

# **G.E.S.T.O.: arqueologia experimental cerâmica *online***

G.E.S.T.O.: experimental pottery  
archaeology online

## **Lara Carvalho Cipriano**

Graduanda em Filosofia - UFMG  
Graduanda em Psicologia - PUC-MG  
Integrante do G.E.S.T.O. - MHNJB-UFMG

## **Isabela Santos Veiga**

Graduanda em Antropologia com habilitação em Arqueologia - UFMG  
Integrante do G.E.S.T.O. - MHNJB-UFMG

## **Laila Kierulff**

Graduada em Psicologia - FUMEC  
Ceramista pesquisadora  
Professora na Escola Guignard-UEMG  
Coordenadora do projeto “Uma Xícara de Quê?”  
Coordenadora do G.E.S.T.O. - MHNJB-UFMG

## **Sara Toja**

Graduada em Antropologia com habilitação em Arqueologia - UFMG  
Integrante do G.E.S.T.O. - MHNJB-UFMG

## **Helen de Souza Teixeira**

Graduada em Geografia e Análise Ambiental - UNI-BH  
Integrante do G.E.S.T.O. - MHNJB-UFMG

## **Ângela Maria Vaz Leão**

Graduada em Artes Plásticas com habilitação em Escultura, Cerâmica e Litografia - UEMG Integrante do G.E.S.T.O. - MHNJB-UFMG

## **Amanda Trindade Diniz**

Mestranda em Antropologia - PPGAN/FAFICH/UFMG  
Integrante do G.E.S.T.O. - MHNJB-UFMG

## **Lílian Panachuk**

Doutora em Antropologia - PPGAN/FAFICH/UFMG  
Coordenadora do G.E.S.T.O. - (MHNJB-UFMG).

## 1. Introdução

O G.E.S.T.O. (Grupo de Estudos do Simbólico e Técnico da Olaria) está interessado em pesquisar, praticar e difundir os saberes no que tange à cerâmica. Nós temos como objetivo incentivar e divulgar a experimentação cerâmica e o conhecimento arqueológico, em especial, a tecnologia oleira tradicional. Nosso grupo foi criado em 2016, com perfil presencial de oficinas (Fig. 1), construção de fornos e demonstrações de queima a lenha. Impulsionadas pela pandemia de 2020, começamos a utilizar as redes sociais para divulgação de conteúdo de interesse para a arqueologia e as artes plásticas. A fim de compartilhar essa experiência no meio virtual, fazendo jus à ideia de *escrevivência* de Conceição Evaristo, o presente texto refere-se aos tópicos explorados em nossas práticas, em nossas reuniões remotas e atividades virtuais em nossa página do *Instagram* (@gestoufmg).

**Fig. 1:** Fotografias dos encontros presenciais antes da pandemia; acervo pessoal Lílian Panachuk e desenho representando esses mesmos encontros.



**Fonte:** Amanda Diniz.

Partimos da problematização da separação entre narrativa/experiência, conhecimento/sensação, teoria/práxis que o estilo de vida moderno impõe. Nesse sentido, partilhamos da visão crítica de Dostoiévski (2009:36) quando ele afirma que a humanidade está a tal ponto afeiçoada ao seu sistema de dedução abstrata que está pronta para descrever de seus olhos e de seus ouvidos apenas para justificar a sua lógica. Assim, em contrapartida, somos motivadas pela ideia de que o fazer e o sentir nunca estiveram verdadeiramente longe do conhecer.

Contestamos o fato de o pensamento ocidental desprezar, em larga medida, as fontes somáticas do saber. Isso atinge o seu ápice na modernidade, em que o corpo parece estar reduzido a uma extensão do cérebro – pensando nisso, Vilém Flusser (2019:169) usa a expressão *cérebro desencarnado*, e Ailton Krenak discute essa questão nos seguintes termos:

“Estamos viciados em modernidade. A maior parte das invenções é uma tentativa de nós, humanos, nos projetarmos para além dos nossos corpos. (...) Estamos a tal ponto dopados por essa realidade nefasta de consumo e entretenimento que nos desconectamos do organismo vivo da Terra” (Krenak, 2020:n.p.).

