) em discussão contemporânea:

Se o colonialismo nos causou um dano quase irreparável foi o de afirmar que somos todos iguais. Agora a gente vai ter que desmentir isso e evocar os mundos das cartografias afetivas, nas quais o rio pode escapar ao dano, à vida, à bala perdida, e a liberdade não seja só uma condição de aceitação do sujeito, mas uma experiência tão radical que nos leve além da ideia de finitude.

Retomar essas evidências não significa apenas reconstituir um passado arqueológico, mas também deslocar os olhares viciados por epistemologias coloniais, que insistiram, por séculos, em negar a sofisticação dos saberes dos povos originários. A cerâmica pré-colonial amazônica, nesse sentido, não deve ser entendida como um vestígio de culturas extintas, mas como expressão de uma persistente filosofia do território, uma maneira de existir no mundo que atravessa o tempo, que resiste e se atualiza nas mãos de ceramistas que moldam a argila como quem molda a própria continuidade da vida.

2.2 ESTEARIAS MARANHENSES: PANORAMA ARQUEOLÓGICO E PRODUÇÃO CERÂMICA

Enquanto isso, no território que hoje compreende o estado brasileiro do Maranhão, estava em seu auge uma civilização que vivia sobre palafitas erguidas no meio dos lagos e dos rios desta região: esses povos estavam muito bem adaptados ao meio aquático, estabeleceram o comércio com sociedades distantes, localizadas no Caribe e construíram suas aldeias com uma arquitetura complexa. Mas afinal, quem eram estes povos? (Navarro, 2018, p. 17).

Este estudo apresenta um panorama do regime pré-colonial na região amazônica, com enfoque especial na área do Maranhão, onde evidências arqueológicas apontam para a presença de grupos de caçadores-coletores, comunidades sambaquianas, estearias e ceramistas. Para compreender a singularidade das estearias maranhenses, é necessário considerar o contexto social e histórico no qual essas aldeias foram construídas. Inseridas em um território de águas móveis, onde os ciclos de cheia e seca moldam as possibilidades de habitar, essas formas de ocupação revelam um profundo conhecimento dos ritmos da paisagem.

Segundo Navarro (2018), entre o início da era cristã e o ano 1000 d.C., populações indígenas altamente adaptadas aos ambientes aquáticos estabeleceram-se na região da Baixada Maranhense, uma microrregião localizada a oeste e sudeste da ilha do Maranhão, inserida no território da Amazônia Legal. Esses grupos desenvolveram modos de vida profundamente vinculados à dinâmica hídrica da região. Suas moradias, conhecidas como estearias, foram edificadas sobre troncos de árvores fincados no leito dos lagos ou em áreas alagadiças: os chamados esteios, que dão nome ao tipo de assentamento.

Como aponta a literatura, essas populações indígenas ocupavam cerca de 40.000 km² nas bacias dos rios Pindaré, Turiaçu e Pericumã (Leite Filho, 2003).

Figura 9 - Modelo esquematizado de aldeia palafítica pré-histórica



Fonte: Reprodução / TV Mirante.

Figura 10 - Representação ilustrativa de aldeia palafítica pré-histórica



Fonte: Revista de Inovação FAPEMA

As estearias maranhenses, construídas sobre estacas em áreas alagadiças e lagos, constituíam assentamentos organizados de forma estratégica, levando em conta aspectos de segurança, acesso a recursos naturais e complexidade das relações sociais desses povos. Assim, esta pesquisa propõe diálogos com a arqueologia para discutir o papel e a importância histórica da cerâmica dos povos originários do Maranhão.

Entre 250 e o ano 1000 AD, existiram grupos humanos que subsistiam pela exploração dos recursos abundantes em ambientes lacustres na Baixada Maranhense, um complexo mosaico de ecossistemas no extremo oriental do bioma amazônico. [...] A cultura material proveniente desse contexto consiste em um repertório de artefatos de madeira, líticos e principalmente de uma elaborada e diversificada produção ceramista, de caráter utilitário e ritualístico, caracterizada por elementos e simbologias cosmogônicas presentes em representações pintadas, modeladas e incisadas (Leite Filho, 2003, p. 55).

Em relação à origem das estearias maranhenses, a arqueologia aponta que o seu surgimento tem relação com planejamentos estratégicos que promoviam a intercomunicação e o deslocamento entre os habitantes. Essa organização facilitava as atividades cotidianas, as cerimônias e os processos de mobilidade e interação social em geral (Lopes, 1923; Simões, 1981; Leite Filho, 2010). Além disso, esse modelo de organização estava em consonância com a perspectiva mais ampla de Lévi-Strauss (1993) acerca dos povos originários, considerados seres em constante relação, jamais isolados culturalmente.

Figura 11 - Estacas remanescentes na estearia no sítio arqueológico Lago Cajari, Maranhão



Fonte: Rocha et al. (2015).

Figura 12 - Estacas remanescentes em estearia maranhense



Fonte: Revista de Inovação FAPEMA

Em oposição às palafitas contemporâneas, frequentemente associadas a contextos de vulnerabilidade social, urbana e marcadas pela falta de políticas públicas, as palafitas pré-históricas das estearias não resultavam de um improviso, mas sim de um projeto intencional e sofisticado de ocupação do território, como aponta Navarro (2018). Essas construções eram fruto de um saber que articulava conhecimento ambiental, estratégias de subsistência e organização social.

As estearias não apenas asseguravam proteção contra alagamentos e acesso facilitado a recursos hídricos e alimentares, mas também refletiam uma escolha consciente de habitar espaços onde o cotidiano, os rituais e as cosmologias estivessem em diálogo com a paisagem viva da água.

Figura 13 - Cerâmica com apliques zoomorfos encontrados em estearias maranhenses



Fonte: acervo Laboratório de Arqueologia (LARQ/UFMA).

Figura 14 - Fragmento de cerâmica com grafismos encontrada em estearia maranhense



Fonte: acervo Laboratório de Arqueologia (LARQ/UFMA).

Embora ainda sejam incipientes os estudos sobre a organização política das estearias, algumas pistas sugerem a existência de formas de liderança estruturada. A disposição dos esteios, ora mais concentrados em determinadas áreas, ora mais espaçados em outras, pode indicar que o espaço era planejado com base em distinções sociais ou funções específicas, e não de maneira aleatória. Em vez de simples agrupamentos, essas aldeias sobre as águas possivelmente refletem lógicas de centralidade e poder.

Essa hipótese aquece ainda mais a possibilidade de que essas comunidades tenham vivido formas de organização complexas, eventualmente comparáveis aos sistemas conhecidos em outras partes da Amazônia, como o Marajoara. Mesmo sem conclusões definitivas, é possível observar nessas estruturas indícios de uma vida coletiva que transcendia a simples adaptação ambiental, revelando arranjos sociais cuidadosamente pensados e conectados a modos específicos de habitar, governar e significar o território (Navarro, 2018; Leite Filho, 2003).

Figura 15 - Cerâmica com apliques zoomorfos encontrados em estearias maranhenses



Fonte: acervo Laboratório de Arqueologia (LARQ/UFMA).

Figura 16 - Adorno cerâmico em forma de cabeça de morcego



Fonte: Deusdédit Leite Filho/CPHNAMA

Sobre isso, é possível refletir que a escolha pela vida sobre as águas não se limitava a fatores ecológicos ou de subsistência. Assim como outras sociedades indígenas das Américas, os povos das estearias podem ter reconhecido nos ambientes lacustres uma dimensão cosmológica que conferia sentido ao habitar. A água, enquanto elemento de fluxo e transformação, não apenas sustentava a vida, mas também a inscrevia em um plano sagrado.

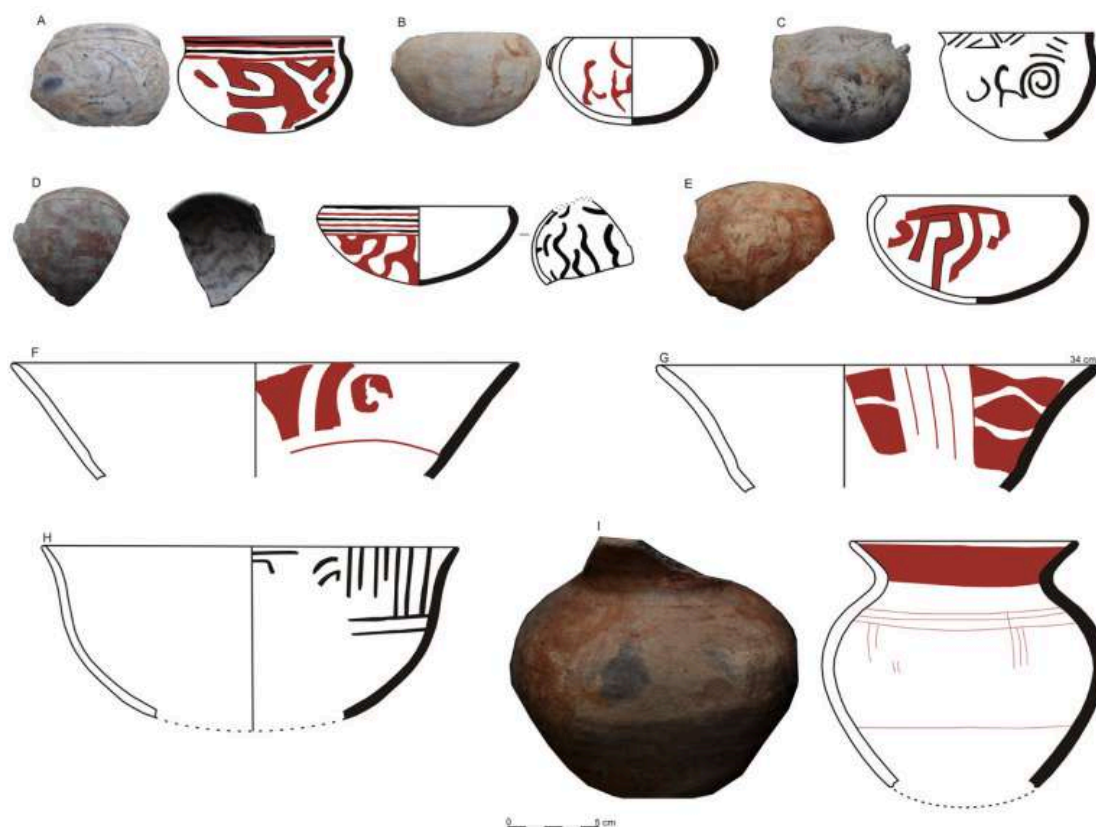
O caso dos astecas, que fundaram Tenochtitlán a partir de um sinal revelado no meio de um lago, ajuda a compreender que viver sobre a água poderia representar uma conexão entre a paisagem e as forças do invisível. No contexto das estearias maranhenses, essa escolha pode ter traduzido um alinhamento entre o cotidiano e uma ordem simbólica do mundo, em que o território aquático era compreendido como espaço de comunicação entre domínios existenciais.

Assim, ao considerar a complexidade estrutural das estearias, seus modos de habitar e possíveis sentidos simbólicos, torna-se evidente que essas comunidades não apenas adaptavam-se ao ambiente, mas o compreendiam como parte viva de sua existência. As cosmovisões indígenas refletem essa relação íntima com o lugar: mitos, rituais e práticas

cotidianas emergem de vínculos profundos com elementos específicos do território, os quais não são apenas recursos materiais, mas também espaços habitados por entidades e memórias.

Essa concepção de um território animado e relacional contrasta fortemente com as visões ocidentais e coloniais, que tendem a dissociar natureza e cultura, corpo e paisagem.

Figura 17 - Padronagens abstratas em pintura vermelha e preta presentes em vasilhas das Estearias do Maranhão



Fonte: acervo Museu Nacional UFRJ. Digitalização: Angislaine Freitas Costa. Fotos: Sarah Hissa

Em relação aos formatos e simbolismos, a cerâmica encontrada nas estearias maranhenses se apresenta como um veículo de significados complexos. As variadas formas e técnicas revelam não apenas o domínio técnico das comunidades que as produziram, mas também um entendimento profundo da materialidade como suporte para narrativas míticas e religiosas. O uso cuidadoso da pintura e da modelagem em relevo é uma forma de manifestar uma cosmovisão que integra o mundano e o sagrado, reiterando o cunho religioso de algumas produções.

