

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Kelly de Oliveira

**ESTUDANDO A CERÂMICA PINTADA DA TRADIÇÃO TUPIGUARANI:
A coleção Itapiranga, Santa Catarina.**

Porto Alegre

2008

Kelly de Oliveira

**ESTUDANDO A CERÂMICA PINTADA DA TRADIÇÃO TUPIGUARANI:
A coleção Itapiranga, Santa Catarina.**

Dissertação apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul, Área de Concentração: História das Sociedades Ibéricas e Americanas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Cristina dos Santos

Co-Orientador: Prof. Dr. Pedro Ignácio Schmitz

Porto Alegre

2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

O48e Oliveira, Kelly de

Estudando a cerâmica pintada da tradição Tupiguarani: a coleção Itapiranga, Santa Catarina / Kelly de Oliveira. Porto Alegre, 2008.

200 f.: il.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS, 2008.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Cristina dos Santos. Co-Orientador: Prof. Dr. Pedro Ignacio Schmitz.

1. História. 2. Cerâmica Tupiguarani. 3. Motivos Decorativos. 4. Tradição Cultural. 5. Regionalismos Culturais. 6. Linguagem Visual Iconográfica.

CDD 913.031

Bibliotecária Responsável

Isabel Merlo Crespo

CRB 10/1201

Kelly de Oliveira

**ESTUDANDO A CERÂMICA PINTADA DA TRADIÇÃO TUPIGUARANI:
A coleção Itapiranga, Santa Catarina.**

Dissertação apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul, Área de Concentração: História das Sociedades Ibéricas e Americanas.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Cristina dos Santos (Orientadora)
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS

Prof. Dr. Arno Alvarez Kern
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS

Prof. Dr. Pedro Ignácio Schmitz (Co-Orientador)
Universidade do Vale do Rio Dos Sinos - UNISINOS

AGRADECIMENTOS

Quem caminha sozinho pode até chegar mais rápido, mas aquele que vai acompanhado, com certeza chegará mais longe (Erico Veríssimo).

Por isso, a muitas pessoas eu devo meus sinceros agradecimentos....

A CAPES, pela cedência da bolsa de mestrado,

A minha orientadora na PUCRS, Prof^a. Dr^a. Maria Cristina dos Santos e por seus comentários sempre certos.....

Aos professores do mestrado da PUCRS, com os quais muito aprendi durante esses dois anos,

A todos os colegas e amigos do Instituto Anchieta de Pesquisas/UNISINOS, especialmente ao meu co-orientador Prof. Dr. Pedro Ignácio Schmitz que desde minha graduação na UNISINOS, vem acompanhando minha caminhada pelas estradas da arqueologia; ao Fúlvio, pelas fotos; ao Jairo, pelas fotos, revisões, ajustes na dissertação, mas principalmente, pelo companheirismo, pelo carinho que foram tão importantes durante todo esse tempo...

A todos os colegas da PUCRS, mas especialmente àquelas que se tornaram grandes e queridas amigas. Simplesmente vocês foram essenciais nestes dois anos de árduo estudo... Marcélia, Tatiana, Claudia e Ione, “o quarteto fantástico”.

Aos meus amigos que, de longe ou de perto, sempre estiveram torcendo para que tudo desse certo no final,

E como não poderia ser diferente, a minha família, importante base de sustentação e minha principal incentivadora para que eu sempre alcance meus objetivos....

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Formas dos vasilhames Tupinambá.....	29
Figura 2 – Formas dos vasilhames Guarani.....	32
Figura 3 – Localização da área de estudo (Itapiranga) e das duas principais áreas (Florianópolis e Candelária) de comparação do material cerâmico.....	39

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Estimativa que demonstra o percentual de motivos decorativos distribuídos dentro da amostra.....	83
Gráfico 2 - Estimativa que demonstra o percentual de motivos decorativos distribuídos dentro das zonas e campos.....	84

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Fragmentos distribuídos em seu respectivo grupo, conjunto, espaço de pintura, superfície cerâmica e respectiva porcentagem por conjunto e superfície cerâmica.....	85
Tabela 2 - Fragmentos distribuídos em seu respectivo grupo, conjunto, espaço de pintura, superfície cerâmica e respectiva porcentagem por conjunto e superfície cerâmica.....	86
Tabela 3 - Fragmentos distribuídos em seu respectivo grupo, conjunto, espaço de pintura, superfície cerâmica e respectiva porcentagem por conjunto e superfície cerâmica.....	87
Tabela 4 - Fragmentos distribuídos em seu respectivo grupo, conjunto, espaço de pintura, superfície cerâmica e respectiva porcentagem por conjunto e superfície cerâmica.....	87
Tabela 5 - Fragmentos distribuídos em seu respectivo grupo, conjunto, espaço de pintura, superfície cerâmica e respectiva porcentagem por conjunto e superfície cerâmica.....	88
Tabela 6 - Fragmentos distribuídos em seu respectivo grupo, conjunto, espaço de pintura, superfície cerâmica e respectiva porcentagem por conjunto e superfície cerâmica.....	88

RESUMO

A presente dissertação apresenta o estudo de uma coleção de cerâmica pintada Tupiguarani, proveniente da região de Itapiranga, SC. O objetivo do trabalho é demonstrar, a partir da análise da decoração cerâmica, que o modo normativo como os motivos decorativos são construídos, podem indicar a existência de uma tradição cultural, que demonstra uma tendência à prescritividade mas que essa tradição cultural não é tão rígida, assinalando que ela também pode ser performativa em determinadas ocasiões. Nesse sentido, a cultura material é um bom indicador para se verificar tal possibilidade. Para tanto, os motivos decorativos analisados nessa coleção, foram comparados com outras duas coleções, Florianópolis, SC e Candelária, RS. A comparação demonstrou que, além deles serem bastante similares, havia algumas variações, muito sutis, na construção dos motivos. Cogita-se a possibilidade de que tais variações representem parcialidades étnicas entre os grupos de uma mesma tradição cultural, afastadas regionalmente. Para expressar isso se usou, neste estudo, a expressão “regionalismos culturais”. No entanto, para que se possam apontar os regionalismos culturais, antes é preciso compreender como as manifestações artísticas, dentro das sociedades indígenas funcionam, verificando a relação da comunidade indígena com a arte. Acredita-se que seja possível relacionar a arte da confecção e da decoração cerâmica como uma espécie de comunicação não-verbal, ou uma linguagem visual iconográfica, capaz de informar sobre como a sociedade pensa, age e compreende o mundo em sua volta.

Palavras-chave: cerâmica Tupiguarani. motivos decorativos. tradição cultural. regionalismos culturais. linguagem visual iconográfica.

ABSTRACT

The present dissertation shows the study of a painted ceramic collection related to the Tupiguarani archaeological tradition, proceeding from Itapiranga region, SC. The aim of this research is to demonstrate, from the analysis of ceramic decoration, that the normative way by which the decorative motifs are designed can indicate the existence of a cultural tradition that represents its tendency to prescriptivity but, however, this cultural tradition is not too rigid, being performative in certain occasions. Therein, the study of material culture can be a good indicator in order to verify this possibility. In such case, the decorative motifs of painted ceramic from this collection have been compared to two other collections, from Florianópolis, SC and Candelária, RS. The comparisons demonstrated that beyond the similarities, some subtle variations appear in the design of the motifs. In this way, there is a possibility that these variations represent ethnic partialities by groups of a same cultural tradition, regionally separated. To express this, we used in this study the term “cultural regionalism”. However, in order to point out these cultural regionalisms it is necessary, previously, to understand how the artistic manifestation works within indigenous societies, throughout the relationships between indigenous community and art. It is believed that it is possible to relate the art of manufacturing and decorating ceramics as a type of non verbal communication, or a visual iconographic language, capable to inform about how society think, act and understand the world around itself.

Key words: Tupiguarani ceramics. decorative motifs. cultural tradition. cultural regionalisms. visual iconographic language.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 A TRADIÇÃO CERÂMICA TUPIGUARANI	20
2.1. Breve histórico da dispersão.....	21
2.2. O PRONAPA e as tradições arqueológicas cerâmicas.....	25
2.3. A tradição cerâmica Tupiguarani no norte do Brasil: Os Tupinambá.....	27
2.3.1 As evidências arqueológicas dos Tupinambá no norte do Brasil	28
2.4. A tradição cerâmica Tupiguarani no sul do Brasil: os Guarani.....	30
2.4.1. As evidências arqueológicas dos Guarani no sul do Brasil	31
2.5. A coleção cerâmica pintada Tupiguarani de Itapiranga, SC: relevância e histórico.....	34
2.5.1. Relevância da coleção	34
2.5.2. Histórico das pesquisas	35
2.6. A coleção cerâmica Tupiguarani de Florianópolis, SC: a coleção Berenhäuser.....	36
2.7. A coleção cerâmica Tupiguarani de Candelária, RS.....	37
3 CULTURA MATERIAL, ESTILO CERÂMICO E OS MODOS DE ELABORAÇÃO DA PINTURA CERÂMICA TUPIGUARANI DE ITAPIRANGA, SC	40
3.1. Cultura material.....	40
3.2. Estilo cerâmico.....	42
3.3. As vasilhas cerâmicas Tupiguarani.....	44
3.4. Vasilhas com decoração interna.....	45
3.4.1. Zona Interna	47
3.4.1.1. Motivos em linhas retas.....	47
3.4.1.2. Motivos de linhas curvas e sinuosas.....	48
3.4.2. Campo Interno	49
3.5. Vasilhas com decoração externa.....	54
3.5.1. Zona Externa	56
3.5.1.1. Motivos em linhas retas.....	57
3.5.1.2. Motivos em linhas curvas e sinuosas.....	59
3.5.2. Campo Externo	61
3.5.2.1. Motivos em linhas retas.....	61
3.5.2.2. Motivos de linhas curvas e sinuosas.....	64
3.5.2.3. Motivos em linhas retas e curvas.....	66

3.6. Técnicas de execução da decoração cerâmica: a construção dos padrões de decoração...	66
3.7. As formas das cerâmicas e a delimitação dos espaços.....	68
3.8. A distribuição das cores.....	72
3.9. A aplicação das linhas e pontos.....	73
3.10. Refinando a análise dos Quadros.....	77
3.11. Quantificando os dados.....	82
4 RASTREANDO A TRADIÇÃO.....	94
4.1. Comparando os padrões de decoração de Itapiranga, Florianópolis, e Candelária.....	95
4.2. Comparando com outros estudos: Ferrari (noroeste do RS), Ribeiro (vale do rio Pardo), Pestana (porção central da planície costeira do Rio Grande do Sul) e Chmyz (rio Paranapanema).....	99
4.3. Tradição Cultural e Prescritividade.....	101
5 A ARTE DA DECORAÇÃO E DOS GRAFISMOS CERÂMICOS COMO UMA LINGUAGEM VISUAL ICONOGRÁFICA E COMO MARCADORA DE REGIONALISMOS CULTURAIS.....	109
5.1. Arte e Sistema de representação.....	109
5.2. A arte da decoração e dos grafismos cerâmicos como uma linguagem visual iconográfica e como marcadora de regionalismos culturais.....	112
6 CONCLUSÃO.....	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	127

1 INTRODUÇÃO

Para muitas pessoas, um dos aspectos mais fascinantes da arqueologia, é que ela une o abismo que separa as artes das ciências. [...] A razão principal para esta união é o caráter dual da cultura material. Os artefatos estudados pelos arqueólogos nos falam sobre histórias, mas não na linguagem do historiador. O arqueólogo lida com coisas e não palavras. Cultura material é o produto do propósito humano e é também um material que segue as leis do mundo não-humano. O termo por si só captura a dualidade do ‘material’ e da ‘cultura’ (HODDER, 1995:11).

Neste sentido, a cultura material deve ser vista como repleta de significados que, por sua vez, desdobram-se a partir de uma relação de mão dupla com as pessoas. Por mais que o arqueólogo busque ações humanas passadas, uma vez que ele constrói este passado no momento presente, a cultura material segue relacionando-se com pessoas. É desta forma que a arqueologia dialoga com as suas fontes de pesquisa (JACQUES, 2007:2).

Se é assim, a cultura material é a fonte de pesquisa, por excelência, para que o arqueólogo, ao menos, se aproxime do que possa ter sido, um dia, a realidade. Este passado que se busca, conforme Shanks e Tilley (1992), não é estático, completo, esperando para ser alcançado. Ao contrário, ele é construído através de ferramentas teóricas e metodológicas.

Dessa forma, o estudo aqui proposto, busca, utilizando-se de ferramentas teóricas e metodológicas, dar mais um passo em direção ao aprofundamento das pesquisas realizadas com grupos Tupiguarani. A idéia é, justamente, aproximar as artes das ciências, através do estudo da decoração cerâmica Tupiguarani de Itapiranga, SC.

Enquanto cultura material, a cerâmica plástica e pintada da tradição arqueológica Tupiguarani, configura-se como um dos maiores referenciais e destaca-se por apresentar um estilo particular. Sua morfologia e acabamento estéticos distinguem-se frente às outras culturas arqueológicas.

Sendo assim, o estudo das cerâmicas, de um modo geral, para a arqueologia, é relevante, pois a utilização destes artefatos está diretamente vinculada a comportamentos culturais e sociais. Elas tanto podem caracterizar ou diferenciar diversos grupos culturais, além disso, e aqui está a relevância deste estudo, “as formas dos utensílios e sua decoração estão intimamente relacionadas aos contextos sociais em que esses objetos foram produzidos e utilizados” (SCHAAN, 1997:18).

É dessa forma que se quer salientar a importância do estudo da decoração das cerâmicas pintadas do Tupiguarani neste trabalho. Através da análise realizada, com os fragmentos das vasilhas de Itapiranga, o estudo demonstra que não somente o desenvolvimento da tecnologia de fabricação e a decoração estão relacionados com determinadas formas organizativas da sociedade, mas também, que a variedade das formas, o emprego de determinadas técnicas, o domínio das cores e, principalmente, a destreza e a habilidade das artesãs para aplicarem diversos motivos decorativos estão vinculados com a utilização social dos objetos (SCHAAN, 1997).

Para se compreenderem os níveis de análise dessa pesquisa, o texto foi dividido em seis capítulos. O primeiro capítulo é a introdução.

O segundo capítulo parte de um nível macro. Faz uma síntese dos diversos trabalhos de pesquisadores, que em diferentes áreas de estudos, vêm pesquisando sobre essa tradição arqueológica. A questão mais freqüente que suscita discussão é estabelecer o centro de origem e principais rotas de dispersão de grupos do tronco lingüístico Tupi. Essas questões são importantes, uma vez que ajudam a enquadrar o presente estudo dentro de problemáticas mais amplas.

A partir daí apresenta um resumo do significado do Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas (PRONAPA) para a arqueologia, em especial para o estudo dos povos da família lingüística Tupi-Guarani. Logo após, se procura demonstrar, em linhas mais gerais, a partir do trabalho desenvolvido por Brochado (1984), as semelhanças e as diferenças das cerâmicas de duas populações pertencentes ao tronco Tupi¹, a saber, a Tupinambá e a Guarani.

E finalmente, o capítulo chega até seu objeto de pesquisa e apresenta a cerâmica pintada Tupiguarani de Itapiranga, SC. Destaca-se o potencial analítico desta e de outras

¹Segundo as informações de Noelli (1994:108) “por Tupi, designa-se um Tronco Lingüístico que engloba aproximadamente 45 línguas que se espalharam, há vários milênios, pelo leste da América do Sul (Brasil, Peru, Bolívia, Paraguai, Argentina, e Uruguai). Por Tupi são designados também os povos falantes dessas línguas. Das 45 línguas, as mais citadas desde a chegada dos europeus foram a dos Guarani e a dos Tupinambá”.

coleções cerâmicas, bem como se apresentam as duas outras coleções relevantes para este estudo: a de Florianópolis, SC e a de Candelária, RS.

A partir do momento em que se percebe a cultura material como um *produto do propósito humano*, isto é, uma manifestação física de atividades humanas que perdura no tempo, é possível entendê-la como um documento capaz de fornecer informações importantes sociais, culturais e tecnológicas, sobre a população que a produziu.

Sendo assim, o terceiro capítulo refere-se à análise propriamente dita dos exemplares da coleção. Primeiramente, procura-se salientar que os artefatos possuem um estilo, que leva a considerar que existe um estilo cerâmico singular que pode ser definido como Tupiguarani.

Isto pode ser percebido através da aproximação de certas características similares encontradas na forma, na técnica e na decoração dos conjuntos cerâmicos das três regiões. Mas será somente no Capítulo 4 que se poderá verificar especificidades dessas características.

O segundo momento desse capítulo é dedicado à análise da coleção cerâmica pintada de Itapiranga, SC. Interessa verificar e conseqüentemente compreender, como foram construídos os motivos decorativos e aplicados sobre o recipiente cerâmico.

Para isso, cada motivo decorativo foi decomposto em elementos mínimos, ou unidades mínimas significantes, como propôs Schaap (1997), uma vez que em sua pesquisa, considerou ser impossível encontrar significados para a decoração cerâmica marajoara. O contrário ocorreu com Munn (1962), Ribeiro (1987b) e Velthem (1992), que puderam associar as unidades mínimas de significação aos motivos decorativos, uma vez que conseguiram compreender que as expressões artísticas, de um modo geral, nas sociedades que pesquisaram, tinham uma ligação direta com outros segmentos sociais, culturais e especialmente mitológicos.

Sendo assim, o capítulo segue analisando em detalhe o conjunto de decorações dessa coleção cerâmica, bem como os espaços onde esta decoração está inserida. A idéia central deste capítulo é compreender como a artesã constrói e aplica a decoração, a partir de determinados elementos, bastante simples, que estão sendo considerados como normativos para os portadores dessa tradição cultural. Salienta-se que, pela análise feita, são essas figuras normativas que vão permear o imaginário coletivo das artesãs e que vão estar presentes na hora da decoração.

No quarto capítulo é que se sistematizam e se articulam essas informações. Para tanto, apresentar-se-á, a seguir, a metodologia utilizada para identificar os motivos decorativos, bem como busca-se compreender as possíveis associações.

É a partir do reconhecimento de que os símbolos, apresentados no Capítulo 3, são normativos, que se pode falar da existência de uma tradição cultural que foi definida como uma herança de normas e regras, testadas e transmitidas de geração em geração, através de redes de ensino-aprendizagem, entre os membros de um grupo.

Para que se possa deixar mais claro que definição de tradição cultural é utilizada neste estudo e verificar como essa tradição cultural se perpetua no espaço, faz-se necessário comparar os padrões de decoração nas áreas de abrangência do Tupiguarani. Para isso, se utilizam os elementos mínimos propostos para Itapiranga que são estendidos para Florianópolis e Candelária, já que essas são duas coleções bastante bem documentadas, permitindo a comparação.

Na tentativa de ampliar o estudo, se buscaram outras regiões que também apresentassem não uma coleção, o que se notou ser bastante difícil, mas, ao menos, um conjunto no qual fosse possível decompor os motivos decorativos em elementos mínimos. Os conjuntos publicados referem-se a Ferrari (1981), Ribeiro (1981, 1991), Pestana (2007) e Chmyz (1984).

Cabe salientar-se alguns aspectos a serem considerados ao se visualizar o quadro comparativo. A organização das pranchas privilegia o elemento mínimo. Ele é o ponto de partida para a compreensão dos motivos decorativos, que podem ser encontrados nas superfícies cerâmicas. Tentando privilegiar o que se supôs ser uma ordem de complexidade, na elaboração de motivos, optou-se por dispô-los em uma ordem crescente.

Como se poderá perceber, um número considerável de motivos pode envolver mais de um elemento mínimo, contudo, ele aparecerá sendo indicado apenas por um elemento. Neste caso, entendeu-se que o elemento mínimo a que o motivo decorativo está fazendo referência, é aquele de maior destaque visualmente, mas não, necessariamente, é o motivo principal. Sendo assim, é provável que a combinação de mais de um elemento mínimo, assim como o seu desdobramento por si só, esteja indicando algo para além do que se está visualizando.

Não se pode descartar a hipótese de que a aplicação, por exemplo, de pontos e algumas linhas extras, fazem parte de uma composição, meramente estética. Ou seja, sirva apenas para dar destaque a uma determinada figura (a um determinado elemento) e não fazer necessariamente parte de uma possível mensagem.

Algumas ilustrações apresentadas são as representações de peças cerâmicas e não modelos de motivos decorativos. Neste caso, elas estão demonstrando a distribuição e a localização da decoração sobre a superfície cerâmica. Não se descartou a hipótese de utilizá-las na comparação, uma vez que, em algumas delas, é nítida a compreensão do(s) motivo(s)

decorativo(s) e por isso, pode acontecer da peça vir a se repetir no decorrer da comparação. Quando isso ocorrer, vale o que está assinalado como elemento mínimo para a composição da decoração.

Em alguns motivos decorativos, não foi possível encontrar qualquer semelhança com os elementos mínimos. Procurando não forçar uma comparação, optou-se por deixá-los de fora e por isso se encontram ao final das pranchas. Sempre indicados por seus conjuntos correspondentes, optou-se por apenas atribuir-lhes uma legenda informando: motivos inconclusivos. Esses motivos, no entanto, apesar de não terem semelhanças com os demais, não foram excluídos do conjunto, pelo contrário, serão considerados como um dado importante para esta pesquisa.

O quinto capítulo visa fazer algumas considerações a respeito da condicionante arte dentro das sociedades indígenas. O objetivo desta última parte é atentar para o fato de que a arte, dentro das sociedades indígenas, não pode ser separada do objeto que a contém (SCHAAN, 1997). Simplesmente porque a arte, nessas comunidades, se expressa invariavelmente em objetos que possuem utilidade, ou seja, a arte tem uma função social e ao mesmo tempo, simbólica.

Por isso, deve-se considerar tudo o que diz respeito ao objeto, desde as condições de sua fabricação, de seu uso, de sua finalidade e de seus significados simbólicos (VIDAL e SILVA, 1995). Fica evidente, portanto, que a arte deve ser compreendida dentro da sociedade a que pertence, e a partir das relações que estabelece com os demais segmentos da cultura (GEERTZ, 1997).

Afirma-se, com base no que colocou Ribeiro (1989), que a arte da decoração cerâmica pode ser entendida como um veículo de informação social e simbólica, porque ela contribui para a perpetuação dessas informações, através da preservação dos padrões e temas tradicionais.

Se, para além de sua função social, a arte também tem um significado simbólico, acredita-se que esse simbolismo se manifeste, especialmente, naqueles objetos considerados os mais importantes. Porque, no momento em que a arte serve para preservar padrões e temas tradicionais, ao perpetuar determinados tipos de padrões de decoração (grafismos), normativos da cultura, no caso, os elementos mínimos, sob a forma de vários tipos de motivos decorativos, estes motivos, bem como a decoração, como num todo, estariam emicamente informando aspectos relacionados ao seu modo de ser e entender o mundo, social e cosmo-mitológico.

É, pois, através disso, que se quer atentar para o fato de que a arte da decoração da cerâmica e os grafismos Tupiguarani podem ser entendidos como um código, em um sistema de representação, intrínseco à cultura. Esse código que se apresenta de forma particular, é uma criação e uma convenção social, no qual os elementos mínimos e os motivos decorativos poderiam configurar uma espécie de leitura visual.

Uma mensagem, ou seja, uma linguagem visual iconográfica que informa aos portadores dessa sociedade, juntamente com outros aspectos do contexto sócio-cultural, sobre o seu passado, o seu modo de ser e de agir, enquanto indivíduo pertencente a uma unidade cultural.

Nesse sentido, essa linguagem, ou sistema de significação, socialmente compartilhado, e que expressa um conteúdo semântico, teria uma gramática estrutural com regras de funcionamento determinadas a partir das relações entre seus termos constitutivos (SCHAAN, 1997).

Isso pode ser verificado pelo fato de que os elementos mínimos atribuídos à cerâmica Tupiguarani são o resultado de uma transformação, ou uma simplificação das representações, em traços gráficos definidores de sua forma básica. Com isso pode-se dizer então que, esses traços são signos icônicos (MUNN, 1973, apud SCHAAN, 1997).

Como poderá ser observado no terceiro capítulo, eles são a referência inicial, ou a forma estrutural, para mais de um referente, isto é, para a composição de mais de um modelo de motivo decorativo. Além disso, será possível verificar também, que não há um espaço de pintura definido para que os elementos mínimos se desenvolvam. Observar-se-á que eles se repetem de maneira independente à forma da vasilha e à técnica de pintura utilizada.

Pelo fato de a coleção cerâmica de Itapiranga configurar uma coleção regional bastante representativa, pois ela soma uma quantidade bastante generosa de fragmentos cerâmicos pintados² e plásticos, que se destacam pelo potencial analítico de ambos os tipos de decoração, acredita-se que os fragmentos pintados possam ainda conter informações referentes a identidades étnicas. Neste caso, se procura salientar que os desenhos gráficos, assim como a decoração em si, são marcas distintivas que, ao serem recebidos do mundo sobrenatural, são traduzidos pelos membros do grupo e servem frente aos demais, como marcador de etnicidade.

Ao se verificar essa possibilidade para a tradição arqueológica Tupiguarani, ressalta-se que os elementos formais, tecnológicos e decorativos, se diferenciam dos demais estilos

² Neste trabalho foram selecionados, dentre as centenas de fragmentos pintados, somente 334 deles, pois foram os que serviram, mais diretamente, para o proposto estudo.

cerâmicos relacionados a outras tradições arqueológicas como Jê e Vieira, entre outros. Com relação, especificamente, aos Guarani e Tupinambá, se reconhece a permanência de um estilo Tupiguarani. No entanto, existem diferenças morfológicas e decorativas visíveis nas cerâmicas de ambos os grupos.

Neste caso, acredita-se que fatores diversos influenciaram a reprodução da cultura. As diferentes formas cerâmicas e elementos decorativos podem ser entendidos como o resultado de distintas formas empíricas de se adaptar e reordenar o padrão cultural e conseqüentemente, resultando em distintas identidades étnicas.

Com relação aos grupos Tupiguarani do sul do Brasil, mais diretamente, aponta-se para a possibilidade de que, dentro desta tradição, poderia haver parcialidades étnicas, que somente poderiam ser observadas através da comparação entre os diferentes motivos decorativos dos três conjuntos cerâmicos em questão. Esses motivos diferentes conteriam informações mais particulares, sobre um determinado grupo e sobre uma determinada região, frente ao outro, evidenciando o que se propõe chamar de regionalismos culturais.

Os regionalismos culturais seriam um modo encontrado, dentro dos padrões normativos da cultura, de um grupo se diferenciar de outro enquanto parcialidade étnica. Entretanto, apesar dessa parcialidade, ele continua se considerando pertencente e se auto-reconhecendo como membro de uma mesma tradição cultural.

Este estudo também apresenta alguns motivos decorativos que evidenciam possíveis “quebras” de normatividade. Ao que parecem, eles não estabelecem nenhuma relação com os elementos mínimos. São elementos estranhos e estão sendo associados a certos tipos de expressões artísticas, que podem ter sido socialmente aceitos, porém, estariam apontando para criações individuais, ou talvez, a introdução de certos elementos adquiridos via fronteiras culturais, pois segundo Rogge (2004), a região do Alto Uruguai, área de onde provém a coleção em estudo, foi considerada zona de fronteira entre os portadores da tradição Tupiguarani e Taquara, devido às muitas evidências arqueológicas de sítios e artefatos associados a ambas as culturas. E o último capítulo desse trabalho, refere-se à conclusão.

2 A TRADIÇÃO CERÂMICA TUPIGUARANI

O que se denomina Tradição Cerâmica Tupiguarani³ foi, na arqueologia brasileira, definido a partir da cerâmica que, ao lado dos vestígios líticos, são os materiais mais resistentes ao tempo. A cerâmica desta tradição arqueológica destaca-se por apresentar um estilo particular. Sua morfologia e acabamento estéticos distinguem-se frente a outras culturas arqueológicas.

Diante disso, o presente trabalho trata de um dos grupos humanos pertencentes a esta tradição, a dos antecedentes dos Guarani atuais que, segundo estudos lingüísticos, arqueológicos, etnohistóricos, etc., pertenceria a um tronco cultural muito maior e mais antigo. Também, segundo estes mesmos estudos, esta cultura teria surgido na floresta Amazônica e, em algum momento no tempo, teria se expandido e ocupado diversos territórios.

Sendo assim, este capítulo, está dividido em três momentos. O primeiro busca fazer uma síntese dos trabalhos de diversos pesquisadores, que em diferentes áreas de estudos, vêm pesquisando sobre esses antigos povos indígenas. A questão mais freqüente, que suscita à discussão, é estabelecer o centro de origem e principais rotas de dispersão de grupos do tronco Tupi.

Mais adiante, o capítulo se dedica a sistematizar o conhecimento dos povos Tupi-Guarani, tomando por base a arqueologia. Nesse sentido, será apresentado um resumo do significado do Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas (PRONAPA) para a arqueologia, em especial para o estudo dos povos Tupi-Guarani. Em seguida, procurará mostrar a percepção da arqueologia com relação a duas populações pertencentes a família lingüística Tupiguarani, a saber, o Tupinambá e o Guarani; suas semelhanças e suas diferenças.

E finalmente, o capítulo apresentará, em linhas gerais, a coleção cerâmica que está servindo de objeto de estudo para esta pesquisa. Para tanto, se iniciará o item demonstrando a validade do estudo de certas coleções arqueológicas e, em seguida, apresentar-se-á a coleção cerâmica de Itapiranga. As outras duas coleções cerâmicas; a de Florianópolis, SC e a de

³ Para este trabalho estará se utilizando os termos Tupi para se referir ao tronco lingüístico, Tupi-Guarani (com hífen) para se referir à família lingüística e Tupiguarani (sem hífen) para se referir aos trabalhos desenvolvidos após a consagração do termo pelo PRONAPA, para designar uma tradição arqueológica.

Candelária, RS também serão apresentadas neste capítulo devido ao potencial comparativo que ambas conferem à pesquisa.

2.1 Breve histórico da dispersão

Desde muito tempo, se tem buscado confirmar, através de modelos etnohistóricos, lingüísticos, etnográficos e arqueológicos, as possíveis áreas de dispersão das populações falantes do tronco lingüístico Tupi. Essas populações, que nos tempos da conquista européia, ocupavam o Médio e Baixo Amazonas, alguns afluentes da margem sul e praticamente toda a Faixa Costeira, da Foz do Rio Amazonas até as Bacias dos Rios Paraguai, Paraná, Uruguai e Prata, com extensões que chegam à região sub-andina boliviana (Chiriguano) e Alto Amazônica (Cocamas e Omáguas), sugerem grandes deslocamentos populacionais, caracterizando migrações ao longo de um espaço e tempo consideráveis, que tiveram início em momentos bastante anteriores ao contato com o europeu e que persistiram, como no exemplo dos grupos Guarani, até o final do século XIX (MÉTRAUX, 1974).

Deve-se considerar também, como coloca Noelli:

A expansão dos povos falantes das línguas do tronco Tupi foi o maior alastramento de grupos com uma base cultural comum, considerada nos aspectos lingüísticos, sociais, comportamentais, materiais, tecnológicos, simbólicos, etc. O grupo que deu origem a esta expansão dividiu-se, e os grupos resultantes, enquanto distanciavam-se espacialmente, sofreram diferenciações que, entretanto, não chegaram ao ponto de apagar sua base comum (NOELLI, 1994:108).

No que se refere às pesquisas que visaram reconstituir o centro difusor e as rotas de migração das populações de características lingüísticas Tupi-Guarani, os estudos remontam ao século XIX com Von Martius em 1838, Ehrenreich em 1891, e seguem no século XX com Métraux em 1927, 1928 e 1948, Loukotka em 1935 e 1968, Rodrigues em 1964, Susnik em 1975, Sampaio em 1914, Schmidt em 1942, Urban em 1992 e 1996, entre outros⁴. Estes autores se utilizaram, basicamente, de dados etnohistóricos e de distribuição lingüística para construir seus modelos de dispersão.

Destes modelos, a única informação que converge é o fato de a Amazônia ser o suposto centro difusor, enquanto que os demais pontos, como a localização geográfica e a

⁴ Resumidamente está somente se fazendo referência às obras, no sentido de apontar alguns autores que discutiram hipóteses sobre a origem lingüística dos povos Tupi-Guarani. Entretanto, não é o objetivo desta pesquisa, levar adiante esta discussão, mas apenas apresentar um panorama geral das pesquisas realizadas com estas populações. Para maior conhecimento acerca dos autores e de suas discussões ver Brochado (1984), Noelli (1993, 1994, 1996) entre outros. Mais recentemente Mello e Kneip (2005).

direção das rotas, são divergentes, pois cada autor privilegia uma determinada região, ampliando ainda mais as rotas de migração dessas populações (NOELLI, 1996; ROGGE, 1996).

Outros pesquisadores, como os arqueólogos Betty J. Meggers e Clifford Evans, na década de 1970 e 1980, apresentaram um outro modelo, baseado em Aryon Rodrigues (1964). A proposta tinha por objetivo mostrar a distribuição cultural nas terras baixas sul americanas, tomando como referencial os dados arqueológicos, os dados páleo-ambientais e os estudos de distribuição lingüística (ROGGE, 1996).

Os resultados demonstraram que as principais rotas de migração teriam partido de uma região periférica da Amazônia (a partir do Alto Rio Guaporé) e daí se espalhado em extensas migrações⁵. Para consolidar sua proposta, Meggers utilizou como referencial teórico o modelo de refúgios florestados, que lhe possibilitaria explicar as intensas alterações climáticas que colaboraram para a expansão da Família Tupi-Guarani e conseqüentemente para a separação do tronco lingüístico (ROGGE, 1996).

O modelo proposto por Lathrap em 1970 e 1972 contrariava o modelo de Meggers. Lathrap propunha que tivesse havido um movimento centrífugo de populações que, sofrendo pressão demográfica, teriam deixado a Amazônia Central em séries sucessivas de migração. Além disso, considerava que a Amazônia se caracterizaria como um foco gerador de culturas.

Mais tarde, Brochado (1984), teria se baseado nas idéias de Lathrap. E para a sua tese, ampliou a idéia e propôs o desenvolvimento paralelo de dois grupos: o Guarani e o Tupinambá. Ambos teriam divergido de uma matriz central, que ele denominou Tradição Policrômica Amazônica em detrimento da Tradição Tupiguarani⁶, há pelo menos 2.000 anos (SCATAMACHIA, 1990).

As distinções feitas entre subtradição Guarani e subtradição Tupinambá, segundo o autor, é que a primeira, levando em conta a distribuição da cerâmica policrômica, seria uma variante da subtradição Guarita, que é a mais antiga das subtradições no horizonte da Tradição Policrômica Amazônica, tendo seu início por volta do início da era Cristã. A segunda seria uma atenuante da cerâmica Marajoara, que por sua vez é uma atenuante da Subtração Miracanguera do Baixo Amazonas, com início por volta do ano 500 (ROGGE, 1996).

⁵ O modelo de Meggers propõe que a partir do Rio Guaporé, teria havido uma onda migratória em direção ao norte que estaria descendo através deste e de outros afluentes do Amazonas até seu médio e baixo curso. Para o sul, teriam ocorrido migrações que alcançariam o Alto Paraguai e de lá desciriam até o Alto Paraná onde se subdividiriam para leste até atingir a costa atlântica; posteriormente, se deslocariam para o norte e para o sul, passando do Rio Paraná para os rios Uruguai, Jacuí, Prata até alcançar novamente o litoral (ROGGE, 1996).

⁶ Nomenclatura estabelecida pelo PRONANA como pode ser consultado na nota de pé de página 1.

Sendo assim, salienta-se que Brochado teria apontado para diferenças na produção da cultura material dessas duas subtradições, além de ocupações territoriais diferentes: o Guarani, o sul do Brasil, o Paraguai e parte do nordeste argentino e o Tupinambá, do rio Paranapanema rumo ao norte e toda a extensão litorânea desde a costa sudeste (SCHMITZ, 1991a e b).

Trabalhos sobre as pesquisas de Roosevelt na Ilha de Marajó, apresentados no início da década de 1990, corroboraram, de certa forma, aqueles realizados por Lathrap e Brochado. Apesar de receber algumas críticas por isso, a autora apresentou seus dados procurando demonstrar que a Fase Marajoara teve uma ocupação de pelo menos um milênio e que é de origem Amazônica.

O trabalho de Brochado também, além do incremento das perspectivas etnoarqueológicas, possibilitou o desenvolvimento, posterior, de diversos trabalhos sobre os Guarani, como por exemplo: Noelli (1993), Monticelli (1995), Landa (1995) e Soares (1997), assim como sobre os Tupinambá: Assis (1996) (MORAES, 2007).

Pouco mais tarde, Noelli (1996), revisitando as hipóteses sobre o centro de origem e rotas de expansão dos Tupis, sugeriu que ao invés de seguir-se utilizando o termo migração adotado por Lathrap e Brochado para explicar os deslocamentos territoriais dos Tupi, fosse adotado o termo expansão; no sentido de que os movimentos populacionais dos Tupi não significaram, como etimologicamente sugere o termo, o abandono de uma região em detrimento de outra mas sim, uma expansão contínua a novos territórios sem, necessariamente, ter de abandonar os anteriores. Nesse sentido, Noelli propõe que se reconheçam dentro do tekohá (Guarani) ou do tecoaba (Tupinambá), os principais elementos⁷ que levaram a tal expansão, já que em condições normais, o avanço Tupi não representaria, simplesmente, o abandono integral da aldeia original.

Uma resposta ao artigo de Noelli veio de Viveiros de Castro (1996), que discutindo as hipóteses de trabalho, propõe uma discussão mais explícita, por parte do autor, sobre a correlação entre diferenciação material (no registro arqueológico) e diferenciação lingüística e mais, a validade geral dos métodos e resultados da glotocronologia. Uma vez que as hipóteses que o autor favorece, e aquelas que critica, foram avançadas a partir de postulados teóricos que a nova arqueologia considera não legítimos (VIVEIROS DE CASTRO, 1996:57-58).