Desse modo, a partir do entendimento de que o corpo é mediador da experiência no mundo, a motivação do G.E.S.T.O. é mostrar que o conhecimento é intrínseco à vivência cotidiana (em que se situa a experiência corpórea). Não é preciso tentar conciliar esses dois mundos porque não há dois mundos (Marquetti & Funari, 2015). O meio e as coisas nos habitam e nos incitam (Miller, 2010:79). Para nós, esse pensamento é manifesto no fazer cerâmico. A fim de tornar isso claro, serão expostas as etapas da nossa prática, que representam a conexão entre o saber e o fazer, inerente à essa experiência.

## 2. A modelagem dos corpos

O processo da cerâmica inicia-se no confronto da ceramista com a presença do amorpho na Terra (Nakano, 1989:73). As mãos, principais ferramentas das ceramistas, movimentam-se guiadas pela prática. Enquanto elas parecem distraídas, apreendem informações sensíveis relativas à aprendizagem corporal concreta, que é desenvolvida no contato com a matéria. Tais informações só podem ser acessadas pelas próprias mãos em movimento (Gosselain, 2018).

Em função disso, esse processo aproxima-se do campo do indizível. Não basta encontrá-lo nos livros, é preciso vivê-lo, é preciso criar uma consciência material (Sennett, 2009). De acordo com a intelectual indígena Célia Xakriabá (2018:43), o conhecimento não é só elaborado pela mente, mas também pelo exercício da prática com as mãos. E, de modo similar, Clarice Lispector (1998:29) escreveu: *“da escultura (...) veio meu jeito de pensar só na hora de pensar, pois eu aprendera a só pensar com as mãos”*.

Assim, nos processos de manufatura ousamos dizer que, além de pensar com as mãos, a vidência das mãos e a tatilidade dos olhos andam juntas (Panachuk, 2018). Dessa forma, mão direita e esquerda habilidosamente se acompanham no avesso das paredes de barro e é possível encontrar o limiar entre sua posição e a forma pretendida.

Apesar das oleiras desenvolverem uma habilidade corporal a partir das

mãos em contato com o barro, mesmo a mais experiente ceramista não tem controle total em relação à criação de uma peça, visto que o barro não é mero receptáculo da nossa intencionalidade. Pensando nisso, é possível compreender o que diz Paulo Leminski (2013:107): “o barro toma a forma que você quiser; você nem sabe estar fazendo apenas o que o barro quer”.

Isso acontece, dentre outros motivos, porque há muitas forças atuantes entre a mão e a matéria que devem ser consideradas no processo da modelagem. Alguns fatores que influenciam a interação entre ceramista e argila são a umidade do ar, a posição da peça em relação ao corpo, a temperatura do ambiente e a gravidade.

Outro fator que deve ser levado em conta é a troca de calor entre o corpo da ceramista e o barro. Durante a modelagem, o calor das mãos atua na perda de umidade do barro a tal ponto que a argila pode perder a sua plasticidade, resultando em rachaduras caso a ceramista não cuide de molhar as suas mãos, a fim de resfriá-las, para continuar o seu trabalho. Nesse sentido, pode-se dizer que a modelagem requer a administração da umidade da argila ao longo de todo o processo.

Isso nos faz pensar que o fazer cerâmico é também um exercício de alteridade, na medida em que requer que a ceramista fique atenta às demandas da argila. Não se trata de poética nem metáfora, e sim da relação concreta entre corpos. Dessa forma, na experiência com o barro, tem-se dois entes reciprocamente afetados (Favret-Saada, 2005).

Sendo assim, na mesma medida em que nós damos forma à peça por meio dos nossos *gestos* modeladores, a peça nos dá forma em outro sentido. Tendo em vista que, os “*gestos são movimentos pelos quais se manifesta uma maneira de estar no mundo*” (Flusser, 2014:111), a modelagem da argila é também uma manifestação da nossa subjetividade e ao mesmo tempo de nossa comunidade de prática, é um corpo compósito. Nesse sentido, enfatizamos que há uma dimensão imaterial relativa aos gestos do fazer e, por isso, o significado da cerâmica vai além do objeto que é produzido (Xakriabá Corrêa, 2018:42). Em função disso, é importante pensar as práticas para além do próprio objeto porque o mais importante não é o produto, e sim o processo (Xakriabá Corrêa, 2018:193).