Os apliques zoomorfos que adornam os vasilhames são elementos escultóricos que carregam a potência de símbolos e arquétipos, possivelmente ligados a poderes protetores ou a entidades ancestrais reverenciadas. A iconografia geométrica que percorre as superfícies das

cerâmicas parece evocar, de forma estilizada, a pele e os padrões de animais considerados poderosos dentro das cosmologias indígenas, como a onça e a cobra. Essas escolhas se mostram completamente intencionais, pois refletem uma relação de respeito, temor e identificação com essas criaturas, conferindo às peças um caráter ritualístico e de afirmação simbólica de força e proteção.

Figura 18 - Estatueta feminina encontrada em estearia maranhense, ARM 064. Acervo Laboratório de Arqueologia (LARQ/UFMA)



Fonte: Roosevelt e Navarro (2021).

Por outro lado, assim como nas outras produções amazônicas, a cultura material das estearias maranhenses revela uma expressiva produção de estatuetas, frequentemente representando figuras humanas com atributos associados ao sexo feminino. Essa centralidade

não deve ser interpretada apenas como um dado estilístico, mas como indício material de uma concepção de mundo, cujo princípio gerador e transformador ocupa lugar de destaque.

As figuras parecem materializar uma ontologia em que a potência criadora, mediadora dos ciclos da vida, é ativada e inscrita nesses corpos. A pouca, ou, por vezes, nula presença de representações masculinas, longe de sugerir uma lacuna, reforça a centralidade simbólica desse princípio como eixo ordenador da vida e da cosmologia, em consonância com as observações de Lévi-Strauss (1985).

Portanto, em vez de apenas reafirmar uma identidade coletiva ou valores cosmogônicos amplos, a cerâmica das estearias parece operar como um dispositivo de mediação mais situado: revela tensões, preferências estéticas e decisões técnicas que variam de acordo com o tipo de uso ou o contexto ritual no qual esses objetos estavam presentes. Não se trata apenas de um reflexo dos modos de vida, mas de um campo dinâmico, onde forma, função e ornamento se atualizam constantemente.

Essas peças, ao incorporarem texturas, padrões e figuras específicas, possivelmente também tenham servido como marcadores de pertencimento, ou mesmo como instrumentos de comunicação entre diferentes grupos que habitavam ou circulavam pelas estearias.

Figura 19 - Formas modeladas e apliques zoomorfos associados a recipientes rasos em cerâmica. Acervo CPHNAMA



Fonte: Leite Filho (2017).

O fato de que os povos das estearias desapareceram séculos antes da chegada dos colonizadores europeus não os isenta dos efeitos da colonialidade. Pelo contrário, por muito tempo, permitiu que fossem invisibilizados nas narrativas hegemônicas sobre a história amazônica. Ainda assim, seus vestígios resistem. A resistência aqui não significa um ato de confronto direto, mas sim a permanência nas margens dos lagos, nas cerâmicas enterradas, nas formas de habitar o mundo, as quais ainda inspiram modos de vida originários atuais.

O estudo das estearias maranhenses, portanto, não busca apenas reconstruir o passado, mas também reorientar nosso olhar: da ausência para a presença, da ruína para a possibilidade, do apagamento para a escuta. Ao final, essas palafitas pré-históricas continuam a nos ensinar, não só sobre o que foi, mas sobre o que ainda pode ser imaginado como território, pertença e existência coletiva na Amazônia.

3 POÉTICAS E PROCESSOS

Os conceitos de poéticas e processos no universo das produções artísticas indígenas revelam uma intrincada relação entre arte, identidade, memória e território. No caso dos Yudjá, a cerâmica se configura como uma das expressões mais significativas dessa rede de sentidos: ela reúne saberes ancestrais, histórias coletivas e práticas corporais que atravessam gerações. Para além de um conjunto de técnicas, o fazer cerâmico Yudjá é uma prática ontológica, externando um homem que habita a terra e que perpassa por ela com o seu corpo e os seus gestos.

Dessa forma, este capítulo propõe investigar essas intersecções que atravessam o fazer cerâmico do povo em destaque, compreendendo-o como um campo de saberes que combina gesto, estética e cosmologia. A cerâmica, aqui, não é entendida como objeto isolado, mas como uma tecnologia sensível e mediadora de mundos. O barro não é apenas matéria-prima: é o corpo do território.

Como endossa Lévi-Straus (1985) em *A Oleira Ciumenta*, a cerâmica entre os povos indígenas das Américas revela-se não apenas como um ofício utilitário, mas como uma “arte ciumenta”, com a atribuição de profunda carga simbólica e moral, sobre a qual propõe-se refletir diretamente a partir da compreensão dos processos cerâmicos Yudjá (MT). Segundo o autor, a argila é considerada, em muitos mitos, dotada de alma feminina, o que reforça uma relação íntima entre a terra e a mulher que a produz, atuando como mediadora desse saber ancestral e sagrado.

Essa dinâmica simboliza a ceramista como uma guardiã cuidadosa, cuja criação é permeada por um sentimento quase possessivo, visto que a arte da cerâmica não pode ser dissociada da proteção e respeito da matéria-prima que lhe dá vida. Este olhar permite compreender o processo cerâmico Yudjá além da técnica, como parte de uma poética que enfatiza a reciprocidade e o cuidado. A criadora não age apenas como agente produtiva, mas como interlocutora da terra e dos espíritos que nela residem.

No contexto Yudjá, a produção cerâmica está profundamente entrelaçada à experiência do território. Rios, árvores, ventos, animais e águas compõem uma rede de relações que atravessa a cosmologia, a estética e a vida cotidiana. Os artefatos que emergem dessa vivência expressam a interdependência entre seres humanos e natureza, condensando narrativas, ancestralidades e práticas de cuidado. Atuando como “objetos animados”, nas palavras de Alfred Gell (1998), as peças cerâmicas funcionam como agentes sociais e estéticos, mediando mundos e comunicando saberes por meio da forma, do gesto e da matéria.

A cerâmica Yudjá é simultaneamente documento e agente social vivo. Ela guarda marcas do passado, mas também ativa o presente como lugar de reinvenção. Em um contexto histórico marcado pela migração forçada, pela separação entre grupos e pelo contato assimétrico com agentes externos, a prática cerâmica ressurge como um elo entre tempos e territórios. Mesmo com o distanciamento geográfico, a continuidade simbólica entre os grupos Yudjá se afirma justamente por meio dessas práticas materiais que resistem à ruptura.

Ao mesmo tempo, essa prática revela um saber profundamente vinculado à preservação da natureza e ao aprendizado contínuo. Da coleta dos materiais à queima das peças, permanece um compromisso com a tradição. A noção de “poética”, neste contexto, excede a ideia convencional de arte como algo isolado ou puramente estético: ela está enredada em mitos, espiritualidade e na relação íntima com o território. As formas, traços e símbolos impressos na cerâmica Yudjá são expressões de uma cosmovisão em que forças espirituais e elementos naturais se entrelaçam.

A noção de “processos”, por sua vez, abarca não só as etapas técnicas de produção, mas também os fluxos simbólicos e sociais que envolvem o fazer cerâmico. O ato de produzir é também um processo de aprendizado, de partilha de saberes entre gerações e de comunicação. A transmissão dos saberes não se resume à técnica, é vivida como prática sensível, em que movimento, forma e gesto carregam subjetividades e valores coletivos. Assim, manter a tradição ceramista é também sustentar a própria identidade Yudjá, que se recria continuamente no encontro entre fazer e ensinar.

Ao mesmo tempo em que conserva modos de fazer herdados, o barro se abre à negociação com o presente: ele dialoga com os desafios da contemporaneidade, com as pressões do extrativismo, com a presença de compradores, com as dinâmicas do mercado e com os fluxos externos. Essa plasticidade, longe de indicar perda, revela uma capacidade inventiva de adaptação e agência.

Este capítulo se debruça sobre a relação entre poética e processo no universo cerâmico Yudjá, explorando suas camadas simbólicas, sociais e materiais. São discutidas as maneiras pelas quais história, território e tradição se entrelaçam na produção cerâmica, e como essa prática contribui para a afirmação da cultura Yudjá diante das múltiplas formas de apagamento e ameaça.

Por fim, é discutido como a cerâmica Yudjá não apenas reflete a identidade cultural, mas atua como ponte entre passado, presente e futuro. Em aldeias como Pakayá, os saberes técnicos mantêm viva a memória do povo, ao mesmo tempo em que dialogam com os desafios da modernidade e os contatos interculturais. A cerâmica emerge, assim, como ponto

de convergência entre a poética da memória e os processos que asseguram a continuidade de um legado em permanente resistência e transformação.

3.1 HISTÓRIAS E TRADIÇÃO DOS POVOS YUDJÁ

Os Yudjá (*alit.* Juruna), povo de origem tupi, conhecidos como canoeiros, são antigos moradores das ilhas e penínsulas do baixo e médio Xingu, um dos rios mais significativos da Amazônia meridional, hoje ameaçado por empreendimentos hidrelétricos que impactam diretamente os modos de vida tradicionais. Há cerca de um século, os Yudjá se encontram divididos em dois grupos, separados por uma longa distância geográfica, mas conectados por uma história comum e por laços de memória territorializada.

A etimologia do nome Juruna, também grafado como Yuruna, Jurúna, Juruûna, Juruhuna ou Geruna, remonta a uma origem externa. Segundo o Instituto Socioambiental (ISA), trata-se de uma designação atribuída por não indígenas, provavelmente significando “boca preta” na Língua Geral, em referência a uma tatuagem facial tradicional descrita por cronistas do século XVII. Tal tatuagem consistia em uma linha que partia da raiz dos cabelos e contornava os lábios, marcando visualmente a distinção cultural dos Yudjá (Lima; Macedo, 2021). Essa nomeação surgiu logo após a invasão de seu território no baixo Xingu, poucos anos após a fundação de Belém (1615), e expressa, de certa forma, a lógica colonizadora do olhar exógeno que reduz povos àquilo que é visivelmente “outro”.

Em contrapartida, a autodenominação Yudjá, “os verdadeiros donos do rio Xingu”, é carregada de densidade ontológica e política. Não se trata apenas de um nome, mas de uma afirmação de pertencimento, de agência histórica e de relação profunda com o território-fluvial. Como afirma Kopenawa (2015), em muitos povos indígenas, a identidade está inseparavelmente ligada à paisagem. Portanto, ser Yudjá é, antes de tudo, ser do Xingu, não no sentido de posse, mas de copertença.

A substituição de nomes e das formas de habitar que eles sustentam é um dos pilares da colonialidade do poder. Tal processo produz uma ruptura epistêmica com as geografias indígenas, que foram desautorizadas como formas legítimas de conhecimento do mundo. Como afirma Mignolo (2017, p. 185), “a conquista e a colonização geraram formas de ‘falar fora do lugar’, ora, rompeu-se a relação que a população indígena sentia com o lugar do qual falava e que tinha sido articulada durante séculos (cosmologia, memórias, relações sociais, trabalho etc.)”.

Todos los pueblos colonizados [...] se enfrentan cara a cara con la lengua de la nación civilizadora. [...] Desde los límites lingüísticos, epistémicos y subjetivos se generan nuevas formas de pensamiento, otro pensamiento, otra lógica, otra lengua [...] Se trata de la inauguración de una epistemología fronteriza basada en la diferencia colonial, en la subjetividad de la herida colonial que nos traslada del paradigma de lo novedoso al paradigma decolonial de la coexistencia. (Mignolo, 2007, p. 65).

Esta dissertação concentra-se nos Yudjá, que vivem no Território Indígena do Xingu (TIX)⁵, situado no estado do Mato Grosso, Brasil. Suas aldeias se distribuem ao longo da região do Baixo Xingu, em áreas próximas à BR-80, incluindo Tubatuba, Matxiri, Pequizal, Paqsamba, Pakayá (onde se concentram os registros etnográficos desta pesquisa) e Pakajá, além da presença nos postos Diauarum e Piaraçu (Fargetti, 2021). Outra parte do povo Yudjá reside hoje no estado do Pará, especialmente na região de Altamira, onde iniciativas de fortalecimento cultural vêm sendo desenvolvidas, como a revitalização da língua Yudjá e de práticas ceramistas e rituais interrompidas nas últimas décadas.

A sua presença no TIX é resultado de um longo processo migratório que se intensificou a partir do século XIX. Esse deslocamento foi motivado por múltiplos fatores, entre os quais se destacam os conflitos interétnicos, a violência armada de seringueiros durante o ciclo da borracha e a atuação missionária, frequentemente marcada por interferências nas práticas espirituais e linguísticas dos povos indígenas. Esse contexto culminou em um severo declínio populacional: em 1916, segundo registros históricos, restavam apenas 52 indivíduos.