⁷ Aqui os principais elementos segundo Noelli (1996: 35) seriam a área de caça, pesca, cultivo, coleta e fontes de matérias-primas, tudo isto delimitado por recursos geográficos e explorado predominantemente pelo grupo ali instalado. Estes elementos conformariam o território que corresponderia à área da aldeia - o tekohá ou o tecoaba.

Heckenberger, Neves e Petersen (1998), embasados em subsídios arqueológicos, mesmo que ainda preliminares, apresentam um artigo visando contribuir para o debate sobre “a suposta origem na Amazônia central das línguas proto-Tupi-Guarani” (HECKENBERGER, NEVES e PETERSEN, 1998:71). O proposto artigo levanta algumas restrições ao modelo apresentado por Lathrap, depois por Brochado e finalmente por Noelli, de que as cerâmicas policromas da “tradição policroma da Amazônia” estariam arqueologicamente correlacionadas com os falantes de línguas de matriz cultural Tupi. E mais, que a escolha da Amazônia central como o centro de desenvolvimento desta tradição, estaria sustentada, muito mais, sobre uma base empírica e expectativas hipotéticas que em evidências arqueológicas.

Os autores apresentam evidências, embasadas em pesquisa de campo, de que a “tradição policroma da Amazônia”, no baixo rio Negro e no rio Solimões, não é muito mais antiga na Amazônia central que em outras partes da bacia amazônica (HECKENBERGER, NEVES e PETERSEN, 1998:75). Além disso, a distribuição de cerâmicas policromas na Amazônia parece apresentar, até o momento, manifestações regionais mais ou menos contemporâneas mais do que uma mesma tradição cerâmica (HECKENBERGER, NEVES e PETERSEN, 1998:82).

O modelo de Schmitz (1991a e b) propõe que se entenda a questão da dispersão levando em consideração, além da glotocronologia e o maior número de famílias aparentadas coexistindo num mesmo lugar, uma perspectiva de caráter ecológico-cultural (DIAS, 1994/95). Portanto, para ele, as diferenciações entre as duas culturas, Guarani e Tupinambá, pode ser resultado também, de formas diferenciadas de se adaptar aos ambientes. O autor também considera a origem amazônica e recente dos citados grupos.

Ondemar Dias (1994/95), fazendo algumas considerações a respeito dos modelos de difusão, pondera sobre dois deles; o de Schmitz (1991a e b) e o de Brochado (1984). Ele propõe sumarizar os dados utilizados pelos dois pesquisadores atendo-se exclusivamente a conjuntos de fases e sítios datados (DIAS, O., 1994/95:119). Dentre as suas sistematizações destaca-se a idéia de que o território Paranapanema/Guaratiba, ainda que extenso, poderia corresponder à área “core” e de definição cultural do complexo Tupi(nambá), cabendo este papel ao Rio Grande do Sul, no tocante ao Guarani (DIAS, O., 1994/95:125-6).

De modo bastante sucinto e apesar de não analisar vários aspectos referentes a essa dispersão, pretendeu-se apresentar algumas discussões acadêmicas com relação ao possível núcleo difusor e rotas de expansão das populações falantes Tupi-Guarani. Até o presente momento, como foi possível perceber, não há nenhuma solução definitiva para que o debate

seja encerrado. Aliás, na mesma medida em que as pesquisas sobre este tema avançam, as críticas com relação a determinados métodos de pesquisas, que envolvem critérios etno-históricos, lingüísticos, arqueológicos, antropológicos e mesmo ecológicos, também não são poupadas. Pois, nem sempre, as bases argumentativas elaboradas para sustentar as hipóteses dos pesquisadores, são apoiadas por uma ou outra área do conhecimento.

Finalmente, por ser um tema bastante complexo que envolve diversas frentes de pesquisas e que gera um imenso número de publicações, não é o objetivo desta pesquisa querer tratar deste assunto com maior profundidade. Apenas, como já foi mencionado anteriormente, buscou-se fazer um breve histórico da pesquisa feita com o tronco Tupi, uma vez que o presente trabalho incide, diretamente, sobre remanescentes culturais de uma população humana que está relacionada com esta tradição cultural.

2.2 O PRONAPA e as tradições arqueológicas cerâmicas

A partir da implantação do PRONAPA (Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas) no ano de 1965 a 1970, a pesquisa arqueológica brasileira deixou de ser uma atividade amadora para se tornar uma atividade científica, desempenhada por profissionais brasileiros qualificados para atuarem na área (SOARES, 1999)⁸. Os principais objetivos do PRONAPA, nesse período, consistiram em estabelecer um esquema cronológico de desenvolvimento a partir do estabelecimento das principais rotas de migração e difusão cultural ocorridas nas terras baixas Sul-Americanas e do movimento de antigas populações ao longo dos rios mais importantes (DIAS, A., 1995; SOARES, 1999), e por trabalhos de campo que realizassem coletas amostrais que envolvessem uma mesma região.

Dessa forma, seria possível definir padrões cronológicos, a partir de seqüências seriadas semelhantes, que seriam organizadas em conjuntos artificiais de fases, e conseqüentemente, tradições. Também, a partir da utilização desses dois conceitos, poder-se-ia marcar os ritmos da distribuição espaço-temporal dos grupos nativos identificados pelas atividades do PRONAPA (DIAS, A., 1995)⁹.

A Tradição Tupiguarani foi definida pelo PRONAPA da seguinte maneira:

⁸A qualificação destes profissionais se deve aos pesquisadores estrangeiros: Annete Laming-Emperaire (França), Betty J. Meggers e Clifford Evans (EUA).

⁹ Para maior aprofundamento com relação ao desenvolvimento do trabalho do PRONAPA e das posteriores críticas ao programa, consultar Soares (1999) e Schmitz (1991a e b), entre outros.

Uma tradição cultural caracterizada por cerâmica policrômica (vermelho e ou preto sobre engobe branco e ou vermelho) corrugada e escovada, por enterramentos secundários em urnas, machados de pedra polida, e, pelo uso de tembetás (Chmyz, 1976:146).

A esta definição, atualmente, se poderia acrescentar que “a base desta taxonomia está vinculada aos aspectos formais, decorativos e tecnológicos de um elemento específico da cultura material, a cerâmica, mas que também inclui, logicamente, artefatos de outra natureza” (ROGGE, 2004 p.68). Ou seja, o PRONAPA, na época, deu ênfase, somente a um dos elementos da cultura material, a cerâmica que acabou por se caracterizar como um guia “fóssil” de toda uma cultura. Não levou em conta os demais aspectos da produção cultural e mesmo social, como a arqueologia procura fazer atualmente.

A Tradição Tupiguarani, definida sobre tais padrões arqueológicos, implicou também em consideradas diferenças, segundo o que apontou Brochado et al. (1969) que a dividiram em três subtradições: Pintada, Corrugada e Escovada. Para se estabelecer esta classificação se levou em consideração a predominância estatística de tipos de decoração da superfície dos vasilhames cerâmicos (seriação) e além disso, conotações temporais (da mais antiga à mais recente).

Portanto, a partir desta classificação, ficou estabelecido que a subtradição Pintada seria a mais antiga e estaria relacionada com os Tupinambá, ou subtradição Tupinambá, como apontou Brochado em sua tese em 1984; a subtradição Corrugada, que se desenvolveria de forma paralela à Pintada, estaria relacionada com os Guarani, ou subtradição Guarani; e do mesmo modo, a subtradição Escovada também estaria relacionada com o Guarani. No entanto, esta seria mais recente e corresponderia à área de estabelecimento das Reduções Jesuíticas nos séculos XVI e XVII (BROCHADO, 1984).

Evidentemente este tipo de classificação, que toma por base informações consideradas superficiais, não poderia servir como prova final para diferenciar uma ou outra tradição. O próprio autor reconheceu a fragilidade de se tomar somente diferenciações temporais para apoiar esta classificação, uma vez que novos dados apontavam para uma possível coexistência destas duas primeiras subtradições no sul do Brasil (BROCHADO, 1984).

Assim, se o fator temporalidade não podia servir, ou até mesmo não existir, segundo o supracitado autor, diferenciações espaciais poderiam ser percebidas com relação à ocupação territorial, especialmente, com relação à subtradição Pintada e à subtradição Corrugada. A primeira ocorreria desde o Estado de São Paulo em direção ao Norte, principalmente nas áreas litorâneas das regiões Sudeste e Nordeste, com extensões para o interior até alto o rio Araguaia. A segunda ocorreria no sul do Brasil, especialmente, no Rio Grande do Sul, Santa

Catarina, Paraná e Mato Grosso do Sul, além do Uruguai, partes da Argentina ao longo dos rios Paraná, Uruguai e Prata e o leste do Paraguai (ROGGE, 2004:69).

Somado a isso, se poderia dizer ainda que na cerâmica de ambas as subtradições, chamam atenção os fortes contrastes visuais, como, por exemplo, a morfologia e função dos vasilhames, que podem estar relacionados com uma base econômica diferenciada e com o ambiente ecológico que cada uma ocupou e explorou (BROCHADO, 1977 apud ROGGE, 2004).

2.3 A tradição cerâmica Tupiguarani no norte do Brasil¹⁰: Os Tupinambá¹¹

Ao procurar informações sobre as rotas de expansão da subtradição Pintada ou subtradição Tupinambá no norte do Brasil, o que se encontra é um caleidoscópio de informações que se entrecruzam, mas não se sistematizam, para oferecer dados mais consistentes sobre a dispersão desta tradição arqueológica. Mesmo assim, alguns pesquisadores como Robrahn-Gonzáles (2000, 2003); Métraux (1963); Brochado (1984); Schmitz (1991a,b); Scatamacchia (2005); Dias, O. (1994-1995) vêm apontando o estado de São Paulo, mesmo que cada um destes privilegie uma área diferente, como uma “terra de fronteira” entre diversas populações, especialmente a Guarani e a Tupinambá. Entretanto, estudos mais recentes como o de Moraes (2002); Chmyz (2002); Schiavetto (2007); Caldarelli (2001-2002) já repensam esta idéia, apontando razões diversas para que não se considere esta área como tal¹² (MORAES, 2007).

De qualquer forma, aponta-se que os estudos arqueológicos com relação ao Tupinambá desenvolvem-se, em maior número, no estado de São Paulo, mas os resultados provenientes desta região, ou mesmo de outras, fora do estado, não são suficientes para apresentarem um panorama mais consistente como é possível para os Guarani no sul do

¹⁰ Esta é uma divisão didática adotada neste estudo. Sul significa, especialmente, os atuais estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul além da região platina aonde se encontra uma maior incidência de vestígios arqueológicos atribuídos aos Guarani. Norte significa os demais estados situados para cima de São Paulo, onde há evidências arqueológicas que indicam o estabelecimento dos Tupinambá.

¹¹ Quando, neste trabalho, se utilizar o termo subtradição Pintada (taxonomia oficial utilizada pelo PRONAPA), “subtradição Pintada” (BROCHADO, 1984; SCATAMACCHIA, 1990), “Proto-Tupinambá” (PROUS, 1992), estará se remetendo, de um modo geral, às ocorrências arqueológicas desta população no sudoeste e leste do Brasil.

¹² Não cabe aqui estender a discussão e ficar apontando as razões de cada autor em considerar ou não o estado de São Paulo como uma “terra de fronteira”. Para maior aprofundamento neste assunto, Moraes (2007) faz uma sistematização sobre este assunto apresentando as razões que levaram cada um dos autores citados acima a aceitar ou recusar tal idéia, levando em consideração, inclusive, o próprio conceito de fronteira.

Brasil. As informações ainda permanecem inconclusivas, uma vez que estas áreas carecem de maiores investigações arqueológicas e sistematização dos dados.

Do que se conhece do Tupinambá, excluindo a arqueologia, muito está relacionado com o que os cronistas e viajantes, como Hans Staden, Gabriel Soares de Souza, Fernão Cardim, entre outros, deixaram registrado, nos primeiros anos da colonização. Assim, a arqueologia na região acima do Paranapanema está embasada, muito mais, em registros etnográficos e etnohistóricos, que em interpretações arqueológicas.

2.3.1 As evidências arqueológicas dos Tupinambá no norte do Brasil

Com relação aos aspectos, sítios e materiais arqueológicos pode-se dizer que há uma proximidade entre as culturas Tupinambá e Guarani. As formas de se relacionarem com o meio-ambiente, por exemplo, chamam atenção, pois ambas as culturas privilegiam áreas semelhantes, e seus implementos artefatuais como os materiais líticos, são relativamente parecidos. No entanto, na cerâmica, mesmo que ela venha a apresentar similaridades com o mobiliário cerâmico dos Guarani, ainda é possível perceber consideráveis diferenças, especialmente, com relação à decoração.

Além disso, os problemas que a arqueologia encontra para poder estudar tais lugares, são os mesmos: materiais provenientes, em sua maioria, de coletas superficiais e o fato dos sítios serem encontrados em áreas agricultáveis. Por isso, procurando não ser repetitiva, neste item, não serão tratados aspectos da cultura Tupinambá e problemas de sua arqueologia, uma vez que isso pode ser visto no item logo abaixo, que trata das evidências arqueológicas dos Guarani.

Se é na organização social que se podem apontar similaridades, na cultura material e, especialmente na que envolve o mobiliário cerâmico dos Tupinambá, a maior diferença entre os dois grupos pode ser notada nos vasilhames cerâmicos que se distinguem, tanto pela morfologia quanto pelo estilo e pelos motivos de decoração plástica ou pintada (PROUS, 2005)¹³.

Sobre os recipientes cerâmicos dos Tupinambá (Figura 1), eles poderiam ser confeccionados a partir da técnica da sobreposição de roletes (conhecida por “roletado” ou

¹³ No Capítulo 4, se aprofundarão um pouco mais as diferenças entre Tupinambá e Guarani, especialmente com relação à decoração.

“acordelado”¹⁴) ou da modelagem¹⁵. Com relação à forma, na subtradição Pintada os recipientes possuem formas mais abertas, quadrangulares e pouco profundas e além de formas ovóides, há poucas vasilhas que têm as paredes carenadas.

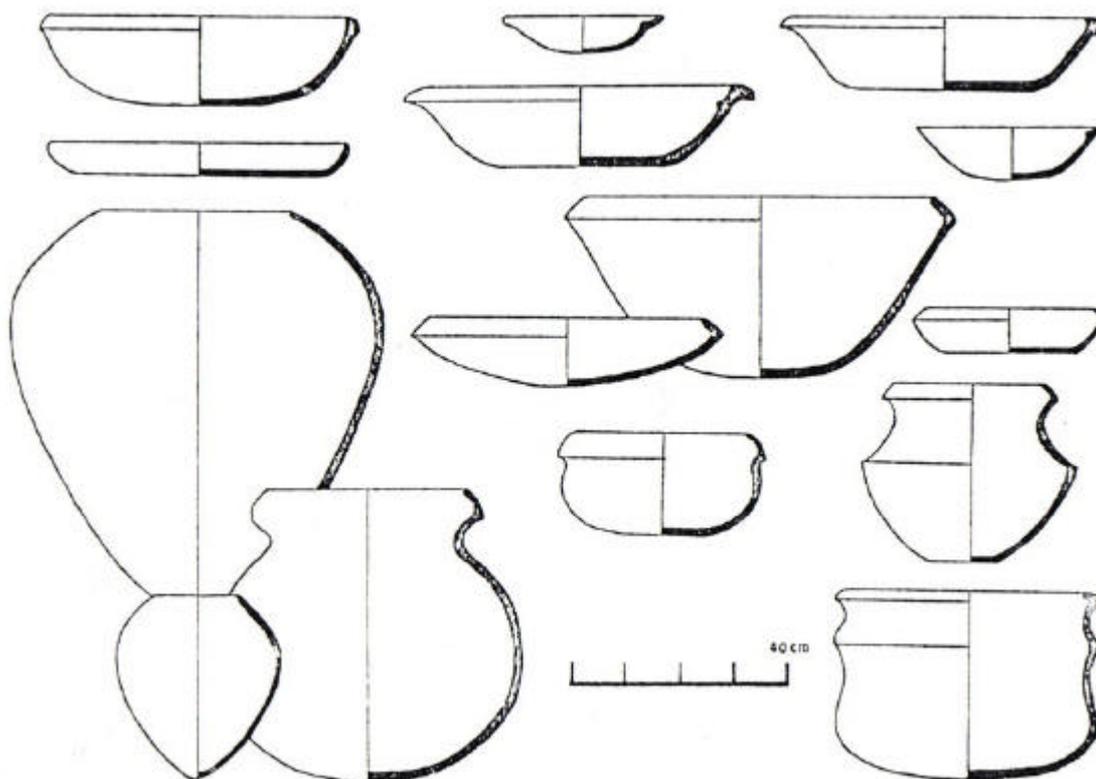


Figura 1. Formas dos vasilhames Tupinambá, segundo Brochado (1984).

Segundo alguns pesquisadores (BROCHADO, 1977, 1984, 1991; SCHMITZ, 1991), tais aspectos morfológicos poderiam estar relacionados com o tipo e o preparo de certos alimentos. Por exemplo, as vasilhas de tipo mais aberto indicariam a utilização de pratos assadores, à base de farinha de mandioca amarga (NOELLI, 1999/2000).

Com relação às técnicas de acabamento de superfície, entre os Tupinambá, predominam os recipientes pintados especialmente em superfície interna. Nas superfícies externas, como nas grandes igaçabas, não há pintura, apenas o acabamento plástico. Também o número de vasilhames pequenos com acabamento de superfície envolvendo decoração plástica é menor. Com relação à pintura, os desenhos mais comuns envolvem formas

¹⁴ Roletado ou acordelado refere-se à técnica de fabricação em que a forma é obtida pela justaposição de roletes, que são posteriormente unidos através da pressão dos dedos (SCATAMACCHIA, 2003, 2004).

¹⁵ Modelado refere-se à técnica de fabricação em que é obtida pela justaposição de pedaços de argila, que são trabalhados manualmente para conseguir a peça desejada (SCATAMACCHIA, 2003, 2004).

circulares e espiraladas além de linhas retas, formando um conjunto gráfico mais complexo que entre os Guarani, e mais parecido com os desenhos marajoaras.

2.4 A tradição cerâmica Tupiguarani no sul do Brasil: os Guarani¹⁶

Em toda a área de dispersão desta tradição arqueológica, os sítios mostram uma forte relação com um tipo específico de sistema ecológico: as áreas de vales de rios, cobertas por Floresta Estacional Decidual e Semidecidual, a partir de uma adaptação agrícola provavelmente iniciada em algum ponto da floresta amazônica.

A preferência por este tipo de ambiente permitiu que o Tupiguarani ocupasse as várzeas fluviais mais férteis e se movimentasse em direção oeste-leste; partindo do baixo Rio Paraná e adentrando o estado do Rio Grande do Sul através do eixo formado pelos Rios Uruguai, Ijuí e Jacuí (ROGGE, 2004:71-2).

O início da expansão, segundo Ferrari (1981) teria ocorrido por volta do início da Era Cristã, ou antes, ainda. Sítios relacionados a subtradição Pintada, foram encontrados na região do Paraná-Uruguai, ao longo do médio Rio Uruguai e no vale do Rio Ijuí. A partir daí teria ocorrido uma evolução à subtradição Pintada para a subtradição Corrugada, bem como uma expansão desta última em direção ao centro do Estado, via o alto e médio Rio Jacuí. Em se tratando de datações, é na região do médio Jacuí que se tem as datas mais antigas (BROCHADO, 1973a e b; SCHMITZ, ROGGE, ARNT, 2000).

Seguindo pelo Rio Jacuí, por volta dos séculos IX e XIII, a subtradição Corrugada ocuparia as áreas mais férteis desse rio com maior intensidade, ao mesmo tempo em que se dirigiria para ambos os lados do Rio Uruguai, ocuparia a faixa costeira e as matas da Serra do Sudeste, além de alguns locais florestados da costa ocidental da Lagoa dos Patos.

Esta expansão seguiria ainda ocupando áreas mais afastadas dos rios maiores ou as porções mais altas e mais estreitas dos vales dos rios que descem do Planalto, até chegar por volta dos séculos XV e XVI, momento em que já estariam estabelecidos praticamente por todas as áreas florestadas dos vales fluviais (com exceção das áreas de mata atlântica e terras altas do planalto) e à faixa litorânea. Possivelmente esse movimento teria seguido adiante se

¹⁶ Apresentação baseada na tese de doutorado de Rogge (2004). Também é importante informar que, neste trabalho, quando se utilizar o termo subtradição Corrugada (taxonomia oficial utilizada pelo PRONAPA), “subtradição Guarani” (BROCHADO, 1984; RIBEIRO, P., 1991), “Proto-guarani” (PROUS, 1992), “Guarani pré-históricos” (SOUZA, 2002), “povos Guarani” (NOELLI, 1990/2000) estará se remetendo, de um modo geral, às ocorrências arqueológicas desta população no sul do Brasil e na região platina.

não tivesse sido interrompido pelo contato do indígena com o europeu (BROCHADO, 1973a e b, 1984; SCHMITZ, 1991a e b; RIBEIRO, P., 1991 apud ROGGE, 2004).

2.4.1 As evidências arqueológicas dos Guarani no sul do Brasil

No que se refere aos sítios arqueológicos, as áreas de ocupação desta subtradição são reconhecidas pela presença de “manchas de terra escura”, resultantes do acúmulo de restos orgânicos. Associada, encontra-se também grande quantidade de materiais lito-cerâmicos e por isso estas áreas são interpretadas como locais de habitação.

Com relação aos sítios arqueológicos, muito pouco se sabe a respeito deles, pois a maioria não foi totalmente escavada¹⁷. Os trabalhos desenvolvidos com esse grupo provêm, em sua maioria, de coleções arqueológicas conseguidas através de coletas superficiais ou pequenas sondagens (SCHMITZ, 1991a e b).

Sendo assim, fica difícil desenvolver um estudo mais profundo que leve em consideração a estrutura e a organização do assentamento. Um outro problema que impede os arqueólogos de escavarem áreas inteiras é que a maioria delas encontra-se bastante impactada pelas atividades antrópicas modernas, ocorrendo que a maior parte do material e a estrutura dos sítios já estão parcialmente ou totalmente destruídos devido à ação do homem (ROGGE, 2004).

Com relação ao material, artefatos líticos e cerâmicos estão presentes nas coleções arqueológicas. Entretanto, salienta-se que na cerâmica, apesar de ser o artefato mais recorrente e mais abundante nas coleções, dificilmente as peças são encontradas inteiras. Sendo assim, a maior parte dessas coleções é composta de fragmentos. Contudo, isso não impede que a cerâmica ainda seja o principal vestígio utilizado como objeto de estudos.

Especificamente sobre o lítico, mesmo que ainda mais raro e pouco estudado, os principais instrumentos são feitos de pedra lascada como os raspadores e talhadores. a pedra polida era usada para lâminas-de-machado, os quebra-coquinhos e tembetás; modificados intencionalmente ou pelo uso são os afiadores-em-canaleta e polidores; além disso, há lascas, sendo que algumas apresentam evidências de utilização (desgaste ou retoques) e, finalmente, há os resíduos de lascamento (ROGGE, 2004).

Com relação à cerâmica (Figura 2), evidencia-se a existência de cachimbos, além, é claro, de vasilhas que se diferenciam consideravelmente das vasilhas dos Tupinambá. As

¹⁷ Exceção para Schmitz et al. (1990), Rogge (1996) e Soares e Milder, (s/d).

formas Guarani têm contornos bastante variados, que vão de simples a complexos: são conoidais com contornos infletidos. Grande parte dos recipientes possui ombros escalonados.

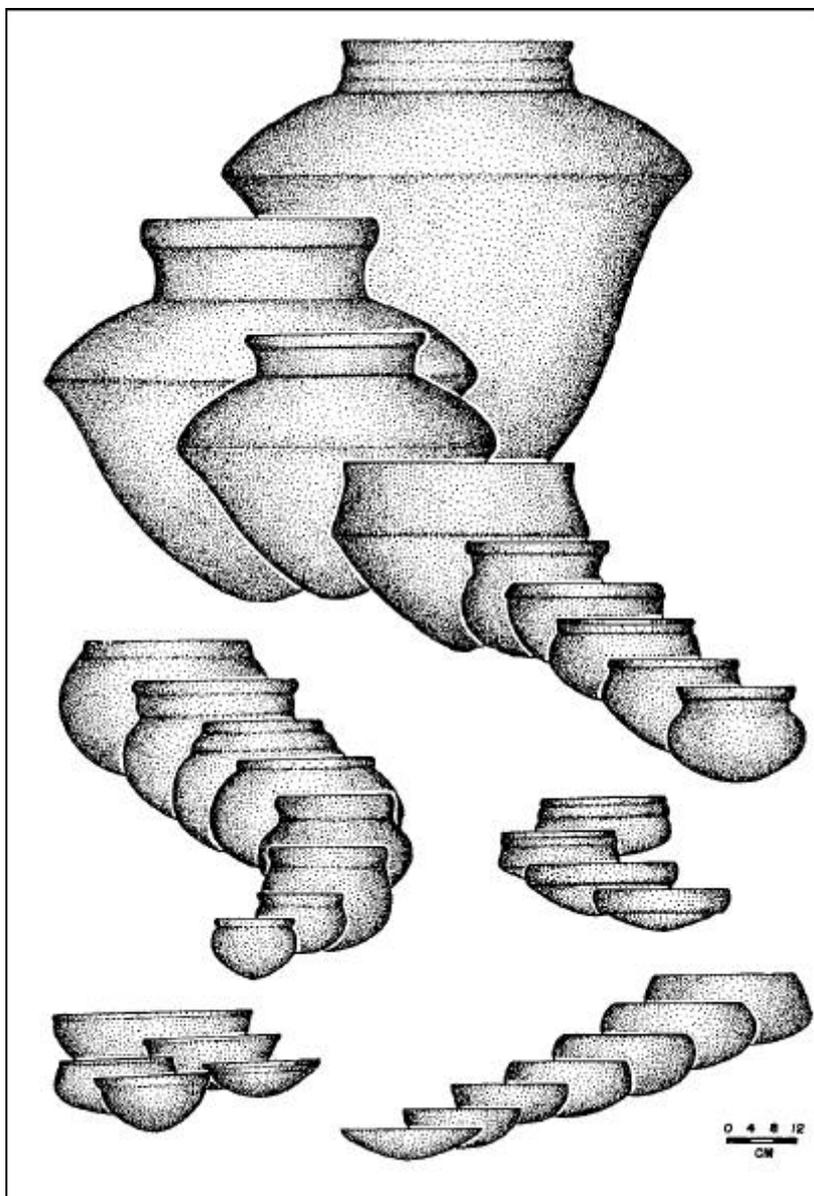


Figura 2. Formas dos vasilhames Guarani, segundo Schmitz (1991a).

Os tamanhos das vasilhas também variam, indo desde pequenas tigelas a grandes talhas com bocas arredondadas. Os recipientes possuem funções variadas, que podem ser incluídas dentro de três categorias: processar, servir e armazenar alimentos sólidos e líquidos. Além disso, determinadas formas de recipientes, como para os Tupinambá, poderiam estar relacionadas com tipos e preparos de certos alimentos. Por exemplo, as formas mais fechadas

das vasilhas poderiam indicar a utilização de pratos cozidos de mandioca doce (SCHMITZ, 1991a e b).

Quanto à técnica de confecção das vasilhas, predominantemente, utilizava-se a sobreposição de roletes (“roletado” ou “acordelado”), mas algumas vezes, para recipientes muito pequenos, poderia ocorrer a técnica da modelagem. Quanto à técnica de acabamento de superfície, esta pode ser o alisamento (interno e externo), uma decoração plástica de vários tipos em superfície externa ou, ainda, um engôbo e/ou pintura policrômica na superfície externa e/ou interna.

Quanto às técnicas de acabamento de superfície, nos recipientes cerâmicos Guarani, predomina a plástica na parte externa. As vasilhas pintadas são em número menor, podendo a pintura ocorrer tanto em superfície interna quanto externa. Quanto aos desenhos, destacam-se os aspectos gráficos que envolvem figuras com formas geométricas, especialmente em superfícies externas. Também podem ocorrer em superfícies internas, porém aqui o número é menor, sendo mais comuns figuras com formas circulares ou espiraladas.

Um ponto importante é que, apesar das diferenças estilísticas das cerâmicas destas duas sociedades, um aspecto as iguala. Ambas possuíam uma relação com certos recipientes, especialmente os pintados, que envolviam mais que funções práticas. Muitos dos vasilhames estiveram relacionados com atividades ritualísticas; exemplo disso é o uso das grandes *igaçabas* ou *cambuchis*, como urnas funerárias, e de recipientes menores, como “tampas” e acompanhamento funerário. Além, disso, muitas vasilhas foram reutilizadas servindo de matéria-prima para o antiplástico usado na confecção de novos recipientes.

Vestígios ósseos e malacológicos, assim como uma variedade de outros objetos de origem orgânica presentes na cultura material dessa população, são raramente encontrados devido ao fato de serem perecíveis e não resistirem ao tempo. Mas dependendo das condições do solo, artefatos como pontas-de-projéteis, furadores, espátulas e adornos podem ser encontrados.

Para outros aspectos que estejam relacionados, por exemplo, com a organização interna do assentamento, reafirma-se que é muito difícil obter dados consistentes devido ao grau de deterioração dos solos.

2.5 A coleção cerâmica pintada Tupiguarani de Itapiranga, SC: relevância e histórico

2.5.1 Relevância da coleção

A coleção cerâmica pintada em estudo, pertence à Tradição cerâmica Tupiguarani da subtradição Corrugada. O material foi reunido na década de 1940/1950 pelos estudantes de uma escola agrícola de Itapiranga que eram premiados em proporção ao número de fragmentos cerâmicos de qualquer natureza que trouxessem para a escola. A cerâmica provinha das propriedades de famílias de migrantes, que há pouco haviam se instalado na região do alto rio Uruguai, para desenvolver uma agricultura de subsistência (SCHMITZ, 2003).

Sendo assim, este material configura uma coleção regional, representativa devido não somente ao número de fragmentos cerâmicos pintados e plásticos, que chega a centenas de milhares, mas especialmente pelo potencial analítico, pois ambos os tipos de decoração estão bastante bem preservados, o que viabiliza a realização de diversos trabalhos com caráter científico. Mesmo se uma coleção não pode mostrar mais nenhuma informação sobre o contexto original das peças, enquanto cultura material pode revelar importantes informações quanto às pessoas responsáveis pela criação desses artefatos.

Na arqueologia, ainda pouco se privilegiam trabalhos realizados a partir do estudo de coleções. Os desafios para quem se dispõe a este tipo de trabalho estão, muitas vezes, em ter em mãos um conjunto artefactual que tenha importância científica, ou seja, que levante e ao mesmo tempo responda as questões a que é submetido, especialmente, quando se compara mais de uma coleção, como neste caso.

Também acontece de a coleção não ter um precedente científico, ou seja, não ter sido composta a partir de pré-requisitos ditos científicos, como no caso desta coleção. Os artefatos cerâmicos que a compõem não obedeceram a nenhum procedimento técnico, entretanto, apesar da sua descontextualização, ainda é possível, ao menos, saber de que região o material provém, e poder levantar hipóteses sobre sua datação, pois pesquisas científicas realizadas posteriormente à criação da coleção, estabeleceram uma data para o início da ocupação desta tradição arqueológica na região.

Sendo assim, reitera-se a importância do estudo de coleções dentro da arqueologia, uma vez que este tipo de conjunto ajuda a desvelar, mesmo que ainda pequena parte do passado humano.

2.5.2. Histórico das pesquisas

No final da década de 1950, foi feita uma primeira investigação arqueológica no município de Itapiranga, localizado no extremo sudoeste do Estado de Santa Catarina, na região do alto Rio Uruguai na margem direita desse rio (Figura 3). O objetivo da pesquisa era localizar e estudar os vestígios materiais de diversos sítios arqueológicos atribuídos à cultura Tupiguarani (SCHMITZ, 1957).

Anos mais tarde, Rohr (1966) fez prospecções em diversos sítios arqueológicos, nesta mesma região e recolheu diversos artefatos pertencentes a esta tradição. Desse estudo ainda resultou a fundação de um pequeno Museu Arqueológico Municipal. O local foi criado para acolher todos os vestígios arqueológicos acaso encontrados nas roças, campos, e pastos (ROHR, 1966).

Nesta pesquisa Rohr não mencionou nenhum sítio que pudesse apresentar remanescentes de outras tradições arqueológicas, apenas identificou entre os vestígios culturais, artefatos que poderiam estar relacionados a elas. Nas décadas seguintes, novas pesquisas foram feitas na região. Entretanto, estes trabalhos estiveram relacionados principalmente as tradições Humaitá e Taquara.

Schmitz e Basile Becker (1968) estudaram a indústria lítica “alto-paranaense” e a cerâmica “eldoradense”. Atribuíram o material aos Jê meridionais.

DeMasi e Artusi (1985) fizeram um estudo minucioso com o material lítico e cerâmico dos sítios da fase Itapiranga, que foi atribuída aos portadores da tradição cultural do planalto, ou Taquara. Os sítios desta tradição estão localizados nas partes mais elevadas, acima dos 200m de altitude e mais afastados do rio, uns 500m. Nos patamares mais baixos, mais próximos do rio, encontram-se os sítios da tradição Tupiguarani.

Sendo assim, é possível que tenha existido um contato entre essas duas populações, o que faz da região de Itapiranga, uma zona de fronteira. Segundo Rogge, que estudou essa região, bem como toda a porção relativa ao Alto Uruguai coloca que,

possivelmente a partir de AD 1200, as duas diferentes populações locais devem ter iniciado um processo de interação que evoluiu para uma forma de integração que incluiria a livre circulação de indivíduos na zona de fronteira permitindo, inclusive, o estabelecimento de assentamentos Tupiguarani próximos ou mesmo justapostos aos assentamentos do grupo portador da tradição Taquara. Detendo-nos estritamente às evidências arqueológicas, podemos perceber que foram os portadores da tradição Tupiguarani que parecem ter acionado tal processo, buscando interagir com os portadores da tradição Taquara (ROGGE, 2004:196).

Tal fato também, suscitou a hipótese de que o processo de interação entre ambas as populações, nessa área, tenha, não somente resultado em algum tipo de convivência, indicando que as populações portadoras das duas culturas estavam interagindo, mas que, “esse processo tenha sido de forma unilateral, aparecendo o material Tupiguarani nos sítios da fase Itapiranga, mas não viceversa” (DE MASI e ARTUSI, 1985:107).

Na pesquisa desses dois arqueólogos, fica evidente que os contextos em que se encontram tais materiais parecem demonstrar que, aparentemente, não existiu na área nenhum processo de mistura de elementos estilísticos. Cada grupo manteve sua produção cerâmica e lítica independente.

Sobre a cronologia da área,

A presença das populações portadoras da tradição Tupiguarani na área, pelas poucas datações realizadas, remonta a c. AD 1000 ou 1100 e se estende, pelo menos, até o século XVIII, em movimentos migratórios que subiram o Rio Uruguai, tardiamente, possivelmente a partir da região mais densamente povoada da desembocadura do Rio Ijuí.

Os portadores da tradição Taquara, por outro lado, parecem ter chegado a essa área em torno de AD 1100/1200, tendo como base algumas poucas datações de sítios Taquara em áreas mais ou menos próximas, como Concórdia (c. AD 1000), Tenente Portela (c. AD 1200) e Porto Xavier (c. AD 1400), provavelmente acompanhando as áreas de ocorrência da *Araucaria angustifolia*, que se estendem até o extremo nordeste da Argentina, onde também foram encontrados assentamentos que parecem estar relacionados a essas populações (MENGHIN, 1957; RIZZO, 1968 apud ROGGE 2004:195-196).

Num estudo mais recente, parte desta coleção foi estudada por Schmitz (2003) que fez um artigo, enfatizando as formas das cerâmicas com decoração plástica. Neste artigo, ele procurou relacionar não apenas princípios técnicos e morfológicos de estilo, mas também orientações quanto a combinações entre formas e acabamentos plásticos (SCHIMTZ, 2003:6).

Segundo o autor, estas orientações poderiam apontar ser não apenas locais e regionais, mas provavelmente étnicas. No entanto, isso somente poderia ser comprovado ou refutado a partir de estudos comparativos com coleções de áreas e tempos diferentes.

2.6 A coleção cerâmica Tupiguarani de Florianópolis, SC: a coleção Berenhäuser

A coleção Berenhäuser provém da parte sul da ilha de Santa Catarina e é composta, em sua maioria, por fragmentos ou peças cerâmicas inteiras pertencentes à tradição Tupiguarani. Outros artefatos, de culturas diferentes, também compõem a coleção sendo

exemplo disso, os artefatos líticos e remanescentes humanos, pertencentes às populações sambaquianas.

A coleção Berenhäuser foi constituída por Carlos Berenhäuser, que não era um pesquisador, mas um apreciador dos artefatos indígenas. Após seu falecimento, a seu pedido, o material foi depositado no Colégio Catarinense, em Florianópolis.

O Sr. Berenhäuser não possuía preparação científica para formar uma coleção arqueológica, embora, ele procurasse se informar nos livros. Por esse motivo, apesar de parte da coleção possuir uma catalogação, que se refere ao material lítico, ela não atende as normas científicas e por isso mesmo, é sempre provável que ela possa não servir à própria ciência. Com relação à parte do material cerâmico, este não possui catalogação, apenas sabe-se que sua proveniência está circunscrita à região sul da ilha.

Apesar desta coleção ter perdido parte de seu potencial, há casos de coleções que determinadas informações específicas sobre um conjunto artefactual possibilite trabalhos científicos, especialmente, se a coleção apresentar algum valor representativo.

No caso da coleção [cerâmica] Berenhäuser seu valor representativo está no conjunto, pois ela é constituída de dezenas de milhares de peças e fragmentos que trazem informações sobre o passado de um grupo humano, neste caso, o Guarani.