### 3. Caco como potência

A experimentação com a argila nem sempre resulta em uma peça íntegra, como demonstram artistas tais quais Celeida Tostes e Ana Mendieta. Elas nos convidam a refletir sobre o fato de que o potencial expressivo do barro pode levar a múltiplos resultados. Nesse sentido, um dos feitos mais vistosos do G.E.S.T.O. é um grande vaso (80cm de altura, 60cm de diâmetro maior e 42cm de boca) pesando 38kg (úmido). Construído durante o processo de produção de réplicas das peças do sítio Florestal 2 (Minas Gerais) como parte da exposição permanente intitulada “*Diversidade em contextos arqueológicos indígenas de Minas Gerais ao longo dos últimos 14 mil anos*” do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG (MHNJB-UFMG). O vaso (Fig. 2) trincou durante a queima, e posteriormente foi desarticulado propositadamente para demonstrar os processos pós-deposicionais que perpassam os artefatos. Esse vaso, estando quebrado, continua a encantar quem visita a exposição. Isso revela a potência dos cacos e, ao mesmo tempo, tensiona a concepção tradicional de arte segundo a qual o objeto artístico precisa ser intacto, puro e protegido.

**Fig. 2:** Primeira linha respectivamente: desenhos que representam a confecção do vaso, por: Amanda Diniz; segunda linha respectivamente: fotografias da finalização do vaso, por: Lílian Panachuk e desenho da queima do vaso por: Amanda Diniz; terceira linha respectivamente: Fotos do vaso desarticulado em exposição.



**Fonte:** Andrei Isnardis.

“Despojei-me, cobri meu corpo de barro e fui” (Costa, 2010:52), escreveu Celeida sobre a performance *Passagem*, na qual ela está imersa no barro. Isso nos faz refletir sobre a supracitada exclusão do corpo das atividades modernas. Mesmo no campo da estética – cuja origem “*aisthesis*”, do grego, significa sensa-

ções e, portanto, refere-se à dimensão corpórea –, nota-se tal exclusão do corpo.

Isso pode ser exemplificado pelo modo com que os objetos são apresentados no museu, o pretensu lugar da arte, no qual, por exigências legislativas, as peças expostas são rodeadas por uma redoma de vidro e, no chão, há uma linha que limita a aproximação de quem deseja contemplá-la. Nesse contexto, os objetos são processados apenas por meio da visão, enquanto que os outros campos sensoriais ficam excluídos dessa experiência. Apesar de que, possivelmente, o objeto que está sendo contemplado implica em outras modalidades sensoriais multifacetadas que agem em conjunto (Ouzman, 2005 *apud* Pellini, 2016:29). Assim, essa limitação do contato com o objeto artístico, imposta pela ambientação dos museus, prejudica a sua apreensão de forma holística.

#### 4. Cuidado na pele

Para retornar às etapas do nosso fazer, após modelarmos a peça, passamos para a etapa de tratamento da superfície. As opções nesse âmbito variam desde texturas, relevos e cores na superfície interna e/ou externa da peça.

O polimento pode ser um bom exemplo da relação entre coisas e corpos. Com as costas de uma colher, uma semente arredondada ou um seixo, compactamos a superfície ao deslocar a ferramenta na peça e assim movimentá-la, friccionando até que os poros possam ser reduzidos e o brilho apareça, como consequência de nossas ações.

Somado ao efeito brilhante do polimento, há o efeito tátil. O resultado desse trabalho é uma peça menos porosa e mais densa, o que facilita a sua limpeza, em especial, no caso de utilitários. O polimento também pode melhorar a retenção do líquido. Essa etapa pode ser realizada no “ponto de couro”, identificado pela firmeza da peça meio úmida, de modo que ela possa ser manuseada sem risco de deformação. Essa técnica implica em tempo de empenho, ritmo e força para realizar a tarefa, e, ao mesmo tempo, é justamente o que gera intimidade entre os corpos e conhecimento mútuo, concreto e sensível.

Uma vez finalizado o tratamento da superfície, cuidamos para que a peça seque adequadamente. Uma das formas de controlar a secagem é mantendo a peça em um invólucro plástico, o que retarda a velocidade desse processo.

A última etapa do fazer cerâmico é a queima e, por possuir diversas particularidades, será aprofundada mais adiante neste texto. Adiantamos que essa etapa é fundamental porque permite que a argila se converta em cerâmica, tor-

nando-se resistente, e possibilitando sua travessia no tempo.

## 5. Saber ancestral, os elementos e as redes

Posto que a cerâmica é um fazer milenar, pelas mãos de uma ceramista que respirou em uma comunidade de prática, em tempos remotos, nasceu um objeto cerâmico, hoje arqueológico. A despeito dos processos deposicionais e do tempo, a marca das mãos (*ipoagwerã*) fica para sempre nos artefatos produzidos (Wajãpi *et al.*, 2008:3) e, nesse sentido, “o que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos [e] as raspaduras das unhas (...)” (Saramago, 2000:84).