A perda de anciãos, especialmente nos confrontos com invasores, comprometeu a transmissão de conhecimentos tradicionais, tornando a sobrevivência cultural ainda mais desafiadora. Em 1920, o etnólogo Curt Nimuendajú escreveu uma carta ao diretor do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), na qual relatava o seguinte:

Os Juruna, antigamente a tribo mais importante do Xingu, sofreu todo o peso do avanço dos seringueiros. Especialmente o pessoal do Crl. [Coronel] Tancredo Martins Jorge, na boca do rio Fresco cometeu, do assassinato para baixo, toda sorte de crimes contra estes pobres, até que eles se revoltaram e fugiram, chefiados pelo seu Tuxáua Máma, para além das fronteiras do Mato Grosso, onde se estabeleceram numa ilha acima da Cachoeira de Martius. Lá os encontrou Fontoura quando em comissão da Defesa da Borracha desceu o Xingu do Mato Grosso em 1913 (?). Em seguida os Yudjá fizeram as pazes com o seringueiro Major Constantino Viana, da Pedra Seca, que com eles tripulou as suas embarcações em 1916 e desceu a Altamira onde em poucos dias morreram 11 dos Yudjá. Quando os sobreviventes voltaram com esta notícia o velho Máma fugiu com o resto novamente rio acima, e ninguém sabe hoje do paradeiro deste bando que se comp[unha] de umas 40 cabeças. Um outro bandozinho, a família do Tuxáua Muratú, umas 12 pessoas, conservou-se, protegido pelas terríveis cachoeiras da 'Volta' do Xingu, no Salto Jurucua, pouco abaixo da boca do Pacajá (Nimuendajú, 1920)

⁵ Denominação atualmente utilizada para o antigo Parque Indígena do Xingu (PIX).

As invasões sucessivas às terras dos Yudjá e de seus vizinhos, especialmente ao longo do século XVIII, intensificaram os processos de aprisionamento, escravização e dispersão forçada. O esvaziamento do baixo Xingu, documentado por cronistas e viajantes, destaca o impacto de uma colonização violenta que rompeu a continuidade espacial e cultural das populações originárias. Não por acaso, os registros de Nimuendajú indicam a migração rio acima como forma de sobrevivência física e espiritual.

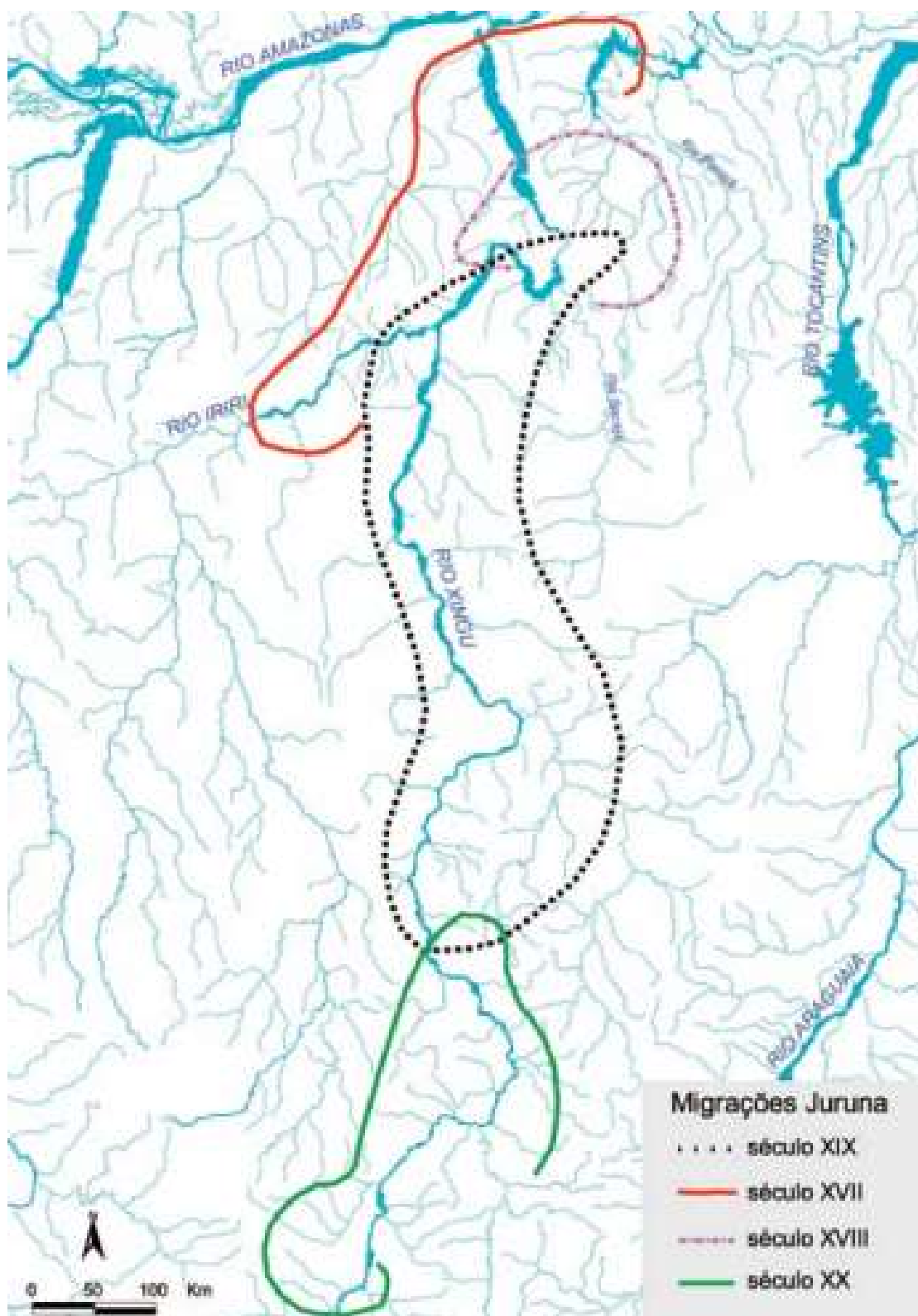
As narrativas míticas Yudjá não ignoram os eventos de extermínio vividos pelos povos indígenas. Segundo seus mitos, o cosmos era composto por quatro camadas, incluindo a terra e os três céus. No entanto, dois desses céus já desabaram e o último corre o risco de cair como consequência da ira de *Selã'ã*⁶, que reage ao massacre dos povos do rio Xingu.

Em uma dessas narrativas, *Selã'ã* se enfurece com o quase desaparecimento dos Yudjá e faz o céu desabar como forma de punição. O rio Xingu desaparece, o sol se apaga e o mundo mergulha na escuridão. Apenas alguns sobreviventes conseguem se abrigar sob um rochedo, enquanto os demais (indígenas e brancos) perecem. Esses poucos conseguem perfurar o céu denso e, a partir disso, reconstroem a vida. *Selã'ã*, então, lança um alerta: quando os povos indígenas forem totalmente expulsos das ilhas do Xingu, o último céu também cairá (Lima; Macedo, 2021).

Essas narrativas são mais que mitologia: são arquivos vivos da história indígena, modos de recordar e de alertar. Como afirma Kopenawa (2015), os xamãs “pensam longe”, porque escutam os espíritos do mundo e sabem que a destruição da floresta e dos rios é também a destruição do futuro. O mito da queda dos céus opera como um contradiscurso à história oficial. Ele devolve agência aos povos indígenas e inscreve sua resistência em uma lógica que não separa política, espiritualidade e ecologia.

⁶ A partir do fragmento da narrativa mítica registrada pelo Instituto Socioambiental (ISA), deduz-se que *Selã'ã* se configura como uma entidade cosmológica associada à manutenção e à ruptura da ordem do mundo Yudjá, atuando diretamente sobre a estrutura do cosmos em resposta aos processos históricos de violência e extermínio sofridos pelos povos indígenas do rio Xingu. Embora o mito não permita uma definição unívoca dessa figura, os episódios narrados indicam que sua agência está condicionada à permanência dos povos indígenas e de seus territórios, de modo que o colapso do céu surge como consequência da ameaça de apagamento coletivo. Portanto, trata-se de uma leitura interpretativa, relacionada ao fragmento apresentado, sem pretensão de esgotar os sentidos da figura no interior da cosmologia Yudjá.

Figura 20 - Migrações do Povo Yudjá na Bacia do Rio Xingu, do século XVII até o século XX



Fonte: Oliveira, Adélia Engrácia de. Os índios Juruna do Alto Xingu. Dédalo, ano VI, n. 11-12, USP, SP, 1970.

Mesmo diante de uma trajetória marcada por violência, expulsões e ameaças constantes à sua existência, os Yudjá resistiram e reconstruíram suas comunidades. Hoje, são

mais de 500 pessoas que seguem reafirmando sua identidade, mantendo viva sua língua e tradições, apesar das tentativas históricas de apagamento. As transformações culturais e linguísticas ao longo do tempo não foram um processo passivo, mas sim uma resposta ativa à imposição de novas realidades. A cultura Yudjá segue expressiva em seus artefatos, organização social e manifestações artísticas, testemunhando não apenas sua resiliência, mas também sua luta contínua contra as forças que tentaram silenciá-los.

Essa relação sensível com a matéria se opõe frontalmente à lógica de despossessão e apagamento que marca a história oficial do Brasil. Como aponta o historiador Casé Angatu (2023), o etnocídio não se dá apenas pela violência física, mas pela tentativa constante de silenciar saberes e cosmologias indígenas, reduzindo-as a estereótipos genéricos ou apagando suas presenças da narrativa nacional. Nesse contexto, o fazer cerâmico Yudjá pode ser compreendido como uma forma concreta de reexistência, conceito que traduz não apenas a sobrevivência, mas a recriação ativa de mundos indígenas diante da colonialidade persistente.

Logo, em diálogo com as reflexões de Krenak (2022) e Angatu (2023), entende-se que resistir é também reexistir: recriar o mundo a partir dos fragmentos, reativar os laços de pertencimento, afirmar a vida onde a lógica homogeneizadora do colonizador quis instaurar o vazio.

3.2 MANIFESTAÇÃO ESTÉTICA E SIMBÓLICA NA CERÂMICA YUDJÁ

Na medida em que não se pode propor uma equivalência sem quebra dos mundos sociais, a justeza das traduções depende de que sejam elas mesmas reapropriadas em um processo vibrante e interminável de reinterpretar os termos e os mundos a que pertencem. (Lima, 2005, p.209).

De acordo com Ribeiro (1988, 1992), em seus estudos sobre as produções materiais indígenas, destaca-se a íntima relação entre técnica e cultura. A autora argumenta que a cerâmica reflete um conhecimento acumulado ao longo de gerações, transmitido oralmente e por meio da prática. Contudo, como destaca a própria autora, esse saber não é fixo nem impermeável: ele se transforma em resposta aos contextos históricos, ambientais e interculturais que os povos indígenas enfrentam e ressignificam ao longo do tempo.

No caso dos Yudjá, essa maleabilidade fica evidente nas transformações ocorridas ao longo do século XX, especialmente com a inserção da cerâmica no circuito comercial e turístico. A introdução de novos elementos, como formas adaptadas ao comércio ou ornamentos, influenciados por trocas interculturais, mostra como a cerâmica é, ao mesmo

tempo, um registro de tradição e um espaço de mudança, fruto de sociedades que vivem em relação. Ao abordar essa temática, Oliveira e Galvão (1969, p. 1) instigam a curiosidade ao descrever sua experiência em campo:

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 mulheres as fabricantes. A participação dos homens reside na coleta do material e no ensaio da modelagem de pequenos vasos em forma de canoa.

Interessa refletir que, embora a técnica fosse conhecida por homens e mulheres, cabia a elas o fazer cerâmico propriamente dito, o que também revela uma divisão sexual do trabalho ligada à transmissão do conhecimento e à performatividade de gênero nas práticas materiais, como abordado por Lévi-Strauss (1985). Esse vínculo leva a refletir que a prática constitui uma poética em que a mulher assume posição epistemológica privilegiada, articulando natureza e cultura na cultura Yudjá.

As literaturas de Lévi-Strauss (1985) - apesar de não ter os Yudjá como foco de análise direta - e Lima (2005), que versam sobre a cultura material e mitologia indígenas em contextos etnográficos distintos, oferecem um sólido aporte teórico para a presente reflexão. Nelas, enxerga-se a base para propor que a produção de cerâmica Yudjá pode ser entendida como um ato de mediação entre o mundo humano e o mundo natural, no qual o barro, carregado de significado, deve ser manejado com precaução e dentro de preceitos tradicionais para evitar ofensas à terra e às entidades espirituais. Assim, o rito de passar do barro à cerâmica efetiva através da queima constitui uma manifestação plástica de ordem e de cosmovisão Yudjá.