Do que se tem notícia, um único trabalho foi realizado com esta coleção cerâmica. Schmitz (1959) analisou e publicou os resultados obtidos com este material, especialmente, no que se refere aos fragmentos pintados. Esta publicação foi pioneira e traz em anexo um grande catálogo onde foi possível reunir um considerável número de motivos gráficos estereotipados Guarani, únicos, até então, que foram e continuam sendo tomados como referência e reproduzidos em diversos outros trabalhos de pesquisas.

2.7 A coleção cerâmica Tupiguarani de Candelária, RS.

Uma outra coleção cerâmica provém do município de Candelária, localizado no Vale do Rio Pardo, no Rio Grande do Sul. O trabalho de escavação que deu origem à coleção, começou em 1968 e foi até 1974 e foi realizado pelos técnicos e encarregados do Museu do Colégio Mauá, da cidade de Santa Cruz do Sul, RS.

Vale ressaltar que esta coleção não está descontextualizada; sua coleta seguiu normas científicas. A escavação, de dois sítios arqueológicos, de um modo geral, possibilitou que pela primeira vez no Sul do Brasil, se pudesse dispor de uma grande área que permitisse reconstituir, parcialmente, uma antiga aldeia Guarani. Os vestígios arqueológicos recuperados

nas escavações destes sítios referem-se aos remanescentes faunísticos, humanos, líticos e cerâmicos. Com relação à cerâmica, ela é típica da tradição Tupiguarani apresentando muitas formas e decorações.

O primeiro trabalho realizado com os dados desta pesquisa foi de Schmitz et al. (1990) que, estudando de forma sistemática os remanescentes do sítio Candelária I, puderam aproximar-se do funcionamento de um espaço habitacional, bem como de sua relação com a distribuição dos elementos materiais dentro deste espaço. No tocante às cerâmicas pintadas, na publicação, é feita uma longa descrição com relação à análise do material. Ao final, as cerâmicas pintadas estão representadas de duas maneiras: a partir da representação gráfica dos fragmentos, incluindo-se aí as decorações de superfície, e os modelos gráficos estereotipados de decorações sobre superfícies externas e internas.

Um segundo trabalho foi realizado por Rogge (1996), com o sítio Candelária II. O estudo procurou compreender os processos adaptativos da tradição Tupiguarani em áreas de matas subtropicais. Algumas páginas deste trabalho referem-se à cerâmica pintada. E embora não sejam muitas, as representações gráficas dos fragmentos ajudam a complementar a coleção cerâmica que é apresentada na publicação anterior.

Com relação a datas absolutas, são bastante difíceis de precisar, pois não existe um corpo consolidado de datações para a área. Ribeiro P. (1991:358) coloca o início da fase Botucaraí em torno de meados do século XVI. Porém, estudando as características dessa cerâmica no sítio de Candelária I e II, Schmitz et al (1990) e Rogge (1996), acreditam que ela deva ser mais antiga, tendo iniciado por volta de AD 800 a 1000.

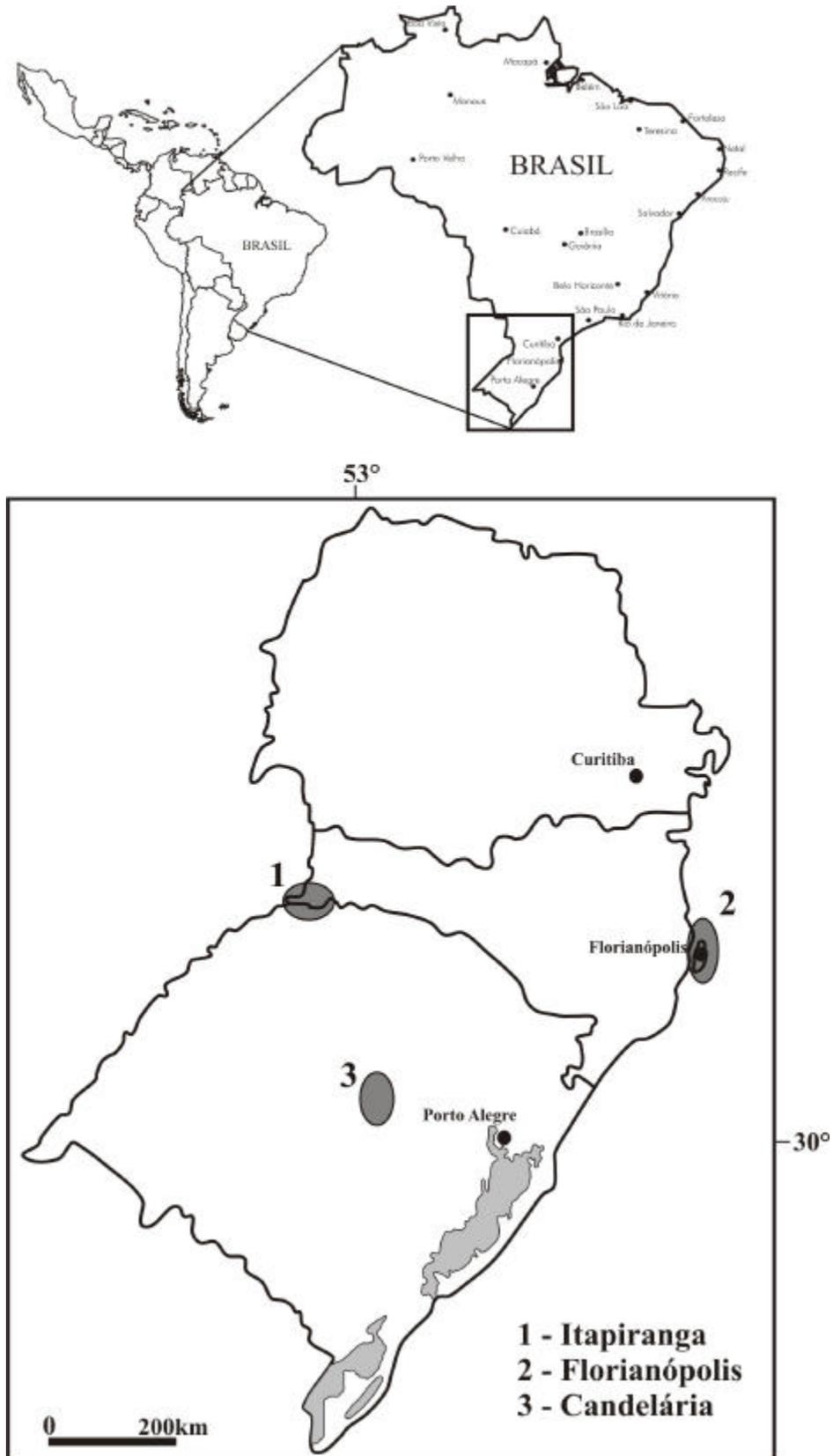


Figura 3. Localização da área de estudo (Itapiranga) e das duas principais áreas (Florianópolis e Candelária) de comparação do material cerâmico.

3 CULTURA MATERIAL, ESTILO CERÂMICO E OS MODOS DE ELABORAÇÃO DA PINTURA CERÂMICA TUPIGUARANI DE ITAPIRANGA, SC

Para o início deste Capítulo 3, se privilegiou uma breve apresentação do que se está entendendo por cultura material e principalmente por estilo cerâmico. Espera-se, a partir desta primeira leitura, dar subsídios ao leitor, para que ele possa compreender melhor o próximo item, que se refere aos modos de produção da pintura cerâmica Tupiguarani, em termos de organização da artesã para a realização da pintura sobre a superfície cerâmica, e principalmente, ao modo como ela aplica os motivos decorativos sobre essa superfície¹⁸.

Em termos de organização, para a realização da pintura, se procurou destacar a maneira como a artesã divide seu suporte demarcando espaços de pintura, que subseqüentemente, serão preenchidos com formas decorativas, traduzidas, neste trabalho, por motivos decorativos.

Com relação aos motivos decorativos, eles foram identificados a partir da decomposição dos desenhos encontrados nas superfícies cerâmicas. Cada forma decomposta diferente foi entendida como sendo um tipo de padrão de decoração. Diante disso, foi possível identificar padrões constitutivos de pintura e estabelecer que quando a artesã decora sua cerâmica, seu imaginário está composto por um certo número de figuras normativas. Da mesma forma, também tornou-se mais fácil compreender como estão compostos e combinados os padrões decorativos a partir de um conjunto específico de ícones.

3.1 Cultura material

A partir do pressuposto de que a cultura material pode ser entendida como uma manifestação física de atividades humanas que perdura no tempo, as evidências dessa cultura material são a principal fonte de estudo e via de acesso a uma sociedade do passado (TURNBAUGH, JURMAIN, NELSON, KILGORE, 2001 apud ROGGE, 2004:58).

Afirma-se desse modo que, para a arqueologia, a cultura material é entendida como uma fonte de conhecimento que permite uma aproximação com determinados aspectos do passado humano. Nesse sentido, ela se torna uma fonte extremamente útil que permite extrair informações relacionadas às esferas tecnoeconômicas, sociais e simbólicas das sociedades

¹⁸ O item cultura material e estilo cerâmico também servirá para dar subsídios para compreender melhor a relação que se pretende fazer entre estilo cerâmico e continuidade temporal que será discutida no Capítulo 4.

humanas. Embora se tenham desenvolvido teorias e metodologias diversas, muitas vezes conflitantes, dentro da própria disciplina, o interesse sempre esteve focado no comportamento humano. Via de regra, a chave da arqueologia para estudar esse comportamento é, fundamentalmente, a cultura material.

No século XIX, a arqueologia ao se consolidar como ciência, fez surgir um enfoque chamado histórico-cultural. Os arqueólogos desse período estavam preocupados com o estabelecimento de seqüências cronológicas e também viam que a cultura material poderia ser um reflexo direto de idéias e normas de comportamento humano. Através de tipologias de artefatos e classificações, as semelhanças e diferenças na cultura material passariam a significar, também, semelhanças e diferenças de ordem étnica (TRIGGER, 2004).

No século XX, a partir dos anos 60, estabeleceu-se a arqueologia processual, de enfoque funcionalista e ecológico. Ela entendia a cultura material como parte integrante de um sistema funcionalmente integrado e a continuidade ou a mudança, nesse sentido deveriam ser vistos através de adaptações ecológicas (TRIGGER, 2004).

Nos anos 80, com a arqueologia pós-processual, procurou-se ampliar o debate com relação à cultura material e isso incluiu novas dimensões como a superação de dicotomias entre indivíduo e norma, entre estrutura e processo, entre ideal e material e entre sujeito e objeto ao mesmo tempo em que incorporou diversas influências, tais como o marxismo, o estruturalismo, o idealismo, as críticas feministas e a arqueologia pública (HODDER, 1988).

Aqui, vale ressaltar, especialmente, a importância que a arqueologia pós-processual deu aos aspectos simbólicos e estruturais da cultura material capazes de exercer, por si só, um papel ativo na manutenção ou transformação da sociedade (ROGGE, 2004).

A partir dessa perspectiva, como colocaram Vidal e Silva (1995) o estudo da cultura material não se tornou somente importante porque se constituiu como uma estratégia produtiva para inferir os aspectos mais pragmáticos, das bases materiais da cultura, mas também, porque permitiu inferir os aspectos de ordem simbólica, ligados a concepções religiosas, estéticas e filosóficas das sociedades.

O estudo da cultura material e das artes nas sociedades indígenas nos diz muito sobre o modo de vida nestas sociedades e permite que conheçamos não só suas singularidades mas também aquilo que compartilham umas com as outras... (VIDAL e SILVA, 1995, p. 370).

3.2 Estilo cerâmico

Cabe tratar, neste estudo, também, sobre estilo cerâmico. Para se chegar à noção de estilo cerâmico, cabem duas palavras sobre a noção de estilo que, nas últimas décadas, vem gerando uma série de discussões em torno do próprio conceito e de sua aplicabilidade no estudo da cultura material (SILVA, 1999).

Uma primeira anotação cabe no sentido de que a idéia de estilo não está separada da idéia de tecnologia¹⁹. Por isso vem se desenvolvendo a noção de estilo tecnológico como sendo um modo, específico e característico, em um determinado tempo e espaço, pelo qual as pessoas realizam seus trabalhos. Incluem-se, na noção de estilo tecnológico, as escolhas feitas por essas pessoas, no que se refere aos aspectos formais, decorativos e técnicos (SILVA, 1999; DIAS e SILVA, 2001).

É a partir da noção de estilo tecnológico, exposto acima, que se faz referência à cerâmica Tupiguarani, que dentro do plano da cultura material está sendo entendida como um conjunto de artefatos que apresenta regularidades, não somente em seus aspectos tecnológicos mas também visuais, ao longo de um determinado tempo e espaço. E já procurando dar suporte ao leitor, mais adiante, espera-se correlacionar esse produto cultural a uma unidade étnica maior e mais antiga. Ou seja, esse conjunto de regularidades que são produzidas e reproduzidas na maneira de se “fazer algo” e que se pode perceber a partir de um longo espectro temporal, são culturalmente determinadas por uma unidade étnica maior e mais antiga, que é denominada tradição cultural.

No caso das variações nos estilos das decorações cerâmicas das três regiões de estudo, espera-se associá-las a parcialidades regionais, ou regionalismos culturais a partir da idéia de que essas variações podem ter sido atribuídas pelos próprios portadores dessa tradição cultural, tentando buscar, para si, uma forma regional de identificação cultural, ou identidade étnica sem, entretanto, romper com essa tradição cultural.

Sobre a noção de estilo tecnológico, este se enquadra dentro de uma perspectiva que “permite compreender o estilo não apenas como um padrão material que se manifesta na morfologia e decoração dos artefatos, mas, também, como algo que é inerente e subjacente aos processos de produção dos quais [os] aspectos visuais são uma resultante” (DIAS e SILVA, 2001:96).

¹⁹ Sobre o desenvolvimento dessa idéia ver Schiffer e Skibo (1987). Ambos trabalham com a noção de que a tecnologia se constitui como um “corpus de artefatos, comportamentos e conhecimentos que são transmitidos de geração em geração e utilizados nos processos de transformação do mundo material” (SILVA, 1999:57).

Cabe ressaltar que estilo tecnológico, como se está compreendendo, deriva de um debate mais amplo sobre fenômenos estilísticos que vem sendo realizado entre diversos pesquisadores de diferentes correntes teóricas. A princípio, essa discussão sobre a noção de estilo diverge entre dois pólos: um relacionado com a natureza e o outro com a função do estilo.

Sobre a função do estilo, ele é entendido como “o resultado de estratégias adaptativas, inter-relacionadas com as limitações e possibilidades do meio natural e as demandas da organização sócio-econômica das populações” (DIAS e SILVA, 2001:95). Quanto à natureza do estilo, ele é concebido “como uma construção social resultante de escolhas tecnológicas culturalmente determinadas” (DIAS e SILVA, 2001:95). Assim, a relação com as representações sociais assume também uma dimensão simbólica e passa a vincular-se às relações de gênero, de idade ou etnias e mesmo, às esferas da mitologia, cosmologia e religião (SILVA, 1999).

Não é intenção alongar a discussão mesmo porque ela está longe de acabar, e porque parte desse discurso deve ser retomado no final desse estudo. De qualquer forma, até esse momento, se pode notar que o conceito de estilo não é unidimensional; ao contrário, ele se abre à possibilidade de integrar várias concepções e apresentar uma multifuncionalidade dentro de diversos contextos sócio-culturais (DIAS e SILVA, 2001).

No caso deste estudo, especificamente, a noção de estilo que se estará usando é bastante mais limitado, mas útil. O interesse reside em querer chamar atenção, como colocou Rogge, para “um conjunto de práticas características e específicas, produzidas e reproduzidas dentro de um mesmo sistema sociocultural” (ROGGE, 2004:62).

Uma vez exposto o modo como se está entendendo estilo tecnológico, pode-se falar em estilo cerâmico como sendo um conjunto de elementos com determinadas características: técnicas, formais e decorativas que estariam refletindo parte de uma determinada prática cultural, que é produzida e reproduzida em um determinado espaço e tempo. Nesse sentido, tal noção envolve o próprio conceito de “tradição cultural”, que se baseia no conjunto de características formais, decorativas e tecnológicas associadas a uma determinada unidade cultural, geográfica e cronologicamente localizada. (ROGGE, 2004:62).

3.3 As vasilhas cerâmicas Tupiguarani

Com relação ao estilo cerâmico, é possível distinguir, dentro do mobiliário cerâmico Tupiguarani, vasilhas cerâmicas com formas mais abertas, pequenas ou médias, destinadas a bebidas, e vasilhas pequenas, médias e grandes, mais fechadas, destinadas a servir, preparar e armazenar alimentos e bebidas (BROCHADO e MONTICELLI, 1994). No primeiro caso, a superfície interna costuma ser bem visível e por isso é pintada²⁰; no segundo caso, a parte superior da superfície externa é visível e recebe o desenho; a parte inferior, pouco visível, costuma não ser pintada. Logo, no que se refere à decoração, ela está ligada a sua forma e função (LA SALVIA e BROCHADO, 1989).

Assim, uma superfície cerâmica a ser pintada, é primeiro engobada²¹. Se a vasilha tiver espaços estruturalmente separados por pontos de inflexão ou de composição²², como é mostrado na figura abaixo, estes são trabalhados separadamente, destacando o lábio, um eventual pescoço ou gargalo e o campo principal ou central. É necessário dizer também que, para cada um desses espaços, existem modelos previamente concebidos.



²⁰ Cerâmica pintada refere-se ao tipo de decoração que é feita na cerâmica. Ela é aplicada diretamente depois de um engobo ou banho, formando padrões ornamentais através do acréscimo de pigmentos coloridos. Ocorre sobre superfícies cerâmicas interna e/ou externa (RIBEIRO, 1988; SCATAMACCHIA, 2004).

²¹ Engobar, neste caso, significa revestir as paredes de uma vasilha para receber um posterior desenho. Aplica-se uma fina camada de argila (branca ou outra cor) diluída em água, produzindo um revestimento homogêneo da superfície. Banho já é um pouco diferente, refere-se ao revestimento total ou parcial, mais delgado que o engobo (SCATAMACCHIA, 2004).

²² Esses pontos de composição também podem ser denominados de carena.

A pintura principal sobre o engobo branco era feita com a aplicação de linhas ou faixas vermelhas, formando, em sua maior parte, desenhos geométricos. Para definir ou destacar melhor os motivos eram usados com frequência pontos, traços ou linhas pretas. A combinação do vermelho com o preto produzia efeitos visuais apreciáveis.

3.4 Vasilhas com decoração interna

As vasilhas que recebem decoração interna têm formas de pratos ou tigelas. O tamanho destes recipientes pode variar consideravelmente, desde miniaturas até tigelas de grandes dimensões. A decoração, normalmente é feita destacando um lábio, eventualmente um pequeno pescoço e a parte central, onde se percebe um grande e cuidadoso motivo decorativo.



Lábio ou
Zona Interna

Campo Central
ou Campo
Interno

Dependendo da forma da vasilha, e especialmente do espaço reservado para o lábio, este pode receber um motivo ou apenas ser evidenciado com uma faixa vermelha.

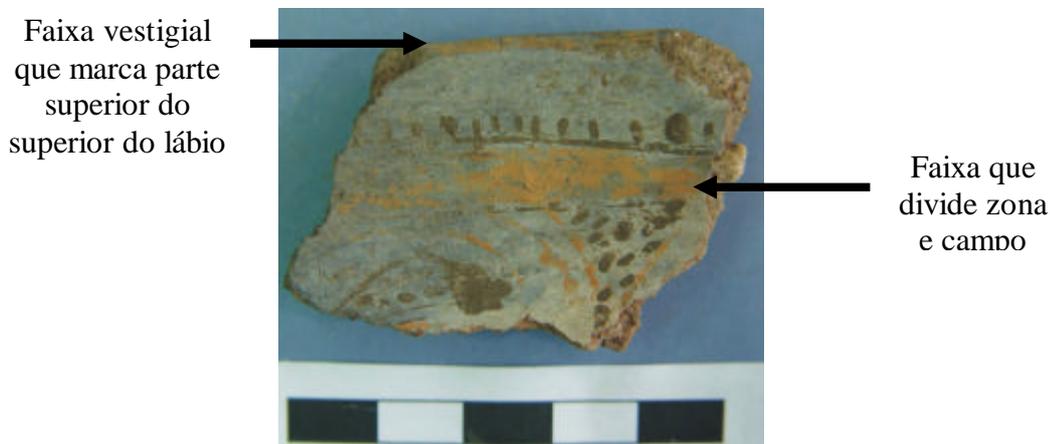


Lábio
Faixa Vermelha

O pescoço, nas vasilhas de decoração interna, normalmente surge de maneira intencional. Ele se deve muito mais à vontade da oleira, do que à morfologia da cerâmica.



A aplicação de linhas ou faixas vermelhas serve para marcar os limites entre as partes estruturais²³, ou que foram criadas pela oleira, na vasilha; marcam a parte superior do lábio, separam as zonas e a parte central.



²³ A aplicação dessas linhas ou faixas vermelhas, na concepção de outros autores a exemplo de Prous (2004), Moraes (2007), entre outros é denominada de banda. Esses mesmos autores utilizam termos diferenciados para o que se está considerando zona e campo. Nessa dissertação se atribui o termo zona a um espaço estreito que corresponde à parte do lábio e do gargalo. Este espaço é delimitado por uma linha superior e inferior onde se desenvolve um motivo geométrico. Zona pode ocorrer tanto em vasilhas com decoração externa quanto interna. Com relação ao campo, este corresponde à parte central ou ao espaço principal onde a figura pode se expandir nas direções verticais e horizontais. Nas vasilhas de decoração interna o campo interno, corresponde ao espaço maior, do centro do recipiente. Nas vasilhas com decoração externa, o campo externo corresponde ao ombro do recipiente.

Autores como Moraes (2007), por exemplo, utilizam o termo campo primário para a classificação dos grafismos encontrados nos “fundos das tigelas abertas e os ombros das vasilhas de contorno complexo, os quais são caracterizados por uma grande variabilidade, sobretudo nas tigelas abertas. Por campo secundário entendemos os grafismos presentes nas bordas das tigelas abertas, sobretudo as bordas carenadas” (MORAES, 2007:126-7).

Pode ocorrer que em certas vasilhas a parede interna²⁴, não possua um ponto de inflexão ou de quebra. Quando isto acontece, a decoração pode ocorrer vindo diretamente do lábio em direção ao centro da vasilha.



3.4.1 Zona Interna

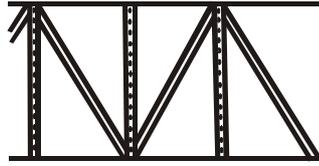
Zona interna foi definida como um espaço relativamente estreito, delimitado por uma linha superior e inferior onde se desenvolve um motivo geométrico de construção simples e que se repete seguindo em sentido horizontal.

Neste espaço estreito, os motivos geométricos variam entre linhas simples verticais, linhas simples horizontais e linhas simples verticais com horizontais, linhas horizontais de pontos, linhas sinuosas, seqüências horizontais de semi-círculos ou semi-elípses, ou simplesmente, uma faixa vermelha, que pode variar de largura conforme a espessura do lábio do vasilhame. As figuras ainda podem sofrer variações na sua aplicação de acordo com o espaço disponível e a criatividade da oleira. Estes e outros motivos semelhantes ocorrem com mais freqüência em zona externa.

3.4.1.1 Motivos em linhas retas

Conjunto 1E - composição de linhas oblíquas simples ou duplas em ziguezague, caracterizando a formação de triângulos abertos. Preenchimento com pontos.

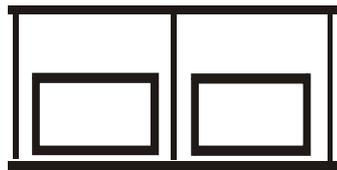
²⁴ Parede interna corresponde a todo o espaço interno da vasilha. Neste caso, não ocorre divisões, sejam elas intencionais ou não.



Conjunto 1J – composição de linhas retas horizontais simples ou duplas e seqüências horizontais de pontos.

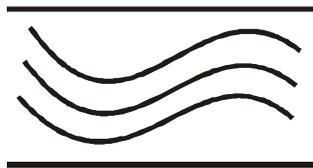


Conjunto 1K - composições variadas de linhas simples ou duplas verticais com horizontais formando seqüências:

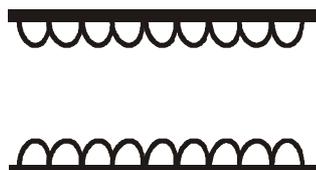


3.4.1.2 Motivos de linhas curvas e sinuosas

Conjunto 2A – segmentos de linhas sinuosas



Conjunto 2E – segmento de semi-elipses.



Há, também, um outro tipo de decoração que, de certa forma, identifica a zona interna, que é a inserção de uma faixa vermelha. Esta faixa pode variar de largura e isto está diretamente ligado à forma do vasilhame. Determinadas vasilhas podem apresentar um lábio muito estreito, ou uma zona interna reduzida, que impede a artesã de criar um motivo. Outras vasilhas, devido a sua inclinação introvertida, também podem ser empecilhos para que se implante um desenho.

É claro que em determinados casos, o motivo decorativo em campo interno pode se apresentar tão complexo que uma decoração em zona interna apenas atrapalharia a observação do centro da vasilha.

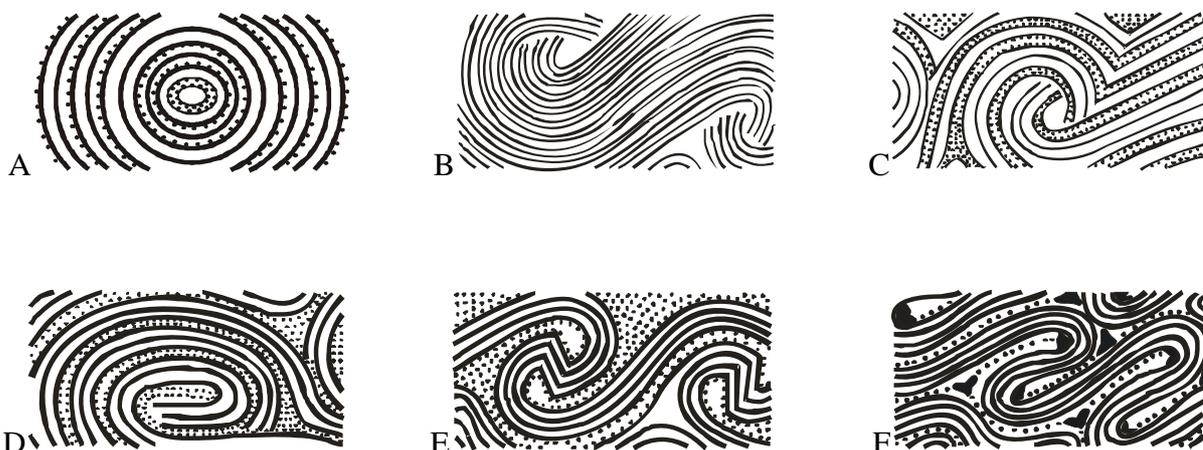
Em algumas vasilhas pode ocorrer de a parede interna ser contínua, ou seja, não ter uma indicação de inflexões ou pontos de quebra. Sendo assim, a pintura interna, em campo, pode vir a ocorrer diretamente do lábio em direção ao centro da vasilha.

3.4.2 Campo Interno

Campo interno refere-se ao espaço central ou principal da vasilha, onde o desenho pode se expandir em todas as direções.

Corresponde a recipientes abertos, com forma de tigela, em que o espaço principal, está separado do lábio por uma linha vermelha ou um desenho em faixa. Neste campo, os motivos são formados predominantemente por linhas curvas ou sinuosas, que se desenvolvem em combinações ordenadas para preencher todo o espaço.

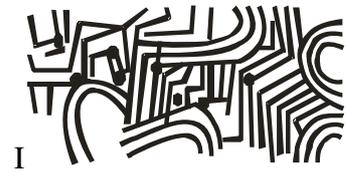
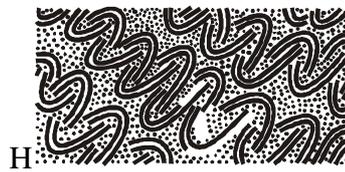
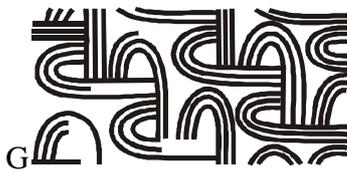
Esses modelos em linhas curvas e sinuosas, incluindo eventualmente linhas retas, são bastante complexos e apresentam diversos formatos.



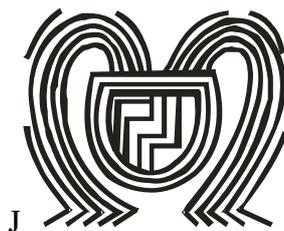
Motivo circular ou elíptico formado por linhas concêntricas vermelhas contínuas e pretas de pontos, alternando faixas de duas linhas vermelhas preenchidas com linhas de pontos pretos com espaços vazios (motivo A). Uma forma alternativa são linhas paralelas vermelhas sem os pontos pretos deixando entre elas os mesmos espaços.

Feixes de linhas sinuosas em forma de gancho de duas pontas, que se sucedem formando cadeias. As linhas são vermelhas, simples, duplas ou múltiplas, alternando linhas e faixas com espaços vazios. As faixas podem ser compostas só por linhas vermelhas (motivo B) ou por linhas vermelhas preenchidas por pontos pretos (motivo C). Os espaços sobranes entre os motivos podem ser preenchidos também por pontos pretos (motivo D e E). As pontas dos ganchos podem estar unidas por linhas retas formando continuidades (motivo E). Ao lado da composição com ganchos independentes ou ligados por retas, pode aparecer o desenvolvimento em forma de ondas simples (motivo F).

Ao lado dos ganchos duplos e de seus desdobramentos aparecem variantes: ganchos de uma ponta que se encadeiam (motivo G), composições em forma de telhado de telha canoa (motivo H) e ainda variações menos definidas como a do motivo I.

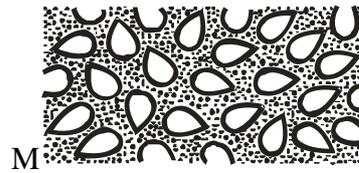
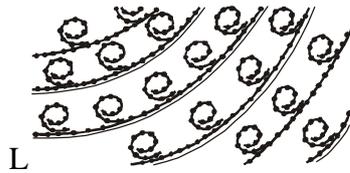


Espaços periféricos limitados, que sobram depois do desenvolvimento dos motivos no campo principal, podem apresentar variações simplificadas dos mesmos, como por exemplo os motivos J e K.

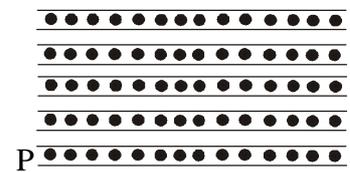
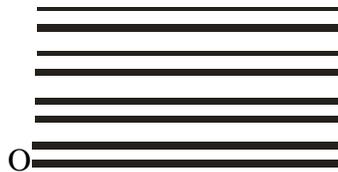
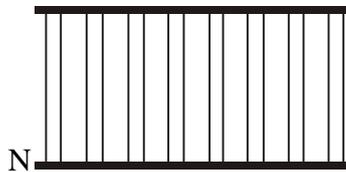


Este parece ser o motivo estrutural mais comum de pintura no campo interno de vasilhas abertas.

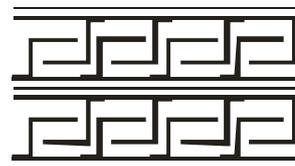
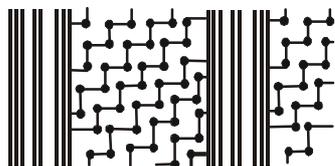
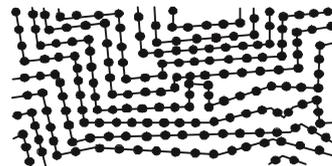
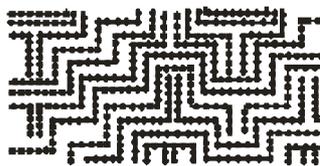
Existem outros: linhas curvas com ganchinhos (motivo L) ou pontos que podem ter a forma de gotas (motivo M):



Há outras decorações simples em campo interno que são compostas por linhas retas dispostas paralela ou perpendicularmente à borda: linhas duplas vermelhas ou pretas (motivo N), linhas duplas intercaladas, vermelho e preto (motivo O), preenchidas com pontos pretos, linhas e pontos pretos, linhas vermelhas preenchidas com pontos pretos (motivo P).



Algumas vezes também são aplicados na face interna motivos mais complexos construídos com linhas retas e pontos, que são comuns ou característicos do preenchimento de campo externo, como:



Ao analisar os grafismos aplicados em zona e em campo, nota-se uma combinação sutil e ao mesmo tempo harmônica, entre conjuntos de linhas retas e linhas curvas, cores vermelha e preta.

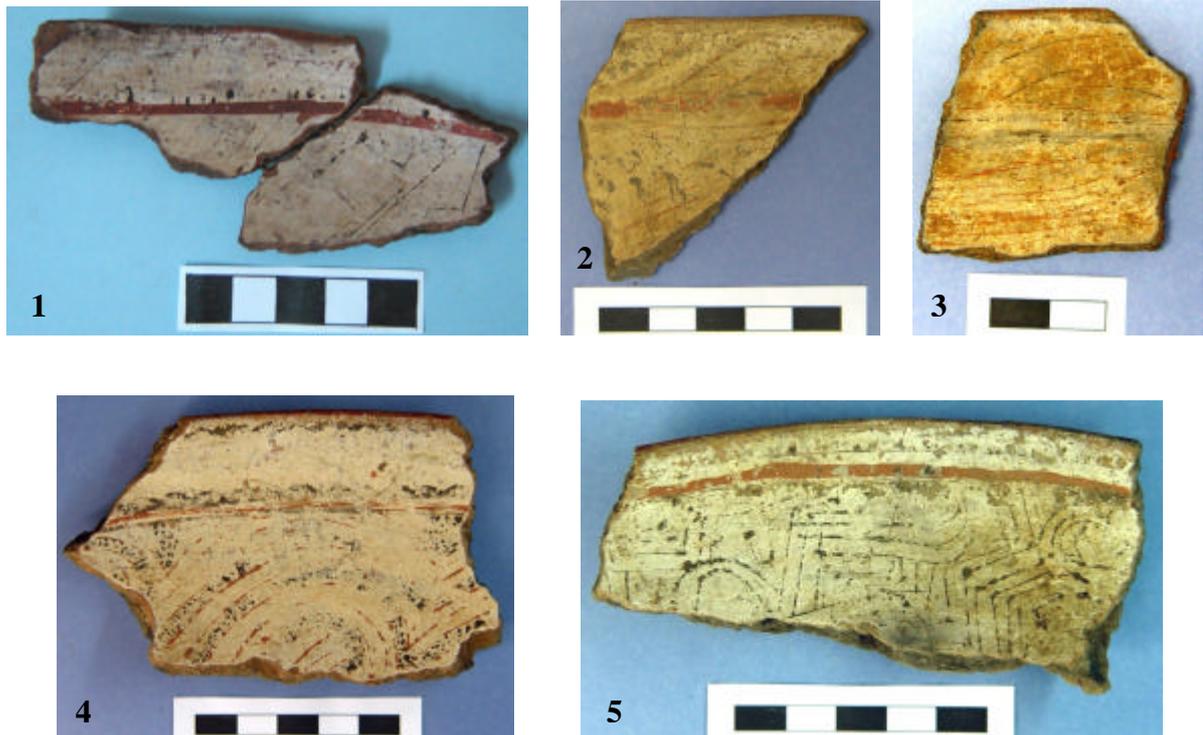
Nesse sentido, a artesã quando, por exemplo, fez uma decoração interna em zona, que tenha linhas curvas, em campo ela pode fazer uma decoração com linhas retas.



Quando faz uma zona interna com motivos de linhas retas ou conjuntos de pontos, em campo ela pode fazer uma decoração com linhas curvas.



Nas imagens abaixo, a peça 1 apresenta uma combinação de segmento de pontos em zona e linhas retas em campo. As peças 2, 3 e 4 apresentam linhas curvas tanto em zona quanto em campo. A peça 5 apresenta uma linha com pontos em zona e combinação de linhas retas e curvas em campo interno.



Muito raramente ocorrem recipientes com predomínio do engobo vermelho sobre o qual aparecem largos traços feitos com a ponta dos dedos, eventualmente com pincel, molhados em tinta preta. O mesmo pode ser feito também em superfície não engobada.

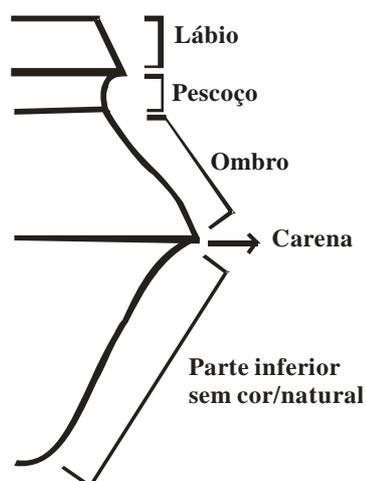


Em outras, essas marcas não são a pintura principal, elas servem apenas para preencher um espaço estratégico, tanto na parte interna quanto externa, que pode estar relacionado com a inclinação da vasilha. Não se pode descartar a possibilidade de que, às vezes, essas marcas sejam decorrentes, simplesmente, da manipulação da vasilha por mãos sujas de tintas.



3.5 Vasilhas com decoração externa

Nas vasilhas grandes a superfície externa costuma ter decorados um lábio, um pescoço mais ou menos desdobrado e um ombro que pode ser múltiplo. A parte inferior da vasilha, depois da inflexão ou carena, costuma apresentar-se ao natural.