Em função disso, o contato com a materialidade do barro é uma experiência que traz consigo a noção de ancestralidade, já que o barro é central em diversas narrativas dos povos originários, dentre as quais podemos citar a história de criação do povo Pataxó:

“Em um lugar encantado chamado Juacema surgiu um grande guerreiro “Txôpai” (o criador). Em um dia ensolarado, o Txôpai provocou um grande temporal na Juacema, onde se formou um imenso buraco. Cada pingo de água que caía no buraco se misturava ao barro dando formas a guerreiros belos e fortes. Os índios saíram do buraco e começaram a povoar e habitar aquela terra sagrada. Era o povo Pataxó” (Pataxó, 2010:17).

Assim, em meio a uma construção de ações coletivas em torno de saberes tradicionais vivenciados no gestual prático e simbólico, inscrito em corpos contemporâneos, não perdemos de vista a base ancestral.

“Fazendo cerâmica podemos, mais que em qualquer outra arte, sentir, contatar e participar desse movimento perpétuo de transformação cósmica, pois ela lida diretamente com os elementos que constituem o universo: Terra, Água, Ar, Fogo” (Nakano, 1989:67).

A presença do elemento terra dispensa explicações, uma vez que ela é a própria matéria que está sendo modelada. No entanto, ela deve possuir aspectos específicos para que se torne uma peça cerâmica. Por isso, o processo de escolha

do barro é primordial e sua extração pode ser criteriosa. Por exemplo, em entrevista para o canal no *Instagram* do G.E.S.T.O. o intelectual indígena e ceramista Vanginei Leite Silva, conhecido como Nei Xakriabá **(1)** conta como ele escolhe o barro.

“A terra é dominada pela lua, então aqui no Xakriabá muitas das atividades a gente faz observando as fases da lua (...) os mais velhos recomendam que não retire o barro na lua nova, principalmente nos três primeiros dias, e durante a lua minguante” (Xakriabá, 2020).

Ademais, ele afirma que é preciso sentir o barro antes de recolhê-lo, uma vez que:

“(...) não é qualquer barro que serve para fazer a peça porque essa parte mais de cima tem muita matéria orgânica, (...) e tem que ser um barro que tem bastante elasticidade (...) a gente tem que amassar e sentir que ele é um barro bem pegajoso” (Xakriabá, 2020).

Seja qual for o critério que orienta a retirada, todos os métodos têm um objetivo em comum: buscar a argila mais adequada, que atenderá as necessidades técnicas e socioculturais da modelagem e garantirá uma menor probabilidade de quebras e trincas quando as peças forem queimadas e utilizadas.

A água, por sua vez, é onipresente, embora isso nem sempre seja visível. Sua presença é fundamental porque é o que viabiliza a manipulação dessa matéria, visto que possibilita a sua principal característica – a plasticidade. Como já dito, o fazer cerâmico é perpassado pela administração de água na massa argilosa. Desse modo, a umidade indica de que forma a peça pode ser trabalhada.

A presença do ar explica a necessidade de movimentar a massa, que é o primeiro passo da manipulação da argila. Essa etapa é importante para evitar a presença de bolhas que comprometem a queima da peça e para “acordar” o barro. Esse elemento também desempenha um papel importante em alguns tipos de peças, como os apitos, nos quais o fluxo de ar é essencial para o seu funcionamento. Nosso grupo faz réplicas, de acordo com as técnicas tradicionais, de apitos amazônicos (Panachuk, 2018) e pré-colombianos. Nós também ensinamos a fazê-los, antes da pandemia, em oficinas presenciais gratuitas e, atualmente, em demonstrações ao vivo nas redes sociais **(2)**.

O elemento fogo, por fim, faz-se presente na queima. A potência que emana do fogo é muito envolvente. Para quem contempla a sua luz deslumbrante, as chamas evocam o desejo de mudança, pois elas próprias mostram-se um exemplo de devir (Bachelard, 1994:25). “*Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é ultravivo*” (Bachelard, 1994:11).

Além disso, durante a queima, a relação entre fazer, sentir e saber torna-se evidente, já que ao longo desse processo é necessário atentar-se ao som dos estalos, ao odor da lenha, a coloração e outros aspectos das chamas. Também é preciso observar diferentes detalhes da técnica de queima, como a organização das peças e o combustível a ser utilizado para realizar a transformação desejada.