Nesse aspecto, a dimensão mitológica e cosmogônica é fundamental para propor reflexões sobre o significado da cerâmica para esse grupo. Em retomada, Lévi-Strauss (1985) encontra entre povos, como os Hidatsa, Jivaro, Menomini e outros, mitos que conectam a origem da argila a figuras femininas ciumentas e a tensões cósmicas entre forças superiores, estabelecendo a cerâmica como resultado de um processo simbólico intrincado e carregado de significado moral.

Ademais, a exigência de que o barro “deve ser manejado com precaução e dentro de preceitos tradicionais” é a manifestação direta da aplicação do perspectivismo à prática material. Os ritos que circundam a coleta, a preparação e a queima são as regras de conduta necessárias para evitar uma ofensa. Segundo a perspectiva de Lima (2005) em *Um peixe olhou para mim*, o perspectivismo impõe que as relações entre o humano e o não humano são

sempre relações de afinidade (potencialmente de parentesco) ou de alteridade. Nesse contexto, a ceramista deve, ritualmente, comunicar, pedir ou negociar a retirada do barro. O não cumprimento do rito é entendido pela entidade não humana como um ato de predação desautorizada, com o risco de retaliação.

A retaliação, no cosmos Yudjá, pode ser entendida como manifestada no plano material: a cerâmica que racha no fogo, o barro que não adere. O fracasso técnico é, antes de tudo, um fracasso na negociação cósmica. Dessa forma, a obra de Lima (2005) não apenas endossa a premissa fundamental de Lévi-Strauss (1985), mas a aprofunda: a cerâmica é uma tecnologia porque lida com a matéria, mas é essencialmente social porque lida com os sujeitos que nela residem.

Entretanto, apesar da relevância e da riqueza analítica trazidas por Lévi-Strauss, importa para esta pesquisa manejar uma leitura e compreensão crítica, especialmente a partir dos questionamentos contemporâneos que ressaltam os limites da sistematização universal voluntariosa que permeia sua obra. Sua perspectiva, ainda que inovadora para a época, tende a enquadrar as narrativas indígenas em esquemas eurocêntricos e estruturalistas, o que pode reduzir as especificidades, subjetividades e o protagonismo dos próprios povos originários.

Em diálogo mais recente acerca dos Yudjá, Fargetti (2021) traça um panorama sobre sua cultura material, dedicando generoso espaço à cerâmica. A autora disserta que, no final da década de 1960, as panelas de cerâmica utilitárias eram descritas como bem elaboradas e com apelo artístico. As peças com apliques zoomorfos, como descrito por Oliveira e Galvão (1969), eram comumente empregadas nos rituais do caxiri, uma bebida alcoólica fermentada. Mais à frente, Ribeiro (1987) aponta que, somente a partir de 1978, o artesanato produzido no Xingu passou a ser direcionado para a comercialização externa. Nas palavras de Fargetti (2021, p. 22),

Tal atividade logo se mostrou financeiramente interessante e hoje, apesar de ainda confeccionar panelas de cerâmica segundo a técnica descrita, no passado, por Oliveira e Galvão, os juruna as destinam quase totalmente à comercialização.

[...] Pela pressão dos compradores, provavelmente (segundo comunicação pessoal de um deles), continuam produzindo as peças da maneira tradicional, pois o público-alvo procura o autêntico, o produto indígena “legítimo”. Além disso, ultimamente, uma tendência ao resgate cultural também parece responsável por forçar a produção das peças de maneira tradicional.

Nesse contexto histórico, observam-se mudanças significativas no sentido produtivo das cerâmicas, marcadas por um deslocamento de sua função original para usos comerciais. Em contraponto, emergem processos de retomada cultural, que buscam resgatar e valorizar as práticas ceramistas tradicionais, reafirmando a continuidade desses saberes, mesmo diante das

transformações econômicas. Ainda segundo a autora, embora haja um esforço consciente para manter as técnicas ancestrais na produção cerâmica, não se pode afirmar com segurança que a simbologia das peças e seus significados culturais estejam sendo integralmente mantidos.

Essa tensão entre tradição e mercado, autenticidade e reinvenção, pode ser compreendida à luz do que autores como Sally Price (2007) chamam de “economia da autenticidade”. No mercado de artefatos e obras ditas “étnicas” ou “indígenas”, o valor simbólico frequentemente depende de uma ideia essencializada de “pureza cultural”, muitas vezes demandada pelo olhar externo, que espera encontrar no objeto a imagem congelada de uma cultura “tradicional”. A exigência de que os objetos sejam “feitos à moda antiga”, ainda que para um fim completamente distinto do original, reforça relações desiguais entre produtores indígenas e consumidores não indígenas, ainda atravessadas por lógicas coloniais.

Entretanto, pensar essas transformações apenas como perdas culturais seria incorrer em uma visão essencialista das culturas indígenas. Ao contrário, a capacidade de adaptar formas, técnicas e usos aos novos contextos revela a vitalidade e a agência das culturas materiais indígenas. A continuidade da técnica ceramista, mesmo em um contexto de produção para venda, também pode ser lida como estratégia de resistência, em que os saberes originários são mantidos vivos (ainda que transformados) como parte de um processo de negociação constante com as forças externas que atravessam os territórios indígenas.

Assim, evoca-se o entendimento de que a ceramista Yudjá opera em uma zona liminar. Ela é uma agente de transformação (como a oleira mítica de Lévi-Strauss), mas seus gestos e saberes são guiados pelo reconhecimento de que a matéria-prima tem uma dimensão relacional (o perspectivismo de Lima). O barro deve ser transformado, mas os sujeitos a ele ligados devem ser respeitados.

A seriedade com que os Yudjá tratam o barro deve ser compreendida à luz de sua cosmologia de transformação. O Pajé, tema central no TCC de Charadu Juruna Yudja (2010), é o exemplo máximo de um indivíduo que cruza fronteiras e adquire o conhecimento para manipular a alteridade. Essa mesma lógica de passagem e poder adquirido pelo rito se aplica, em menor escala, à ceramista e seu domínio sobre a matéria.

Há muito tempo atrás um rapaz se transformou num grande pajé que se chamava Waisaa. Ele não tinha pai e nem mãe desde criança, só sua avó que cuidava dele até se transformar em adulto. Depois que ele virou homem, ele saía para caçar os animais para se alimentar. Ele ia sozinho no mato, até que ele encontrou uma árvore bonita e cheia de flor. Na flor tinha diversas aves, no pé da árvore, onde o chão estava limpo, havia vários ossos de animais. O rapaz foi olhando para cima, imaginando o que seria isso, quando ele pisou no limpo, ele caiu e dormiu. No sonho, ele foi a uma festa e foi fazer pajelança, tudo isso a árvore estava mostrando, como se fosse realidade. (Yudja, 2010, p. 6).

Só flecharam na pedra, ele já tinha entrado na pedra e rachou a pedra. Então ele se afastou do povo e alguns anos se passaram e, quando um rapaz estava a beirando do rio ele se exibiu parte do braço para o rapaz, o braço dele era peludo ele pediu para o rapaz entrar, a pedra que ele estava era uma casa para esse pajé. Existe ainda hoje esse lugar, ela fica na região do Pará, ele é um lugar sagrado para yudja. Existe ainda hoje cerâmica, banana, esteio casa, rastro na pedra aonde o pajé rachou a pedra quando as pessoas queriam matar ele. O Nome da aldeia do pajé é txameriâbi, também chamamos de kuaha ludjaka djaka, significa pedra rachada. (Yudja, 2010, p. 12).

No texto do autor, a transformação que faz de Waisaa um grande pajé depende do domínio das fronteiras entre mundos: dormir, sonhar, entrar na terra, atravessar a pedra. O pajé adquire poder porque consegue operar com essas transições. A ceramista Yudjá, em escala diferente, também mobiliza esse trânsito: ela extrai o barro de territórios que possuem donos, manipula uma matéria viva e, ao fazê-lo, atravessa fronteiras ontológicas. Logo, Yudja (2010) torna visível a cosmologia indígena de transformação que está igualmente presente no universo do fazer cerâmico.

Figura 21 - Ilustração do capítulo “O rapaz que se transformou num grande pajé”, de Charadu Juruna



Fonte: Yudja (2010).

Figura 22 - Ilustração do capítulo “O rapaz que se transformou num grande pajé”, de Charadu Juruna



Fonte: Yudja (2010).

A pesquisa destaca, ainda, a importância do lugar sagrado *txameriãbi*, a “pedra rachada”, onde Waisaa teria vivido após se afastar de seu povo. É desse território que se obtêm materiais essenciais como barro para cerâmica, sempre mediante autorização.

Existe ainda hoje esse lugar, ela fica na região do Pará, ele é um lugar sagrado para yudja. O Nome da aldeia do pajé é *txameriãbi*, também chamamos de *kuaha ludjaka djaka*, significa pedra rachada. Somente o pajé que se comunicava com o dono do lugar pedindo alguma coisa que o povo estava precisando como: Seriva, barro para cerâmica, taquara e flecha. Também os animais e aves não é permitido matar sem consultar o pajé, se a pessoa for retirar ou destruir, essa pessoa pode adoecer e, se acaba perdendo é por isso tem que consultar primeiro o pajé antes de buscar materiais. (Yudja, 2010, p. 12).

Tal descrição revela que a cerâmica Yudjá é parte de um sistema territorial e cosmológico em que matérias são agentes e demandam negociação. Yudja (2010) explicita essa ética do uso, reforçando a dimensão moral e espiritual do fazer cerâmico.

Portanto, ancorar a pesquisa do processo cerâmico Yudjá na perspectiva desses autores permite revelar a cerâmica como um lócus onde se entrelaçam gênero, simbologia cosmológica e relações sociais, um espaço em que o cuidado, a posse e o respeito à terra se manifestam concretamente via arte da ceramista. Essa articulação propicia um olhar ampliado e menos fragmentado do processo cerâmico, no qual a produção técnica e os elementos míticos dialogam e convergem para formar a integralidade da experiência Yudjá com a cerâmica.

3.3 TÉCNICAS E SABERES: O FAZER CERÂMICO NA ALDEIA PAKAYÁ

Como abordado, este estudo concentra-se especificamente nas cerâmicas produzidas por Chi'ã Juruna e Maredaya Juruna, localizadas na aldeia Pakayá, no Território Indígena Capoto/Jarina em Mato Grosso (MT), com base em registros de campo.

Os registros fotográficos realizados em 2014 na aldeia Pakayá por Larissa Menendez integraram a pesquisa que deu origem ao portal *Visual Virtual MT* (VVMT). O portal é resultado de um projeto desenvolvido pelo Núcleo de Estudos do Contemporâneo (NEC), vinculado ao Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq e financiado pelo Programa PNPD/CAPES desde 2011 e atualmente encontra-se fora do ar. A pesquisa foi abrigada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO/UFMT), sob coordenação da professora Dra. Ludmila Brandão, da qual Menendez também participou como integrante.

Figura 23 - Coleta da casca da árvore caripé pelas artistas Chi'ã Juruna e Duyaraki Juruna, na aldeia Pakayá



Fonte: Menendez (2014).

Figura 24 - Coleta da casca da árvore caripé pela artista Duyaraki Juruna, na aldeia Pakayá



Fonte: Menendez (2014).

Figura 25 - Coleta da casca da árvore caripé pela artista Duyaraki Juruna, na aldeia Pakayá



Fonte: Menendez (2014).

A prática cultural desenvolvida pelas ceramistas Yudjá envolve técnicas transmitidas de modo geracional, refletindo o conhecimento profundo sobre a matéria-prima e suas propriedades. O processo abrange uma série de etapas, desde a obtenção da argila até a finalização das peças, sendo marcado por um cuidado meticuloso e pela integração de aspectos culturais, manifestados também por meio da estética das formas.

Para descrever o processo produtivo das ceramistas, utilizam-se aqui algumas terminologias propostas por Fargetti (2021), na obra *Terminologia da Cultura Material Juruna*, dada a sua atualidade e recorte etnográfico específico. Entretanto, é importante ressaltar que o campo da autora foi realizado em outra comunidade e que há variações no uso dos materiais, domínio técnico e padrões, de acordo com cada ceramista.

A cerâmica é produzida por mulheres a partir da argila, coletada durante a estação seca. Outro elemento importante, recolhido nas etapas iniciais, é a casca da árvore caripé - *paraxutaha* (*Licania apetala*) -, que confere maior resistência às peças devido ao seu conteúdo de sílica. Após a coleta das principais matérias-primas, a argila é deixada ao sol para secar, sendo posteriormente socada no pilão, peneirada e temperada com o carvão da casca triturada da referida árvore.