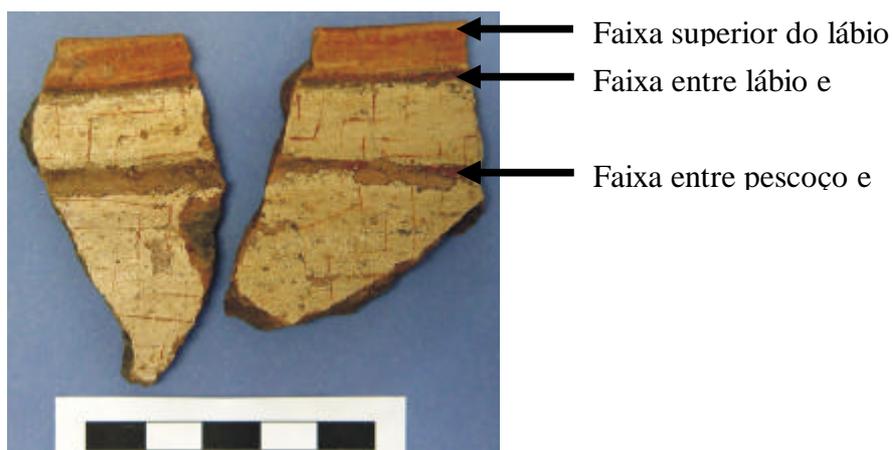
Nas vasilhas pequenas a superfície externa costuma ter decorados um lábio, um pequeno pescoço, muitas vezes só indicado por uma linha ou faixa vermelha e um ombro. A parte inferior da vasilha depois da inflexão ou carena, costuma apresentar-se ao natural.



O lábio e o pescoço, como são estreitos, vão ter uma decoração em zona. O ombro, que costuma ser mais largo, vai ter uma decoração em campo. Quando o ombro é muito estreito, nas vasilhas pequenas, essa decoração pode ser igual à de uma zona.



Assim como em zona interna, linhas ou faixas vermelhas costumam marcar os limites entre as partes estruturais do vasilhame, marcar a parte superior do lábio e separar as zonas e o ombro.



Do mesmo modo que ocorre em vasilhas com decoração interna, também na parede externa quando não possui uma zona, o campo pode ocorrer vindo diretamente do lábio, em direção à carena.



3.5.1 Zona Externa

Zona externa foi definida como um espaço relativamente estreito, delimitado por uma linha superior e inferior onde se desenvolve um motivo geométrico de construção simples e que se repete seguindo em sentido horizontal. Os motivos decorativos aplicados em zona externa apresentam-se de forma mais simples, ou seja, sua elaboração não é complexa, se comparada com as decorações de campo interno e externo.

As zonas externas correspondem a segmentos construtivos representados pelo lábio e o gargalo.

Os motivos decorativos aplicados em zona externa, apresentam combinações variadas, um pouco mais complexas que as encontradas em zona interna e que também se expandem

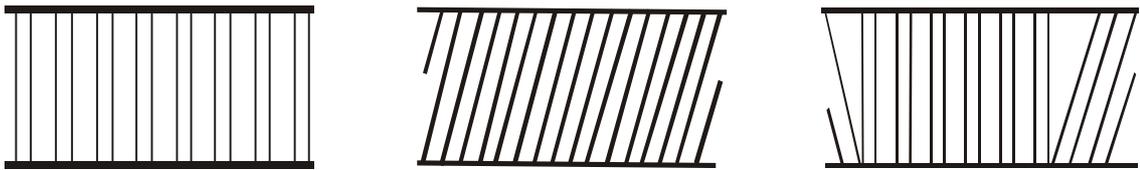
em sentido horizontal. As zonas costumam estar delimitadas por linhas ou faixas vermelhas e ou pretas e eventualmente podem ser substituídas por elas.

Em zonas externas predominam as figuras em linhas retas, que se desenvolvem em múltiplas combinações e variações do ângulo. Embora não sejam muito freqüentes, aparecem seqüências de pontos ou combinações de linhas e pontos.

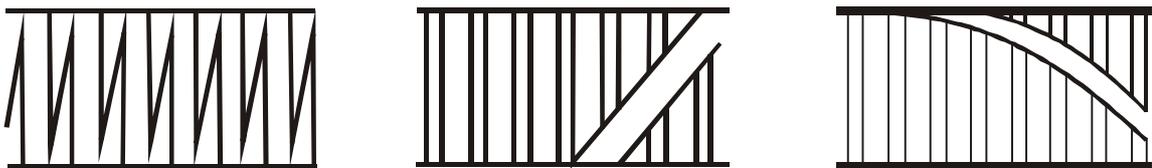
Esses motivos decorativos foram agrupados em conjuntos que apresentam semelhanças em sua forma de confecção, como se visualiza abaixo.

3.5.1.1 Motivos em linhas retas

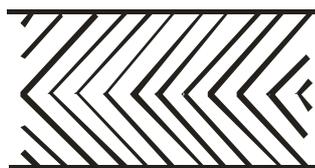
Conjunto 1A – composição de linhas verticais ou oblíquas simples ou duplas que não se tocam nem se cruzam



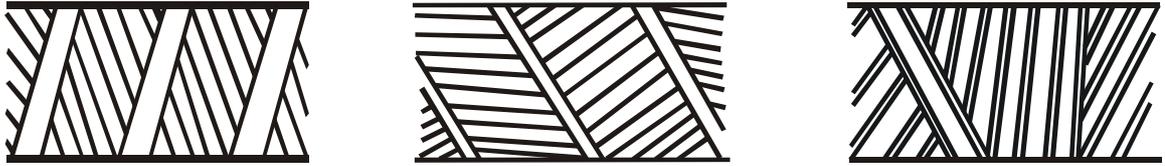
Conjunto 1B – composição de linhas verticais ou oblíquas, simples ou duplas que se tocam e se cruzam e que seguem direções variáveis.



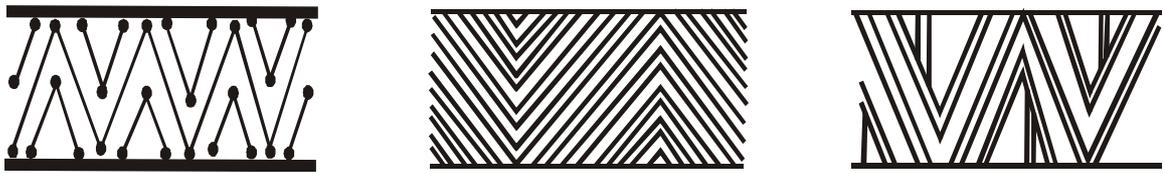
Conjunto 1C – Composição de feixes de linhas simples paralelas em ângulos obtusos como triângulos engatados horizontalmente.



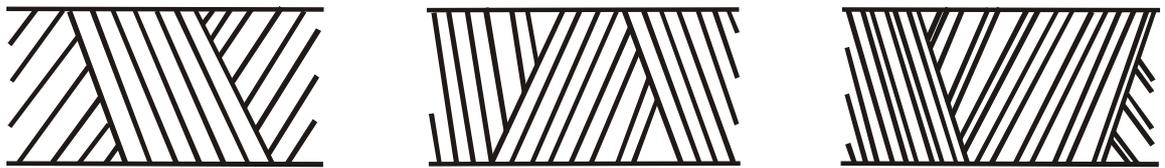
Conjunto 1D – composição de feixes de linhas paralelas, simples ou duplas, que se encontram em ângulos variados com uma linha dupla separando os feixes.



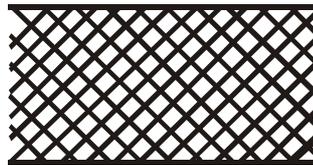
Conjunto 1E – composição de linhas oblíquas simples ou duplas em ziguezague, caracterizando a formação de triângulos com um lado aberto.



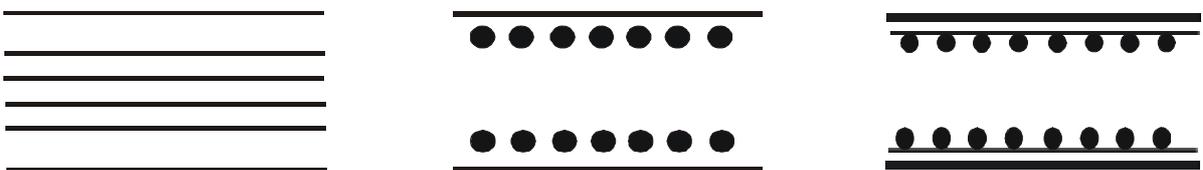
Conjunto 1G – composição de feixes de linhas simples ou duplas, paralelas, que se encontram em ângulos variados.



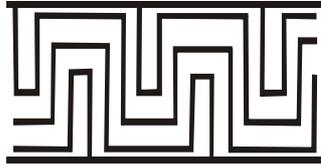
Conjunto 1I – composição de linhas formando rede.



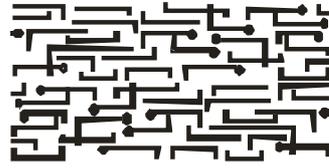
Conjunto 1J – composição de linhas retas horizontais simples ou duplas e seqüências horizontais de pontos ou combinação de linhas e pontos.



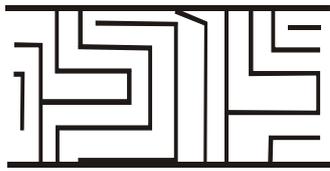
Composições variadas de linhas simples ou duplas verticais com horizontais formando seqüências horizontais ou diagonais:



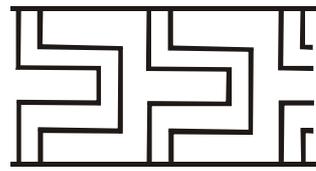
Conjunto 1L – em cadeia horizontal



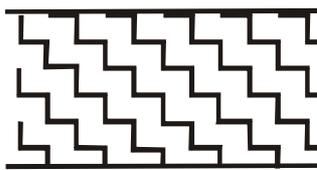
Conjunto 1N – em cadeia diagonal



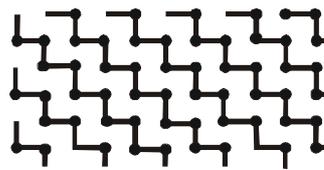
Conjunto 1O – em seqüência progressiva



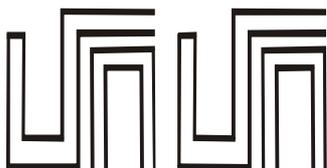
Conjunto 1O – em seqüência progressiva



Conjunto 1P – em forma de escada



Conjunto 1P – em forma de escada



Conjunto 1Q – em cadeia horizontal

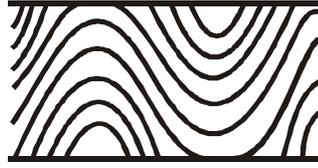


Conjunto 1Q – seqüência segmentada

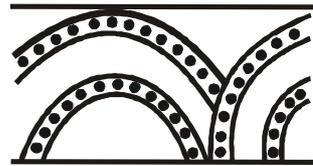
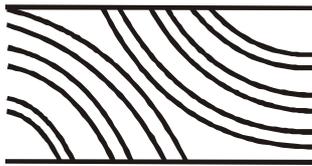
3.5.1.2 Motivos em linhas curvas e sinuosas

As variações dos motivos em linhas curvas e sinuosas são poucas e bastante simples, podendo incorporar também pontos como está ilustrado abaixo.

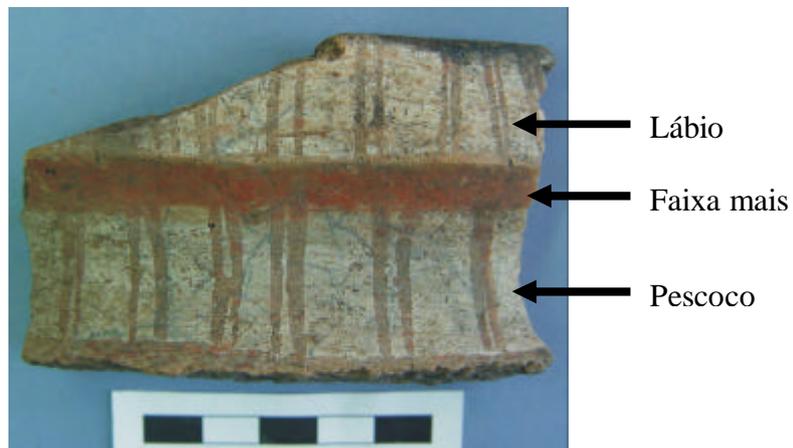
Conjunto 2A – seqüência de linhas sinuosas



Conjunto 2C – composições de semi-círculos



Em substituição a um desenho em faixa, ou em complementação do mesmo pode-se encontrar uma faixa vermelha mais larga, marcando pontos de inflexão, de composição ou extensão do lábio.



3.5.2 Campo Externo

Campo externo refere-se ao espaço mais largo da vasilha, onde o desenho pode se expandir em direção vertical. Corresponde ao ombro, que é a expansão da vasilha entre o gargalo e a carena ou superfície externa do lábio até a carena quando não existe uma zona.

Os motivos desse campo externo seguem as características gerais das zonas, com a diferença de que um espaço vertical mais amplo permite maior desenvolvimento ou complexidade do desenho a ser aplicado.

Mas quando, nas vasilhas pequenas, o que seria o ombro é relativamente estreito, a diferença para a zona pode ser reduzida ou desaparecer. Neste caso, observa-se que os motivos variam consideravelmente, entre linhas retas e algumas vezes entre linhas curvas, ou combinando linhas retas e curvas, e seu desenvolvimento, restringido em sentido vertical, desenvolve-se em sentido horizontal.

3.5.2.1 Motivos em linhas retas

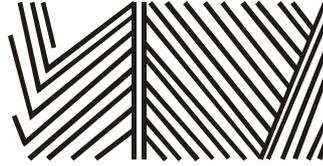
Conjunto 1A – composição de linhas verticais ou oblíquas simples ou duplas que não se tocam nem se cruzam.



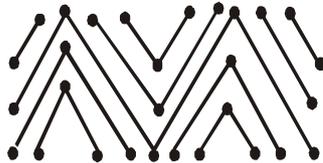
Conjunto 1C – Composição de feixes de linhas simples paralelas que formam ângulos obtusos.



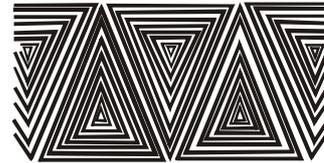
Conjunto 1D – composição de feixes de linhas paralelas, simples ou duplas, que se encontram em ângulos variados com uma linha dupla separando os feixes.



Composição de linhas oblíquas simples ou duplas em ziguezague, caracterizando a formação de triângulos com um lado aberto ou fechados:

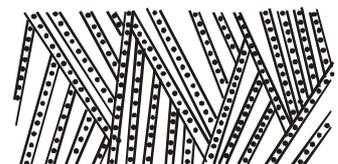


Conjunto 1E - triângulo aberto

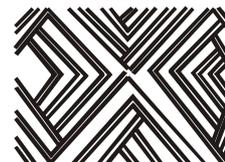


Conjunto 1F - triângulo fechado

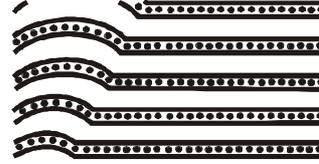
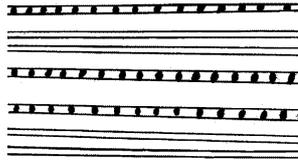
Conjunto 1G – composição de feixes de linhas simples ou duplas, paralelas, que se encontram em ângulos variados.



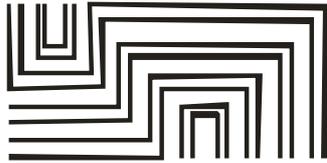
Conjunto 1H – Composição de figuras losangulares em linhas simples ou duplas



Conjunto 1J – composição de linhas retas horizontais simples ou duplas e seqüências horizontais de pontos.



Composições variadas de linhas simples ou duplas verticais com horizontais formando seqüências:



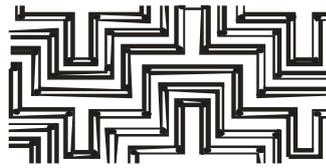
Conjunto 1L – em cadeia horizontal



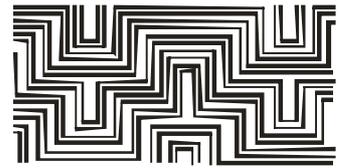
Conjunto 1L – em seqüência segmentada e paralela



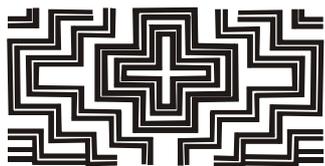
Conj. 1M – em cadeia horizontal e paralela



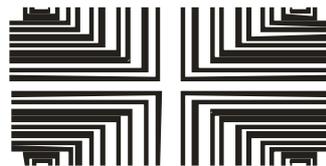
Conj. 1M – em cadeia horizontal e paralela. Acompanham pontos



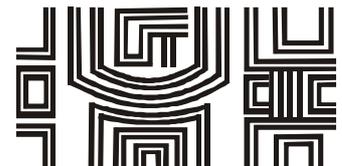
Conj. 1M – em cadeia horizontal e paralela



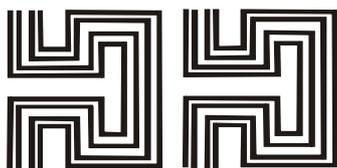
Conjunto 1N - em cadeia de direções opostas



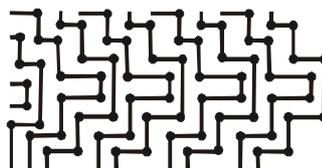
Conjunto 1N – seqüência horizontal paralela e oposta



Conjunto 1N - em seqüência segmentada e paralela



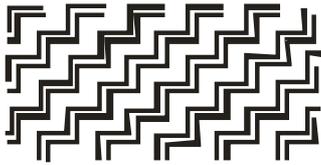
Conj. 1O - em seqüência progressiva de sentido horizontal



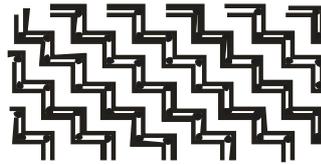
Conj. 1O - em seqüência progressiva horizontal



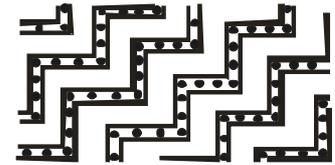
Conj. 1O - em seqüência progressiva de sentido horizontal



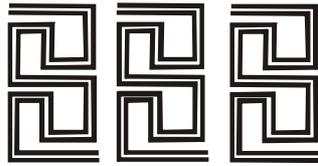
Conj. 1P - em forma de escada



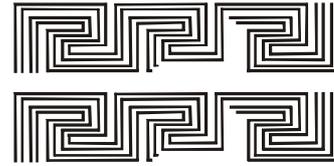
Conj. 1P - em forma de escada
Acompanham pontos



Conj. 1P - em forma de escada
Acompanham pontos



Conjunto 1Q – em cadeia progressiva
de sentido vertical



Conjunto 1Q – em cadeia progressiva
de sentido horizontal

3.5.2.2 Motivos de linhas curvas e sinuosas

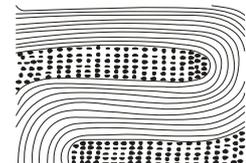
Composição de linhas sinuosas:



Conj. 2A - em sentido horizontal



Conj. 2A - em sentido horizontal

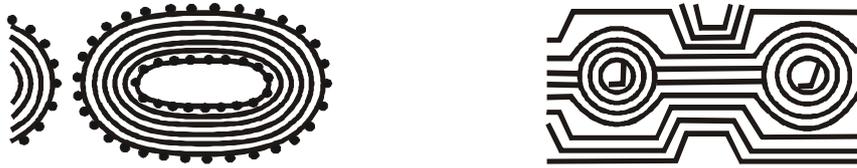


Conj. 2B - em sentido vertical

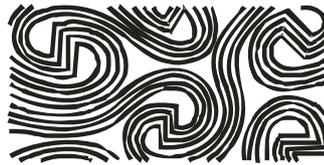
Conjunto 2C - composição de semi-círculos



Conjunto 2D – feixes de linhas vermelhas simples ou com pontos formando figuras concêntricas,



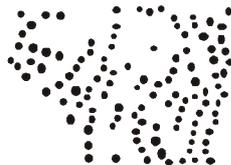
Conjunto 2G - Feixes de linhas sinuosas em forma de gancho com as pontas unidas por retas que formam cadeias. Semelhante ao conjunto 2G interno.



Conjunto 2H – seqüência segmentada de feixes de linhas curvas simples ou com pontos, em forma de gancho.

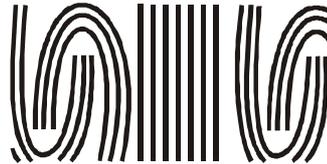


Conjunto 2J – pontos formando linhas sinuosas

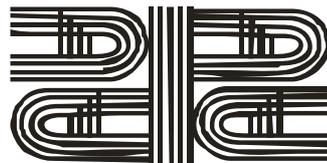


3.5.2.3 Motivos em linhas retas e curvas

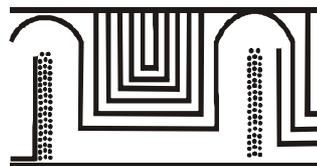
Conjunto 3A – seqüência de linhas curvas enganchadas separadas por linhas verticais



Conjunto 3B – composição de feixes de linhas em forma de gancho paralelos e opostos isolados por feixes de linhas verticais.



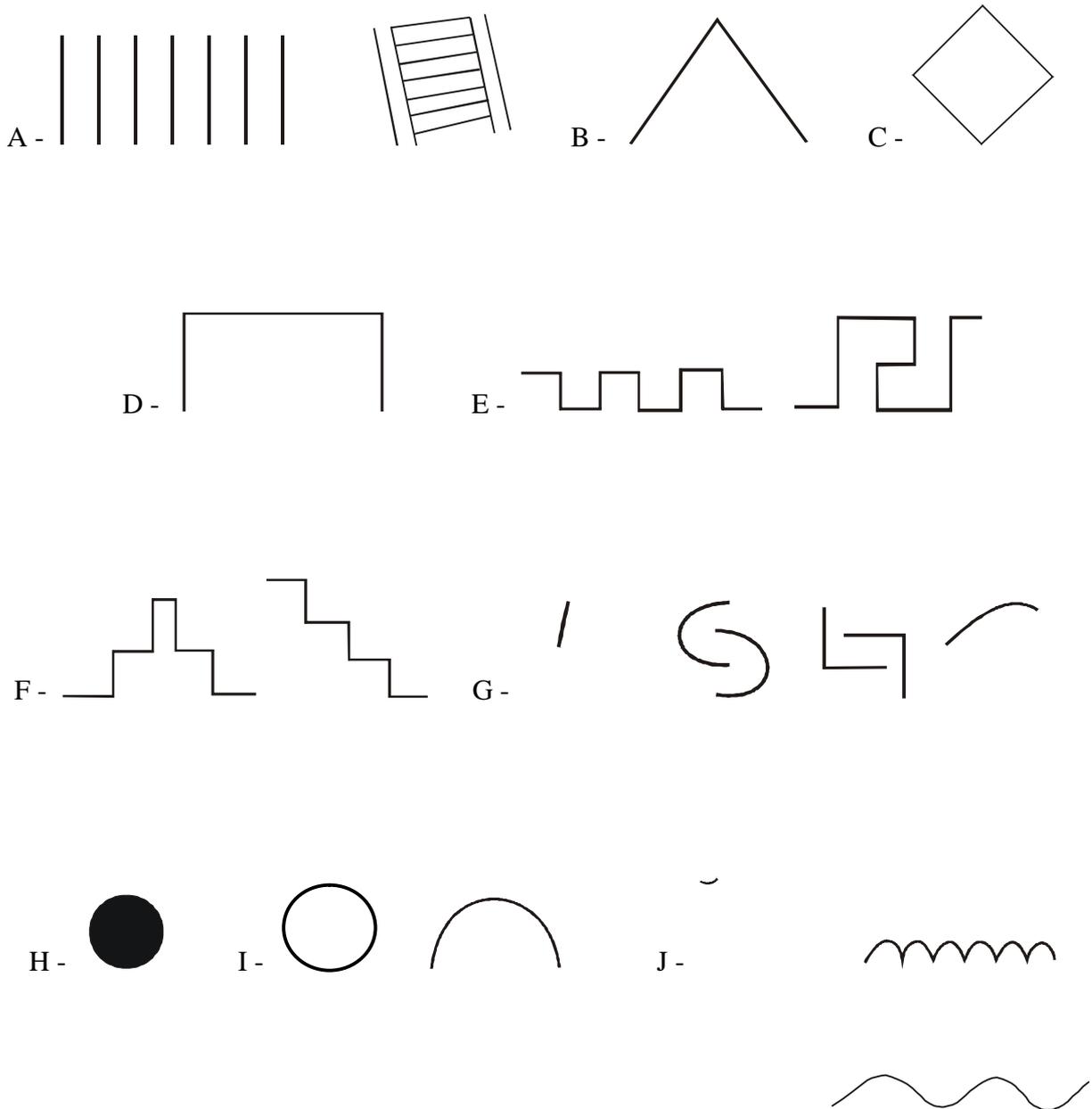
Conjunto 3C – seqüência formada por cadeia de linhas retas com curvas e os vazios preenchidos com figuras retangulares.



3.6 Técnicas de execução da decoração cerâmica: a construção dos padrões de decoração

A partir de uma classificação que procurou aproximar os elementos estruturais dos motivos decorativos foi possível, num segundo momento, decompor os motivos em formas iconográficas mais simples. Como se pode verificar nos exemplos abaixo, o imaginário das artesãs estava composto, basicamente, por feixes de linhas retas paralelas (a), triângulo (b), losango (c), retângulo aberto (d), cadeias de linhas invertidas (e), escadas (f), linhas com

formas de ganchos (g), ponto (h), círculo e semi-círculo (i) e linhas sinuosas (j). Dentro deste conjunto ainda, alguns elementos foram considerados exceções, pois não foi possível encontrar uma forma equivalente.

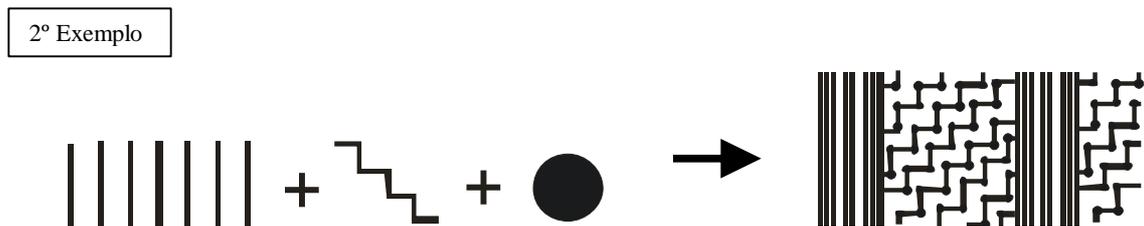
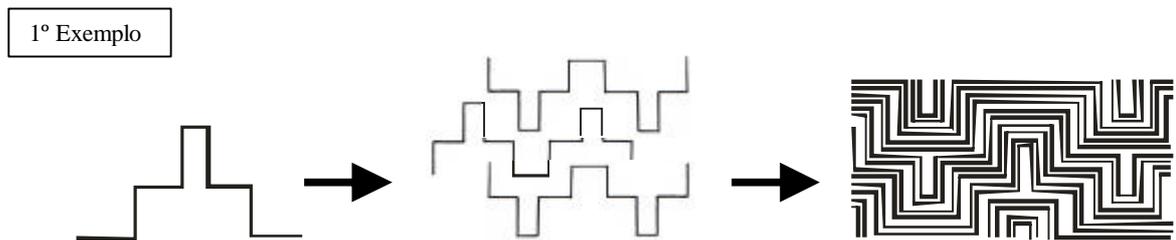


Com as simplificações dessas formas ficou evidente que o repertório de figuras iconográficas dos Guarani é, aparentemente, pequeno e restrito. A decomposição também permitiu que cada uma dessas formas simplificadas fosse classificada como um tipo de padrão de decoração. Disso resultou o reconhecimento de padrões constitutivos de pintura, ou seja, em cada motivo decorativo decomposto se reconhece uma ou várias figuras normativas, e são

elas que vão permear o imaginário coletivo das artesãs e que vão estar presentes na hora da decoração.

Através dessa simplificação também foi possível compreender como os diversos motivos decorativos foram compostos e realizados sobre a superfície cerâmica. Apesar do número restrito de motivos decorativos o que chama atenção para a pintura cerâmica, é a variabilidade das formas iconográficas, isto é, as muitas maneiras de se combinar e se desdobrar os padrões decorativos a partir de um conjunto específico de símbolos.

Raras vezes um motivo decorativo esteve presente na sua formação simples. O comum era que ele estivesse combinando com vários outros motivos, do mesmo conjunto de padrões, e se desenvolvendo em motivos de seqüência, que poderiam ser em cadeia ou segmentadas e de desdobramentos a partir de seu próprio eixo. A normatividade imposta pela presença de padrões de decoração, que restringem e definem o que usar, também atesta a capacidade criativa dessas artesãs para elaborarem um conjunto de infinitas variações a partir de elementos tão simples.



3.7 As formas das cerâmicas e a delimitação dos espaços

A morfologia da vasilha já é ponto determinante para a demarcação de limites ou de espaços de pintura, pois são evidenciados através de seus pontos de inflexão ou composição. À oleira, resta somente destacá-los com a aplicação de linhas ou faixas longitudinais.

Considerando essa atitude da artista, talvez se possa interpretá-la de duas maneiras: uma, é que este ato poderia possuir um caráter estritamente funcional e segundo, de caráter estético, onde o ato de destacar os pontos de inflexão realça não somente os contornos da vasilha como também o(s) motivo(s) decorativo(s).

Sendo assim, procurando percorrer os caminhos feitos pela oleira para decorar sua vasilha, destaca-se que a parte superior do lábio, quando este não recebia um preenchimento maior que poderia avançar até um ponto de inflexão, como aparece nas imagens 1 e 2 abaixo, era destacada com uma linha simples, ou uma faixa bastante estreita, como aparece nas imagens 3 e 4. Aliás, esta última é a forma mais comum de decoração dentro do conjunto cerâmico em questão.



Uma outra forma de evidenciar o lábio é que, além desse preenchimento da parte superior, havia na parte inferior uma faixa simples, como na imagem 1 abaixo, ou uma pequena faixa acompanhada por linhas paralelas que delimitava este espaço como um espaço de pintura além, é claro, de destacar um primeiro ponto de inflexão da cerâmica, como na imagem 2.



Também podia ocorrer que nas vasilhas de maior diâmetro, uma faixa simples, de espessura maior que delimitava o lábio na parte inferior, poderia se expandir mais para baixo, avançando sobre um segundo espaço de decoração.



Devido à morfologia de algumas outras vasilhas, um segundo ponto de inflexão poderia surgir promovendo o aparecimento de mais um espaço para a aplicação de uma decoração. A delimitação deste espaço também era destacada com uma faixa simples longitudinal que poderia variar de espessura ou até o preenchimento de todo o espaço correspondente ao pescoço ou gargalo, como pode ser visto abaixo.



Esse segundo ponto de inflexão pode aparecer na parte inferior da vasilha, na parte final da carena, e a faixa vem acompanhada de linhas paralelas, como na imagem 1 abaixo. Na imagem 2 o ponto de inflexão aparece na parte final do gargalo e vem acompanhada por uma faixa, geralmente bastante espessa.



Um terceiro ponto de inflexão corresponde à formação do ombro e este pode apresentar algumas variações dependendo da forma da vasilha; por exemplo, naquelas que têm mais de um ombro, automaticamente, aumenta o número de pontos de inflexão ou composição, que serão destacados por uma faixa longitudinal.

A parte inferior do ombro, que corresponde à última inflexão ou ponto de composição da vasilha, também será marcada por uma pequena faixa longitudinal, como apresentado na imagem abaixo.



3.8 A distribuição das cores

As oleiras, para decorarem seus vasilhames, faziam uma combinação de três cores: o vermelho, o preto e o branco. As combinações destas variavam conforme o tipo de decoração a ser aplicada.

O branco foi a cor mais utilizada como engobo nas superfícies cerâmicas; raras vezes essa cor teve destaque como linha. Quando isso acontecia, então o fundo da vasilha estava coberto com um engobo vermelho. E os espaços delimitados entre faixas para lábio, gargalo e carena, recebiam destaque também com a cor branca.

O vermelho foi a cor predominante e a mais utilizada na pintura dos recipientes cerâmicos. Podia-se encontrar a cor vermelha destacada como linha, ponto, sendo aplicada no lábio, nas faixas longitudinais e sob forma de engobo.

A principal função da cor preta foi dar destaque às figuras sob a forma de ponto ou traço. Algumas vezes, sobre engobo branco, substituiu as linhas vermelhas na composição das figuras. Também foi utilizada para destacar pontos de inflexão ou espaços específicos através da aplicação de uma faixa preta simples longitudinal ou faixas longitudinais paralelas que contrastavam com uma faixa de cor vermelha.

Particularmente, as cores vermelha e preta, devido ao pigmento utilizado, ou com o passar do tempo, apresentaram mudanças nas tonalidades. O vermelho variou de um tom mais escuro a mais claro até rosa e o preto variou até um tom de marrom. A cor laranja também foi utilizada, e parece que em substituição ao vermelho. O branco chegou, em algumas vezes, ter um tom de bege-claro.

Embora seja complicado fazer estimativas percentuais quanto às cores, na coleção se destaca a combinação do vermelho e branco como a mais representativa. Mas o que se quer chamar atenção é para os fragmentos, principalmente aqueles referentes às vasilhas com decoração interna, que apresentam a combinação das cores preto e branco e vermelho, preto e branco.

Em Itapiranga, o número de fragmentos com esse tipo de combinação foi bastante considerável, demonstrando que esse tipo de decoração era bastante comum. Entretanto, o mesmo não foi verificado nas demais áreas de estudo. Poucos fragmentos apresentaram esse tipo de decoração, denunciando ser muito menos freqüente essa forma de decoração.

Quanto ao significado das cores, não se tem nenhuma informação concreta do que elas representavam para os Tupiguarani. Apenas, se poderia dizer que elas deveriam ter um significado tão especial quanto os próprios grafismos. Se pensar pelo lado prático, cores como vermelho, preto e branco, abundam na natureza; são as mais comuns e não são difíceis de se conseguir.

3.9 A aplicação das linhas e pontos

O conjunto cerâmico em questão foi dividido em três grupos distintos que tiveram por base a forma da aplicação das linhas (ver Quadro 1). No primeiro grupo, predominam as formações em linhas retas em vasilhas com decoração externa e o que chama a atenção para esse tipo de decoração, são as diversas possibilidades de combinar essas linhas a partir do desdobramento de modelos iconográficos muito simples. Outras razões para haver um número maior desse tipo de decoração é que os espaços como as zonas (lábio e gargalo) nas vasilhas fechadas, são relativamente estreitos, dificultando a aplicação de um desenho em linhas curvas. Também, linhas retas em face externa são melhor percebidas e compreendidas a distâncias maiores sem que haja distorções na visão do espectador.

Embora não seja um número muito grande, linhas retas também aparecem em vasilhas pequenas e com decoração interna, mas as figuras compõem-se a partir de motivos decorativos mais simples.

No segundo grupo predominam as formações em linhas curvas, que aparecem em maior quantidade em vasilhas com decoração interna. O destaque maior deste grupo é a

variabilidade e a maior complexidade das linhas em formas de ganchos aplicados em campo, que têm a possibilidade de se desenvolverem livremente dentro deste espaço. A preferência por decorações em linhas curvas em face interna também provém do fato de que se trata de vasilhas menores, que estão mais perto do espectador, facilitando a percepção e compreensão do desenho.

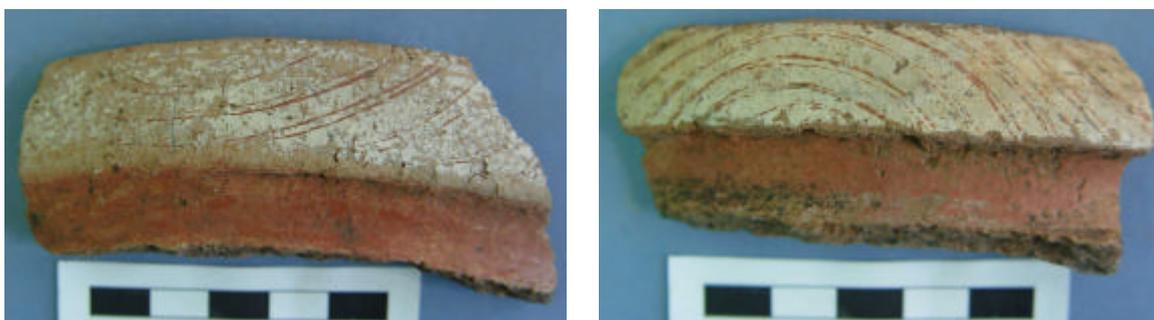
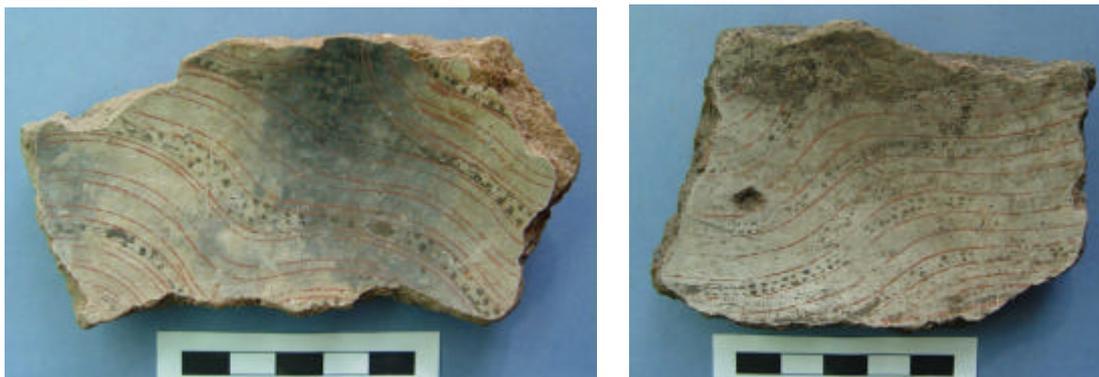
Em alguns fragmentos foi notada a presença de decoração com linhas curvas na parte externa da vasilha. Os motivos, todavia, não apresentam maior complexidade, predominando as figuras em linhas sinuosas, círculos e semi-círculos. Um destaque maior poderia talvez ser dado a três vasilhas de porte médio que apresentam nos ombros motivos em formas de ganchos (duas) e sinuosas complexas (uma).