## 6. As labaredas da transformação

Para apresentar com mais detalhes a última etapa da olaria, falaremos sobre as queimas cerâmicas tradicionais praticadas pelo nosso grupo. Utilizamos diferentes técnicas de queima à lenha, incluindo estrutura de fogueira, forno de cova, forno de tiragem direta (feito de tijolo e de cupinzeiro). Tais queimas duram, em média, seis horas e, posto que o fogo se alimenta como um ser vivo (Bachelard, 1994:97), a agência humana é necessária nesse trabalho. No entanto, reforçamos que há fatores que escapam da nossa agência, tais quais o vento ou a umidade da lenha.

Em um primeiro momento, ao dispor as peças dentro do forno a fim de evitar danos, é preciso fazê-lo de um certo modo. Na entrevista supracitada ao nosso canal virtual, Nei Xakriabá nos conta como ele faz:

“Primeiro eu vou colocando as peças mais pesadas, pra depois, em cima delas, botar as mais leves, e aí eu vou procurando apoiar elas de forma que não fiquem recebendo uma quantidade de peso em um ponto pequeno da peça” (Xakriabá, 2020).

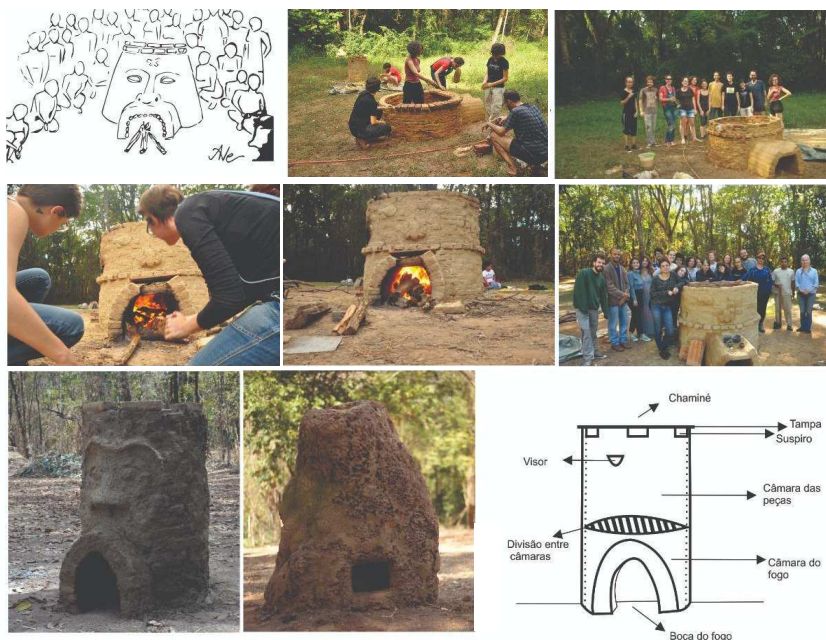
Ao falar sobre a queima, a ceramista Lorena D’arc (3), também em entrevista para o G.E.S.T.O., chama a atenção para uma comparação entre o forno cerâmico e o útero. Essa relação captura a transformação que a peça sofre no interior do forno e é calcada no fato de que a cerâmica é um fazer tipicamente feminino. Além disso, essa comparação vai ao encontro da posição que aproxima as mulheres da criatividade: “*não é à toa que se fala da **concepção** de uma obra,*

de seu **nascimento** ou da **gestação** de um pensamento” (Jung, 1989:68, **grifos da autora**). Isso remete à cosmovisão ameríndia que não compreende a gestação exatamente como um fenômeno natural, mas sim como um processo de criação – “*Um corpo é produzido como um artefato*” (Lagrou, 2020, n.p.) **(4)**.

Nessa direção, nomeamos um dos fornos que utilizamos nas nossas queimas de “Forna Glória”. Em entrevista para o G.E.S.T.O. **(5)**, o coletivo Ceramistas Maria Quem Dera nos conta que o forno utilizado por elas também recebeu um nome relativo às mulheres: “*o nosso forno chama Mãe da Lua*”, disse Patrícia (2020), integrante do grupo. Mãe da lua é também o nome do engole vento ou curiango, pássaro relacionado à olaria em muitas narrativas ameríndias sobre a olaria (Levis-Strauss, 1985).