A manipulação do barro, que se tornará o corpo do pote, exige um cuidado que reflete a seriedade do trabalho de transformar uma porção da terra em um artefato cultural. A modelagem reflete a ordem cultural, mas a matéria ainda carrega o risco da origem natural.

Figura 26 - Preparo de argila para modelagem, na aldeia Pakayá



Fonte: Menendez (2014).

Na etapa seguinte, dá-se início à modelagem das peças. Nos registros de campo analisados, as peças confeccionadas se assemelham ao que Fargetti (2021) identifica como *wa'etxi*, termo abrangente, similar ao significado de “pote”, utilizado para designar cerâmicas de grandes dimensões e com bocal largo. A massa é moldada por meio de roletes de barro, que são sobrepostos e modelados até que se atinja o formato desejado.

Cada gesto sobre o barro (sovar, moldar, pintar ou queimar) é uma forma de atenção ao outro e à terra, um modo de escuta que reconhece a agência do mundo. Fazer cerâmica, nesse sentido, é também um exercício de cuidado: com o território, com os ancestrais, com os ensinamentos que atravessam o tempo. Trata-se de uma prática que exige tempo, silêncio e relação: três elementos incompatíveis com a lógica extrativista da produção capitalista. Ao modelar as peças com atenção e paciência, as ceramistas afirmam uma ética que é, ao mesmo tempo, estética e política.

Figura 27 - Modelagem da argila em roletes, na aldeia Pakayá



Fonte: Menendez (2014).

Figura 28 - Modelagem da argila em roletes, na aldeia Pakayá



Fonte: Menendez (2014).

Figura 29 - Modelagem da argila em roletes, na aldeia Pakayá



Fonte: Menendez (2014).

A seguir, durante a modelagem, a peça é alisada enquanto ainda está úmida. Em seguida, ela é deixada para secar à sombra e, posteriormente, é realizado o polimento da peça. Essa etapa, observada no estudo publicado no site Visual Virtual MT, mostrava o uso de uma pedra lisa, que conferia um brilho e acabamento liso à peça. Em seguida, a peça é queimada em um forno composto por um suporte de metal sobre a cavidade na terra, fora da casa, para evitar quebras e rachaduras. O processo de queima das peças ocorre de forma lenta e cuidadosa, longe de correntes de ar. Essa etapa revela um conhecimento sofisticado das reações térmicas do barro, construído sem o auxílio de fornos industriais ou instrumentos modernos.

Retomando as reflexões sobre a dimensão mítica e relacional da cerâmica (Lévi-Strauss, 1985; Lima, 2005), propõe-se pensar a queima como o ápice do rito, o ponto sem retorno. O fogo sela a transformação e afasta a cerâmica da sua origem crua. É o momento de maior perigo, mas também de maior potência. A falha da cerâmica na queima, como a rachadura ou quebra, é a prova material de que o rito foi imperfeito ou que a entidade

da terra recusou a transação. Por outro lado, o sucesso da queima é o testemunho da ordem estabelecida, da aceitação por parte do cosmos da intervenção humana.

Figura 30 - Processo de polimento das cerâmicas Yudjá, na aldeia Pakayá



Fonte: Menendez (2014).

Figura 31 - Processo de polimento das cerâmicas Yudjá, na aldeia Pakayá



Fonte: Menendez (2014).

Figura 32 - Processo de queima das cerâmicas Yudjá, na aldeia Pakayá



Fonte: Menendez (2014).

Figura 33 - Processo de queima das cerâmicas Yudjá, na aldeia Pakayá



Fonte: Menendez (2014).

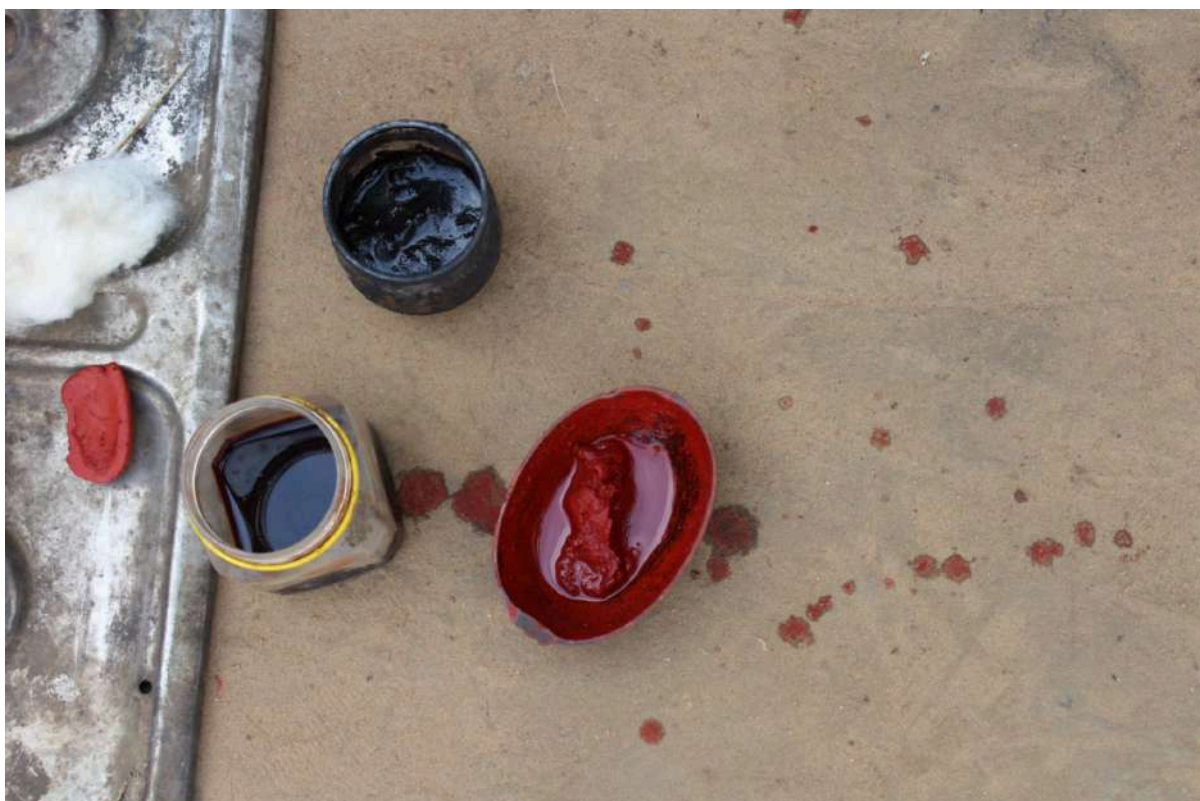
Figura 34 - Processo de queima das cerâmicas Yudjá, na aldeia Pakayá



Fonte: Menendez (2014).

Após ser novamente lixada, a peça segue para as etapas finais de pintura e decoração. Nesse momento, segundo o estudo de Fargetti (2021), é aplicada a coloração tradicional com o barro *txupã*, que confere uma tonalidade vermelha intensa, ou com o caldo extraído do urucum - *wākaha* (*Bixa orellana*). Para a obtenção da cor preta, é utilizado o carvão vegetal. Entretanto, no registro feito por Menendez (2014), não foi possível verificar se se tratava do mesmo material.

Figura 35 - Materiais utilizados para pintura da cerâmica, na aldeia Pakayá



Fonte: Menendez (2014).

Esse processo evidencia, entre outros aspectos, a diversidade e a sofisticação dos recursos naturais mobilizados pelos povos indígenas, que transformam os elementos do ambiente em matéria simbólica, expressando vida e significado em cada peça cerâmica. Portanto, retomar o fazer cerâmico é também um gesto de insurgência contra a gramática da modernidade, que tentou reduzir os saberes indígenas a resquícios do passado ou à lógica do artesanato folclórico.

Figura 36 - Pintura em cerâmica yudjá produzida pela artista Maredaya Juruna, na aldeia Pakayá



Fonte: Menendez (2014).

Figura 37 - Pintura em cerâmica yudjá produzida pela artista Maredaya Juruna, na aldeia Pakayá



Fonte: Menendez (2014).

Como propõe Renato Sztutman (2020), é preciso escutar essas práticas como formas de vida que resistem às máquinas de captura coloniais e continuam a produzir mundos. A cerâmica Yudjá, ao insistir no gesto, na técnica e no vínculo com a terra, opera como uma contra-hegemonia material: ela desacelera, enraíza e reencanta, portando-se de forma contrária à racionalidade instrumental da modernidade.

Figura 38 - Grafismos pintados pela artista Chi'ã Juruna, na aldeia Pakayá



Fonte: Menendez (2014).

Em relação aos grafismos identificados nas peças decoradas, como ilustrado na Figura 38 acima, é relevante destacar que esses padrões se assemelham aos utilizados na pintura corporal, como destaca Fargetti (2021, p. 37):

Berta Ribeiro, em seu contato com os juruna em 1980, aponta a pintura da cerâmica com padrão corporal de desenho. Contudo, ela não pôde observar o que sabemos hoje existir, ou seja, praticamente, todo padrão de desenho corporal pode ser aplicado à decoração da cerâmica.

É importante ressaltar que, enquanto o trabalho de Fargetti (2021) se baseia em estadas de campo em aldeias como Tubatuba e Matxiri, as fotos de campo analisadas nesta pesquisa foram realizadas na aldeia Pakayá em 2014. Apesar das diferentes localidades de pesquisa, é possível enxergar significativas similitudes nas práticas culturais, especialmente no que tange

aos grafismos e à sua aplicação. Essa relação estreita entre o corpo e o artefato reforça, como apontado por Van Velthem (2010) e Lagrou, Pimentel e Quintal (2009), a conexão intrínseca entre os elementos culturais e espirituais, destacando uma dimensão relacional que permeia as práticas artísticas dos povos indígenas.

Figura 39 - Cerâmicas Yudjá registradas por Txapina Juruna, 2014



Fonte: Fargetti (2021).

Figura 40 - Criança yudjá com pintura corporal, foto por Maware Juruna, 2004



Fonte: Fargetti (2021).

Nesse sentido, as decorações e inscrições na superfície dos objetos funcionam como indícios materiais da personitude social e espiritual, servindo de próteses que ampliam os corpos humanos e conectam indivíduos a coletivos e cosmologias. Segundo Gell (1998), essas superfícies decoradas não representam apenas uma manifestação estética, mas assumem uma agência social fundamental, ativando narrativas, pertencimentos e memórias. Assim, ao pensar a cerâmica yudjá, percebe-se que a cor, a textura e a forma são narrativas inscritas,

performances corpóreas que ativam relações entre passado e presente, entre humanos e não humanos.

Em suma, a cerâmica dos Yudjá, ao final de seu processo, é mais do que um recipiente. Ela é um corpo culturalizado, um objeto de fronteira que carrega em sua superfície e em sua forma a memória da negociação ritualística. Dessa forma, compreende-se que as formas e os grafismos podem ser lidos como a manifestação plástica da cosmovisão: a estabilidade do artefato reflete a estabilidade temporária e bem-sucedida das relações entre os mundos. O rito é a tecnologia que permite que a técnica funcione, porque ele assegura que a matéria-prima (o corpo de um sujeito ou o domínio de uma entidade) coopera com o esforço humano, em vez de se opor a ele.

A peça torna-se um operador ontológico, capaz de estabilizar - mesmo que temporariamente - as relações entre humanos, não humanos e entidades. Essa capacidade de fazer durar relações é justamente o que se perde quando a cerâmica é tratada apenas como objeto estético ou evidência etnográfica: ao retirar o artefato do *locus* cosmológico, desativa-se não apenas o seu uso, mas a sua própria força de relação.

A análise da produção cerâmica deste grupo, ancorada na intersecção teórica de Lévi-Strauss (1985) e Lima (2005), demonstra a inviabilidade de separar o fazer técnico do pensar cosmológico. A rigor, a técnica é a forma ritualizada de um pensamento. Assim, o barro se torna cerâmica porque os Yudjá, ao reconhecerem o outro em sua matéria, souberam usar a poética do rito para obter a permissão para a sua transformação.

Nesse sentido, Gell (1998) defende uma antropologia da arte que não se limita a “tomar emprestada” teorias da arte europeias, mas que desenvolve uma nova variante aplicável às artes não-ocidentais.⁷ Nessa perspectiva, a arte é vista como “uma prática que envolve não apenas objetos, mas projetos sociais e históricos” (Gell, 1998, p. 18), e que abre espaço para pensar a cerâmica yudjá como um dispositivo de ação social e política em movimento, que antecipa e remete a tradições, e mantém uma continuidade histórica.