O terceiro grupo privilegia a associação de linhas retas e curvas aplicadas tanto em face externa quanto interna. Quando em vasilhas de face externa, os motivos são aplicados isoladamente, seguindo uma seqüência que se repete; quando são aplicados em vasilhas de face interna, os motivos se desenvolvem de forma mais livre. As linhas se combinam de forma que seja possível o preenchimento total (do campo) na vasilha.

Outros detalhes da decoração cerâmica também devem ser destacados, como por exemplo, a espessura das linhas que pode variar entre 0,4 e 3 milímetros. Essas variações indicam que a oleira fazia uso de pincéis com variadas pontas e aplicava-os na decoração de uma mesma vasilha. Os vestígios também revelam que os pigmentos utilizados eram pouco diluídos; possivelmente, essa viscosidade das tintas garantia uma aderência maior à superfície a ser decorada e ao tipo de pincel utilizado.

A destreza da oleira também era notória: manter o curso reto e as distâncias milimétricas entre uma e outra linha demonstram a habilidade da artesã em manipular a tinta e o pincel sobre uma superfície cerâmica sem a ajuda de régua ou molde. Da mesma forma, revelam que nem todas as mulheres do grupo poderiam ser classificadas como oleiras. Este ofício, possivelmente, era delegado a um grupo restrito de mulheres nas quais prevalecia, além de experiência e conhecimento, a habilidade manual de confeccionar e decorar as cerâmicas.

Em alguns fragmentos, foi possível observar que as semelhanças no tracejado poderiam corresponder às decorações feitas por uma mesma mulher, como é possível perceber nas fotos abaixo.



No que se refere à aplicação de pontos, estes seguem ordenados por uma seqüência de alinhamento longitudinal e paralelo, ou por uma linha muito fina, da mesma cor, que serve como guia.



Alguns outros aspectos, tais como desproporcionalidades no tamanho de pontos, desencontros de linhas, perda ou criação de uma nova linha e cruzamento de linhas (indicados por um círculo nas imagens abaixo), podem estar relacionados com certos desvios, falta de rigor na hora de pintar, falta de habilidade e/ou treinamento. Prous (2004) ainda atribui motivos como a pressa, mas o próprio autor acredita que grupos como o Tupinambá, por exemplo, não dependiam de prazos.



Vários aspectos poderiam ser arrolados e atribuídos a esses desvios de execução do desenho. Poder-se-ia destacar: falta de experiência da oleira, pois ela poderia ser uma iniciante, visto pelo lado psicológico, e por que não, falta de disposição para pintar. Pelo fato de a peça ser muito grande, em algum momento ela tivesse que deformar o desenho para tornar possível o preenchimento de todo o espaço, ou mesmo, para que a linha que viesse a seguir tivesse correspondência com a linha anterior. Também podia acontecer de a figura já iniciar com certas deformações e por não ter como reverter o processo, a oleira acabasse criando uma figura que não tivesse qualquer correspondência com os demais grafismos.

Enfim, apesar de apenas se poderem fazer especulações e não se chegar a nenhuma base de dados mais concreta, um detalhe, no entanto, é importante ressaltar. Quando se analisam minuciosamente fragmentos, como no caso da cerâmica, mais do que simples objetos de estudos, em forma bruta, eles podem revelar também, aspectos outros, que possuem ligações, imediatas, com pessoas e o passado dessas pessoas. Assim, no caso desta pesquisa, em especial, além das formas, cores e desenhos, procura-se um pouco das pessoas,

dos autores desses objetos e de seus antigos modos de vida; suas maneiras de se relacionar entre si e com o mundo.

3.10 Refinando a análise dos Quadros

O conjunto cerâmico em questão foi analisado muito mais sob um ponto de vista qualitativo que quantitativo. Em todos os fragmentos analisados se buscou extrair o máximo do desenho para poder transformá-lo em um motivo decorativo, razão pela qual que das dezenas de milhares de fragmentos, selecionou-se apenas 334 deles.

Isso não significa que os demais fragmentos não sejam importantes ou que não tenham valor. Apenas, foi somente esse número que se prestou ao estudo. Desse modo, se privilegiou, especialmente, aquelas peças que tivessem a decoração ainda visível ou que, ao menos, dessem alguma indicação de como teria sido a decoração. A partir dessa base, ampliou-se a forma para um motivo decorativo. Em alguns outros casos a pintura estava “em negativo”, mas mesmo assim ainda foi possível, com o auxílio de uma luz mais potente, verificar o desenho vestigial.

O resultado da análise dos fragmentos consistiu em um conjunto bastante grande e diversificado de motivos decorativos. Como se pode verificar no Quadro 1, o destaque dessa coleção está na variabilidade dos grafismos.

Em cada grupo de linhas, e em cada conjunto de motivos decorativos apresentados, se destacam as variações nas formas. Com um repertório aparentemente pequeno de ícones, as artesãs não impuseram limites à imaginação. Com isso quer-se ressaltar que este estudo não pode limitar a quantidade de formas decorativas que iam aparecendo.

O Quadro 1 demonstra bastante bem tal situação e por isso mesmo se destacam alguns exemplos chamando a atenção para o fato de que, dentro dos conjuntos em que se agrupou os motivos, se pode observar que eles se repetem com muita frequência, porém, seguem sentidos diferentes e/ou acumulam linhas e pontos.

O conjunto 1A do Quadro 1, é o conjunto mais simples de toda a coleção. O elemento mínimo que une todos é o mesmo, mas o destaque está na maneira como a artesã compôs cada um dos motivos. A partir de uma seqüência de linhas retas verticais, a artista construiu sete diferentes motivos decorativos apenas alterando as posições das linhas. Criou motivos com

seqüência de linhas retas verticais simples ou duplas, linhas retas duplas e oblíquas que seguem sentidos opostos, etc.

O conjunto 1E do Quadro 1, apresenta um conjunto de motivos decorativos que faz referência ao elemento mínimo triângulo. Como se pode verificar, as formas variam consideravelmente. Os triângulos podem acumular um grande número de linhas, podem estar dispostos em sentidos opostos, ter inseridas linhas verticais em seu centro, como também, podem ter pontos inseridos nas intersecções, que ajudam a destacar a figura.

O conjunto 1H do Quadro 1 refere-se aos losangos. Foram encontradas 9 variações e o destaque maior destes motivos está na complexidade. Quanto maior é o espaço de pintura, mais complexos eles se tornam, pois acumulam uma maior quantidade de linhas. Também é onde se percebem os desvios de pintura das artesãs.

Os conjuntos 1M e 1N do Quadro 1 são os conjuntos que agrupam os motivos decorativos mais complexos criados com linhas retas. No conjunto 1M destaca-se o fato de todos os motivos terem o elemento mínimo como base, mas principalmente, se quer ressaltar as variações que podem incluir, pontos sobrepostos às linhas ou interseccionados nos ângulos e o acúmulo de linhas que vão perfazendo um interessante jogo de oposições e que cobrem um vasto espaço ou campo, dependendo do tamanho da vasilha. No conjunto 1N, como se pode verificar, o elemento mínimo pode variar. Entretanto, o que se quer destacar neste conjunto são os 8 primeiros motivos, que se aproximam por causa da oposição de sentidos. Eles estão orientados tanto no sentido vertical quanto horizontal, provocando, numa primeira análise, a ilusão de uma possível forma de cruz.

De fato, a disposição das figuras parece evidenciar tal forma. Contudo, deve-se chamar a atenção, em primeiro lugar para o elemento mínimo e depois, observar que tipo de grafismo ele está formando. Verificar-se-á que a cruz não é um motivo, ela apenas é o resultado, coincidente de um tipo de grafismo.

Quanto aos demais motivos apresentados (1N9 a 1N13), apesar de eles terem o mesmo elemento mínimo como base, eles são um pouco deficientes. Talvez eles estejam preenchendo espaços ou sejam a maneira como a artista pretendeu pintá-los.

Os demais motivos já apresentam uma forma mais organizada e complexa, embora, os motivos 1N17 e 1N18 destoem completamente dos demais.

O conjunto 1Q do Quadro 1 é interessante pois é o conjunto ao qual se deu o nome de “gregas”. O fato é que alguns destes motivos são universais, podem ser verificados nas

pinturas cerâmicas dos Tupinambá, Marajoara e mesmo, nos vasilhames gregos. Não que se queira ressaltar qualquer tipo de relação; pelo contrário, apenas se quer deixar claro que certos tipos de grafismos podem ocorrer em qualquer lugar ou tempo, pois são fruto da imaginação humana e fáceis de fazer.

Quanto ao segundo grupo de linhas, destaca-se o conjunto 2A do Quadro 1. Os motivos agrupados neste conjunto são os mais simples criados com linhas sinuosas e curvas. A maioria foi aplicada em pequenos espaços, ou seja, em zonas.

O conjunto 2B do Quadro 1, por sua vez, apresenta linhas sinuosas bem mais complexas. Esses motivos foram aplicados em grandes espaços. Com exceção do motivo 2B3, que foi aplicado em face externa, no ombro de uma grande vasilha²⁵, os demais motivos são encontrados, principalmente em vasilhas abertas, no caso de tigelas e pratos, onde a pintura é interna. Ressalta-se também o fato das linhas curvas, em sua grande maioria, sempre estarem acompanhadas por pontos e/ou traços mais grossos. Os pontos ou traços são, quase sempre, pretos enquanto que as linhas são vermelhas e bastante finas.

O conjunto 2D do Quadro 1 corresponde ao conjunto de feixes de figuras concêntricas. É aplicado nos fundos das vasilhas com decoração em face interna. São figuras simples de fazer, mas que necessitam de grande habilidade. Nos fragmentos analisados pode-se ter noção da destreza das artesãs com o pincel. Mesmo que seus traços demonstrem uma aparente rapidez, sua habilidade é bastante notável, pois ao transpor os desenhos para o papel, a fim de transformá-los em motivo decorativo, não se teve o mesmo sucesso, o desenho diversas vezes, ficou bastante deficiente.

O conjunto 2F do Quadro 1 apresenta motivos bastante complexos. O elemento mínimo lembra ganchos e a principal característica é que ele acumula um grande número de linhas. Esse elemento mínimo foi encontrado, exclusivamente preenchendo o fundo das vasilhas com decoração interna. Conforme o elemento mínimo é desdobrado podem sobrar espaços entre um e outro desenho. Neste caso, os espaços em branco são preenchidos com pontos (motivo 2F3), em outros, possivelmente a artesã querendo dar destaque à figura, acrescenta pontos entre um e outro feixe de linhas (motivo 2F4) ou ainda, faz correr um traço mais grosso entre os espaços de um e outro desenho (motivo 2F3).

²⁵ Este é um caso raro dentro da coleção e para o padrão Tupiguarani. Dificilmente as artesãs aplicam esse tipo de motivo em face externa, especialmente num espaço tão grande. Como dito anteriormente, talvez isso esteja relacionado com o fator distância, pois motivos em linhas curvas são mais difíceis de compreender a distâncias maiores.

O conjunto 2G do Quadro 1 talvez seja o conjunto de motivos decorativos mais complexo de toda a coleção. Tais motivos necessitam grande destreza e habilidade além de noção de espaço. Cada elemento mínimo em forma de gancho com ponta unida envolve uma quantidade impressionante de linhas e, além disso, todos estão de alguma forma ligados. É preciso percorrer o elemento mínimo através de longas distâncias de linhas para verificar onde está o próximo. Pela quantidade de linhas também é difícil perceber onde está o desvio de pintura. A artesã é capaz de preencher todo o espaço, simplesmente alternando o tamanho e a quantidade de linhas para cada forma de gancho. Isso faz com que o olho humano se perca durante a observação e não se consigam notar as mudanças.

Quase todos os motivos são preenchidos com pontos e isso serve muito bem para dar destaque. Os pontos, quando não são aplicados somente entre os espaços que sobram avançam por entre os feixes de linhas e vão até o centro do gancho. Em um dos casos, além de pontos, no centro foi aplicado um traço mais grosso (motivo 2G9).

Em dois motivos não se verificou a aplicação de pontos (motivos 2G1 e 2G2). E ainda, para o motivo 2G2, foram contabilizados dois fragmentos cerâmicos que apresentavam decoração na face externa, na altura correspondente ao ombro de uma grande vasilha. São considerados exceções, pois também não é comum que este tipo de motivo seja encontrado na parte externa das vasilhas.

No conjunto 2H do Quadro 1 destacam-se os três motivos que apresentam uma forma mas simples de gancho, porém não são menos complexas como o motivo 2H3, que adorna o fundo de uma vasilha com decoração interna. Além disso, os conjuntos de feixes de linhas são intercalados com a aplicação de pontos que seguem ordem de paralelismos.

O motivo 2H1 foi aplicado em face externa de uma pequena vasilha. O motivo segue em sentido horizontal repetindo-se constantemente.

O motivo 2H2 adorna o fundo de uma pequena vasilha com decoração interna. É uma seqüência paralela de pequenos ganchos enfileirados em diagonal. A seqüência é crescente da borda até o centro da vasilha depois, decrescente até alcançar a borda. Os pontos parecem estar colocados justamente para realçar a figura.

Os conjuntos 2I e 2J do Quadro 1 são bastante interessantes. O primeiro conjunto 2I motivo 2I1 lembra as figuras de intestinos ou cérebros das vasilhas dos Tupinambá e às quais o arqueólogo André Prous faz referência. Embora a pintura lembre tais figuras o elemento mínimo que dá origem ao desenho é bastante simples, e o que dá destaque é a aplicação dos

pontos. O motivo 2I2 teve sua execução bastante diferenciada, embora o elemento mínimo também seja simples. Os dois motivos foram agrupados neste conjunto porque obedecem a um sentido diagonal.

O conjunto 2J diferencia-se do restante. No caso do motivo 2J1 o interesse da artesã foi o de preencher todo o espaço central referente ao ombro de uma pequena vasilha com pontos em sinuosidade. Entretanto, ainda foi possível reconhecer o elemento mínimo. No caso do motivo 2J2, a artesã embora não tenha rompido com a maneira de organizar a decoração, rompeu com o padrão constitutivo quando aplicou figuras em forma de gotas cobrindo todo o fundo da vasilha. Deu-lhe destaque aplicando pontos entre os espaços vazios.

O Grupo 3 é composto de motivos decorativos que envolvem linhas retas e curvas. Apesar deste grupo não envolver um número grande de motivos decorativos, a maior parte deles foi aplicada nos ombros das vasilhas com decoração em face externa. Destaque para o conjunto 3A do Quadro 1 que são motivos bastante simples que seguem repetindo-se em seqüência horizontal.

Os conjuntos 3D e 3E do Quadro 1 também demonstram que a oleira rompeu com o padrão constitutivo mas não com a organização. Nestes casos, não foi possível verificar a presença de um elemento mínimo correspondente.

E finalmente, marcas feitas de pincel ou dedos tingidos, também foram verificadas. Inclusive ressalta-se que algumas dessas marcas foram utilizadas como decoração, em recipientes de face interna, seguindo a organização padrão de pintura Tupiguarani.

Como a análise foi muito mais qualitativa que quantitativa, observa-se no Quadro 1 que em cada grupo e mais especificamente, dentro de cada conjunto não há um número grande de peças atribuídas a cada motivo decorativo. Diversos desses motivos representam uma única peça. O objetivo foi privilegiar as possíveis variações em torno de um único elemento mínimo; quantidade de linhas ausência ou presença de pontos.

Por isso a quantidade de peças não foi determinante. Se assim fosse as demais peças apresentadas no Quadro 2, que foi feito utilizando somente fotos, teria sido contabilizado no Quadro 1.

Por não ter sido esse o objetivo, o Quadro 2 refere-se àqueles fragmentos que apresentam motivos decorativos que não puderam ter seu elemento mínimo identificado com precisão, ou não puderam ser transformados em motivos, devido ao tamanho do fragmento,

que era inadequado. Mas para não perder a grande variabilidade de linhas decoradas preferiu-se apresentá-lo sob forma de fotografia.

O Quadro 2 foi dividido em decoração externa (linhas retas e linhas curvas) e decoração interna (linhas curvas, linhas retas e linhas retas e curvas). Como se pode observar, a variabilidade de linhas decoradas é bastante grande. Destaque para o Quadro 2, decoração externa – linhas curvas, que apresenta uma exceção nesse conjunto.

Com relação ao Quadro 2 decoração interna – linhas curvas, ressalta-se a variabilidade das linhas decoradas com essa forma. Também, como é possível verificar, a maioria dos grafismos não apresenta nenhuma relação com os elementos mínimos propostos neste estudo.

Os itens que se referem à decoração interna – linhas retas e linhas retas e curvas também vem a reforçar o comentário anterior. Como se pode observar, as peças têm as superfícies internas preenchidas com grafismos elaborados a partir de linhas retas e/ou linhas retas e curvas, não estabelecem nenhuma relação com os elementos mínimos.

Através disso pode-se dizer que tais grafismos “rompem” com o padrão da recorrência dos elementos mínimos para a construção dos motivos decorativos. Entretanto, as artesãs, como se verifica, não rompem com a maneira de aplicá-los sobre a superfície cerâmica, que segue exatamente o mesmo modo ou o mesmo padrão de pintura.

Essas exceções, assim como as variações dos motivos decorativos apresentados no Quadro 1, corroboram a idéia de que existam tendências regionais na decoração cerâmica Tupiguarani. Talvez, dentro desses regionalismos, ainda seja possível observar individualidades artísticas ou ainda, essas exceções sejam o resultado, perceptível na cultura material, de influências externas à sociedade, por exemplo, as influências das zonas de fronteira; a região do atual município de Itapiranga foi, no passado, uma área de fronteira cultural entre sociedades.

3.11 Quantificando os dados

No que se refere às estimativas do Gráfico 1, o Grupo 1, que corresponde ao das linhas retas representou 77% do total da amostra. O Grupo 2, que corresponde ao conjunto das linhas curvas representou 20% deste total e o Grupo 3, ao qual pertence o conjunto das linhas retas e curvas representou apenas 3% .

Esses dados corroboram a hipótese de que a maior parte do conjunto cerâmico está constituída de vasilhames que possuem decoração externa. Acredita-se que uma das explicações, esteja no fato de que se confeccionem muito mais vasilhas que propiciem a aplicação desse tipo de grafismo, isto é, as formas das vasilhas também podem influenciar no tipo do desenho. Outra explicação talvez seja o fato de que é consideravelmente mais fácil confeccionar figuras que estejam baseadas em linhas retas.

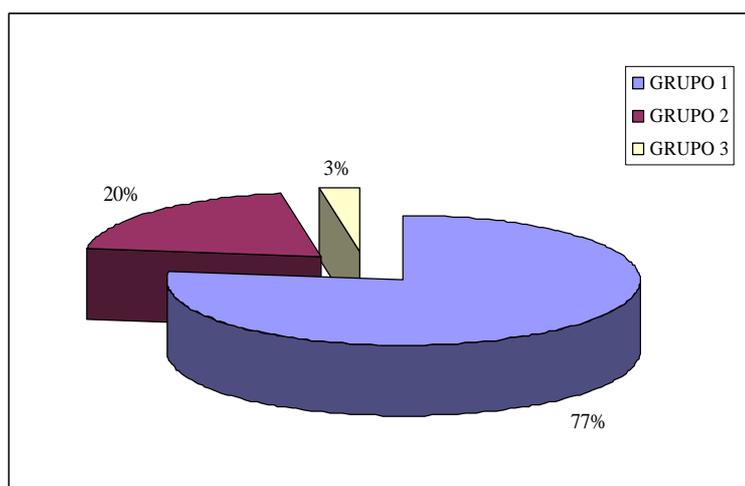
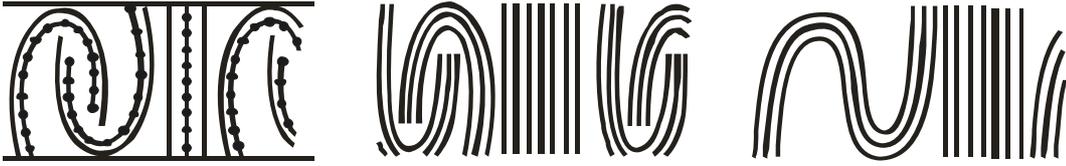


Gráfico 1: Estimativa que demonstra o percentual de motivos decorativos distribuídos dentro da amostra

Se somar a este fato a porcentagem equivalente para o conjunto de linhas curvas, a explicação ganha maior sustentação, pois como se pode verificar as figuras em linhas curvas são complexas, o que demanda maior concentração e tempo gasto para a sua confecção. Visualmente, figuras em linhas retas podem ser melhor observadas a distância, enquanto que linhas curvas são melhor observadas em distâncias menores.

As estimativas numéricas para o Grupo 3 apontam que não é comum a elaboração de motivos decorativos que combinam linhas retas e curvas. As peças identificadas com essas linhas concentram-se, em sua maioria, em campo externo. As figuras são bastante simples e pelo fato da peça possuir um ombro relativamente estreito, os desenhos não se expandem verticalmente, mas se repetem, isoladamente, por toda a extensão horizontal, como no exemplo abaixo.



As que aparecem em campo interno já se apresentam de forma diferente, possuindo maior complexidade, elas se expandem por toda extensão do campo.



O Gráfico 2, mostra as estimativas de percentuais para zonas e campos. Segundo o que demonstra o gráfico, zona externa e campo externo igualaram as porcentagens, 39% cada um do total da amostra. Foram encontrados 150 fragmentos em cada espaço de pintura. Campo interno e zona interna representaram, respectivamente, 13% do total ou 51 peças e 9% do total ou 33 fragmentos. Esta estimativa, mais uma vez, serve para corroborar o que havia sido comentado anteriormente, de que os números de vasilhas com decoração externa, entre os Tupiguarani, são proporcionalmente mais elevados que os das vasilhas com decoração interna. Isso indica também que as vasilhas, em sua grande maioria têm morfologia mais fechada.

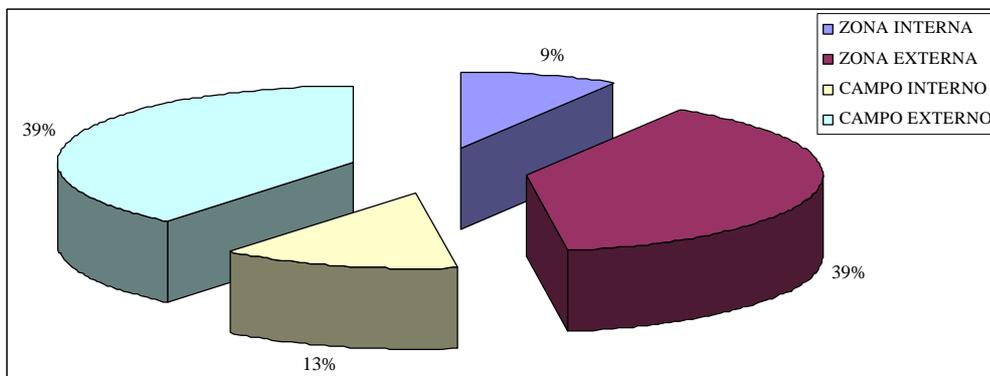


Gráfico 2: Estimativa que demonstra o percentual de motivos decorativos distribuídos dentro das zonas e campos

A Tabela 1 apresenta os fragmentos cerâmicos distribuídos dentro do Grupo 1, Conjunto 1, espaço de pintura correspondente a Zona e superfícies cerâmicas internas ou externas. Também apresenta em valores de porcentagem referentes à distribuição dos fragmentos por conjunto e superfície cerâmica. Observando o primeiro quadro do grupo 1, se percebe como se distribuem os fragmentos que a maior parte das decorações feitas com linhas retas, estão concentradas em zona externa, 87% do total, sendo que o restante, 13% estão distribuídas em zona interna.

TABELA 1: Fragmentos distribuídos em seu respectivo grupo, conjunto, espaço de pintura, superfície cerâmica e respectiva porcentagem por conjunto e superfície cerâmica.

GRUPO 1 CONJUNTO 1 ZONAS															
	interna					externa					Total Int	%	Total Ext	%	
	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4					
1A						X	17	9						26	100
1B						X	4	7						11	100
1C	X	3				X	2				3	60	2	40	
1D						X	2	4						6	100
1E	X	3				X	12	10			3	12	22	88	
1F															
1G	X		1			X	18	15			1	4	43	96	
1H															
1I	X		1			X	5	2			1	13	7	87	
1J	X	8	1			X	12	1			9	41	13	59	
1K	X	2									2	100			
1L						X		1					1	100	
1M															
1N						X	1						1	100	
1O						X	2						2	100	
1P							1	3					4	100	
1Q	X	1				X		2			1	33	2	67	
TOTAL			17	3			76	52			20	13	140	87	

A Tabela 2 apresenta os fragmentos cerâmicos distribuídos dentro do Grupo 1, Conjunto 1, espaço de pintura correspondente a Campo e superfícies cerâmicas internas ou externas. Também apresenta em valores de porcentagem referentes à distribuição dos fragmentos por conjunto e superfície cerâmica. Como se pode perceber a Tabela 2 segue, relativamente, parecida, 89% das linhas retas estão concentradas em campo externo, enquanto que, 11%, apenas, estão localizados em campo interno.

TABELA 2: Fragmentos distribuídos em seu respectivo grupo, conjunto, espaço de pintura, superfície cerâmica e respectiva porcentagem por conjunto e superfície cerâmica.

GRUPO 1 CONJUNTO 1 CAMPOS														
	Interno					Externo					Total Int		Total Ext	
	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4	%	%		
1A	X	1			2	X	2			3	1	37	2	63
1B														
1C						X			2			2	100	
1D						X			2			2	100	
1E						X			2			2	100	
1F						X			2			3	100	
1G						X			9			9	100	
1H						X	1		10			11	100	
1I						X			6			6	100	
1J	X	3			4	X			2		7	78	2	22
1K						X			1			1	100	
1L						X	1		8			9	100	
1M	X				3	X			21		3	13	21	87
1N	X				1	X			17		1	6	17	94
1O						X	1		13			14	100	
1P	X				1	X	1		22		1	4	23	96
1Q	X				1	X			10		1	10	10	90
TOTAL		4			12		6		130		16	11	136	89

Ao verificar a Tabela 3 que corresponde à distribuição dos fragmentos cerâmicos distribuídos dentro do Grupo 2, Conjunto 2, espaço de pintura correspondente a Zona e superfícies cerâmicas internas ou externas e valores de porcentagem referentes à distribuição dos fragmentos por conjunto e superfície cerâmica. Percebe-se que 60% dos motivos em linhas curvas estão localizados em zona externa e 40%, estão em zona interna.

TABELA 3: Fragmentos distribuídos em seu respectivo grupo, conjunto, espaço de pintura, superfície cerâmica e respectiva porcentagem por conjunto e superfície cerâmica.

GRUPO 2 CONJUNTO 2 ZONAS														
	interno					externo					Total Int		Total Ext	
	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4		%		%
2A	X		2	2		X		4	1		4	44	5	56
2B														
2C	X		2			X		6	7		2	13	13	87
2D														
2E	X		6	1		X		2			7	78	2	22
2F														
2G														
2H														
2I														
2J														
TOTAL			10	3				12	8		13	40	20	60

A Tabela 4 demonstra a distribuição dos fragmentos cerâmicos dentro do Grupo 2, Conjunto 2, espaço de pintura correspondente a Campo e superfícies cerâmicas internas ou externas e valores de porcentagem referentes à distribuição dos fragmentos por conjunto e superfície cerâmica. A Tabela 4 mostra que 74% das linhas curvas estão concentradas em campo interno, enquanto que, apenas 26%, estão em campo externo.

TABELA 4: Fragmentos distribuídos em seu respectivo grupo, conjunto, espaço de pintura, superfície cerâmica e respectiva porcentagem por conjunto e superfície cerâmica.

GRUPO 2 CONJUNTO 2 CAMPOS														
	interno					externo					Total Int		Total Ext	
	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4		%		%
2A	X				1	X	1			2	1	25	3	75
2B	X	1			3	X				1	4	80	1	20
2C						X				1			1	100
2D	X				2	X	1			1	2	50	2	50
2E	X				1						1	100		
2F	X				5						5	100		
2G	X				14	X				2	14	88	2	12
2H	X	1			1	X				1	2	67	1	33
2I	X				2						2	100		
2J	X				1	X				1	1	50	1	50
TOTAL		2			30		2			9	32	74	11	26

A Tabela 5 corresponde a distribuição dos fragmentos cerâmicos dentro do Grupo 3, Conjunto 3, espaço de pintura correspondente a Zona e superfícies cerâmicas internas ou

externas e valores de porcentagem referentes à distribuição dos fragmentos por conjunto e superfície cerâmica. A Tabela 3 apresenta a predominância de 100% de motivos decorativos que combinam linhas retas e curvas em zona externa.

TABELA 5: Fragmentos distribuídos em seu respectivo grupo, conjunto, espaço de pintura, superfície cerâmica e respectiva porcentagem por conjunto e superfície cerâmica.

GRUPO 3 CONJUNTO 3														ZONAS			
	interno					externo					Total Int	%	Total Ext	%			
	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4							
3A						X			1				1	100			
3B						X			1				1	100			
3C																	
3D																	
3E																	
TOTAL									2				2	100			

A Tabela 6 por sua vez, que corresponde à distribuição dos fragmentos cerâmicos dentro do Grupo 3, Conjunto 3, espaço de pintura correspondente Campo e superfícies cerâmicas internas ou externas e valores de porcentagem referentes à distribuição dos fragmentos por conjunto e superfície cerâmica. Apresenta percentuais para campo interno e externo, que apresentam 38% e 62%, respectivamente, do número total de amostras.

TABELA 6: Fragmentos distribuídos em seu respectivo grupo, conjunto, espaço de pintura, superfície cerâmica e respectiva porcentagem por conjunto e superfície cerâmica.

GRUPO 3 CONJUNTO 3 CAMPOS														ZONAS			
	interno					externo					Total Int	%	Total Ext	%			
	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4							
3A						X			2				2	100			
3B						X			2				2	100			
3C						X			1				1	100			
3D	X				1							1	100				
3E	X				2							2	100				
TOTAL					3				5			3	38	5 62			

Para compreender melhor o que significam esses percentuais para a pesquisa, é necessário que se façam alguns comentários. Uma primeira questão refere-se ao resultado

percentual do Gráfico 1. Nota-se que o primeiro grupo representa 77% do total da amostra e o segundo e terceiro grupos, somados, representam somente 23% do total. Portanto, o número de peças para esses dois últimos grupos é bastante reduzido, porém, este fato não impede que se continue fazendo projeções, pois já se esperava que o número de fragmentos de peças com decoração interna fosse consideravelmente menor que os fragmentos com decoração externa. Os números apenas confirmaram essa hipótese.

Com relação aos resultados apontados pelas Tabelas 1 e 2 ficou evidente a preferência, por parte das artesãs, de motivos geométricos formados a partir de linhas retas. O número de peças e percentual registrados com este tipo de decoração, na parte externa dos vasilhames cerâmicos, também certificou que, na maior parte dos casos registrados, há uma correspondência na inserção de figuras em linhas retas que se combinam entre lábio, pescoço e ombro.

Um outro fato importante é o ângulo de “quebra” das vasilhas com decoração externa, pois devido a sua morfologia e/ou tamanho, é comum que quando quebrem se preservem, mais facilmente, as partes correspondentes ao lábio, pescoço e ombro, como na imagem 1 ou lábio e pescoço, como na imagem 2 ou ainda, lábio e ombro, como na imagem 3, pescoço e ombro, como na imagem 4 ou ombro e ombro, como na imagem 5. Podem ocorrer exceções, como por exemplo, ser possível visualizar somente uma das partes da decoração, ou seja, somente uma zona ou campo, como na imagem 6.





No caso do grupo 2, as Tabelas 3 e 4 apontam divergências entre as porcentagens. Na Tabela 3, as porcentagens de zona interna e externa não são muito díspares, porém é possível perceber que a porcentagem estabelecida para a zona externa é maior, que a da zona interna. A explicação para isso, pode estar no fato, muito comum, de que a decoração em lábio interno seja apenas uma pintura vermelha, ou seja, uma faixa vermelha que varia de largura e que permite apenas que se visualize o interior da vasilha decorada, como na imagem abaixo.



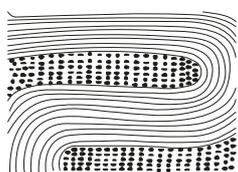
Também é comum ter fragmentos de zona e campo internos separados, um do outro, devido ao seu ângulo de quebra, pois como vasilhas de decoração interna têm forma mais aberta e muitas vezes, borda mais bem marcada, quando quebram, é bastante comum que os fragmentos sejam separados a ponto de não se encontrarem as peças correspondentes ou, apesar de possuírem ainda ambas as partes, fica difícil para o pesquisador, por causa do desgaste da pintura, ou o tamanho do fragmento, identificar uma ou outra figura, exemplos disso são as imagens abaixo que mostram as várias maneiras de quebra das vasilhas.



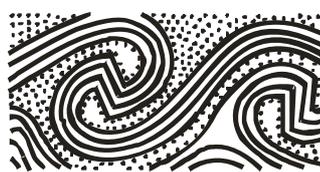
Na Tabela 4 é visível a predominância de campo interno sobre campo externo. Isso é compreensível, pois não é com muita frequência que as artesãs implantam motivos decorativos de linhas curvas nestes locais, e como foi apontado anteriormente, esse tipo de decoração é mais comum em zona.

Entretanto, quando essa pintura ocorre, ela não é dirigida para grandes vasilhas, mas para potes menores que possuem o campo externo bem mais estreito.

Outro detalhe é que em campo externo, a forma de elaboração desse tipo de decoração é mais simplificada, ou seja, os motivos decorativos complexos, característicos de campo interno, assumem uma forma muito simples quando são implantados em campo externo.



Motivo decorativo aplicado em campo externo



Motivo decorativo aplicado em campo interno



Motivo decorativo aplicado em campo externo



Motivo decorativo aplicado em campo interno

As Tabelas 5 e 6 que correspondem ao grupo 3 concentram um número muito reduzido de peças que possuem motivos geométricos compostos de linhas retas e linhas curvas. Este fato, por si só, já indica que não é comum a presença desse tipo de decoração, mas quando aparece, percebe-se que sua confecção pode apresentar como foi apontado anteriormente, duas formas: uma para zona e campo externo, e outra para campo interno.

Com relação às Tabelas do grupo 3, verifica-se que na Tabela 5 predominam 100%, os motivos decorativos de linhas retas e curvas em zona externa. Já a Tabela 6 que refere à decoração em campo, 62% do total estão distribuídos em campo externo e apenas 38% em campo interno.

A predominância de decoração nas superfícies externas das vasilhas pode ser compreendida pelos mesmos motivos já citados em ocasião anterior. Ou seja, por se tratar de vasilhas não muito grandes, nota-se que o ângulo de “quebra” da cerâmica pode influenciar na preservação ou não das partes entendidas como zona e campo.

De modo simplificado pode-se dizer que vasilhas com decoração em campo externo preservam melhor suas partes (zona e campo) além de sua pintura, que vasilhas com decoração interna. Estas últimas sofrem mais com o ângulo de “quebra” e com o desgaste da decoração.

4 RASTREANDO A TRADIÇÃO

Quando se aborda o tema da cultura material do Tupiguarani imediatamente vem à tona de que esta tradição arqueológica ainda conserva certas características de sua cultura ancestral que pode remontar a algum lugar na Amazônia, sua mais provável região de origem, segundo lingüistas, etnólogos, antropólogos e arqueólogos. Mas para se perceber essa continuidade da cultura material dos grupos Tupiguarani é que vem se analisando a cerâmica que, até agora, vem demonstrando a existência de um padrão de construção e decoração.

A permanência de certas características ancestrais está indicando uma tradição cultural. E para confirmar esta tradição, se faz necessário aproximar os conjuntos cerâmicos de diferentes regiões de estudo. Somente desta forma é possível se atestar a existência de uma uniformidade no estilo de decoração cerâmica.

Seguindo por esta linha, este Capítulo 4 apresenta a comparação dos padrões de decoração de três áreas chaves de estudo, Itapiranga, Florianópolis e Candelária, procurando evidenciar a existência de uma tradição cultural, a partir dos padrões constitutivos da pintura. Essa mesma comparação é expandida depois envolvendo outras áreas de abrangência: noroeste do RS, o vale do rio Pardo, a porção central da planície costeira do Rio Grande do Sul e o vale do rio Paranapanema (margem paranaense).

Com a comparação também se espera poder levantar a hipótese de que as diferenças existentes no padrão de decoração de todas as regiões de estudo sejam o reflexo de diferentes parcialidades étnicas que, podem e devem ser avaliadas sob a perspectiva dos regionalismos culturais.

O capítulo também discute a questão da Tradição cultural e prescritividade segundo o ponto de vista dos arqueólogos Noelli e Soares. Outra questão que deverá ser levantada é sobre as semelhanças e diferenças entre as decorações e morfologias das cerâmicas dos Tupiguarani do sul e do norte do Brasil, segundo o arqueólogo André Prous, mais especificamente, entre aquelas que ele chama de cerâmicas Proto-guarani e Proto-tupi.

Com a apresentação de tais diferenças, busca-se fazer referência ao fato de que, apesar de as duas sociedades pertencerem a uma mesma filiação cultural, ambas acabaram por se distanciar a partir do momento em que fatores diversos influenciaram a sua reprodução.