A “Forna Glória” (Fig. 3) foi construída no dia dezenove de outubro de 2019. Para tanto, utilizamos tijolos reunidos com uma massa de argila bem úmida, terra de formigueiro e serragem. A construção do forno exige um esforço social, isto é, uma prática de *puxirum* (Fig. 4). Esse termo, recorrente no Médio e Baixo Amazonas, consiste em um auxílio mútuo pautado pela solidariedade do trabalho coletivo (Medeiros, 2017:44), no qual não há interesse de monetização. Em dias de *puxirum* os laços sociais são fortalecidos (Medeiros, 2017:53). Assim, as ações em torno do fogo têm a potência de consolidar as nossas relações afetivas. Nesse sentido, “*revoluções são possíveis em torno da fogueira*” (Flusser, 2011:74).

**Fig. 3:** Primeira linha respectivamente: desenho da queima em torno da Glória, por: Amanda Diniz; fotografias da construção do forno, por Sara Toja e Daniel Cruz; segunda linha respectivamente: fotografias da “forna Glória” em ação, por: Gabriel Rodrigues e Lílian Panachuk; terceira linha respectivamente: fotografias da “forna Glória”.



**Fonte:** Daniel Cruz e croqui feito por Lílian Panachuk.

**Fig. 4:** Puxirum: um trabalho feito à muitas mãos; fotografias por Lílian Panachuk e desenho.



**Fonte:** Amanda Diniz.

A “Forna” tem as seguintes medidas: 40 centímetros de largura e 60 de altura (“boca”), 48 centímetros (câmara do fogo), 72 centímetros (câmara das peças), totalizando um metro e vinte de altura. A queima se inicia no “esquente” da “Forna”: nessa fase o calor deve alcançar as peças lentamente. Três horas de fogueira na boca da “Forna” são suficientes para, então, iniciar a entrada gradual das brasas e, passado mais um tempo, é possível seguir alimentando o fogo com lenha.

Para acompanharmos a temperatura, utilizamos o termopar e os cones pirométricos, que são pequenas peças que possuem uma formulação apropriada para responder às variadas temperaturas. Assim, tais peças funcionam como um termômetro. No processo da transformação do barro em cerâmica, as peças modeladas ficam incandescentes, sendo essa outra maneira de aferir a temperatura.

É importante ressaltar que a técnica de queima em fogueira é utilizada por diferentes comunidades brasileiras. Por exemplo, as panelleiras de Goiabeiras (Espírito Santo), que também foram entrevistadas pelo G.E.S.T.O. (6), praticam tradicionalmente a técnica em fogueira. Nesse caso, as peças são colocadas sobre uma estrutura plana de madeira e, em seguida, cobertas com lenha fina. Quando as panelas são retiradas, ainda incandescentes, são açoitadas com uma “vassourinha de muxinga” e tingidas com tanino, que dá a conhecida cor preta às peças (Marques & Caloti, 2013).

Além das Panelleiras de Goiabeiras, da Lorena D’arc, das Ceramistas Maria Quem Dera e do Nei Xakriabá, também estamos em contato virtual com Adriana Martinez (7), com Kuawa Apurinã (8), com Berenice e Carlos (Panelleiras de Goiabeiras), com Armando Ribeiro (Vale do Jequitinhonha) (9), entre outras. Desse modo, nossas atividades são pautadas por um diálogo contínuo com os povos

tradicionais e com a assim chamada cultura popular. A cultura popular nos inspira porque se caracteriza, precisamente, por não ter instituído o saber e a arte como domínios autônomos, distanciados da prática e das demais esferas da vida.

## 7. Nossa maneira de adiar o fim do mundo

Como já dito, antes da pandemia nossas atividades consistiam, principalmente, em reuniões abertas, oficinas de modelagem (produção de chocalho, de apito, de recipientes e de outras réplicas arqueológicas), construção de forno e queima cerâmica a partir de diferentes procedimentos tradicionais realizados no MHNJB-UFMG. Contudo, desde 2020, não conseguimos realizar ações presenciais, então, nosso grupo fortaleceu suas redes sociais. Desse modo, atualmente nossas atividades centralizam-se no nosso canal no *Instagram*.