⁷ Originalmente, o autor utiliza os termos “exóticas e populares”, dado o contexto em que fora produzido. Para esta pesquisa, adotam-se os termos “não-ocidentais” ou “não-coloniais”.

4 O PAPEL DA CERÂMICA NAS ARTES VISUAIS

No percurso da pesquisa, a presença dos processos relacionais que sustentam a produção cerâmica Yudjá emerge como um dos elementos mais fundamentais. Há um modo de fazer que se organiza em torno de vínculos: entre pessoas, corpos e matéria, entre tempo e ambiente. A cerâmica surge desse conjunto de interações e é ele que chega até nós quando a encontramos em circulação nos espaços artísticos.

Ao observar a entrada dessas peças no circuito das artes visuais, nota-se que o desafio não está apenas na concepção da exposição em si, mas na forma como esses objetos são contextualizados e interpretados. Quando deslocada para esses locais, ela não se desliga de sua rede de sentido, mas passa a operar dentro de outra. É esse encontro e, por vezes, fricção, que interessa refletir.

Certa expectativa curatorial recai sobre a peça como portadora de um significado fixo, como se ela pudesse ser lida de modo isolado. Entretanto, em conversa com o aporte teórico deste estudo e com as imagens de campo realizadas por Menendez (2014), elaboro que a força dessa produção não está concentrada no objeto, mas no modo de presença que ele evoca: presença de território, de coletividade, de continuidade.

Nesse contexto, torna-se especialmente relevante pensar sobre os trânsitos contemporâneos da cerâmica Yudjá, mas não apenas no interior das aldeias, e sim em circuitos mais amplos, como o da arte indígena contemporânea. A visibilidade de artistas, cujas obras foram expostas na mostra *Véxoá: nós sabemos* (2021), organizada por Naine Terena na Pinacoteca de São Paulo, expressa essa continuidade viva entre tradição e experimentação, entre território e cena artística.

Segundo o catálogo da exposição, as peças apresentadas foram feitas por Taperida Juruna (Beri) e Pirrum Juruna, sob a orientação da "Vó" Tamara Juruna, em 2020, por encomenda da Pinacoteca, através de Anarrory Sant Anna Yudjá. Taperida e Pirrum vivem na região de São José do Xingu. Desse modo, a curadoria da mostra, atenta à autoria individual e ao gesto ancestral, marcou um contraponto à lógica funcionalista dos museus etnográficos, reafirmando que essas obras são, de fato, enunciações políticas, subjetivas e coletivas.

A exposição reuniu as obras de vinte e três artistas indígenas de diferentes regiões do Brasil e abarcou uma vasta gama de linguagens artísticas, incluindo pinturas, objetos e instalações, com a participação de nomes consagrados como Jaider Esbell, Ailton Krenak e o Coletivo Huni Kuin (Mahku) (Menendez et al., 2024). *Véxoá* se configurou como um marco significativo na visibilidade da arte indígena no Brasil, ampliando a presença indígena nos

espaços curatoriais e museológicos e, ao mesmo tempo, suscitando debates cruciais sobre inclusão, representatividade e justiça social no campo das artes e culturas brasileiras.

No texto de apresentação do catálogo, o diretor-geral Jochen Volz sublinha que *Véxoa* foi concebida como um gesto de questionamento das estéticas hegemônicas, afirmando a necessidade de outros critérios de avaliação que considerem as cosmossensibilidades indígenas como formas válidas e contemporâneas de criação. Essa perspectiva contribui diretamente para compreender a cerâmica Yudjá como prática artística que articula relações, memórias e saberes.

Mesmo que Véxoa: Nós sabemos também inclua um número de trabalhos históricos ou outros, que poderiam ser previamente considerados como artesanato, como os objetos do povo Wauja, esta é uma exposição que reivindica profundamente por outros critérios estéticos relacionados à cosmossensibilidade indígena. (Pinacoteca de São Paulo, 2020, p. 5).

Para a curadora, a exposição constitui um convite ao diálogo radical, que problematiza posturas historicamente arraigadas e reivindica novas formas de escuta e reconhecimento. Segundo ela, “Não espero que os artistas indígenas digam onde e como eles gostariam que seus trabalhos fossem vistos. São museus como a Pinacoteca que precisam decidir se e como incluirão essas práticas em seus acervos e quais narrativas escolhem apresentar” (Pinacoteca de São Paulo, 2020, p. 7).

Figura 41 - Cerâmicas produzidas por Taperidá Juruna e Pirrum Juruna, artistas Yudjá



Fonte: Catálogo Véxoa (2020, p. 124).

Figura 42 - Cerâmicas produzidas por Taperidá Juruna e Pirrum Juruna, artistas Yudjá



Fonte: Menendez (2021).

Nesse aspecto, Menendez et al. (2024, p. 397) elaboram que:

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.

Ao transitar de seu lócus originário para os espaços artísticos, a cerâmica indígena desafia os limites entre arte e artesanato, entre cultura e política. Não se trata de uma ruptura, mas de uma extensão. O gesto da ceramista que molda o barro na aldeia Pakayá encontra continuidade no gesto da artista que inscreve sua autoria no museu. Ambas reivindicam o direito de produzir mundo e de existir em seus próprios termos.

Assim como Jaider Esbell (2019, p. 171) propôs, por meio de seu *ativismo*, entendido como uma “proposta de arte que remete a toda essa argumentação conjuntural de falar de política, de falar de arte, de falar de território e identidade”, ou seja, uma insurgência estética enraizada em cosmologias originárias, a cerâmica produzida nas aldeias Yudjá afirma uma

epistemologia distinta: aquela que concebe o barro não como matéria inerte, mas como corpo e narrativa.

Ao observar a prática cerâmica Yudjá sob essa lente, é possível perceber que sua potência não está apenas no domínio técnico, mas na sua capacidade de interromper narrativas hegemônicas sobre arte e cultura. É nesse ponto que o fazer cerâmico converge com o ativismo: ambos são práticas que recusam o esquecimento e convocam a escuta. Nesse contexto, retoma-se que

En lugar de alienarse, localizando su pensamiento en marcos que no son afines a su propia experiencia, recurren a lo propio para definir sus ideas y experiencias. Se trata de una energía y una matriz conceptual de apropiación, enriquecimiento y potenciación que resulta liberadora gracias a la decolonización y apunta a un futuro posible. (Mignolo, 2007, p. 68).

Como lembra o próprio Esbell, a arte indígena contemporânea é um convite à pluralidade de olhares, à abertura para outros modos de existir e criar. A cerâmica Yudjá, ao manter viva a relação entre gesto, território e ancestralidade, oferece um testemunho dessa pluralidade insurgente. Ela não apenas resiste, mas reencanta e reorganiza o mundo que, como diz Krenak (2022), ainda pode ser sonhado de novo.

Logo, neste capítulo, pretende-se discutir a partir de uma visão autoral o papel da cerâmica indígena no campo das artes visuais, compreendendo-a para além de uma categoria estética ou objeto etnográfico. Parte-se do entendimento de que a arte indígena é uma prática situada nos territórios, nos corpos e nos cotidianos das comunidades, como defendido por autores indígenas como Naine Terena (2015), que propõe o deslocamento da noção ocidental de autoria centrada no indivíduo, apontando para formas coletivas, relacionais e cosmológicas de criação.

A cerâmica, nesse sentido, será analisada como uma prática artística em que a agência não se restringe ao humano. Seguindo Alfred Gell (1998), entende-se que os objetos, sejam panelas, urnas, grafismos ou utensílios, possuem agência social, pois ativam relações, provocam efeitos, articulam cosmopolíticas e comunicam saberes. Assim, busca-se compreender a cerâmica como forma viva de expressão, que circula entre mundos e atua tanto nos rituais e usos cotidianos quanto nas esferas institucionais da arte contemporânea. Este capítulo será estruturado em três distintos eixos, conforme estruturado abaixo.

Cabe enfatizar que esta pesquisa também me deslocou como autora. Ao escrever a partir de uma revisão bibliográfica sobre o tema em conjunto com a análise documental das fotos de campo de Menendez (2014), com atenção e curiosidade às descrições dos gestos, dos trajetos até o barro, das narrativas míticas imbricadas, compreendo ainda mais o fazer

cerâmico não como uma técnica aprendida, mas como um campo de partilha e experiência. A matéria ensina seu ritmo e, ao aprendê-lo, também se aprende a sentir.

Chegar a este capítulo significa reconhecer que as produções cerâmicas yudjá já operam, há muito, no terreno que hoje se chama de arte contemporânea: elas constituem formas de pensamento, subjetividades e de invenção contínua. Não se trata, portanto, de inseri-las na história da arte, mas de afirmar que essa história se amplia quando é contada a partir de outras lentes.

4.1 DIÁLOGOS INTERCULTURAIS: O LUGAR DA CERÂMICA NAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

A crescente presença da cerâmica indígena no campo da arte contemporânea tem sido frequentemente celebrada como sinal de afirmação e abertura institucional. No entanto, essa circulação não se realiza de forma neutra tampouco simétrica. Ao longo dos últimos anos, instituições culturais têm celebrado a inclusão de artistas e coletivos indígenas em exposições, bienais e prêmios. No entanto, é preciso reconhecer que essa inserção tem se dado majoritariamente sob a lógica da institucionalidade curatorial ocidental, que organiza narrativas, decide enquadramentos e negocia sentidos. Assim, embora haja um discurso de valorização das produções indígenas, permanece em operação uma estrutura que determina quais saberes podem ser traduzidos, exibidos e legitimados.

A cerâmica, nesse contexto, torna-se um ponto estratégico para observar essas dinâmicas. Diferentemente de linguagens que foram historicamente apropriadas pelo circuito artístico (como pintura, instalação ou videoarte), a cerâmica indígena mantém uma ligação ativa com territórios, com modos coletivos de transmissão e com processos que não se separam da vida cotidiana. Essa inseparabilidade tensiona os modos formais de exibição, que tendem a privilegiar o objeto isolado e autonomizado.

Argumenta-se que o desafio não reside em “integrar” a cerâmica indígena ao sistema da arte, mas em desestabilizar o próprio sistema, abrindo espaço para outras epistemes, temporalidades e formas de criação que não se deixam reduzir às categorias que historicamente serviram para hierarquizar e domesticar a produção indígena. O espaço curatorial, quando não desloca sua própria estrutura, atua como máquina de descontextualização, ou seja, isola o objeto do conjunto de relações que o sustenta para, então, reinscrevê-lo em um discurso autorizado. Assim, o objeto ganha visibilidade, a instituição ganha prestígio, mas a cosmologia que o integra é mantida às margens.

Exposições como *Véxoa: nós sabemos* representam avanços importantes por terem sido organizadas por curadoras indígenas e com participação direta das comunidades. Entretanto, importa destacar que esse tipo de protagonismo ainda é exceção, e a maior parte das instituições segue enquadrando a cerâmica indígena dentro de regimes que oscilam entre o folclórico e o exótico refinado, mais interessados em reforçar uma pseudoideia de diversidade cultural do que em transformar as estruturas de poder que determinam quem interpreta, fala e legitima, como refletido anteriormente por Mignolo (2007, 2017).

Tensiona-se, portanto, a diferença crucial entre presença e agência. Considera-se agência o momento em que a obra de fato modifica o modo de funcionamento do espaço. O que se observa é que a presença indígena está sendo permitida, enquanto a agência indígena segue sendo contida. Nesse sentido, a provocação reside em ceder estrutura nesses espaços, reconhecendo que há outras epistemologias capazes de reorganizar a própria ideia de arte. Isso implica deslocar o centro interpretativo, renunciar à narrativa institucional como única voz autorizada, aceitar que o local curatorial não será mais o lugar de legitimação, mas um lugar que também deve aprender.

A crise que a cerâmica indígena impõe ao campo da arte é, em uma de suas instâncias, epistemológica. Seguindo argumentos de pensadores descoloniais como Mignolo (2007, 2017) e Vergès (2023), é preciso reconhecer que as categorias que usamos, como arte, autor e obra, são historicamente situadas e não universais. Elas foram produzidas por um regime que separa saberes, hierarquiza práticas e naturaliza a centralidade do Ocidente. Nesse aspecto, a cerâmica yudjá reafirma que existem padrões de valor, temporalidade e produção que não coincidem com os do cânone ocidental e que, por isso, pedem reorganização institucional.

Para que essa potência política e estética da cerâmica se revele plenamente, é fundamental cultivar modos de escuta ativa e diálogo intercultural que abram espaço para as vozes indígenas em suas especificidades e pluralidades. A escuta deve ser entendida como um compromisso ético de deslocamento epistemológico, capaz de desafiar paradigmas coloniais e hierarquias de saber.