4.1 Comparando os padrões de decoração de Itapiranga, SC, Florianópolis, SC e Candelária RS

Uma vez que, num primeiro momento, se tenha procurado demonstrar através da análise dos modos de elaboração da cerâmica pintada Tupiguarani como uma artesã se organiza para conceber uma decoração, num segundo momento e dentro ainda desse mesmo processo, se buscou demonstrar padrões constitutivos de pinturas a partir da decomposição dos motivos de decoração em elementos mínimos. Através disso, se pode perceber que o imaginário das artesãs, no momento da decoração, está constituído por um mosaico, aparentemente restrito, de figuras iconográficas.

Tendo em mãos os motivos decorativos decompostos em elementos mínimos de Itapiranga, se busca, neste momento, compará-los com duas outras regiões chaves deste estudo. Esta comparação se tornou possível porque as outras duas áreas, Florianópolis, SC e Candelária, RS, possuem conjuntos de padrões decorativos cerâmicos bastante representativos.

Com esta comparação almeja-se:

- testar a correspondência dos elementos mínimos identificados a partir da decomposição dos motivos decorativos de Itapiranga nas outras duas regiões de estudos;
- para assim, poder constatar se há permanência desses elementos no espaço;
- e se a repetição constante nas superfícies cerâmicas permite entendê-los como sendo padrões constitutivos de pintura, que estão
 - culturalmente determinados;
 - como padrões constitutivos de pintura.

Quer-se chamar atenção para a combinação (disposição) dos elementos mínimos, em cada conjunto, os quais como se pode notar nas Pranchas 1 a 25, podem ser iguais em uma ou outra região, podem ter uma matriz inicial apoiada num elemento mínimo, mas seu desdobramento pode seguir associações diferentes e podem ocorrer também motivos decorativos sem qualquer correspondência com os elementos mínimos, tendo sido chamados, por isso mesmo, de motivos inconclusivos.

A partir da explicitação dos objetivos para essa comparação, podem tecer-se alguns comentários com relação às observações resultantes da comparação.

Os cinco primeiros itens permitem juntos, perceber uma matriz cultural, ou em termos arqueológicos, uma tradição cultural. Também é por meio dos motivos decorativos, e mais diretamente por meio da decomposição desses motivos que se percebe parte dessa tradição

cultural. Os elementos mínimos configuram um conjunto de padrões constitutivos de pintura, que, ao estarem sendo constantemente repetidos no espaço expressam uma continuidade cultural.

O último item é a chave para a percepção da continuidade, porque apresenta a sistematização dos motivos decorativos, uma vez que engloba os três conjuntos cerâmicos. Este item é importante, pois demonstra, de maneira mais didática, como os motivos decorativos foram sendo construídos a partir de seu elemento mínimo.

É através disso também, que se pode ter noção de como os desenhos não são elaborados, pelas artesãs, a partir de uma imaginação “solta”; pelo contrário, os desenhos possuem como “pano de fundo” uma forma já pré-estabelecida, e a partir dela o motivo é concebido. Essa forma foi considerada, um padrão constitutivo de pintura.

Com a observação seqüencial dos motivos decorativos, se percebe que alguns podem ter uma correspondência de igualdade entre as áreas de estudo, outros apenas tem o elemento mínimo como matriz inicial. Outros ainda, não parecem ter correspondência alguma com os elementos mínimos.

Sendo assim, o que se está procurando delinear é que os motivos decorativos, como um todo, dentro de sociedades ágrafas podem ser entendidos como um sistema de representação, ou em outras palavras, um sistema de comunicação não-verbal, capaz de conter informações relacionadas com diversos aspectos da vida cotidiana ou ritualística de uma sociedade.

Ao se refinar esta análise, poder-se-ia dizer que dentro desse sistema de representação, e mais especificamente, dentro de cada região a que os conjuntos cerâmicos pertencem, estas variantes da decoração podem estar evidenciando formas particulares de comunicação, que dizem respeito não somente à tradição cultural, mas também a aspectos próprios do grupo.

Voltando a observar as pranchas que justapõem as regiões de estudo, à primeira vista, parece ser evidente que a coleção de Itapiranga é consideravelmente maior que as outras. Isso não significa que ela seja mais rica em quantidade de decorações, apenas que se procurou explorar o máximo da decoração dos fragmentos.

Se nas demais áreas não aparece um número maior de motivos, como é possível verificar nas pranchas, isso não significa que elas sejam menos produtivas ou inferiores a Itapiranga. É possível que na época em que foram feitas as análises, não se tenham verificado determinadas decorações ou, que não se tenha dispensado maior atenção à variabilidade, e sim à quantidade de motivos decorativos, relacionando, desse modo, várias formas relativamente parecidas, a um mesmo tipo de decoração.

Em Itapiranga o contrário ocorreu. Durante todo o tempo se procurou privilegiar a variabilidade das decorações, justamente para mostrar as muitas maneiras de desenvolver diferentes motivos decorativos, a partir da mesma variante, ou do elemento mínimo.

Essa variabilidade serviu para mostrar que a imaginação das artesãs está restringida pela tradição e a criatividade, acaba seguindo dentro dessa mesma tendência. Apesar dessa linearidade, existe um processo criativo. Se o expectador ou, neste caso, o pesquisador se permitir entender que dentro das comunidades indígenas a arte e conseqüentemente o valor do artista, está em inventar e decorar “coisas” dentro dos padrões culturais e não fora dele.

É por isso que se volta a reafirmar que o estudo é qualitativo e não quantitativo. Mostrar a variabilidade dos motivos cerâmicos também é mostrar uma parte da criatividade da artesã. Por isso, se nas outras regiões de estudo não é possível verificar a mesma variabilidade, em Itapiranga, ao menos, é possível observar que existiu um processo criativo.

A comparação, neste caso, serve também para mostrar que existiu um processo criativo, nas respectivas áreas, em algum momento no tempo e no espaço. Essa pesquisa não pode trabalhar com a perspectiva temporal porque as coleções não possuem datas, o que torna possível abordar somente o aspecto espacial.

Dessa forma, a comparação atesta a existência de uma continuidade espacial de determinados aspectos da cultura. Ela demonstra que, apesar das distâncias entre as áreas a que se faz referência, é possível perceber a existência de uma semelhança entre os motivos decorativos, uma vez que eles partem de uma única matriz.

Em alguns casos, os motivos decorativos chegam a ser equivalentes entre uma e outra área de estudo, mas na maioria dos casos, o que chama atenção são as variações, aliás, sutis variações. Como se pode perceber nas pranchas, a variabilidade que se atribui, pode estar na quantidade de linhas empregadas para formar um determinado tipo de motivo, na disposição do elemento mínimo, pois ele pode ter sido empregado em sentido oposto (exemplo dos feixes de linhas que imitam triângulos e dos triângulos), na associação de mais de um elemento mínimo (caso da aplicação de pontos) ou ainda na aplicação da cor que pode variar apesar do motivo ser igual.

A partir da Prancha 8 até a 14, vale destacar que alguns elementos mínimos não foram classificados para algumas áreas, existindo algumas lacunas. Isso não significa que não tenha existido o elemento, apenas que na época da análise do material, pode não foi observado. É interessante notar que, a partir dessa prancha 8 até a 14, os elementos mínimos e a maior parte dos motivos, fora algumas exceções (observar Pranchas 8 e 9 especialmente), se referem a formas curvilíneas ou circulares.

Conseqüentemente esses motivos estão relacionados às vasilhas que possuem decoração interna, mas não é incomum, encontrar vários desses motivos também sendo aplicados em vasilhas com decoração em face externa. A grande diferença entre esses casos é que em vasilhas com decoração interna, a pintura costuma ser mais complexa, apresentando um maior nível de dificuldade e cuidado.

Interessante também é observar que as proporções numéricas entre as três regiões de estudo se equilibram consideravelmente. Isso, com certeza, não é um indicador de que em Itapiranga, o número de peças que possui decoração interna seja menor ou seja menos variável. O fato advém de que os motivos decorativos relacionados a esse tipo de vasilha estão menos conservados que os demais, impossibilitando, na maior parte das vezes, observar e traduzir um motivo.

A exposição dos motivos de Itapiranga, entretanto, não deixa de atestar que nessas Pranchas (8 a 14), existe uma variação um pouco mais acentuada entre as regiões. O elemento mínimo continua sendo o mesmo, a maneira de se utilizar esse elemento é que varia. Observando a Prancha 8 e o início da Prancha 9 atesta isso. Avaliando, dentro da coleção, o contexto de cada conjunto de motivos verifica-se que o desenvolvimento dos elementos mínimos e, conseqüentemente a apresentação dos motivos, é bastante mais semelhantes entre si do que entre as regiões de estudo. Entre essas regiões, a semelhança está somente na correspondência do elemento mínimo, mas a variação torna-se mais acentuada.

Uma hipótese levantada por Schmitz (informação verbal)²⁶, considera que essas variações, especialmente observadas entre Itapiranga e Florianópolis, poderiam estar apontando para o fato de que a coleção de Florianópolis, que está localizada numa área litorânea, estaria mais vulnerável às influências do contato com o Tupinambá, enquanto que a de Itapiranga estaria mais isolada no interior do continente. Isso poderia ser possível devido à ocorrência de motivos mais elaborados e relativamente mais semelhantes, àqueles observados nos vasilhames com decoração interna do grupo Tupinambá. Essa é apenas uma hipótese, sendo necessário que haja estudo mais aprofundado para validar ou refutar tal idéia.

Seguindo adiante nas pranchas, a Prancha 10, parte mais inferior da comparação, a Prancha 12, parte superior e inferior da comparação, também lembram os motivos Tupinambá e vem contribuir para que a hipótese seja levada adiante, para um estudo futuro. Enquanto isso, em Itapiranga e Candelária, os motivos são pouco semelhantes aos de Florianópolis e também entre si.

²⁶ Notícia fornecida pelo professor Pedro Ignácio Schmitz, em São Leopoldo, em novembro de 2007.

Se a hipótese da aproximação dos Tupinambá e Guarani, no litoral, não pode ser sustentada nem provada neste estudo, ao menos essas variações mais acentuadas entre as áreas, podem apontar para uma tendência mais regional, validando para a possibilidade de regionalismos culturais que está sendo entendido como um modo encontrado dentro dos padrões normativos da cultura, de um grupo se diferenciar de outro enquanto parcialidade étnica. Apesar dessas diferenças, os grupos diferentes continuam se considerando pertencentes e se auto-reconhecendo como membros de uma mesma tradição cultural.

4.2 Comparando com outros estudos: Ferrari (noroeste do RS), Ribeiro, P. (vale do rio Pardo), Pestana (porção central da planície costeira do Rio Grande do Sul) e Chmyz (rio Paranapanema)

Na tentativa de ampliar este estudo e testar os elementos mínimos em conjuntos cerâmicos de outras regiões e, da mesma forma, salientar a possibilidade de regionalismos culturais, se buscaram, em diversas bibliografias, conjuntos cerâmicos pintados. Os conjuntos encontrados, entretanto, não foram muitos e a quantidade de figuras cerâmicas pintadas que se prestassem ao estudo, também foi bastante pequena.

Por causa disso, dentro de cada conjunto, foram selecionadas apenas aquelas formas iconográficas que, de um modo geral, pudessem ser decompostas em elementos mínimos; as demais não puderam ser aproveitadas e ficaram de fora desta comparação.

Os conjuntos cerâmicos encontrados dentro de uma das bibliografias selecionadas correspondem a Ferrari (1981), que trabalhou com o material arqueológico dos vales dos rios Ijuí e Uruguai (entre Porto Lucena e Porto Xavier). As evidências arqueológicas provenientes desta pesquisa demonstraram ser as mais antigas nesta área do sul. O material também permitiu discernir duas fases cerâmicas semelhantes e com desenvolvimento paralelo: a fase Comandaí e a Ijuí (Pranchas 18 e 19).

Destaca-se, nesse conjunto apresentado por Ferrari, as decorações cerâmicas que apresentam um motivo decorativo em tom de branco sobre engobe vermelho. Esse tipo de decoração é difícil de ocorrer e é exclusivo, segundo Prous (2004) do sul do Brasil. Em Itapiranga somente cinco peças apresentaram esse tipo de decoração. Os demais elementos são os tradicionais.

Ribeiro, P. (1981, 1991), trabalhou na região do vale do rio Pardo. A pesquisa desenvolvida nesta área permitiu estabelecer quatro fases arqueológicas: duas da tradição cerâmica Tupiguarani (Botucaraí, da subtradição Corrugada e Trombudo, transicional entre

Corrugada e Escovada), uma transicional entre Tupiguarani e Neobrasileira (Reduções) e uma da tradição Neobrasileira (Pardo). De menor importância neste estudo, mas que serve para complementar a informação, o autor também diz ter encontrado, na região, cerâmica da tradição Taquara (fase Erveiras), uma aculturada entre esta última e a Tupiguarani (Batista Simples), além de duas com antiplástico mais grosso que as demais (Jesus Maria Simples e Moitoso Corrugada-Ungulada) (RIBEIRO, P., 1981). Os conjuntos selecionados para a comparação e os únicos que apresentaram motivos decorativos foram os conjuntos das fases Botucaraí, Trombudo e Reduções (Pranchas 19 a 21). Ressalta-se que esta última fase, apesar de corresponder a um período de contato, foi considerada como sendo de transição, e por isso os motivos foram considerados como anteriores ao contato.

Os motivos decorativos apresentados por Ribeiro, entretanto, não são bons indicadores para o tipo de comparação que está se fazendo. Além de não auxiliarem muito para que se saiba onde o motivo está inserido exatamente sobre a superfície cerâmica, não existe uma descrição mais detalhada quanto às cores, que é dada de uma maneira geral.

Assim, o que se fez, nesse caso, foi somente uma aproximação dos motivos para mostrar que ainda se percebe uma permanência espacial e uma correspondência desses motivos com os elementos mínimos propostos para Itapiranga.

Pestana (2007) reuniu os dados pertinentes aos estudos realizados com sítios arqueológicos Tupiguarani localizados na planície costeira central do Rio Grande do Sul (Pranchas 21 e 22). Com a pesquisa, foi possível compreender o processo de instalação desse grupo em ambiente limitado, isolado e periférico, na planície costeira central, com escassas áreas de restinga e nenhum rio de tamanho significativo. Os motivos decorativos cerâmicos que estão sendo apresentados foram retirados de sua pesquisa e provêm de coleções particulares.

Como se pode verificar nas pranchas, os motivos assemelham-se aos de Itapiranga. Destaque especial merecem três motivos: dois que aparecem em decoração interna (desenho *petit-poi* e motivos curvilíneos identificável com algum elemento mínimo) e um que aparece em decoração externa (lembra uma cruz e possui linhas curvas ao seu redor).

De Chmyz (1984), utilizou-se o trabalho que se refere às pesquisas realizadas dentro do Projeto Arqueológico Rosana-Taquaruçu, em função da instalação das hidrelétricas Rosana e Taquaruçu, na margem paranaense do rio Paranapanema. Para a área da usina hidrelétrica de Rosana, foram estabelecidas duas fases: uma pré-cerâmica, fase Itaguajé, de tradição que não havia sido estabelecida até aquele momento; e uma cerâmica, fase Guaraci, subtradição Corrugada Tupiguarani. Na área da usina hidrelétrica de Taquaruçu também foram

estabelecidas duas fases: uma pré-cerâmica, a fase Itaguajé e outra cerâmica, fase Loreto, subtradição Escovada Tupiguarani. Para a comparação, foi selecionada a fase Guaraci, por ser a única que apresentava cerâmica pintada (Prancha 23).

Os motivos decorativos apresentados por Chmyz são bastante semelhantes àqueles de Itapiranga. Alguma peça, como se pode verificar na Prancha 23 lembra os grafismos Tupinambá, mais que os Guarani.

Também não se pode esquecer que esta região, ainda é sinônimo de discussão. Não se chegou a nenhuma conclusão se o rio Paranapanema pode ser mesmo um território de fronteira que marca a divisa entre os Tupiguarani do norte do rio e os do sul. O caso aqui, é apenas ressaltar uma possível influência Tupinambá na cultura material de grupos indígenas estabelecidos na margem paranaense do rio Paranapanema e associados à subtradição Corrugada.

Fazendo referência, de uma maneira geral, a todos os conjuntos cerâmicos dessa segunda análise, se quer tornar evidente que apesar deles serem bastante reduzidos, ainda assim é possível perceber que os elementos mínimos que foram propostos para Itapiranga, têm correspondência nas demais regiões. Em função disso, ressalta-se a permanência espacial de certos elementos normativos dentro da cultura Tupiguarani.

Por isso mesmo, neste trabalho se considera a existência de uma tradição cultural definida como uma herança de normas e regras testadas e transmitidas de geração em geração, através de redes de ensino-aprendizagem, entre os membros de um grupo. Essa tradição cultural também comunica, através dessa mesma relação de ensino-aprendizagem informações, não-verbais, sobre determinados aspectos que dizem respeito à própria cultura, e, portanto, ao “modo de ser” de um determinado grupo.

4.3. Tradição Cultural e Prescritividade

Com relação ao conceito de tradição cultural, se faz referência a dois autores que discutiram esse mesmo tema em momentos anteriores: Noelli (1993) e Soares (1997). Ambos, trabalharam com hipóteses teóricas de que a tradição cultural pudesse ser evidenciada através da língua e da cultura material (NOELLI, 1993) e também, através da organização social (SOARES, 1997).

Noelli sustentou sua hipótese na idéia de que a continuidade material dos Tupiguarani deveria ser observada pela ótica da prescritividade, observando que o Tupiguarani reproduzia,

desde muito tempo, sua cultura material e principalmente sua língua sem mudanças significativas (NOELLI, 1993).

Através disso concebeu a idéia de que os Tupiguarani eram *radicalmente* prescritivos, uma vez que se baseou na proposta de Sahlins (1999), que coloca que nas sociedades prescritivas, os eventos ocorridos em seu interior, tendem a não serem encarados como algo novo. Ou seja, diante de um acontecimento, qualquer que seja sempre haverá uma resposta, apoiada na tradição, que fará com que esse acontecimento seja assimilado e reordenado de acordo com a nova ordem constituída (SAHLINS, 1999).

Nesse sentido, a premissa maior é que nada é novo, ou pelo menos, os acontecimentos são valorizados por sua similaridade com o sistema constituído (SAHLINS, 1999:13). O que ocorre nesse caso é a projeção da ordem vigente, mesmo quando o que acontece é sem precedentes e sendo ou não bem-sucedida a interpretação recuperativa (SAHLINS, 1999:13).

Para reforçar ainda mais sua hipótese, trabalhou com o conceito de *habitus* de Boudieu. Em seu texto fica evidente que ele entende esse *habitus* como uma estrutura rígida e impermeável, que é passada de geração em geração, que organiza e estabelece normas e regras bem definidas as quais servem ao grupo como guia para entender e compreender o mundo e a sociedade em si. Esse *habitus* estaria bastante visível na língua e na cultura material, as quais, segundo ele, teriam permanecido as mesmas desde sempre, pois “serviram como fundamento representativo para reproduzir sua existência” (NOELLI, 1993:15).

Dessa forma, o *habitus* da sociedade Guarani de Noelli, se resumiria em “bem-reproduzir das palavras e das coisas. Linguagem igual, cultura material idêntica” (NOELLI, 1993:15-16).

Outro autor que trabalhou o conceito tradição cultural foi Soares (1997). Em seu texto, também procurou evidenciar a continuidade temporal, mas com relação à organização social dos Guarani. Seu estudo apoiou-se, basicamente, em documentação histórica.

Seu objetivo sustentava a idéia de “tentar compreender a cultura, a partir do ponto de vista da organização político-social no período do contato, para realizar possíveis projeções para o período pré-contato com o europeu” (SOARES, 1997:16), para assim poder demonstrar para os arqueólogos que aspectos sociais podem influenciar a cultura material, em especial a cerâmica. Objetivava também, apontar para uma vertente social na interpretação deste grupo e demonstrar como o parentesco e a organização sócio-política estão fortemente ligados com as análises de espaço, continuidade temporal e reprodução como característica de um *ethos* Guarani (SOARES, 1997:16-17).

Assim, Soares se utilizou das hipóteses da língua, do habitus e das sociedades prescritivas de Sahlins para demonstrar que a cultura Guarani também poderia ser prescritiva. Porém, o diferencial de seu trabalho está em justamente não fazer dos Guarani uma sociedade *radicalmente* prescritiva. Pelo contrário, apontou para a possibilidade dessa sociedade não ser nem tão prescritiva, nem tão performativa, mas apenas, mantenedora de um *ethos*²⁷ (SOARES, 1997).

Dessa forma, como ele mesmo colocou,

não se conhece, através da etnografia, uma sociedade somente prescritiva ou performativa... pois isso impediria seu relacionamento com outros grupos circunvizinhos. Afirmo que a cultura material e a organização social possuem a mesma matriz cultural, mas a reprodução de ambas ocorre de formas diferenciadas. Ainda que uma e outra possam ser consideradas prescritivas, acredito que a cultura material pode ser 'mais performativa' ao longo do tempo. Os diferentes ambientes ocupados pelos Guarani ao longo do tempo, bem como os diversos grupos aos quais se miscigenaram podem tê-los feito assimilar diversas características exógenas que provavelmente determinaram a existência das distintas parcialidades no período pré-contato (SOARES, 1997:26).

Nos casos apontados, a proposta dos autores, era demonstrar que, nas sociedades prescritivas, existe um sistema orientador ou um princípio mediador, que foi concebido no passado e que serve, no presente, como um instrumento que auxilia um indivíduo, ou a sociedade em si, a perceber, compreender, e adequar-se diante de uma nova situação. Assim, a ordem sócio-cultural de um grupo constitui-se através de estratégias e de práticas, nas quais e pelas quais, os indivíduos reagem, adaptam-se e contribuem para a sua historicidade (SETTON, 2002).

Retomando o tema das sociedades prescritivas, mas analisando-as sob a perspectiva da cultura material, especialmente com relação ao material cerâmico em questão, reitera-se que a sociedade estudada não é tão prescritiva materialmente como afirma Noelli, mas mantenedora de um *ethos*, como apontou Soares. Em termos arqueológicos, esse *ethos* é a tradição cultural, que pode ser evidenciada através das similaridades dos traços decorativos e de confecção dos vasilhames. A tradição cultural, nesse caso, pode ser percebida através do espectro espacial, por não existirem datas absolutas para as cerâmicas que formam as coleções.

Já, em se tratando das diferenças apontadas pelos padrões de decoração de todas as regiões de estudo, pode-se concluir que elas seriam o reflexo, dentre outros fatores, do distanciamento, temporal e territorial, bem como das diferentes maneiras de adaptação a vários tipos de ambientes e interação com várias outras formas de cultura. Essa constante

²⁷ Ethos, aqui, pode ser entendido da mesma forma que Soares utilizou: "ethos, no caso Guarani pode ser traduzido pelo "modo de ser", o ñande reko" (SOARES, 1997:25).

adaptação para a reprodução da cultura teria contribuído para a construção de diferentes parciaisidades étnicas, que podem e devem ser avaliadas sob perspectiva regional. Daí o termo regionalismos culturais.

Logicamente, estes não são os únicos motivos que podem explicar a existência de marcadores de etnicidade. Existem outras formas, talvez muito mais particulares, para que esses diferenciadores possam aparecer. E espera-se fazer luz, a uma parte deles, logo em seguida.

Ainda tratando dos possíveis fatores que contribuem para que haja diferenças nos padrões de decoração das cerâmicas indígenas, se quer de uma forma um pouco resumida, afinal, ainda não existem trabalhos que abordem de maneira mais profunda o assunto, fazer menção às pesquisas publicadas por Prous (2004, 2005, 2006 e 2007) e Prous e Jácome (2007). O autor vem estudando as diferenças atribuídas aos aspectos formais, técnicos e principalmente decorativos das cerâmicas do proto-guarani²⁸ e do proto-tupi.

Quanto aos aspectos formais, já no capítulo um, se fez algumas considerações sobre tais aspectos. Inclusive, sobre o possível fato de que essas diferenças também poderiam estar relacionadas, mais diretamente, com o processamento e consumo de determinados gêneros alimentícios.

Dessa forma, entre os proto-guarani, as vasilhas possuem mais formas circulares e ovais, incluindo-se aí muitas vasilhas escalonadas, como as grandes urnas, que possuem mais de um ou dois ombros. Entretanto, entre os proto-tupi, há uma grande proporção de vasilhas circulares, elípticas ou quadrangulares (PROUS, 2007) e, muitas delas, não possuem tantos ombros.

Com relação à decoração, ressalta-se a diversificação de motivos decorativos, em ambas as sociedades. Tanto os proto-guarani possuem um amplo *rol* de motivos decorativos, criados, a maior parte deles, pelos elementos mínimos apresentados no capítulo dois; quanto aos proto-tupi, possuem um rol de motivos decorativos, criados, alguns deles, a partir dos motivos decorativos atribuídos aos proto-guarani.

Mas salienta-se, que muitos dos motivos decorativos proto-tupi, não tem qualquer relação com aqueles dos proto-guarani. E também, a decoração pintada, é quase,

²⁸ Proto-guarani e proto-tupi são termos utilizados por Prous para referir-se às populações anteriores aos históricos grupos Guarani e Tupinambá, segundo o autor: “(...) propusemos denominar ‘proto-guarani’ e ‘proto-tupi’ as manifestações policromas destas duas regiões evitando os termos ‘Tradição Guarani’ e ‘Tradição Tupinambá’ utilizados por alguns autores. Com efeito, trata-se de denominações muito marcadas etnograficamente, que nos parecem inadequadas para designar fenômenos cuja origem remonta a pelo menos um milênio antes da existência das tribos históricas. Pela sua imprecisão a palavra ‘proto’ deve ser lida com certa prudência, enquanto que os termos ‘tupi’ e ‘guarani’ têm a vantagem de não designar nenhuma tribo, à diferença do termo Tupinambá” (PROUS e JÁCOME, 2007:401).

exclusivamente, dedicada à parte interna de vasilhas mais abertas (PROUS, 2007). Salienta-se que os motivos decorativos são bastante diferentes daqueles do proto-guarani, inclusive, apresentam maior complexidade.

Para isso, basta observar Pranchas 24 e 25 para perceber que, especialmente, na parte do campo interno os motivos decorativos não se assemelham. Querer comparar elementos mínimos, nesta situação, é infrutífero. Entretanto, tentar uma comparação com os motivos decorativos das bordas e pescoços, destas mesmas vasilhas, é possível perceber alguma semelhança com aqueles da região sul do Brasil. Alguns elementos mínimos, da mesma forma, podem ser reconhecidos, especialmente os feixes de linhas paralelas e triângulos.

Com relação à utilização das cores (vermelho, preto, branco), bem como, a ordem na questão de organização da aplicação da pintura, ambas as sociedades, trazem muitas semelhanças. Prous (2005) aponta que as formas das vasilhas proto-tupi, não possuem muita simetria, em compensação, a pintura obedece a certa normatividade e foi realizada com esmero²⁹.

A borda da vasilha é reforçada do lado de fora, apresentando uma estreita faixa plana, decorada Outro friso semelhante acompanha o lado interno da borda. Bandas vermelhas de 1 a 2 cm de largura separam os dois frisos, isolando-os também do campo decorativo principal.

Tal campo ocupa o fundo do recipiente, subindo até meia altura das paredes laterais, e é ricamente decorado com linhas curvas e divagantes vermelhas e/ou pretas muito finas (muitas vezes com cerca de 0,2 mm de largura apenas) e com pontos escuros destinados a reforçar linhas mestras ou contrastar as superfícies por elas delimitadas (PROUS, 2005:25).

Entre os proto-guarani, essa organização também pode ser verificada, pois foi apresentada no capítulo dois. No entanto, faz-se uma pequena ressalva, à qual Prous verificou, pois teve acesso direto às coleções de ambas as sociedades, que essa organização para a aplicação da pintura, entre os proto-guarani, difere, minimamente, em alguns aspectos, tais como: “o friso perto da borda (mais estreita que nas vasilhas proto-tupi)... . A banda que o separa do bojo é bem mais estreita que nas vasilhas do norte e se repete.... quando a vasilha tem ‘ombros’ escalonados” (PROUS, 2005:27).

Com relação aos cuidados da decoração, como Prous também verificou; entre os proto-tupi a decoração parece ser mais bonita e delicada, enquanto que, para os proto-guarani,

²⁹ Mais informações quanto à maneira de decorar vasilhas proto-tupi, ver Prous (2004, 2006). Com relação à publicação de 2004, o autor também dedica-se, em parte, a estudar os gestos e os movimentos das oleiras para pintarem suas vasilhas. Este tipo de estudo, dentro da arqueologia, vem ganhando certo destaque, nos últimos anos. Sobre esse assunto, ver Panachuk e Benedito (2006); Panachuk e Carvalho (2003a e b); Carvalho e Jácome (2005), Panachuk (2006, 2007a e b)

não se pode dizer o mesmo. No entanto, o destaque maior das vasilhas proto-guarani, está, muito mais, nas formas e jogos de volume, como coloca o autor:

As ceramistas do sul brasileiro expressavam sua virtuosidade muito mais através das formas e dos jogos de volume que da decoração pintada, que pode ser bonita, mas nunca tão cuidada nem delicada quanto a do norte – já se nota a diferença na espessura dos traços, sempre acima de meio milímetro... (PROUS, 2005:25).

Retomando, novamente, o assunto sobre os motivos decorativos de ambos os grupo. É possível verificar, especialmente com relação ao campo interno das vasilhas, um contraste bastante forte entre eles. Enquanto que, para os Guarani, os motivos são aplicados, lembrando, muito mais, figuras geométricas que “apresentam uma regularidade monótona que contrasta com a criatividade de seus parentes do norte” e ainda, “algumas vasilhas recebiam, em partes pouco visíveis (interior dos *caguâba* e base dos *cambuchi*), marcas complementares, pintadas com os dedos de maneira bastante grosseira” como apontou Prous (2007:99). Os Tupi teriam, por sua vez, uma forma mais peculiar de decorar as suas vasilhas. O autor aponta que os elementos decorativos organizavam-se segundo uma de quatro fórmulas canônicas:

- Alinhamento ao longo de eixos paralelos ao maior diâmetro.
- Disposição espiralada ou concêntrica.
- O campo é ocupado por feixes de linhas paralelas dobrados sobre si; deste modo, formam circunvoluções que lembram o córtex cerebral ou um intestino.
- Os motivos preenchem os espaços delimitados por uma grande figura central, estruturante e única. Formando o ‘esqueleto’ da decoração, apresenta muitas vezes uma forma de cruz ou de ampulheta. Trata-se de uma disposição típica do litoral do Espírito Santo, Rio de Janeiro, e do Sul de Minas Gerais (PROUS, 2007:91).

Ele também nota, que “as painéis eram decoradas exclusivamente com motivos decorativos plásticos (corrugado, unglado, espatulado...), geralmente pouco elaborados. As grandes talhas (igaçabas em tupi) podiam ser por sua vez, decoradas tanto por corrugações quanto por motivos de linhas formando motivos geométricos mais simples que os das vasilhas abertas” (PROUS, 2007:91).

Assim, Prous acredita que nos motivos decorativos estaria se tratando de representações figurativas extremamente abstratas (PROUS, 2005, 2007). E através disso, atribui significados aos motivos decorativos Tupinambá, acreditando que eles estariam intimamente relacionados com os rituais antropofágicos.

Mesmo que houvesse uma aparente ausência de motivos figurativos que viessem a comprovar sua eficácia, o autor acredita que a geometrização dos traços poderia esconder representações precisas relacionadas às cerimônias de morte. Deste modo, já se teriam

verificado representações de rostos humanos e corpos humanos e outras partes corporais como intestinos e cérebros. Um dos motivos, inclusive, estaria representando um corpo aberto, com a coluna vertebral e os intestinos à mostra (PROUS, 2005, 2007).

Procurando expandir sua análise de representações, Prous também já chegou a atribuir alguns significados aos motivos decorativos do proto-guarani. Levando em conta o que alguns autores já haviam dito sobre a guerra antropofágica não ser um pilar da sociedade proto-guarani, Prous, esperou, então, encontrar alguns temas relacionados com a mitologia do grupo, embora ele mesmo tenha acreditado ser, esta, uma tarefa bastante difícil, devido à complexidade geométrica dos motivos.

Sendo assim, alguns elementos que foram associados a uma cruz e a uma cobra poderiam estar ligadas com o mito de origem da terra, se se levar em consideração, o mito do herói civilizador Nhanduruçu, que apesar de parecido com o mito cristão, poderia ter raízes pré-históricas, e cujas marcas, poderiam ser observadas através dos traços deixados pelas mulheres proto-guarani (PROUS, 2007:103).

Nesta pesquisa, em nenhum momento cogitou-se a possibilidade de atribuir significados aos motivos decorativos. Esta, já não é uma tarefa fácil ao pesquisador que empenha-se em fazer isso em sociedades vivas. Pois como se verá mais adiante, atribuir significados a manifestações artísticas, de qualquer ordem, requer um conhecimento de todos os segmentos do contexto sócio-cultural de uma sociedade.

Em se tratando de sociedades pretéritas, onde os referenciais, já não existem mais, é tarefa, por demais, arriscada, porém, é uma prática aceitável no meio científico. Tomando por base os dados da etnohistória, etnografia ou etnoarqueologia, um pesquisador procura, ao menos, dimensionar, embora não alcance sua real proporção, a importância que uma manifestação artística, como a arte da decoração cerâmica, teve, ao lado dos outros segmentos do contexto sócio-cultural, no seio de uma sociedade.

Sendo assim, com a apresentação das diferenças morfológicas e decorativas das cerâmicas Guarani e Tupinambá, buscou-se fazer referência ao fato de que, apesar de as duas sociedades pertencerem a uma mesma filiação cultural, ambas acabaram por se distanciar a partir do momento, em que, fatores diversos, influenciaram a reprodução da cultura. Assim, as diferentes formas cerâmicas e elementos decorativos, podem ser entendidos como o resultado de distintas formas empíricas de se adaptar e reordenar o padrão cultural.

Se se buscar em Sahlins a afirmação de que toda reprodução da cultura também é uma alteração (SAHLINS, 1999), então, entre os proto-guarani e os proto-tupi, não há como duvidar de que a reprodução de suas culturas, se cada uma for observada e relacionada aos

seus contextos históricos e ambientais equivalentes, sofreram alterações que, por sua vez, resultaram em distintas identidades étnicas.

Como um último comentário para corroborar com a idéia de distintas identidades étnicas, ressalta-se o estudo de Prous e Jácome (2007) que propõem ser possível falar em divisões regionais dos grupos Tupiguarani do sul, centro e nordeste do Brasil comparando os detalhes técnicos, bem como de certos motivos e a organização das pinturas cerâmicas (Prous e Jácome, 2007). Para isso, propõem um quadro comparativo onde apontam as principais características das cerâmicas segundo as regiões em estudo.

O quadro é bastante sugestivo e dá subsídios para se poder investir num estudo que tenha por objetivo aprofundar a questão da comparação da cerâmica entre os grupos Tupiguarani. O objetivo desta pesquisa, num primeiro momento, foi também apontar e aprofundar essas diferenças. Entretanto, por se deparar com uma imensa dificuldade em reunir material adequado para comparação, e do agravante tempo, se optou por reconsiderar e redimensionar o objeto de pesquisa abordando somente os Tupiguarani no sul do Brasil.

5 A ARTE DA DECORAÇÃO E DOS GRAFISMOS CERÂMICOS COMO UMA LINGUAGEM VISUAL ICONOGRÁFICA E COMO MARCADORA DE REGIONALISMOS CULTURAIS.

Por trás da cultura material está a relação das pessoas que criaram e consumiram coisas. Mas por trás das coisas está também a relação entre pessoas, mediada pelas coisas (JACQUES, 2007:114).

Como a cultura material é relativamente resistente, pessoas são socializadas dentro de um mundo material particular, que existe antes de seu nascimento. A natureza do ser social para uma determinada população será estruturada pela educação de seus sentidos através dos objetos que o cercam na infância. Dando-lhes uma série de pontos de vista e pré-suposições próximas do mundo de onde se derivou a cultura material local (GOSDEN, 2005:197) .

Neste último capítulo abre-se espaço para tratar da arte nas sociedades indígenas evidenciando-se para tanto, a relação entre a arte e o grupo social.

Se a arte dentro das comunidades tem função simbólica aponta-se para o fato de que, nas sociedades ágrafas, a arte da decoração cerâmica pode ser entendida como um sistema de comunicação não-verbal, mais especificamente uma linguagem visual iconográfica. Nesse sentido a arte também pode funcionar como um sistema simbólico de representação não-verbal, socialmente compartilhado, capaz de informar múltiplos aspectos da vida em sociedade, de como os indivíduos pensam e agem e como se relacionam com o sobrenatural.

5.1 Arte e Sistema de Representação

Nas sociedades indígenas, os mecanismos da criação artística e da expressão estética são ordenados de maneira que expressem uma percepção de mundo e de si mesmas. Nesse sentido, elas transmitem importantes informações, via imagens, sobre as relações entre a vida e a sociedade, a natureza e o cosmo, configurando assim uma expressão visual sintética de uma *visão de mundo* (VIDAL e SILVA, 1992).

Sob essa perspectiva, portanto, as manifestações visuais podem ser entendidas como expressões estéticas de identidades étnicas e culturais de povos indígenas. No entanto, para

que essas manifestações possam ser estudadas a arte, de um modo geral, deve ser compreendida dentro da sociedade a que pertence, e a partir das relações que estabelece com os demais segmentos da cultura.

Geertz (1997), ao comentar esse papel social da arte também vem reforçar o fato de que, ao se estudar a arte dentro dessas comunidades, ela deva ser inserida dentro de outros segmentos da cultura como a religião, a moralidade, a ciência, etc. Sendo assim, o sentimento que um povo tem da vida não deve ser transmitido unicamente através da arte e sim, buscando um lugar em que a arte possa ser inserida para que, junto com o contexto das demais expressões dos objetos humanos e dos modelos de vida, dar sustentação a esse sentimento e conseqüentemente, à forma de expressá-lo (GEERTZ, 1997:145).