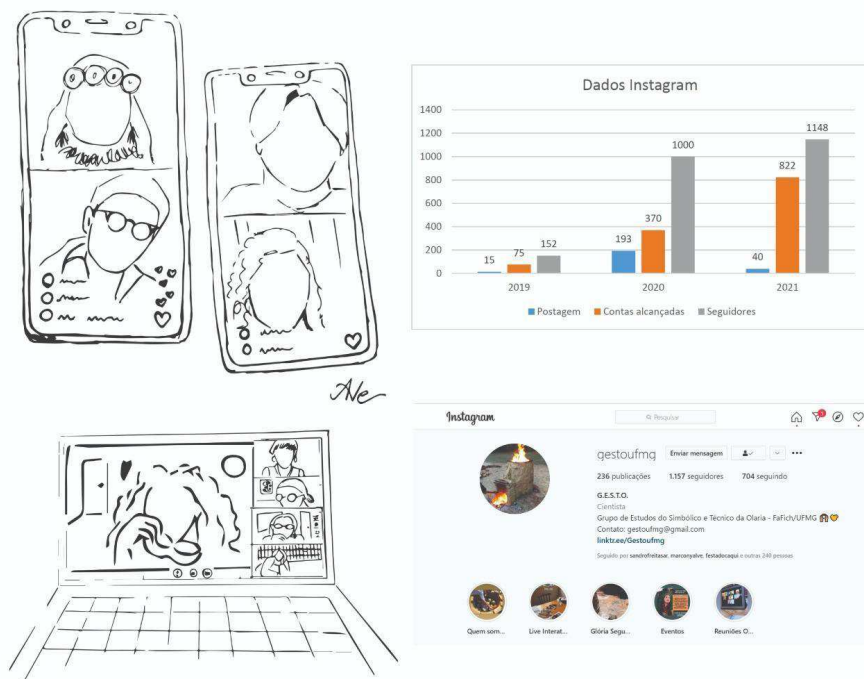
A experimentação cerâmica *online* é especialmente desafiadora posto que enfatizamos a importância da presença corpo a corpo, principalmente nos processos de manufatura. Mas, a partir de postagens, entrevistas e oficinas no formato de *lives* interativas, incentivamos virtualmente a experimentação com o barro. As entrevistas ao vivo e demais conteúdos geraram em nossa audiência um empenho e engajamento não só em assistir o material, mas de replicar as peças e nos mandar fotos, como aconteceu com apitos e recipientes, bem como queima e tratamento de superfície. Recentemente, por exemplo, nós conseguimos mobilizar as pessoas para produzirem réplicas cerâmicas contando exclusivamente com informações por meio digital, a começar pela tigela geminada encontrada nos artefatos arqueológicos Aratu, de Minas Gerais (Fig. 5). Nesse ponto, ainda que de forma remota, reiteramos que é imprescindível pôr a mão na massa, literalmente.

**Fig. 5:** Primeira linha: fotos da peça Aratu encontradas em sítio arqueológico; por Lílian Panachuk; Segunda linha: réplica de peça Aratu feita por Ingrend Guimarães por: Raabe Guimarães; terceira linha: réplica de peça Aratu feita por Lílian Panachuk.



**Fonte:** Lílian Panachuk.

**Fig. 6:** À esquerda: desenhos, por Amanda Diniz; À direita: gráfico que representa o alcance da página do G.E.S.T.O. no *Instagram* e abaixo “print” da página do G.E.S.T.O. nessa rede social.



**Fonte:** Lílian Panachuk.

Nesse momento é um acalento que o nosso alcance no ambiente virtual esteja progredindo, já que alcançamos um número cada vez maior de pessoas (Fig. 6) e, com isso, fortalecemos nossas relações de aprendizagem e de afeto. Então, apesar das limitações impostas pela pandemia, as redes sociais possibilitaram o avanço de nossas atividades e a partir delas é possível dar início a novos projetos e contatar novas pessoas. Dessa forma, pensando com Ailton Krenak (2019), adiar o fim do mundo é sempre poder contar uma nova história. Acrescen-

tamos que adiar o fim do mundo é sempre poder fazer uma nova peça, e, assim, garantir que o processo não se quebre (Xakriabá Corrêa, 2018). Por último, esperamos que esse texto tenha gerado provocações na direção de experimentar a manipulação do barro.