Nessa perspectiva, a cerâmica Yudjá atua como um convite para que a arte contemporânea se torne um campo efetivamente transversal, no qual o estabelecimento de pontes entre saberes produza novas formas de conhecimento e reconhecimento mútuo, ampliando a compreensão da criação artística para além dos parâmetros eurocêntricos tradicionais.

4.2 TRÂNSITOS DA CERÂMICA: DO TERRITÓRIO INDÍGENA AOS ESPAÇOS DE ARTE E EXPOSIÇÃO

Quando a cerâmica indígena entra no espaço expositivo, a disputa se intensifica. Não se trata apenas de mudar o lugar físico da peça, mas de reinscrever sua existência em uma gramática institucional que historicamente operou como filtro, moldura e fronteira epistemológica. O museu ou espaço artístico, ao assumir para si a tarefa de mostrar, contextualizar e interpretar, assume também o poder de determinar qual leitura da obra é considerada legítima. É nesse ponto que se evidencia a assimetria estrutural: a instituição se coloca como mediadora neutra, quando, na verdade, ela é o próprio aparelho de produção de sentido. Dessa forma, a cientista política Françoise Vergès (2023, p. 9) acrescenta que:

Tudo isso demonstra, como se ainda fosse necessário, que o museu não é um espaço neutro, mas um campo de batalhas ideológicas, políticas e econômicas. [...] o museu universal se vê como um refúgio ou santuário, mas parece muito distante de poder assumir esse papel, porque, para interpretá-lo, teria de reconhecer a parte que desempenhou na maneira como a ordem racista, patriarcal e extrativista do mundo se instituiu.

A linguagem curatorial desempenha um papel central nesse processo. Textos de parede, catálogos, mediações educativas e até a disposição espacial das peças atuam como aparelhos discursivos que estabilizam interpretações. O que a peça “significa” passa a ser negociado não entre parentes, ceramistas e comunidades, mas entre curadores, críticos e gestores culturais. Não se trata apenas de quem fala sobre a obra, mas de quem possui autoridade para definir o horizonte interpretativo possível.

Nesse contexto, Vergès (2023) discute como o museu é um espaço de imposição de hierarquias, não neutro, onde a normatividade da propriedade privada, do Estado-nação e do colonialismo estrutural é constantemente reproduzida, mesmo sob a aparência de universalidade e valor educativo. A cerâmica, que no território de origem opera em regime de relação, pode tornar-se, então, uma unidade discursiva isolada, pronta para ser lida, classificada, avaliada e, às vezes, consumida dentro dos parâmetros da lógica dominante.

Esse enquadramento não é acidental: ele é o modo de funcionamento histórico das instituições ocidentais. Elas exigem que a obra seja separada de seu mundo para que possa ser legitimada como arte. A legitimidade, aqui, não é um reconhecimento, mas uma captura. Ao tornar-se parte do acervo ou da narrativa expositiva, a peça é incorporada a um regime de valor que não se refere mais ao território, mas à história da arte ocidental, à crítica especializada e ao mercado cultural. De maneira crítica, “objetos que foram saqueados, que

cumpriam funções diferentes em suas comunidades, depois que são limpos dessa marca, depois que são neutralizados e depositados em pedestais ou vitrines, tornam-se ‘arte’. A ‘designação como “arte” é um tipo de violência imperial’.” (Vergès, 2023, p. 62).

Compreende-se que a curadoria, portanto, elabora as condições de existência pública desses objetos. E, ao fazê-lo, pode tanto abrir quanto fechar sentidos. O discurso da valorização das culturas indígenas frequentemente oculta o fato de que esse reconhecimento é mediado por lentes que não se deixam transformar. O espaço artístico “aceita” o objeto indígena desde que ele caiba na narrativa que já está em curso. Trata-se de uma inclusão condicional, cuidadosamente administrada para que a instituição não precise se deslocar. A partir disso, Silva (2024, p. 30) argumenta que

Vergès não apresenta a decolonização como um argumento retórico ou slogan da moda, mas como um processo que requer a vontade de mudanças estruturais. Segundo a autora, não basta exibir obras com temas decoloniais, nem somente ampliar a diversidade de itens expostos. É preciso questionar as condições de trabalho de todos os profissionais da instituição, do pesquisador ao cozinheiro, bem como as hierarquias de gênero, classe etc. que ainda imperam nos museus.

[...] Nossa 'transmissão e preservação transgeracional' não é culto ao passado, mas uma afirmação de nossa existência presente. Resistimos ao discurso universalista, que nos quer aniquilar. Nosso patrimônio é vivo e não se resume à arte destinada ao mercado, nem ao lamento do que foi. Nós disputamos o espaço do museu, ou do pós-museu, como diz Verger, porque ele é uma arena para travar nossas lutas, para disputar não só narrativas, mas nossas presenças.

Desse modo, pensar a reorganização desses lugares não pode ser apenas no plano teórico: ela exige transformações concretas e estruturais no modo como instituições concebem, organizam e apresentam produções indígenas. Trata-se de alterar procedimentos curatoriais, administrativos e de pesquisa para que deixem de operar como filtros coloniais e passem a atuar em regimes efetivos de corresponsabilidade. Essa transformação demanda reconhecer que a autoridade interpretativa desses espaços não é neutra, e que a sua manutenção como centro de mediação é precisamente o que impede que a agência indígena se realize em sua plenitude.

Em *Véxoa: nós sabemos*, organizada por curadoras indígenas e com participação direta das comunidades, observa-se um processo de rotatividade que reflete novas formas de um fazer comum e que se apresenta através de uma prática curatorial que tensiona a epistemologia ocidental do museu, ao valorizar o diálogo contínuo, a troca e a aprendizagem compartilhada entre artistas e curadores indígenas, em um ambiente de confiança e cuidado.

Assim, o que se configura é um verdadeiro espaço de resistência e reocupação contra a invisibilização colonial, instaurando uma dinâmica que torna a exposição e seus itinerários movimentos vivos de luta em territórios e instituições recusados anteriormente à presença

indígena. Como endossa Simões (2025, p. 17) ao referenciar Naine Terena, “nosso modo antigo de falar ‘por’ indígenas, em vez de ‘com’ eles, reforça o silenciamento e a exclusão do protagonismo indígena; a mudança para o ‘falar com’ sinaliza um passo essencial para a agência real”.

Nesse sentido, uma das mudanças mais fundamentais envolve a coautoria e a cogestão curatorial. Em vez de incluir artistas e representantes indígenas como colaboradores pontuais ou consultores simbólicos, faz-se necessário instituir arranjos de decisão compartilhada, em que comunidades tenham voz desde a concepção da exposição até a definição dos textos, da montagem e das políticas de empréstimo. Essa participação altera o eixo da autoridade e desloca o espaço artístico do papel de intérprete exclusivo para o de parceiro responsável.

Em adição, ao tensionar os trânsitos entre local de origem e espaços de arte, importa ressaltar que essas transformações só se sustentam se acompanhadas de políticas claras de remuneração e benefício. A participação de comunidades e artesãs precisa ser remunerada de modo compatível, contemplando direitos sobre imagens, circulação de relatos e participação em catálogos, eventos e desdobramentos institucionais. Além disso, é preciso estabelecer políticas transparentes de repatriação ou devolução de peças cuja entrada em acervos ocorreu sem consentimento pleno.

No plano da formação, não basta convidar curadores indígenas esporadicamente, é necessário treinar equipes inteiras para operar segundo princípios de escuta, reciprocidade e responsabilidade. Proponho que isso implica incorporar metodologias da antropologia crítica, práticas de arquivo vivo e mediações que substituam explicações excessivas por espaços deliberados de não tradução. Por fim, uma reorganização ética das políticas de aquisição e exibição é indispensável. Para além de adquirir peças individuais, é necessário considerar os acordos comunitários que tornam essa circulação legítima.

4.3 O PAPEL DA CERÂMICA INDÍGENA NA CONSTRUÇÃO DE NOVAS NARRATIVAS ESTÉTICAS E POLÍTICAS

Os projetos curatoriais conduzidos por indígenas desafiam a noção tradicional de curadoria ocidental, buscando resgatar significados mais próximos da coletividade, do cuidado e da transmissão de conhecimento. (Simões, 2025, p. 18).

Em suas reflexões, ao promover esse deslocamento de um “falar por” para o “falar com” indígenas no campo da arte contemporânea, Naine Terena propõe espaço para a escrita de novas narrativas que desafiam e desconstróem os relatos hegemônicos e coloniais que

durante séculos silenciaram e invisibilizaram as vozes originárias. Elas emergem da própria experiência e cosmovisão dos povos indígenas, rompendo com a representação exotizante e etnográfica que historicamente reduziu suas expressões.

Apesar de não apresentar nenhuma obra em cerâmica como linguagem, no contexto do Pavilhão Hãhãwpuá da Bienal de Veneza de 2024, por exemplo, essa transformação epistemológica permitiu que a arte indígena passasse a ser entendida enquanto prática que articula resistência política, reinterpretação histórica e reafirmação cultural autônoma, reconfigurando simbolicamente espaços hegemônicos e nacionalistas. Ademais, a fachada da 60ª Bienal de Veneza também foi pintada por artistas indígenas brasileiros, do coletivo MAHKU, representando o mito *kapewë pukeni*, que se refere ao jacaré que serviu de ponte para atravessar o mundo.

Esse processo não apenas dá voz aos indígenas como sujeitos produtores de conhecimento e arte, mas também desafia o sistema de arte ocidental a repensar seus próprios critérios de avaliação, curadoria e circulação, abrindo fissuras no monocódigo interpretativo que sustenta sua lógica dominante.

Figura 43 - Obra *Okará Assojaba* (2024), de Glicéria Tupinambá



Fonte: Rafa Jacinto / Fundação Bienal de São Paulo

Figura 44 - Obra *Cardume* (2023-2024), de Ziel Karapotó



Fonte: Rafa Jacinto / Fundação Bienal de São Paulo.

Figura 45 - Artistas do coletivo Mahku pintam fachada da 60ª Bienal de Veneza



Fonte: reprodução Mahku.

Outro ponto crucial diz respeito aos protocolos de tradução. Toda tradução envolve escolha e poder; portanto, antes de traduzir, é necessário compreender quem solicita a tradução, quem a realiza e com que autoridade. A afirmação das versões originais, tanto linguísticas quanto narrativas, é uma forma de resistir ao achatamento semântico que tantas vezes acompanha exposições de arte indígena. Registrar essas escolhas torna visível a construção discursiva.

Isto posto, a escrita dessas novas narrativas implica um gesto de descolonialidade, em consonância com os diálogos estabelecidos a partir de Mignolo (2007, 2017) e Vergès (2025), onde as tradições, saberes e linguagens indígenas são reconhecidos em sua integralidade e complexidade, contribuindo para um reposicionamento das histórias nacionais, incluindo a brasileira, a partir das perspectivas de seus primeiros habitantes.

É um movimento que não só pluraliza o campo artístico, mas amplia a própria noção de história, identidade e resistência presentes nessas expressões, tornando visível uma alteridade que antes era subjugada ou invisibilizada. A arte indígena, ao assumir esse protagonismo, torna-se, portanto, produtora de contranarrativas que confrontam o legado colonial e apontam para futuros possíveis onde a diversidade cultural e epistemológica são efetivamente afirmadas e respeitadas.

Reflete-se também, portanto, sobre a necessidade de revisar criticamente os regimes de autoria que estruturam o campo da arte, sem cair na armadilha de opor autoria individual e autoria coletiva como categorias mutuamente exclusivas. No caso do fazer cerâmico indígena, o problema não é a presença do nome individual na ficha técnica, mas o modelo de autoria ocidental que esse nome carrega: uma ideia de sujeito isolado e proprietário de um estilo. Tal modelo não descreve o modo como a cerâmica é produzida e, frequentemente, o distorce.

Ao mesmo tempo, a solução não pode ser simplesmente substituir nomes individuais por categorias generalistas, como a etnia a qual um artista pertence. Esse procedimento, muito comum em acervos históricos, apaga os sujeitos concretos que moldaram cada peça, suas trajetórias, suas variações formais, sua agência. Nomear a pessoa que fez a obra é, nesse sentido, uma reparação: reverte o anonimato imposto por séculos de coleta etnográfica.