Nos tempos atuais, percebe-se que a arte perdeu sua dimensão representativa e de comunicação diante do coletivo. Ela é produzida, por um indivíduo para outro indivíduo evidenciando uma necessidade que diz respeito, somente, a valores estéticos e de mercado. Isso também atesta que a arte, entre essas sociedades, não funciona mais como uma linguagem, ou se funciona, ela é uma via única, por envolver o uso particular de signos e símbolos que somente o artista entende.

Se é assim, reitera-se que nas sociedades indígenas o coletivo ainda se sobrepõe ao indivíduo e, tão importante quanto a forma e a estética do objeto, é seu conteúdo simbólico. Segundo Schaan (1997) a arte, nestas sociedades “se expressa invariavelmente em objetos que possuem utilidade: em utensílios, artefatos, ou ainda em adornos pessoais carregados de significados para o grupo” (SCHAAN, 1997:17).

E prossegue,

não existe o objeto artístico sem função social. O artesão decora plasticamente objetos que possuirão utilidade para o grupo e a decoração ocorre em função dessa utilização. Essa relação entre arte e função se dá logicamente num contexto cultural em que não há também separação entre indivíduo e grupo social, entre lazer e trabalho, entre direitos e obrigações e, principalmente, onde não existe a ordem privada. A estética do artista é a estética do grupo. Os padrões estéticos do grupo, que se perpetuam pelas tradições, devem ser preservados e difundidos, uma vez que comunicam sobre a cosmologia e mitologia do grupo, sobre sua organização social e sobre seu status de grupo social diferenciado em relação ao universo das outras comunidades e seres da natureza (SCHANN, 1997:17).

Sendo assim, é através da arte que o artista se comunica com a comunidade e a comunidade, da mesma forma, entende o que está sendo expresso. Nesse sentido, como coloca Vidal e Silva (1995), os símbolos possuem um mesmo leque de ambigüidades para a platéia e para o artista (VIDAL e SILVA, 1995: 281).

Logo, pode-se afirmar que para as sociedades ágrafas, as manifestações artísticas querem não somente representar algo ou alguma coisa, mas especialmente também querem significar e, por isso, a arte envolve todo um sistema de signos que são compartilhados pelo grupo e que possibilita a comunicação (Vidal e Silva, 1995: 281).

Segundo Ribeiro, B. (1989),

É desde cedo que os indivíduos se habituem a ver e a desenhar padrões convencionais, a produzir artefatos peculiares a cada tribo, familiarizando-se com essa imagens que passam a ser a forma de exprimirem seu modo de ser, sua personalidade cultural. Nesse sentido, a arte, tal como a língua, as crenças, as narrativas míticas e outros elementos da cultura vem a ser um mecanismo ideológico que reforça a etnicidade e, em consequência, a resistência à dissolução da etnia (RIBEIRO, B., 1989:33).

Entendendo que a arte, nas sociedades indígenas, não pode ser admitida como parte separável do objeto, deve-se considerar, como coloca Vidal e Silva (1995), tudo o que diz respeito ao objeto, tomando como exemplo as,

condições de sua fabricação (recursos naturais e materiais disponíveis, organização do trabalho para a sua execução, aprendizado e refinamento das técnicas, conhecimento sobre o meio natural e os meios e processos de transmissão deste saber dentro do grupo onde é produzido, etc, e de *seu uso* (em que momento e cenário da vida social; com que *finalidades*; generalizado ou como privilégio distintivo de certos grupos, gerações, indivíduos, consideradas aí as distinções de gêneros, etc.); os *significados simbólicos e as instâncias* a que remetem (pragmáticas, rituais, míticas, cosmológicas) (VIDAL e SILVA, 1995:372, grifo do autor).

Assim, deve-se admitir que o conhecimento pleno de um objeto requer, em suma, que o consideremos em seu contexto mais amplo e em sua característica de sistema (articulações de significação entre os vários objetos que, relacionados, ‘falam’ sobre as concepções de mundo do grupo social que o produziu) analisando as muitas dimensões e as múltiplas significações que, nas sociedades indígenas, nele estão sempre materializadas e resumidas, (RIBEIRO, B., 1986 apud VIDAL e SILVA 1995:372).

Com isso fica evidente que os objetos, entre os indígenas, não são concebidos indistintamente, com relação à sua forma e função, muito menos, com relação à arte. Pelo contrário, como apontaram Vidal e Silva (1995), a maior parte das culturas não ocidentais não tem palavras para designar o que os ocidentais chamam de “arte”, pois todo o objeto tem uma função, e por isso mesmo, não existem objetos que sirvam apenas para serem contemplados.

Dessa forma, tudo o que fabricam tem de ser bonito e, além de bonito, bom. Dessa forma, palavras como: bonito, bom, saudável e útil atuam como sinônimos e dão a dimensão

da importância dos objetos, enquanto significado estético, social, técnico, religioso, moral étnico e simbólico para a sociedade.

Ainda dentro desse contexto, as sociedades indígenas não diferenciam tecnologia de arte, trabalho de lazer nem o belo do bom. Simplesmente, se algo é bonito é bom porque foi feito seguindo de acordo com os padrões da cultura (VIDAL e SILVA, 1995:374). Assim, o novo não atinge grandes dimensões, porém, também não é desaprovado se esse novo seguir dentro do estilo tradicional do grupo. Vidal e Silva (1995) apontam que,

a novidade é bonita quando pode ser integrada ao estilo preexistente do grupo. O artista é aquele que consegue sempre criar coisas novas dentro do padrão particular de sua cultura. Isto significa que seu estilo gestual, dramático, visual ou auditivo, as artes e os cantos que inventa, sempre serão reconhecidos pelos seus como parte criativa do grupo. Ele não deixará de ser entendido pelos seus, porque os seus entendem a **língua** que está falando (VIDAL e SILVA, 1995:376, grifo nosso).

Portanto, levando em conta o que já foi explicitado até o momento, é possível entender a cerâmica pintada como um veículo de informação social e simbólico, que contribui para a perpetuação dessas informações, através da preservação dos padrões e temas tradicionais (RIBEIRO, B., 1989).

E partindo do que propôs Schaan (1997) para a arte marajoara, de que ela poderia ser entendida como uma forma de linguagem visual iconográfica, que pode conter diversas informações a respeito do grupo, aqui também se propõe que a arte da pintura e dos grafismos das cerâmicas dos grupos indígenas, portadores da tradição arqueológica Tupiguarani, pode ser definida como parte de uma poderosa forma de sistema de significação, que diz respeito às tradições, mitos e histórias desses grupos. Com maior ênfase nos grafismos, acredita-se que eles podem funcionar como uma espécie de código visual que, portando significados simbólicos, conferem aos demais singularidades quanto ao seu modo de ser, ao mesmo tempo em que certas variações, dentro desse universo de grafismos, contribuem para que um grupo, dentro desta mesma matriz cultural, se diferencie dos demais.

5.2 A arte da decoração e dos grafismos cerâmicos como uma linguagem visual iconográfica e como marcadora de regionalismos culturais.

A partir da colocação de que a arte gráfica da cerâmica pode ser entendida como um veículo de comunicação visual que expressa significados culturais, quer-se fazer uma referência sobre a possível origem dos padrões estéticos dos grupos indígenas. Toma-se para isso, como referência, o que colocou Schaan, de que para muitas sociedades indígenas

contemporâneas, a explicação sobre a origem de seus padrões estéticos tem um caráter sagrado e, portanto, sobrenatural, pois foram transmitidos pelos seres míticos e adotados pela comunidade. Esta, por sua vez, passou a compreendê-la como uma marca distintiva a qual deve ser perpetuada através das tradições (SCHAAN, 1997).

Assim, se poderia pensar que a arte gráfica das cerâmicas feita pelas artesãs Tupiguarani também teria uma vinculação com o sagrado, com o sobrenatural. Especialmente, com relação àqueles objetos que são considerados os mais importantes.

Como aquilo que é sobrenatural não pode ser representado sob uma forma real, pois não existe uma tradução, cada sociedade cria e define de modo particular uma forma de expressão artística, transformando esse sobrenatural em um símbolo visual. Mas é óbvio que para um indivíduo compreender essa forma de expressão artística, ele deve estar inserido dentro do contexto cultural dessa sociedade, uma vez que esses códigos simbólicos são uma convenção social e, portanto, devem ser considerados particulares, pois somente dizem respeito àqueles que os produziram.

Pelo fato de esses símbolos poderem ser considerados um código que tem a capacidade de informar algo ou alguma coisa, é necessário que se faça entender, através da semiótica, o que se entende por símbolo, signo e ícone.

Em primeiro lugar, a semiótica, pode ser resumida como o estudo dos sistemas de comunicação. Ela pode ser entendida como a ciência geral dos signos e da semiose³⁰, que estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas sîgnicos ou sistemas de significação. Dessa forma, esta ciência se ocupa com o estudo do processo de significação ou representação, na natureza e na cultura, do conceito ou da idéia.

Dessa forma, signo é tudo aquilo que possui significado para alguém, que diz ou representa alguma coisa (PEIRCE, 2003:46). Por exemplo, o conjunto cerâmico em questão pode ser classificado como um signo, se se pensar que tal conjunto enquanto vestígio arqueológico, portanto material, diz algo sobre a sociedade e a cultura Tupiguarani.

Os signos também podem ser arbitrários ou não e, nesse sentido, a compreensão de seu significado depende de uma convenção estabelecida e socialmente aceita. Neste caso, está se entendendo que os grafismos são signos arbitrários, pois sua compreensão depende tanto de quem está aprendendo a fazê-los quanto de quem irá, ou dos que irão, utilizá-los.

³⁰ Semiose foi um termo introduzido por Charles Peirce para designar o processo de significação. Ao reconhecer que a linguagem é diferente ou mais abrangente que a fala, desenvolveu essa idéia para relacionar linguagem com outros sistemas de signos, mesmo sendo eles de natureza humana ou não.

Alguns signos não necessitam de convenções para que sejam compreendidos e são chamados signos naturais ou índices. A própria cerâmica, enquanto recipiente pode ser considerada um índice, pois sabe-se que ela foi construída para conter algo. Portanto, neste caso, sua compreensão não depende de uma convenção e sim, de um conhecimento ou hábito culturalmente adquirido e que se expressa através de uma inferência.

Sendo assim, se um signo pode ser considerado algo que está para alguém no lugar de alguma coisa (ECO, 2003:11), aqui também se quer fazer uma referência quanto ao fato de um signo também poder representar um conceito, ou uma idéia e não, necessariamente, um objeto materialmente determinado³¹. Isso vem atestar a capacidade de abstração humana, que faz com que o homem, mesmo que entre em contato com várias classes de objetos, consiga apreendê-los somente de forma conceitual.

Na cerâmica Tupiguarani, por exemplo, um signo pode representar um conceito e não um objeto materialmente determinado. Poder-se-ia dizer que, embora não se conheçam os reais significados das cores e, propriamente dos grafismos, as cores, poderiam ser consideradas como símbolos conceituais.

No momento em que se observa que existe uma recorrência quanto ao uso de 3 cores básicas (vermelho, preto e branco), e levando em conta que elas aparecem em objetos selecionados que encerram algum tipo de culto, se deduz que elas também podem estar estabelecendo alguma relação de poder ou de conexão com algo mágico. Também, para os Tupiguarani a maioria dos motivos são sistematicamente recorrentes e icônicos. No entanto, deve-se fazer uma ressalva quanto ao fato de a cor e a forma serem mais importante que, propriamente, a técnica utilizada.

Remetendo para o que Prous (2005, 2007) escreveu sobre as decorações cerâmicas dos proto-guarani e dos proto-tupi, o autor apontou que as pinturas dos proto-guarani, podem ser bonitas, porém não são tão bem cuidadas e delicadas quanto aquelas do norte do país. Então, ao que parece, para os proto-guarani a técnica não era tão importante quanto a cor ou a forma,

³¹ E por isso, assinala-se como fez Schaan (1997), o exemplo de Geertz (1997) sobre os Abelam, da Nova Guiné. O autor aponta para uma relação desta população com as suas diferentes formas de arte, que para ele “consegue ser sensível a preocupações semióticas sem desaparecer em um nevoeiro de fórmulas de representações artísticas” (GEERTZ, 1997:151). Dessa forma, quatro cores, podem ser consideradas como símbolos conceituais e, portanto, podem ser entendidas como signos de poder porque estão relacionadas, diretamente, com algum tipo de culto.

Geertz também faz referência a um motivo quase obsessivamente recorrente e ligeiramente icônico: uma forma oval pontiaguda, que tem o mesmo nome que o ventre de uma mulher, e o representa. Dessa forma, para os Abelam, o poder de conexão entre a arte e os demais aspectos da vida coletiva relaciona-se menos com a técnica e mais com a representação em termos de cor e forma. Nesse sentido também, a linha tem pouco valor como elemento estético, já a pintura, tem poder mágico (GEERTZ, 1997:151).

mas para os proto-tupi, a técnica também fazia parte do ato de decorar. Essa, no entanto, é somente uma hipótese e não será levada adiante, simplesmente porque faltam dados consistentes que possam comprovar ou refutar tal idéia.

Voltando ao estudo sobre semiótica, os signos também podem ser classificados como símbolos e ícones, se pensar que o símbolo é um signo que representa algo convencionalmente conhecido e determinado culturalmente. O mesmo símbolo gráfico pode ter, e geralmente tem, significados diferentes para culturas diferentes. Logo, o símbolo representa algo, está no lugar de outra coisa – seu referente - e tem o seu significado – sua referência – culturalmente determinado. Esse significado é, portanto, extrínseco e convencional (SHAANN, 1997:52).

O ícone, que representa “imagem” na semiótica, tem valor quando ele representa um objeto pela via da similaridade, ou seja, quando estabelece uma relação de semelhança com o objeto que representa e assim pode ser identificado.

Por isso, Peirce (1974 apud SCHAAN, 1997) considera a metáfora um tipo de ícone, mesmo que se relacione com o objeto apenas através de uma comparação subentendida. Uma figura icônica muitas vezes reproduzida e levada à simplificação pode finalmente tornar-se um símbolo, na medida em que seu grau de iconicidade torna-se fraco, ou mesmo nulo, e não ser mais compreendido fora de seu contexto cultural.

Assim,

Representar iconicamente o objeto significa então transcrever por meio de artifícios gráficos (ou de outro gênero) as propriedades culturais que lhe são atribuídas. Uma cultura, ao definir seus objetos, remete-se a alguns CÓDIGOS DE RECONHECIMENTO que individualizam traços pertinentes e caracterizantes do conteúdo. Um CÓDIGO DE REPRESENTAÇÃO ICÔNICA estabelece, pois, quais os artifícios gráficos que correspondem aos traços do conteúdo, ou aos elementos pertinentes fixados pelos códigos de reconhecimento (ECO, 2003:182).

De toda forma, um signo pode ser ao mesmo tempo ícone e símbolo e isso vai depender do contexto no qual ele se apresenta.

O exemplo que se dá é que para os Tupiguarani, a linguagem visual que se propõe foi construída a partir dos grafismos determinados como elementos mínimos. Exemplos semelhantes foram propostos por Schann (1997) para a sociedade marajoara e Munn (1962) e Velthem (1992), para sociedades vivas, respectivamente, Walbiri e Wayana.

Assim, visto pela perspectiva das representações gráficas, para um indivíduo não inserido dentro dessa sociedade, os elementos mínimos podem ser considerados simplificados demais ou analógicos em relação ao objeto. Isso simplesmente ocorre porque, para quem não

pertence ao contexto cultural, um ícone pode tornar-se fraco ou mesmo nulo. No entanto, para um indivíduo integrado, ele ainda seria perfeitamente compreensível.

Referindo-se aos símbolos, já que eles são vastos e podem possuir mais de um referente, não remetendo a uma noção intuitivamente evidente, é difícil de conceituá-los. Também, eles podem evocar sentimentos que não poderiam ser expressos por palavras. Nesse sentido faz-se alusão de que a arte gráfica Tupiguarani, entendida aqui como uma linguagem visual iconográfica poderia, de certa forma, ser comparada à forma que a religião emprega, ou empregava, para ensinar aos seus fiéis, as histórias bíblicas; através de imagens dispostas em quadros, com a representação de uma passagem bíblica.

Assim, toda a vez que um indivíduo fosse narrar uma passagem bíblica, ele se utilizava das imagens dispostas em quadros, como instrumentos, artificiais, que o auxiliavam a reproduzir tal história. E com isso, também faz-se referência ao fato de que um símbolo pode possuir mais de um referente, ou seja, ainda seguindo com o exemplo da religião, um mesmo quadro, possuindo os mesmos referenciais, contudo dispostos de forma diferente, serviria como um novo instrumento para se narrar um outro episódio.

Mas é claro que por trás dessa forma didática e lúdica de ensinar a religião, também havia uma questão que está relacionada com o sagrado. O fato de em algumas representações empregar-se determinados símbolos, fazia com que elas recebessem um status de sagrado e, portanto, o entendimento humano não alcançava total compreensão, ou mesmo, compreensão alguma. Talvez o fato da presença de auréolas atrás das cabeças de determinados personagens bíblicos, mais do que conferir um caráter especial àquela representação, queria demonstrar seu aspecto sagrado e, portanto, inalcançável e ininteligível ao consciente humano.

Não obstante, para as sociedades indígenas, por mais que as expressões artísticas possuíssem valor sagrado, o entendimento, pelo menos do núcleo básico do sistema gráfico, era do conhecimento de todos simplesmente porque ele diz respeito a como a sociedade deveria agir e a pensar sobre si mesma. Sendo assim, no momento em que a arte gráfica da cerâmica Tupiguarani pode ser entendida como uma linguagem visual iconográfica, na mesma medida, se pode pensar também que todo o processo que envolve a elaboração da decoração, bem como a construção do objeto a partir de sua matéria-prima está portando significados simbólicos.

Para os arqueólogos, como é sabido na maior parte das vezes, por não possuírem as ferramentas necessárias que permitam significar os símbolos, como é a decoração e especialmente os grafismos da cerâmica Tupiguarani, esse tipo de representação é rotulada de abstrata e conseqüentemente icônica. De qualquer forma, mesmo que essa sociedade não

possa ser mais acessada, resta somente entender a decoração e os grafismos como um sistema de significação, socialmente compartilhado, onde as várias formas de representá-los, sob diferentes tipos de motivos decorativos, podem ser entendidos enquanto uma linguagem visual iconográfica, na qual se pode supor que esteja encoberto um sistema lingüístico coerente que, conforme a sua apresentação, refere-se a algo ou alguma coisa.

Sendo assim, para poder entender a arte da decoração cerâmica, especialmente os grafismos como uma linguagem visual iconográfica, se precisou isolar os elementos mínimos, a partir da comparação entre os motivos decorativos de um mesmo conjunto cerâmico. A partir disso, então, também se tornou possível compreender como esses elementos mínimos foram combinados possibilitando a criação dos diversos motivos decorativos.

Um estudo semelhante foi feito por Munn (1962, 1966) o qual, posteriormente, inspirou as pesquisas realizadas por Ribeiro (1987b), Müller (1990), Velthem (1992) e Schaan (1997). Tal estudo foi realizado entre a sociedade Walbiri³² e ele serviu para demonstrar que a arte gráfica dessa comunidade, que era percebida pelos pesquisadores como geométrica, representava na realidade um código visual. Esse código, no entanto, somente poderia fazer algum sentido se relacionado com os outros sistemas simbólicos do contexto do grupo. Com isso, a autora percebeu que esse código tinha uma função mnemônica e era utilizado como um instrumento artificial (como notas explicativas) que auxiliava na transmissão das histórias do grupo (MUNN, 1962).

Sendo assim, o sistema de linguagem gráfica Walbiri se baseia em relativamente poucos constituintes (que têm formas simples), que seguem regras de combinação. É característico dessa grafia, que cada elemento contenha mais de uma interpretação semântica, podendo assim remeter a várias outras interpretações, dependentes, em grande parte, do contexto extra-gráfico para especificar o que determinado item significa. Os Walbiri utilizam círculos, arcos ou linhas para fazerem combinações que podem, inclusive, ter vários graus de complexidade. Assim, os traços gráficos são utilizados para caracterizar um objeto definindo-lhe a forma de maneira simplificada (MUNN, 1962).

Os demais autores que se basearam na proposta de Nancy Munn, desenvolveram pesquisas semelhantes estudando as expressões gráficas de sociedades contemporâneas como Ribeiro (1987), Müller (1990) e Velthem (1992) e sociedades extintas como Schaan (1997), a partir do isolamento de unidades mínimas de significação. Os autores concluíram que a arte gráfica desses grupos poderia ser considerada como uma arte iconográfica porque, como suas

³² Um grupo da Austrália Central.

pesquisas demonstraram, faziam parte de um intrincado sistema de comunicação visual. Além disso, essa arte também dava mostras de ser um importante marcador de identidade étnica.

Outros autores (VIDAL, 1992) desenvolvendo trabalhos etnográficos com diversas sociedades indígenas atuais, porém não se baseando na pesquisa de Munn, também demonstraram a potencialidade simbólica dos signos gráficos atestando sua origem mítica, além é claro, de eles serem um forte indicador de etnicidade.

Uma outra autora que é interessante mencionar, é Tocchetto (1996). No entanto, sua pesquisa não foi inspirada em Munn, nem mesmo a autora trabalhou com unidades mínimas de significação, apenas com motivos decorativos. Mas de qualquer forma, este trabalho também torna-se importante, na medida em que estuda a arte gráfica dos Guarani.

Sendo assim, Tocchetto (1996) realizou um trabalho com a iconografia da cerâmica arqueológica dos Guarani, buscando encontrar significações para tais iconografias. Para tanto, considerou a relação entre mitos e signos simbólicos como uma linguagem visual que expressasse mensagens com informações a respeito da cosmologia e mitologia dessa sociedade.

Dessa forma, a autora fez uma leitura do repertório mitológico do grupo e dos padrões geométricos, além de uma busca por uma semelhança formal entre os elementos centrais dos motivos e os referentes míticos. Tocchetto acreditou que, utilizando-se dos mitos como instrumento de codificação, pudesse chegar a algumas interpretações dos significados simbólicos das representações geométricas.

Ao se utilizar dos mitos como ferramenta, além das analogias etnográficas, acabou encontrando diversas relações com os desenhos. A cruz é o maior exemplo e o mais citado. Foi interpretado como *a escora da terra*, e por diversas vezes, foi associado ao episódio das missões jesuíticas, servindo como elemento referencial para se verificar o contato.

Salienta-se que no presente estudo, poucas vezes a cruz foi identificada. Aliás, segundo o que mostrou a decodificação dos motivos, a cruz pode vir a ser o resultado, intencional ou não, do desdobramento de um elemento mínimo mais simples, que a princípio não faz nenhuma referência à cruz.

O fato de a cruz ser uma possível fonte de informação de contato entre europeus e indígenas e, apesar de a rota das missões e dos bandeirantes ter passado perto da região de estudo, no conjunto cerâmico em questão a informação não procede. No conjunto, não há nenhum indício mais concreto como alterações tecnológicas, formais ou decorativas dos artefatos que leve a se relacionar a cruz a um possível contato.

Retomando o que foi colocado em passagem anterior, do fato de não se poder mais acessar uma sociedade pretérita e, por esse mesmo motivo, querer correlacionar os elementos mínimos diretamente com as suas mitologias com o intuito de dar significado a sua arte gráfica, apenas sugere-se que eles podem estar vinculados com o sobrenatural.

Pensado assim, os elementos mínimos seriam uma dádiva concebida pelo sobrenatural, que permite o grupo se reconhecer e perpetuar as suas tradições. Reafirma-se a proposta de que, num todo, a arte da decoração cerâmica Tupiguarani poderia ser entendida como um código, em um sistema de representação intrínseco à cultura.

Nesse código, que se apresenta de forma particular, pois ele é uma criação e, conseqüentemente, uma convenção social, os elementos mínimos poderiam ser considerados como as letras de um alfabeto, que formam palavras, ou talvez melhor, as palavras (conceitos) de um discurso. E os motivos decorativos, a partir de sua complementação entre um ou vários elementos mínimos, poderiam configurar uma espécie de leitura visual. Uma mensagem, ou seja, uma linguagem visual iconográfica que informa aos portadores dessa sociedade, juntamente com outros aspectos do contexto sócio-cultural, sobre o passado, seu modo de ser e de agir, enquanto indivíduo pertencente a uma unidade cultural.

Assim, “essa linguagem, ou sistema de significação, socialmente compartilhado, teria uma gramática estrutural com regras de funcionamento determinadas a partir das relações entre seus termos constitutivos” (SCHAAN, 1997:24). E para que isso seja melhor entendido, faz-se uma analogia direta ao que Schaan (1997) escreveu para a arte marajoara, quando relacionou os diversos motivos decorativos a uma linguagem visual icônica:

A recorrência de unidades do desenho graficamente iguais, combinando-se de maneira semelhante em várias vasilhas, mas formando motivos decorativos de diferente complexidade, permite que se levante a hipótese da existência de uma lógica de combinação dessas unidades, uma vez que é bastante provável que tivessem tido o objetivo de expressar um determinado conteúdo semântico (SCHAAN, 1997:176).

O mesmo ocorre com as vasilhas cerâmicas Tupiguarani. Como pode ser verificado no Capítulo 3, as unidades de desenho, ou os elementos mínimos, são recorrentes e repetem-se, desdobrando-se a partir de seu próprio eixo ou combinando-se com mais de um elemento.

Dessa forma, os motivos decorativos podem aparecer de forma semelhante ou formar diferentes motivos decorativos, mais complexos ou não, e em vários tipos de vasilhas. Também pode-se verificar que não há um espaço de pintura definido para que os elementos

mínimos se desenvolvam. Observa-se que eles se repetem de maneira independente à forma da vasilha e à técnica de pintura utilizada.

Outras conclusões a que chegou Denise Schaan com relação à decoração em estudo são que:

As unidades mínimas significantes não precisam estar, necessariamente, relacionadas a apenas um referente. Ao contrário, por tratarem-se de unidades iconicamente determinadas por sua forma estrutural, podem ser estrutura, ao mesmo tempo, de mais de um referente;

O conteúdo semântico se dá pela combinação de várias unidades significantes, formando um todo coerente e compreensível,

As relações e regras pelas quais se combinam as unidades mínimas significantes fazem parte de uma verdadeira gramática (SCHAAN, 1997:178).

O fato de os elementos mínimos atribuídos às cerâmicas Tupiguarani serem o resultado de uma transformação, ou uma simplificação das representações, em traços gráficos definidores de sua forma básica, permite dizer então que esses traços são signos icônicos (MUNN, 1973, apud SCHAAN, 1997). Porque, como pode ser verificado no Capítulo 3, são a referência inicial, ou a forma estrutural, para mais de um referente, isto é, para a composição de mais de um modelo de motivo decorativo.

E ainda, se é possível perceber um conteúdo semântico a partir da combinação de vários elementos mínimos, então reafirma-se a capacidade de esse conjunto iconográfico ser concebido como uma espécie de gramática.

Importantes dentro desse contexto também seriam as cores, como já foi mencionado anteriormente, que teriam uma relação direta com os aspectos conceituais do grupo e, da mesma forma, complementariam a informação visual.

Para além de demonstrar que a decoração dessa cerâmica não deve ser vista somente por sua capacidade de estudo funcional e estética, enquanto um artefato cerimonial, ela encerra uma grande capacidade de veicular informações, com relação à sociedade e aos aspectos simbólicos.

Logicamente não há mais nenhuma condição de acessar os reais significados dessa decoração. Entretanto, isso não exclui a possibilidade de se levantarem alguns questionamentos com relação à importância dessa cerâmica e, por conseguinte, de sua pintura, para os membros desse grupo.

É por isso que, neste estudo, aborda-se a possibilidade de a decoração cerâmica, especialmente a sua arte gráfica, funcionar como um sistema de significação, socialmente compartilhado, no qual, as diferentes formas de se elaborar motivos decorativos, podem ser

entendidos como uma linguagem visual iconográfica. E enquanto uma espécie de linguagem, essa decoração pode estar veiculando uma série de informações que dizem respeito a como a sociedade entende e percebe o mundo em volta de si.

Uma vez que isso é possível, também se pode sugerir que a decoração dessa cerâmica estaria denotando identidades sociais. Pois como apontou Ribeiro, B. (1987), para a arte dos trançados dos Kayabi, essa arte além de estar vinculada com a mitologia, demonstrava aspectos visíveis de identidade étnica e “a preservação dessa identidade étnica, exige o cultivo do artesanato ancestral, como símbolo visível de etnicidade e de singularidade tribal. Isto porque codificado em representações gráficas, ele ajuda a guardar a memória da herança cultural e transmiti-la às novas gerações” (RIBEIRO, B., 1987:285).

Para se poder verificar a existência de uma identidade étnica na sociedade Guarani, neste caso, parcialidades étnicas, uma vez que se trata de grupos associados a uma mesma matriz social, primeiramente teria de se retornar ao início desse item e tentar pinçar algumas questões importantes e colocá-las em evidência novamente.

A primeira questão seria quanto à possível ligação da decoração cerâmica com o sobrenatural. Foi comentado em passagem anterior que, na maioria das sociedades ainda vivas, a decoração e os motivos decorativos são uma dádiva sagrada. É pelo contato com o sobrenatural que se obtém a tecnologia e os desenhos que serão entendidos como marcas distintivas e perpetuados daí em diante pelo grupo.

Seguindo pela mesma linha, pelo fato de os motivos serem sobrenaturais, eles necessitam ser traduzidos e, portanto, a comunidade elabora determinados tipos de expressões artísticas que possam significar esse sobrenatural. Assim, cria-se uma espécie de código. E como todo código, ele possui um conteúdo semântico, pois necessariamente ele significa algo ou alguma coisa.

Então os motivos decorativos podem ser entendidos como um código cultural ou um sistema de comunicação que está portando informações acerca das concepções sociais e cosmológicas do grupo.

Outra questão que se coloca é que, para poder entender esse sistema de comunicação, concebido pelo grupo, é preciso integrar essa sociedade e entender, primeiramente, todo o seu contexto sócio-cultural para depois entender o significado desse código. Em uma sociedade pretérita, como é o caso do Tupiguarani, querer entender o seu código cultural é impossível. Sendo assim, apenas é possível fazer algumas observações acerca dessa natureza. Mas para um indivíduo que estivesse integrado ao contexto cultural, ele entenderia e reconheceria tal código.

Mais uma outra questão que foi colocada no Capítulo 3 também deve ser retomada para complementar a hipótese de que a arte da decoração e dos grafismos da cerâmica Tupiguarani podem ser um marcador de parcialidades étnicas, ou como se prefere denominar, regionalismos culturais. Trabalhando com a noção de estilo cerâmico³³, fez-se referência aos estilos cerâmicos das três regiões de estudo, respectivamente, Itapiranga, Florianópolis, e Candelária.

Em todo o momento buscou se frisar que havia semelhanças bastante fortes, especialmente com relação à decoração. Tanto é que, no início do Capítulo 4, se dedicou a demonstrar que, apesar da dinamicidade de uma cultura, determinados aspectos ainda permanecem durante gerações. E a isso se denominou tradição cultural.

Pois sendo assim, os diversos aspectos que encerram essa tradição cultural também são responsáveis pelo modo como a sociedade pensa e age sobre si mesma, e sobre os demais segmentos de seu contexto sócio-cultural. Por isso, tudo aquilo que se relaciona a essa tradição cultural pode e deve ser entendido como uma espécie de código cultural, que deve ser transmitido às gerações futuras.

E como se está tratando de uma sociedade ágrafa, esse código cultural somente pode ser transmitido através da educação, via processo de ensino-aprendizagem. Dentro desse processo, inclui-se a língua e as expressões artísticas. Especialmente com relação às expressões artísticas, elas são a forma encontrada por essas sociedades para a manutenção e perpetuação de seus padrões culturais.

Essas manifestações artísticas se expressam invariavelmente e independentes de seu objeto, no caso, se são funcionais ou não. O importante é que todo o objeto tem uma função social. E a forma estética utilizada pelo artesão para decorar está ligada, diretamente, à estética do grupo, assim:

A arte impregna todas as esferas da vida do indígena brasileiro. A casa, a disposição espacial da aldeia, os utensílios de provimento de subsistência, os meios de transporte, os objetos de uso cotidiano e, principalmente, os de cunho ritual estão embebidos de uma vontade de beleza e de expressão simbólica (RIBEIRO, B., 1989:13).

Então as expressões artísticas, de maneira geral, podem ser entendidas como uma forma de representação que está presente na vida do indígena por sua dimensão social, estética e simbólica. Social porque diz respeito a como a sociedade pensa e age utilizando-se de sua tradição cultural. Estético e simbólico, porque determinados objetos, como a cerâmica

³³ Ver Capítulo 3.

pintada, com uma preparação mais peculiar, tem a função de se relacionar com o sagrado, através do qual as sociedades, de um modo geral, recebem os padrões de decoração.

É através disso, portanto, que se procura salientar que os desenhos gráficos assim como a decoração em si, são marcas distintivas que, ao serem recebidas, através do sobrenatural, são traduzidas pelos membros do grupo, e servem frente os demais, como marcador de etnicidade.

Dessa forma, ao se fazer referência ao estilo cerâmico da tradição arqueológica Tupiguarani, também se estaria fazendo referência a uma espécie de identificador étnico. Pois ademais, seus elementos formais, tecnológicos e decorativos se diferenciam dos demais estilos cerâmicos relacionados a outras tradições arqueológicas como Jê, Vieira, entre outros.

Para além de eles estarem evidenciando uma identificação cultural, no caso uma tradição cultural, a partir do emprego de padrões constitutivos de pinturas, eles evidenciariam, também especificidades culturais, a partir do momento em que esses padrões demonstram algum tipo de variação na elaboração dos motivos decorativos.

Essas especificidades, ao indicarem identidades sociais ou, no caso que se propõe, regionalismos culturais, somente podem ser percebidas através da comparação dos motivos cerâmicos. Os regionalismos culturais seriam, assim, um modo encontrado, dentro dos padrões normativos da cultura, de grupos Tupiguarani se diferenciarem uns dos outros enquanto parcialidades étnicas. Entretanto, apesar dessas parcialidades, eles continuam se considerando pertencentes e se auto-reconhecendo como membros de uma mesma tradição cultural.

Com relação aos motivos decorativos que evidenciam possíveis “quebras” de normatividade (ver Pranchas de motivos inconclusivos), uma vez que eles não estabelecem nenhuma relação com os elementos mínimos, por serem elementos estranhos, se está associando a certos tipos de expressões artísticas, que foram socialmente aceitas, apontando para criações individuais, ou quiçá, para a introdução de certos elementos adquiridos via fronteiras culturais. Como foi apontado no Capítulo 2, a região à qual pertence essa coleção, foi considerada zona de fronteira (ROGGE, 2004) entre os portadores da tradição Tupiguarani e Taquara.

6 CONCLUSÃO

É através da cultura material que o arqueólogo busca compreender o passado. Esse é um estudo que privilegiou a análise dessa cultura material. E apesar das dificuldades enfrentadas e da consciência de que muito ainda pode ser explorados, espera-se ter contribuído para o diálogo, ainda em aberto, sobre as sociedades Tupi-Guarani.

Esse estudo foi apenas um passo em direção a suscitar discussão de novas abordagens com relação aos vestígios arqueológicos associados a esses grupos. Na arqueologia ainda pouco se fala e se faz com essas evidências. Ainda não se esgotou a lista de indagações acerca desses artefatos.

A própria coleção cerâmica que serviu como objeto de estudo pode ser alvo de uma série de novas pesquisas, pois muito pouco foi considerado. Das dezenas de milhares de peças, se selecionou apenas 334 fragmentos que se destacavam por sua decoração pintada. Foi a partir da decoração, a mais proeminente nessa coleção, que se verificou a possibilidade de ser fazer um estudo acerca dos motivos decorativos das cerâmicas Tupiguarani.

A princípio esperava-se poder, a partir desse conjunto, expandir aquilo que se viesse encontrar, para as sociedades Tupinambá. Ledo engano, pois, este parece não ser um problema exclusivo do sul do país; afinal, não foi possível obter informações suficientes, nas bibliografias, que pudessem auxiliar a pesquisa.

Também, mesmo que se pudesse ter acesso ao material de alguma coleção, esta não seria suficiente e o tempo não colaboraria para seguir com a pesquisa. Portanto, há muito a ser feito para o pesquisador que se interessar pelo tema. O arqueólogo André Prous foi quem iniciou o diálogo. Aqui, se buscou seguir adiante. Se não foi possível fazer isso tomando como objeto de pesquisa também o Tupinambá, ao menos se procurou dar seguimento com os Guarani.

Inspirada nas pesquisas de Prous (2004, 2005, 2006 e 2007), Schaan (1997) e Munn (1962, 1966), se buscou novas abordagens para a cerâmica, que não foram somente as estratigráficas, tecnológicas e tipológicas, a partir da descrição e classificação de suas dimensões plásticas e estéticas. O objetivo foi avançar para além dessas questões e abrir novas possibilidades de apreender, também, as expressões artísticas como parte integrante e importante do contexto sócio-cultural de uma sociedade.

Logicamente se tem consciência das limitações impostas. Afinal, não há um método infalível para trabalhar uma sociedade pretérita, mesmo que para essa sociedade ainda existam

referências etnográficas. A etnografia, por si só, não dá total respaldo, pois é mais uma fonte de pesquisa a ser explorada.

Mesmo assim, consciente das dificuldades e “armadilhas”, buscou-se aproximar teoria e metodologia para o estudo desse grupo. Dessa maneira, se compreendeu que as manifestações artísticas, em qualquer sociedade, passada ou atual, têm importantes significados para o coletivo.

Na sociedade em estudo, a manifestação artística que impressiona aos pesquisadores, é um dos poucos vestígios encontrados nos sítios arqueológicos associados a esse grupo, a cerâmica, que pode ser tanto pintada quanto plástica.

Quanto às cerâmicas pintadas, chama atenção a maneira peculiar de confeccionar e decorar os vasilhames. Com relação à decoração, se procurou destacar como esta é feita e o que ela pode estar indicando, mesmo que isso possa ser subjetivo, pois é fato que não se pode mais apreendê-la em sua totalidade, uma vez que não se pode inserí-la em seu contexto.