## Referências bibliográficas

- Bachelard, G. 2008. *A psicanálise do fogo*. Martins Fontes, São Paulo.
- Costa, M.; Silva, Raquel (org.). 2010. *Celeida Tostes*. Aeroplano, São Paulo.
- Dostoiévski, F. 2009. *Memórias do Subsolo*. Editora 34, São Paulo.
- Favret-Saada, J. 2005. Ser afetada. *Caderno de campo*, 13:155-161.
- Flusser, V. 2019. *Elogio da Superficialidade: O universo das imagens técnicas*. É realizações, São Paulo.
- Flusser, V. 2014. *Gestos*. Annablume, São Paulo.
- Flusser, V. 2011. *Pós História: vinte instantâneos e um modo de usar*. Annablume, São Paulo.
- Jung, E. 1989. *Animus e Anima*. Editora Pensamento, São Paulo.
- Gosselain, O. P. 2018. Pottery chaînes opératoires as historical documents. *Oxford Research Encyclopedia of African History*. Disponível em: <https://oxfordre.com/africanhistory/view/10.1093/acrefore/9780190277734.001.0001/acrefore-9780190277734-e-208>. Acesso em: 27/05/2021.
- Krenak, A. 2020. *A vida não é útil*. Companhia das Letras, edição não paginada, São Paulo.
- Krenak, A. 2019. *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras, São Paulo.
- Lagrou, E. 2020. *Notas de aula*.
- Leminski, P. 2013. *Toda Poesia*. Companhia das Letras, São Paulo, 2013.
- Lispector, C. 1998. *A paixão segundo G.H.* Rocco, Rio de Janeiro.

Marques, M. de S.; Caloti, V. de A. 2013. As Paineiras de Goiabeiras e a dinâmica da Cultura do Barro; *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 16:163-185.

Mauss, M. 2017. As técnicas do corpo. In: Mauss, M. *Sociologia e Antropologia*. Editora Ubu, São Paulo. p. 421-443.

Medeiros, M. X. de. 2017. *Puxirum de Histórias: Lutas por terras e águas em Vila Amazônia - Parintins/AM*. (Tese de doutorado). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

Miller, D. 2010. *Trecos, Troços e coisas: Estudos antropológicos sobre a cultura material*. Zahar, Rio de Janeiro.

Nakano, K. 1989. *Terra fogo homem*. Aliança cultural Brasil-Japão, São Paulo.

Panachuk, L. 2018. As ceramistas e a arqueóloga: a argila na construção de corpos distintos. *Revista Habitus*, 15(1):28-53.

Pataxó, C. 2011. *Niotxarú hitap pataxó: revitalização cultural, memória e resistência na visão dos troncos velhos da cultura pataxó*. (Trabalho de conclusão de curso). Programa Magistério Indígena Nível Médio da Secretaria de Educação do Estado da Bahia, Cumuruxatiba/Prado.

Pellini, J. R. 2016. *Arqueologia e os sentidos: entrando na toca do coelho*. Editora Prismas, Curitiba.

Pellini, J. R. 2014. Tomando chá com o chapeleiro: a arqueologia sensorial como arqueologia descolonizante. *Revista de Arqueologia*, 27(2):14-34.

Saramago, J. 2000. *A caverna*. Companhia das Letras, São Paulo.

Sennet, R. 2009. *O artífice*. Editora Record, Rio de Janeiro.

Wajãpi, A. et al. (org.). 2008. *I'ã: para nós não existe só imagem*. Amapá.

Xakriabá Correa, C.N. 2018. *O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemoló-*

*gico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada.* (Dissertação de mestrado). Universidade de Brasília, Brasília.

## Notas de Fim

(1) Ver: <https://www.instagram.com/tv/CDo7PuVpayi/>.

(2) Ver em: <https://www.instagram.com/tv/CCMh50iJ9F8/> e <https://www.instagram.com/tv/CCMmX4SpgtO/>.

(3) Ver: <https://www.instagram.com/tv/CEM-Vv3pQhF/>.

(4) A frase foi dita no curso “Artes indígenas: por uma estética relacional ameríndia”, ofertado pelo MASP entre os dias 23/07/2020 e 20/08/2020.

(5) Ver: <https://www.instagram.com/p/CF5HZ3fJRTe/> e <https://www.instagram.com/p/CF5JMsmJ1UM/>.

(6) Ver: <https://www.instagram.com/p/CGxtq-JpfTo/>.

(7) Ver: <https://www.instagram.com/p/CExBXZ2JXu2/>.

(8) Ver: <https://www.instagram.com/tv/CCjBOAwJR3y/>.

(9) Ver: <https://www.instagram.com/tv/CIJTb1Wpq2t/>.