O desafio está em construir um regime de autoria que reconheça simultaneamente a singularidade do gesto e a coletividade que o sustenta. A peça é feita por uma pessoa ceramista, mas não existe fora das relações, dos ensinamentos e das responsabilidades que a possibilitam. Uma autoria verdadeiramente descolonial não apaga nem o sujeito nem o coletivo: descreve a rede de relações que dá origem ao gesto, sem reduzir o criador a uma identidade genérica nem isolá-lo em uma categoria estética ocidental.

Por fim, a virada proposta neste capítulo se comporta como uma demanda política e conceitual: aceita-se que o conhecimento é constituído de formas diversas, então não se pode continuar a exigir que os mundos se deixem reduzir para caber no museu ou nos espaços curatoriais de arte. A cerâmica dos Yudjá, assim como as diversas outras linguagens da arte indígena contemporânea, obriga a fazer escolhas, seja manter a aparência de pluralidade enquanto se mantém as mesmas estruturas de poder, ou transformar as práticas institucionais de modo que a presença se converta, de fato, em agência. Essa escolha trata de decidir se se continua apenas a exibir povos ou a semear novas epistemes.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A condução desta pesquisa evidenciou a complexidade e a densidade simbólica da produção cerâmica dos povos indígenas, com especial atenção para os Yudjá. Longe de se restringirem a uma funcionalidade utilitária, os artefatos cerâmicos revelam-se como portadores de memória, identidade e cosmologia, mobilizando um repertório de significados que tensiona os modos hegemônicos de classificação tanto no discurso acadêmico quanto nas instâncias da arte contemporânea. Compreendê-los como práticas relacionais, situadas e atravessadas por lógicas próprias implica necessariamente recorrer a uma abordagem interdisciplinar, que convoque, em diálogo, a antropologia, a arqueologia e as artes visuais. Tal perspectiva também permite desestabilizar categorias estanques e abrir espaço para leituras mais sensíveis à materialidade indígena.

No percurso metodológico, a análise documental dos registros fotográficos realizados na aldeia Pakayá, assim como o exame crítico das curadorias recentes que dialogam com a cerâmica indígena em espaços curatoriais artísticos, possibilitaram tensionar as transformações e os deslocamentos que esses objetos sofrem ao serem transpostos do seu contexto originário para o circuito expositivo urbano. Essa transposição não apenas altera o significado e a recepção da cerâmica, mas instaura fricções entre diferentes regimes de sentido: entre epistemologias indígenas e narrativas ocidentais sobre arte, história e cultura material. Destaca-se, assim, a necessidade de reconhecer e respeitar as particularidades culturais, os processos produtivos e as narrativas que permeiam esses objetos, a fim de evitar apropriações ou interpretações que desconsiderem suas dimensões políticas e ontológicas.

A partir disso, tornou-se evidente que a cerâmica yudjá pode ser compreendida como um documento vivo, um arquivo em movimento que registra tensões históricas e políticas. A materialidade do barro, seus processos de coleta e queima, as marcas deixadas pelo gesto, constituem um sistema de conhecimento que resiste à redução a categorias estéticas ou utilitárias. Reconhecer essa dimensão implica assumir que cada peça é também uma resposta à colonialidade, não no registro da denúncia explícita, mas na persistência material de mundos que sobreviveram à violência estatal, missionária e patrimonial. A cerâmica, nesse sentido, é um modo de sobreviver ao que se tentou apagar.

Outro eixo que atravessa esta pesquisa diz respeito à vitalidade das práticas cerâmicas contemporâneas como forma de resistência cultural e afirmação identitária. Ao conjugar tradição e reinvenção, os Yudjá atualizam seus saberes e reafirmam modos próprios de existência, contrapondo-se às tentativas históricas de apagamento e subalternização. A

cerâmica, nesse sentido, não é apenas um legado ancestral, mas uma prática em movimento, capaz de inscrever presença, território e agência no presente. Essa perspectiva convida a deslocar o olhar que restringe esses objetos a categorias arqueológicas ou etnográficas, reconhecendo neles também toda a sua potência estética e política.

Por fim, a discussão em torno das epistemologias indígenas e da crítica ao paradigma colonial aponta para a urgência de reconfigurar os modos de produção e circulação do conhecimento. A cerâmica, enquanto forma de expressão material e simbólica, enraizada em modos específicos de relação com o território, com o coletivo e com o sagrado, desafia a linearidade cronológica e as delimitações espaciais impostas pelo Estado-Nação. Reconhecer essa dimensão exige abrir espaço para diálogos interepistêmicos, capazes de desestabilizar hierarquias de saber e ampliar os horizontes do pensamento acadêmico.

As discussões aqui desenvolvidas apontam para a necessidade de repensar criticamente o papel das instituições de arte no tratamento da cerâmica indígena. Não basta ampliar a presença de peças em exposições se as estruturas de interpretação permanecem baseadas em paradigmas coloniais. Esta pesquisa mostrou que a entrada da cerâmica no museu ou instituições de arte é sempre acompanhada de negociações complexas sobre autoria, narrativa e contexto. Essas negociações, por sua vez, revelam as limitações institucionais na recepção de epistemes não ocidentais. Portanto, uma verdadeira abertura à cerâmica indígena convoca mais do que acolhimento: implica reconfiguração do espaço expositivo, das curadorias e dos modos de mediação.

No campo metodológico, esta pesquisa mostra que pesquisar acerca da cerâmica indígena exige também um posicionamento ético, não apenas analítico. Implica reconhecer os limites do olhar externo e compreender que nem tudo pode ser traduzido, descrito ou capturado pelos métodos acadêmicos. A própria produção das análises se tornou um exercício de autorreflexividade, no qual se buscou evitar qualquer elaboração rumo à exotização, à estetização excessiva ou à instrumentalização dos saberes yudjá. Mais do que interpretar objetos, tratou-se de negociar proximidade e distância.

Por fim, os resultados aqui apresentados apontam um campo fértil de investigações futuras que podem aprofundar as relações entre arte, memória, território e identidade, bem como explorar as implicações políticas da curadoria e museografia da cerâmica indígena contemporânea. Esta pesquisa pretende, então, contribuir para a reafirmação da cerâmica Yudjá como uma produção estética e cultural singular, inserida em contextos específicos de resistência e afirmação identitária. Ao mesmo tempo, propõe estabelecer pontes com outras áreas do conhecimento, ampliando o entendimento sobre a diversidade e a riqueza das

culturas indígenas brasileiras.

Da mesma forma, urge explorar como museus, exposições e demais instituições de arte podem ser transformados pela presença da cerâmica, não apenas como coleção ou exposição, mas como critério de reorganização institucional e evocação de novas epistemes. O campo que se abre é amplo e fértil, e reafirma a cerâmica yudjá como prática que não apenas conta, mas faz história.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Randra Kevelyn Barbosa. Curadoras indígenas: diálogos e tensões na demarcação simbólica de museus no Brasil. **Meridional - Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos**, n. 20, p. 57-84, 29 abr. 2023. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5354/0719-4862.2023.70100>. Acesso em: 01 jun. 2025.
- BELAUNDE, Luisa Elvira. “Viver bem e a cerâmica: técnicas artesanais e sociais na Amazônia”. **R@U – Revista de Antropologia da UFSCar**, São Carlos, v. 9, n. 2, p. 185-200, 2017.
- BENITES, Sandra; EKMAN, Anita; AMARO, Fernanda Ribeiro. 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.
- BRANDÃO, Ludmila; MENENDEZ, Larissa; GUIMARÃES, Suzana. Visual Virtual MT: relato de uma pesquisa. **Estudios Artísticos**, v. 1, n. 1, p. 106, jan. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14483/25009311.10250>. Acesso em: 12 ago. 2024.
- ESBELL, Jaider. Jaider Esbell. [Entrevista concedida a] Nina Vincent e Sergio Cohn. In: COHN, Sergio; KADIWÉU, Idjahure (orgs.). **Tembetá - conversas com pensadores indígenas**. Rio de Janeiro, RJ: Azougue Editorial, 2019.
- FARGETTI, Cristina Martins. **Terminologia da cultura material juruna**. Araraquara, SP: Letraria, 2021.
- GELL, Alfred. **Arte e agência**. Tradução Jamile Pinheiro Dias. São Paulo, SP: Ubu, 2018.
- KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2022.
- LAGROU, Els; PIMENTEL, Lucia Gouvêa; QUINTAL, William Resende. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte, MG: Editora C/Arte, 2009.
- LEITE FILHO, Deusdedit Carneiro. Arqueologia dos ambientes lacustres: cultura material, dinâmica sociocultural e sistema construtivo nas estearias da Baixada Maranhense. **Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG**, v. 25, n. 1 - 2, p. 54-99, 2016.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Oleira Ciumenta**. Coimbra: Edições 70, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. 9. ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 1990.
- LIMA FILHO, Manuel. Entre campos: cultura material, relações sociais e patrimônio. In: TAMASO, Izabela; LIMA FILHO, Manuel (orgs.). **Antropologia e Patrimônio Cultural. Trajetórias e Conceitos**. Brasília, DF: ABA, 2012.

LIMA, Tânia Stolze; MACEDO, Eric. Povo Yudjá/Juruna. **Povos Indígenas no Brasil**. São Paulo, SP: Instituto Socioambiental, 2021. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yudj%c3%a1/Juruna>. Acesso em: 05. abr. 2024.

LIMA, Tânia Stolze. **Um Peixe Olhou Para Mim**. O povo Yudjá e a perspectiva. São Paulo, SP: UNESP/ ISA/ NUTI, 2005.

MENENDEZ, Larissa Lacerda; REIS, Thayane; FONSECA, Laís; GOMES, Rodrigo. Véxoa Nós Sabemos: uma reflexão sobre cerâmica Yudjá. *PoliÉtica*. **Revista de Ética e Filosofia Política**, v. 12, n. 3, p. 386-408, 2024.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 32, n. 94, jun. 2017.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Artefatos de argila e informações sobre essas obras. **Moquém_Surarî**: arte indígena contemporânea. Curadoria Jaider Esbell. São Paulo, SP: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021. p. 152-153.

NEVES, Eduardo Góes. **Arqueologia da Amazônia**. São Paulo, SP: Contexto, 2011.

NEVES, Eduardo Góes. Cerâmica Tapajônica: aspectos técnicos e simbólicos. **Amazônia Arqueológica**, 2005.

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, SP: Pinacoteca do Estado, 2020. p. 122-124.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em lugares civilizados**. São Paulo, SP: EDUSP, 2007.

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

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

ROCHA, Herson Oliveira da; SILVA, Marcos Welby Correa; MARQUES, Fernando Luiz Tavares; LEITE FILHO, Deusdedit Carneiro. Gradiometria magnética e radar de penetração no solo aplicados em Estearias de Penalva (MA). **Geologia USP**, Série Científica, v. 15, n. 1, p. 3-14, 2015.

ROOSEVELT, Anna C. **Moundbuilders of the Amazon: geophysical archaeology on Marajo Island, Brazil**. San Diego: Academic Press, 1991.

ROOSEVELT, Anna C.; NAVARRO, Alexandre G. **Ancient Civilizations of Amazon/Civilizações Antigas da Amazônia**. São Luís, MA: EDUFMA, 2021.

SALDANHA, Ana Livia Ruegger. **Arte Pré-Colombiana Hoje: Cerâmica Marajoara no MASP**. 2019. 86f. TCC (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SANTOS, João P. Cerâmica de Santarém: entre arte e funcionalidade. **Revista Brasileira de Arqueologia**, 2010.

SILVA, Glicéria Jesus da. O voo do Manto e o Pouso do Manto: uma jornada pela memória Tupinambá. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 294-333, mai.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675041. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/in-dex.php/mod/article/view/8675041>.

SIMÕES, Gabrieli Priscila. Arte indígena no Pavilhão Brasileiro das Bienais de Veneza: do “falar por” ao “falar com”. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 9, n. 2, p. 54-82, mai.2025. DOI: 10.20396/modos.v9i2.8678055. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/in-dex.php/mod/article/view/8678055>.

SZTUTMAN, Renato. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência - pensando com Isabelle Stengers. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v. 69, p. 338-360, jan./abr. 2018.

VAN VELTHEM, Lúcia H. Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. **Textos escolhidos de cultura e artes populares**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 55-65, 2010.

VAN VELTHEM, Lúcia H. Em outros tempos e nos tempos atuais: arte indígena. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimento: artes indígenas**. São Paulo, SP: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 58-91.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta**. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2023.

YUDJA, Charadu Juruna. **O rapaz que se transformou num grande Pajé**. 2010. 14f. Trabalho de Conclusão de Curso (Projeto Haiyô – Magistério Intercultural) – Secretaria de Estado de Educação/Polo Pavuru – Médio e Baixo Xingu, Feliz Natal/São José do Xingu, MT, 2010.