De qualquer modo, o estudo possibilitou que fossem levantadas e discutidas algumas questões interessantes. Por exemplo, com relação à decomposição dos motivos decorativos em elementos mínimos. Concluiu-se que eles são normativos porque, além de serem o elemento principal para o desenvolvimento de uma série de outros motivos decorativos, eles se repetem tanto em Itapiranga, quanto em Florianópolis, em Candelária e em outras áreas e sítios.

A partir deles, pode-se dizer que esta sociedade seguia determinadas normas e regras, ditadas pela tradição cultural. No entanto, se observou que essa tradição cultural não é tão rígida e inflexível que não possa apontar para certas doses de liberdade!

Claro está que para haver alguma mudança, ela precisa do aval da sociedade. Uma vez que isso aconteça, ela passa a integrar o código cultural. O que se ressalta, então, é que nenhuma sociedade pode passar dois mil anos sem nenhuma mudança. E a cultura material ainda parece ser o melhor indício para se atestar a mudança.

Pelo fato de se trabalhar com a cerâmica pintada, o propósito também foi o de evidenciar que, apesar de ela dar fortes mostras de normatividade quanto à tecnologia, forma e decoração, ela também pode ser performativa, quando inova em alguns padrões de decoração.

Outra questão que se buscou salientar foi quanto à possibilidade de essa arte de decorar estar servindo também como uma forma de linguagem visual iconográfica. Na medida em que se demonstrou que os padrões de decoração e a decoração em si servem como um sistema visual de comunicação se postula que ela, através de certos traços característicos,

convencionados pela sociedade, informa sobre aspectos que dizem respeito ao modo como essas pessoas vivem e se relacionam com o mundo.

Um outro fato importante é que esses grupos podem se diferenciar uns dos outros a partir de variações na decoração dos estilos cerâmicos e se identificarem através deles. Com isso se chega aos regionalismos culturais. Percebeu-se que essas marcas distintivas, apesar de fazerem parte da tradição cultural, podem configurar parcialidades étnicas, que identificam grupos espacialmente afastados. Quiçá, algumas marcas distintivas que fogem completamente do padrão cultural, poderiam estar configurando identidades individuais ou somente a introdução de certos elementos adquiridos via fronteiras culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, V. S. **Da espacialidade Tupinambá**. 1996. 132f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.
- BROCHADO, José J. J. P. Migraciones que difundieron la tradición alfarera Tupiguarani. **Relaciones de La Sociedad Argentina de Antropología**, n. 7, p. 7-39, 1973a.
- _____. **Desarrollo de la tradición alfarera Tupiguaraní (AD 500- 1800)**. Porto Alegre: UFRGS, 1973b. (Gabinete de Arqueologia, Publicação n. 3).
- _____. **Alimentação na floresta tropical**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977, 103p. (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Caderno n. 2).
- _____. **An ecological model of the spread of pottery and agriculture into eastern south america**. 1984. 578f. Tese (doutorado em Filosofia e Antropologia) - University of Illinois at Urbana-Champaign, Carbondale, 1984.
- _____. What did the tupinambá cook in the vessels? An humble contribution to ethnographic analogy. **Revista de Arqueologia**, São Paulo, v. 6, p. 40-88, 1991.
- BROCHADO José. J. P. et al. Arqueologia brasileira em 1968. Um relatório preliminar sobre o Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas. **Publicações Avulsas do Museu Paraense Emílio Goeldi**, n. 12. Belém: MPEG, 1969.
- BROCHADO, J. P.; MONTICELLI, G. Regras práticas na reconstrução gráfica das vasilhas de cerâmica guarani a partir dos fragmentos. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre: PUCRS, v. 20, n.2, p. 107-118, dez. 1994.
- CALDARELLI, S. B. A arqueologia do interior paulista evidenciada por suas rodovias. **Revista de Arqueologia**, São Paulo, v. 14-15, p.29-56, 2001-2002.
- CARVALHO, Adriano e JÁCOME Camila. Os gestos na decoração pintada de vasilhas Tupiguarani. In: **Anais do XIII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira**, Campo Grande, 2005. (Cd-Rom).

CHMYZ, Igor (Ed.). **Terminologia Arqueológica Brasileira Para a Cerâmica**. Paranaguá: Universidade Federal do Paraná, Museu de Arqueologia e Artes Populares, 1976, (Cadernos de Arqueologia, n. 1).

_____. **Relatório das pesquisas arqueológicas realizadas nas áreas da usina hidrelétrica de Rosana e Taquaruçu (1982/3)**. São Paulo: CESP, 1984, 80p.

_____. A. Tradição Tupiguarani no Litoral do Estado do Paraná. **Revista do Círculo de Estudos Bandeirantes**, Curitiba, v. 16, p. 71-95, 2002.

DE MASI, Marco A. N., ARTUSI, L. Fase Itapiranga: sítios da Tradição Planáltica. **Pesquisas**, Antropologia nº40. São Leopoldo, p. 99-121, 1985.

DIAS, Adriana Schmidt. Um projeto para a arqueologia brasileira: breve histórico da implementação do PRONAPA. **Revista do CEPA**, v.19, n. 22, Santa Cruz do Sul, p. 25-39, 1995.

DIAS, Adriana. S. e SILVA, Fabíola. A. Sistema tecnológico e estilo: as implicações desta interrelação no estudo das indústrias líticas do sul do Brasil. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, n.11, São Paulo, p. 95-108, 2001.

DIAS, Ondemar. Considerações a respeito dos modelos de difusão da cerâmica tupi-guarani no Brasil. **Revista de Arqueologia**, v.8, n.2, São Paulo, p. 113-132, 1994-1995.

ECO, Humberto. **Tratado geral de semiótica**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilason César Cardoso de Souza. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Estudos, 73).

FERRARI, J. L. **O Tupiguarani no noroeste do Rio Grande do Sul**. 1981. 137f. Dissertação (Mestrado em História da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1981.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: _____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução de Local Knowledge. Rio de Janeiro: Vozes, p. 142-181, 1997.

GOSDEN, Chris. What do objects want?. In: **Journal of Archaeological Method and Theory**, v.12, n.3, p. 193-211, 2005.

HECKENBERGER, Michael J.; NEVES, Eduardo G.; PETERSEN, James B. De onde surgem os modelos? As origens e expansões Tupi na Amazônia Central. **Revista de Antropologia**, v. 41, n.1, São Paulo, p.69-93, 1998.

HODDER, Ian. **Interpretación en Arqueologia. Corrientes Actuales**. Tradução Maria José Aubet. Barcelona: Editorial Crítica, 1988, 236p.

_____. **Theory and Practice in Archaeology**. New York: Routledge, 1995.

JACQUES, C. C. **As pessoas e as coisas: análise espacial em dois sítios arqueológicos**, Santo Antônio da Patrulha, RS. 2007. 124f. Dissertação (Mestrado em História) - Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

LA SALVIA, F.; BROCHADO, J. P. **Cerâmica Guarani**. 2. ed. Porto Alegre: Posenato Arte e Cultura, 1989. 175p.

LANDA, B. S. A. **Mulher Guarani: atividades e cultura material**. 1995. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995, 171f.

MELLO, A. A. S.; KNEIP, A. Diálogo lingüística – Arqueologia: origem e dispersão dos povos tupi-guarani. **Anais do XII Congresso de Arqueologia Brasileira**, Campo Grande, 2005. (CD-Rom).

MENGHIN, Osvaldo F. A. El poblamiento prehistórico de Misiones. **Anales de Arqueología y Etnología**, v. XII. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, p.19-40, 1957.

MÉTRAUX, Alfred. The Guarani. In: STEWARD, J. H. (Ed.) **Handbook of South American Indians**. v. 3, New York: Cooper Square Publishers, 1963.

_____. **Migraciones históricas de los Tupi-Guaraní**. Resistência: Universidad Nacional del Nordeste, 1974.

MONTICELLI, G. **Vasilhas de cerâmica guarani: resgate da memória entre os Mbyá**. 1995. 200f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995.

MORAES, C. A. **Arqueologia Tupi no nordeste de São Paulo: um estudo da variabilidade artefactual**. 2007. 372f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 2007.

MORAIS, J. L. **Resgate arqueológico na área de influência da duplicação das rodovias SP342 e SP346: preservação do patrimônio dos sítios Ipê e Mota Pais**. Relatório Técnico Científico Final, 2002.

MÜLLER, Regina Polo. **Os Asuriní do Xingu. História e Arte**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990, 349p.

MUNN, Nancy D. Walbiri graphic signs: an analysis. **American Anthropologist**, v. 64, n. 5, p. 972-984, 1962.

_____. Visual categories: an approach to the study of representational systems. **American Anthropologist**, v. 68, n. 4, p. 936-950, 1966.

_____. The spatial presentation of cosmic order in Walbiri iconography. **Primitive and art society**. Forge, Anthony (ed.). London, Oxford university, v. 4, p. 193-220, 1973.

NOELLI, F. S. **Sem Tekohá Não Há Tekó**. Em Busca de um Modelo Etnoarqueológico da Aldeia e da Subsistência Guarani e Sua Aplicação a uma Área de Domínio no Delta do Rio Jacuí, RS. 1993. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993, 582f.

_____. Por uma revisão das hipóteses sobre os centros de origem e rotas de expansão pré-históricas dos Tupi. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre: PUCRS, v. 20, n.1, p.107-135, 1994.

_____. As hipóteses sobre o centro de origem e rotas de expansão dos Tupi. **Revista de Antropologia**, v. 39, n.2, São Paulo, p. 7-53, 1996.

_____. A ocupação humana na região sul do Brasil: arqueologia, debates e perspectivas 1872-2000. **Revista USP**, n. 44, São Paulo, p. 218-269, 1999/2000.

PANACHUK, Lílian. Os gestos da produção de particularidades no universo cerâmico Tupiguarani (Sítio Ibiporã-1, Norte do Paraná) In: **Anais do V encontro do Núcleo Regional Sul da Sociedade de Arqueologia Brasileira – SAB/Sul**, Rio Grande, RS, 2006. (Cd-Rom).

_____. O produzir cerâmico Tupiguarani e Jê: as técnicas, os gestos e as escolhas sociais pretéritas. In: **Anais do I Congresso Internacional da SAB, XIV Congresso da SAB e III Encontro do IPHAN e Arqueólogos**. Florianópolis, SC, 2007a. (Cd-Rom).

_____. Tupinambá e Guarani: reflexões sobre a produção técnica-gestual da decoração pictórica na olaria e algumas palavras. In: **Anais do I Congresso Internacional da SAB, XIV Congresso da SAB e III Encontro do IPHAN e Arqueólogos**. Florianópolis, SC, 2007b. (Cd-Rom).

PANACHUK, LÍlian e BENEDITO, Vanessa. A ciência dos gestos na produção oleira através de fragmentos (Tradição Taquara/Itararé, Sítio Jataizinho-1, Norte do Paraná) In: **Anais do V encontro do Núcleo Regional Sul da Sociedade de Arqueologia Brasileira – SAB/Sul**. Rio Grande, RS, 2006. (Cd-Rom).

PANACHUK, LÍlian e CARVALHO, Adriano. A decoração plástica Tupiguarani: os gestos das oleiras. Painel. In: **Anais do XII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira**. São Paulo, 2003a. (Cd-Rom).

_____. Vasilhas pintadas da tradição Tupiguarani: o gesto das oleiras. Painel. In: **Anais do XII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira**. São Paulo, 2003b. (Cd-Rom).

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Estudos, 46).

PESTANA, M. B. **A tradição Tupiguarani na porção central da planície costeira do rio Grande do Sul, Brasil**. 2007. 320f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2007.

PROUS, André. A Cultura Tupiguarani In: _____. **Arqueologia Brasileira**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1992. p.371-507.

_____. Pintar para os mortos? Um olhar sobre as mulheres Tupiguarani. In: **Anais do 3º Workshop Arqueológico do Xingó**, MAX/UFS/PETROBRÁS/CHESF, Sergipe, p. 35-54, 2004.

_____. A pintura em cerâmica Tupiguarani. **Revista Ciência Hoje**, v. 36, n. 213, p.22-28, 2005.

_____. Preto no Branco: as pinturas sobre cerâmica tupiguarani da Zona da Mata mineira. In: OLIVEIRA, Ana Paula de Paula Loures de. (Org.) **Arqueologia e Patrimônio da Zona da Mata Mineira**: Juiz de Fora. Juiz de Fora: Editar, 2006 p. 157-168.

_____. **Artes pré-históricas do Brasil**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007, 127p.

PROUS, André. JÁCOME, Camila. A pintura Tupiguarani em cerâmica como marcador cultural. In: **Resúmenes Ampliados**, Tomo II, XVI Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Jujuy, p. 397-402, 2007.

RIBEIRO, Berta G. (Coord.). **Suma etnológica brasileira**. v. 2, Petrópolis: Vozes/FINEP, 1986.

_____. Desenhos semânticos e identidade étnica: o caso Kayabí. In: _____. (Coord.) **Suma etnológica brasileira**. v. 3. 2. ed., Petrópolis: Vozes/FINEP, 1987b, p. 265-286

_____. **Dicionário do artesanato indígena**. São Paulo, Edusp, 1988, 343p.

_____. **Arte indígena, linguagem visual**. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989, 186p.

RIBEIRO, P. A. M. **O Tupiguarani no Vale do Rio Pardo e a Redução Jesuítica de Jesus Maria**. 1981. 326f. Dissertação (Mestrado em História da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1981.

_____. **Arqueologia do Vale do Rio Pardo, Rio Grande do Sul, Brasil**. 1991. 675f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991.

RIZZO, Antonia. Hallazgos arqueológicos efetuados en un yacimiento en gruta en Tres de Mayo, Provincia de Misiones, Republica Argentina. **Pesquisas**, Antropologia n. 18, São Leopoldo, p. 11-19, 1968.

ROBRAHN-GONZÁLES, E. M. São Paulo, terra de Fronteiras: a ocupação de grupos ceramistas pré-coloniais. In: **Anais do IX Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira**, 1997, Rio de Janeiro, 2000 (Cd-rom).

_____. M. Repensando as fronteiras culturais de grupos ceramistas no estado de São Paulo. In: **Resumos**, XIII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira. São Paulo p. 175, 2003.

RODRIGUES, Ayrton D. A classificação do Tronco Linguístico Tupi. **Revista de Antropologia**, v. 12, n. 1 e 2, p. 99-104, São Paulo, 1964.

ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a Tradição Tupiguarani no médio rio Jacuí e no rio Pardo. **Arqueologia do Rio Grande do Sul, Documentos 6**, São Leopoldo, 1996, 164p.

_____. **Fenômenos de Fronteira**: um Estudo das Situações de Contato entre os Portadores das Tradições Cerâmicas Pré-históricas no Rio Grande do Sul. 2004. 241f. Tese (Doutorado em História) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2004.

ROHR, João A. Pesquisas arqueológicas em Santa Catarina. I. Exploração sistemática do sítio da Praia da Tapera. II. Os sítios arqueológicos do Município de Itapiranga. **Pesquisas, Antropologia** n. 15, São Leopoldo, p. 3-59, 1966.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Tradução de Bárbara Sette. 3. Reimpressão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1999. 218p.

SCATAMACHIA, M. C. M. **A tradição policrômica no leste da América do Sul evidenciada pela ocupação guarani e tupinambá**: fontes arqueológicas e etno-históricas. 1990. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990, 310f.

_____. Proposta de terminologia para a descrição e classificação da cerâmica arqueológica dos grupos pertencentes à família lingüística tupi-guarani. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, n. 14, São Paulo, p. 291-307, 2004.

_____. **Considerações sobre a distribuição das sociedades tribais de filiação lingüística tupi-guarani no Estado de São Paulo**. 2005, *no prelo*.

SCATAMACHIA, M. C. M., ZAMORA, O. M. F., PILON, J. L. **Guia prático para a análise das formas dos recipientes cerâmicos pré-colombianos**. México: Instituto Panamericano de Geografia e Historia, 2003. 111p.

SCHANN, Denise P. **A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara: um estudo da arte pré-histórica na Ilha de Marajó, Brasil (400-1300AD)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997, 207p. (Coleção Arqueologia 3).

SCHIAVETTO, S. N. O. **Arqueologia regional e educação**: propostas de estudos sobre um “passado excluído” de Araraquara/SP. 2007. 206f. Tese (Doutorado em História Cultural) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo: 2007.

SCHIFFER, M. B.; SKIBO, J. Theory and experiment in the study of technological change. **Current Anthropology**, v. 28 n. 5, p. 595-622, 1987.

SCHMITZ, Pedro I. Um paradeiro guarani no Alto Uruguai. **Pesquisas**, Antropologia n. 71, Porto Alegre, p. 122-142, 1957.

_____. A cerâmica guarani da Ilha de Santa Catarina e a cerâmica da Base Aérea. **Pesquisas**, n. 3, São Leopoldo, p. 267 – 324, 1959.

_____. Migrantes da Amazônia: a Tradição Tupiguarani. In: KERN, A. A. (Org.). **Arqueologia Pré-Histórica do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991a, p. 295-330.

_____. (Ed.). Pré-História do Rio Grande do Sul. **Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. Documentos 05**. São Leopoldo, 1991a, 178p.

_____. Painelas para o fogo. **Anais do XII Congresso de Arqueologia Brasileira**, São Paulo, 2003. (Cd-Rom).

SCHMITZ, Pedro I., BASILE BECKER, Ítala I. Uma indústria lítica de tipo alto-paranaense, Itapiranga, SC. **Pesquisas**, Antropologia n. 18, São Leopoldo, p. 21-46, 1968.

SCHMITZ, Pedro I., et al. Uma aldeia Tupiguarani. Projeto Candelária, RS. **Arqueologia do Rio Grande do Sul, Documentos 04**. São Leopoldo: Instituto Anchieta de Pesquisas, 1990, 135p.

SCHMITZ, Pedro I., ROGGE, Jairo H., ARNT, Fúlvio V. Sítios Arqueológicos do Médio Jacuí, RS. **Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. Documentos 08**. São Leopoldo, 2000, 238p.

SETTON, Maria G. J. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, n. 20, 2002. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe20/anped-20-04.pdf>. Acesso em: 21 de set. 2007.

SHANKS, M.; TILLEY, C. **Re-Constructing Archaeology. Theory and Practice**. New York: Routledge, 1992.

SILVA, Fabíola. A. As cerâmicas dos Jê do sul do Brasil e os seus estilos tecnológicos: elementos para uma etnoarqueologia Kaingang e Xokleng. **Revista do Cepa**, v. 23, n.30, Santa Cruz do Sul, p. 57-79, 1999.

SOARES, André L. R. **Guarani: organização social e arqueologia**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997, 256p. (Coleção Arqueologia 4).

_____. Os horticultores Guaranis: modelos, problemáticas e perspectivas. **Revista do Cepa**, v.23, n.30, Santa Cruz do Sul, p.103-141, 1999.

SOARES, André L. R., MILDER, Saul E. S. Dados iniciais sobre o sítio RS-JC-57: metodologia, datações e proposta inicial de interpretação dos dados. (Manuscrito, s/d).

TOCCHETTO, Fernanda B. 1996. Possibilidades de interpretação do conteúdo simbólico da arte gráfica Guarani. In: **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, n. 6, São Paulo, p. 3-45, 1996.

TRIGGER, Bruce G. **História do pensamento arqueológico**. Tradução de Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2004, 477p.

TURNBAUGH, W. A., JURMAIN, R., NELSON, H., KILGORE, L. **Understanding Physical Anthropology and Archaeology**. New York: Wadsworth, 2001.

VELTHEM, Lucia H. van. Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana. In: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp: Edusp, 1992, p. 53-66.

VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena: Estudos de Antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp: Edusp, 1992, 296p.

VIDAL, Lux B. e SILVA, Aracy L. da. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp: Edusp, 1992 p. 279-293.

_____. O sistema de objetos nas sociedades indígenas: arte e cultura material. In: SILVA, A. L. da e GRUPIONI, L. D. (Orgs.). **A Temática Indígena na Escola: Novos Subsídios Para Professores de 1º e 2º graus**. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995, p. 369-402.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Comentário ao artigo de Francisco Noelli. **Revista de Antropologia**, v. 39, n.2, São Paulo, p.55-60, 1996.

GRUPO 1 - COMPOSIÇÃO DE LINHAS RETAS¹

Conjunto 1A

Composição de linhas retas simples verticais ou oblíquas que não se tocam nem se cruzam

1A1



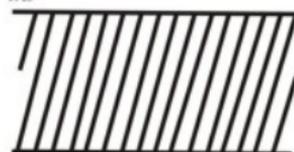
46-2B (zona-ext) v/b 43-3 F (ext) v/b
126-1B (zona-ext) v/b 98-0 B (ext) p/b
133-1B (zona-ext) v/b 257-0 B (ext) v/b
109-1B (zona ext) v/b

1A2



294-1-2 B(zona-ext) v/b 110-1-2B(zona-ext) v/b
305-4 F(int) v/b 324-1-2B(zona-ext) v/b
320-4 B(int) v/b 325-2B(zona-ext) v/b
118-2 B(zona-ext) v/b 330-1B(zona-ext) v/b
119-2 B(zona-ext) v/b 302-1B(zona-ext) v/b
274-0 B(int) p/b 298-1B(zona-ext) v/b
95-1-2B(zona-ext) v/b 296-1B(zona-ext) v/b
108-1B(zona-ext) v/b 255-1B(zona-ext) v/b
253-3F(ext) v/b 114-1B(zona ext) v/b

1A3



74-1B(zona ext) v/b

1A4



295-2B(zona ext) v/b

1A5



247-3B(ext) v/b

1A6



131-1B(zona-ext) v/b

1A7



49-1B(zona-ext) p/b

Conjunto 1B

Composição de linhas verticais ou oblíquas, simples ou duplas que se tocam ou se cruzam e que seguem direções variáveis.

1B1



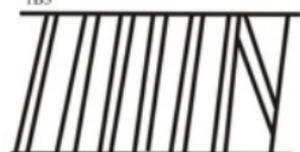
259-2F(zona-ext) v/b

1B2



206-2F(zona ext) v/b

1B3



132-1B(zona-ext) v/b

¹Para poder entender o código que está abaixo de cada motivo decorativo, consultar no final deste volume Anexo 1- Nomenclatura de Itapiranga para Quadro 1.



133-2B(zona ext) v/b



96-1B(zona-ext) v/b
108-2B(zona-ext) v/b



116-1B(zona-ext) v/b
132-2B(zona ext) v/b
327-1B(zona ext) v/b



116-2B(zona-ext) v/b
96-2B(zona ext) v/b

Conjunto 1C

Composição de feixes de linhas simples paralelas em ângulos obtusos como triângulos engatados horizontalmente



51-1B(zona ext) v/b 89-1B(zona int) p/b
09-1B(zona int) v,p/b 301-1B(zona ext) v/b
168-3B(ext) b/v 129-1B(zona int) v,p/b



75-3B(ext-estreito) v/b

Conjunto 1D

Composição de feixes de linhas paralelas, simples ou duplas, que se encontram em ângulos variados com uma linha dupla separando os feixes.



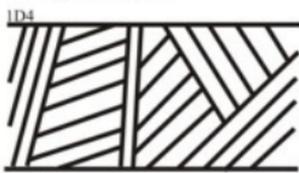
101-1B(zona-ext) v/b
312-3B(ext-estreito) p/b



102-1B(zona-ext) v/b



179-3F(ext) v/b



101-2B(zona ext) v/b



109-2B (zona-ext) v/b

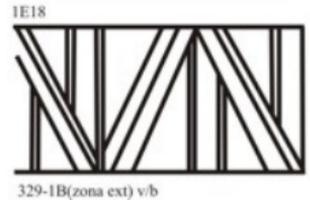
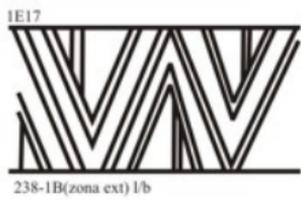
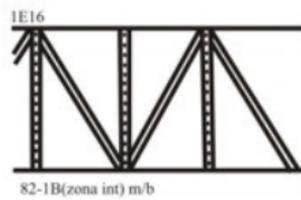
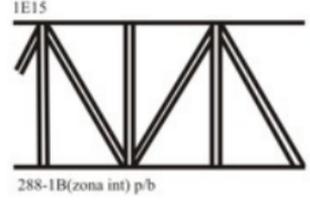
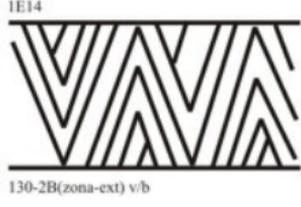
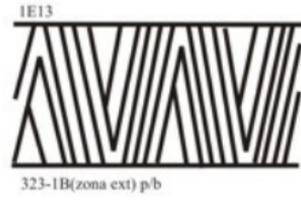
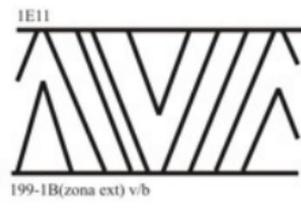
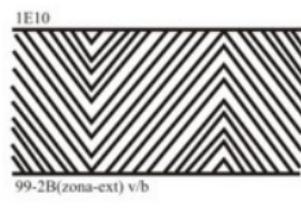
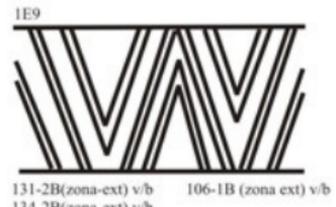
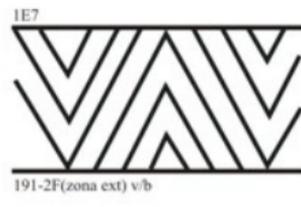
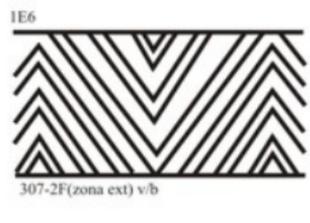
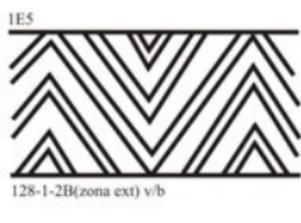
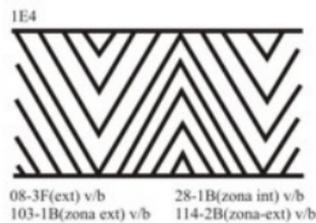


122-2B(zona ext) v/b

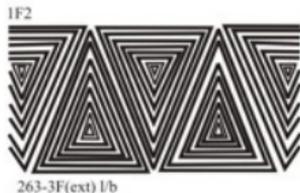


329-2B(zona-ext) v/b

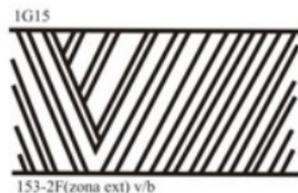
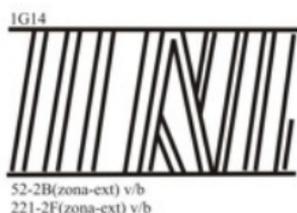
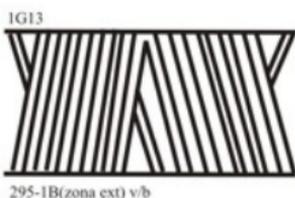
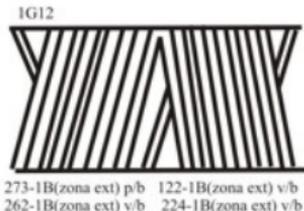
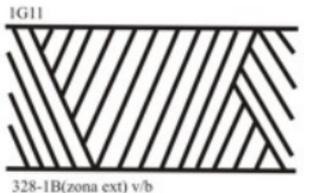
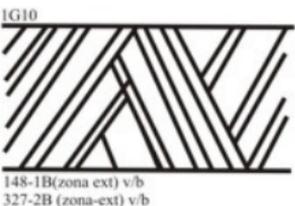
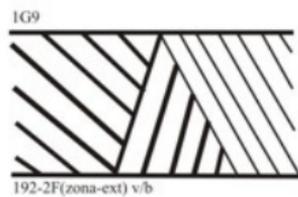
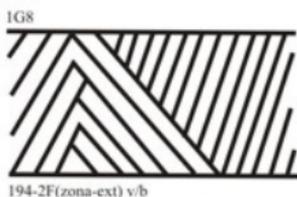
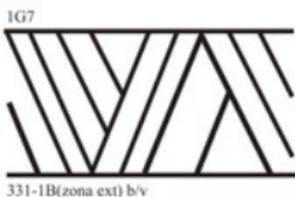
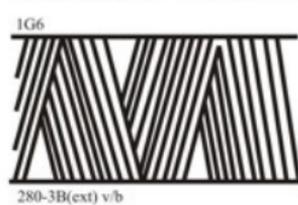
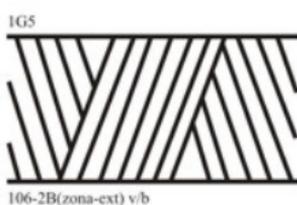
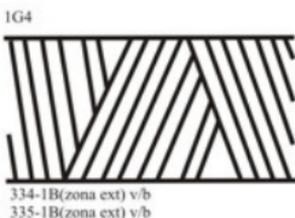
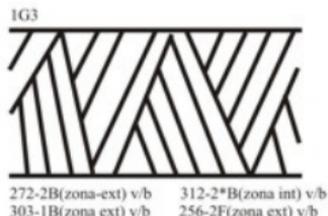
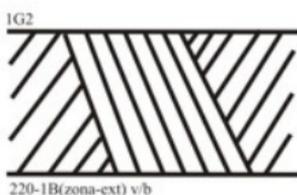
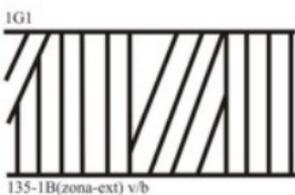
Conjunto 1E - Composição de linhas oblíquas ou duplas em ziguezague caracterizando a formação de triângulos com um lado aberto



Conjunto 1F - Composição de linhas oblíquas ou duplas em zigzague caracterizando a formação de triângulos fechados



Conjunto 1G - Composição de feixes de linhas simples ou duplas, paralelas que se encontram em ângulos variados.





97-3B(ext) v/b



62-2B(zona ext) p/b
73-3B(ext-estrito) v/b
99-1B(zona ext) v/b
118-1B(zona ext) v/b



264-1B(zona ext) v/b
151-2F(zona ext) v/b
167-3F(ext) v/b

273-2B(zona ext) v/b
250-3F(ext) v/b
326-1B(zona ext) v/b



186-2F(zona ext) v/b
224-2B(zona ext) v/b



117-1B(zona ext) v/b



195-3F(ext)OD v/b



195-3F(ext)OD v/b



47-3B(ext) p/b

Conjunto H

Composição de linhas losangulares em linhas simples ou duplas.



16-3F(ext-estrito) v/b



333-3F(ext) v/b



168-3B(ext) b/v



33-3F(ext) v/b
60-0B(ext) b/v



07-3F(ext) v/b



249-3F(ext) v/b



232-3F(ext) v/b



212-3F(ext) v/b



157-3F(ext)OD v/b

1H10

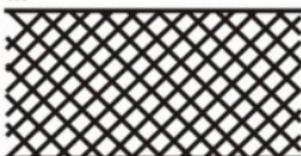


156-3F(ext) v/b

Conjunto II

Composição de figuras losangulares em linhas simples ou duplas

1I1



208-3F(ext) v/b
46-3B(ext) v/b
112-1B(zona ext) v/b
100-2B(zona-ext) v/b
144-2*B(zona-int) v/b
285-1B(zona-ext)-3(ext) v/b

290-3B(ext) v/b
136-1B(zona ext) v/b
139-3B(ext-estreito) v/b
258-1B(zona ext)-3(ext) v/b
309-1B(zona ext) p/b
200-2F(zona-ext) v/b

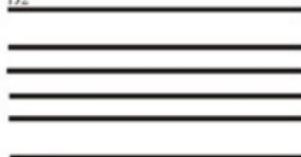
Conjunto 1J Composição de linhas retas horizontais simples ou duplas e seqüências horizontais de pontos.

1J1



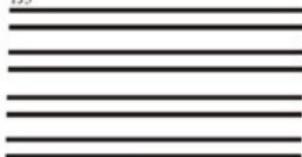
312-1B(zona ext) p/b

1J2



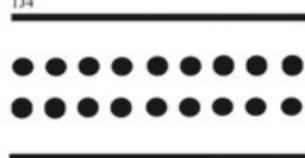
121-1B(zona-ext) v/b 145-1B(zona-int) l,m/b
314-2*B(zona int) p/b 12-4B (int) v/b

1J3



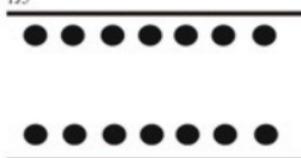
88-4B(int) v/b
308-0B(int) v/b (obs: faixa verm. Dupla.)

1J4



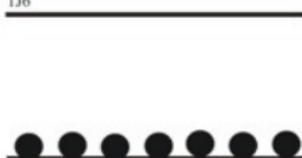
26-1B(zona int) v,p/b

1J5



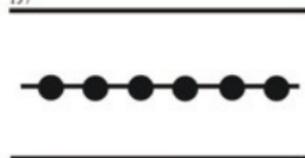
59-1B(zona ext) p/b
65-1B(zona ext) p/b

1J6



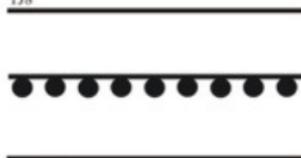
24-1B(zona int) p/b 27-1B(zona int) p/b
180-1B (zona ext) p/b

1J7



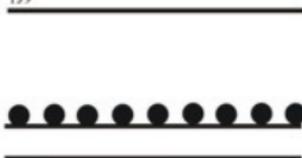
84-1B(zona int) p/b

1J8



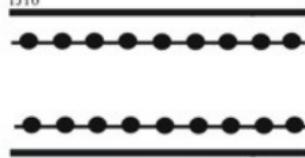
72-1B(zona ext) p/b
70-1B(zona ext) p/b

1J9



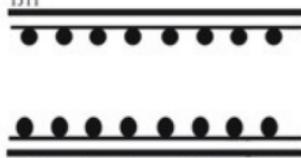
233-1B(zona ext) p/b
268-1B(zona-int) l,m/b

1J10



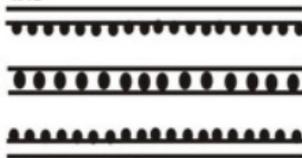
01-1B(zona ext) p/b

1J11

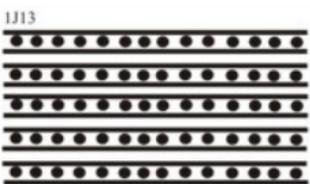


02-1B(zona int) p/b 284-1B(zona ext) p/b
63-1B(zona ext) p/b 235-1B(zona ext) p/b

1J12



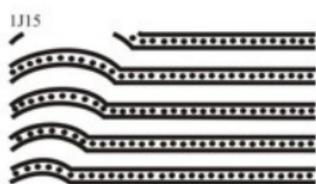
91-1B(zona int) p/b



1J13
277-0B(int) v,p/b *ungulado externo
92-4B(int) v,p/b
271-4F(int) v,p/b
269-0B(int) p/b



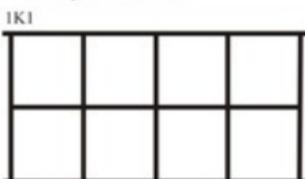
1J14
50-2B(zona ext) -3(ext) v/b



1J15
248-3F(ext) m/b

Composições variadas de linhas simples ou duplas verticais com horizontais formando seqüências

Conjunto 1K



1K1
237-1B(zona int) p/b



1K2
161-3F(ext) v/sem cor



1K3
94-1B(zona int) p/b

Conjunto 1L



1L1
170-3F (ext-estreito) p/b



1L2
120-3B(ext) v/b



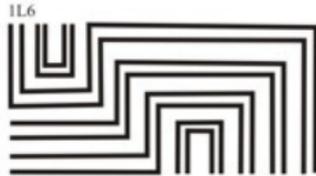
1L3
293-2B(zona ext) v/b



1L4
35-0B(ext) v/b



1L5
226-3F(ext)OD v/b



1L6
211-3F(ext) v/b
174-3F(ext) v/b



1L7
226-3F(ext)OD v/b



1M17
202-3F(ext) v/b



1L8
66-3B(ext) p/b

Conjunto 1M



1M1
234-3F(ext) v/b
38-3B(ext) v/b



1M2
176-3F(ext) v/b
20-4F(int) v/b



1M3
83-4B(int) v,p/b



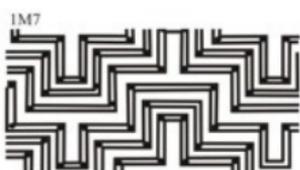
1M4
86-4B(int) p/b



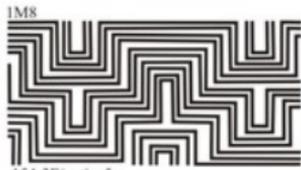
1M5
286-3F(ext) v/b
158-3F(ext) v/b



1M6
204-3F(ext) v/b



1M7
63-3B(ext) p/b



1M8
154-3F(ext) v/b



1M9
300-3F(ext) v/b



1M10
207-3F(ext) v/b
214-3F(ext) v/b
44-3B(ext) v/b
160-3F(ext)OD v/b



1M11
231-3F(ext) v/b
205-3F(ext) v/b



1M12
228-3F(ext) v/b



1M13
240-3F(ext) v/b



1M14
181-3F(ext) v/b

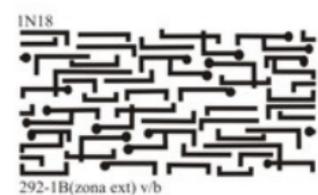
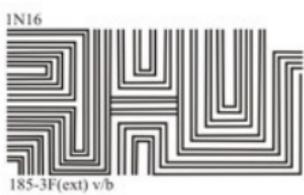
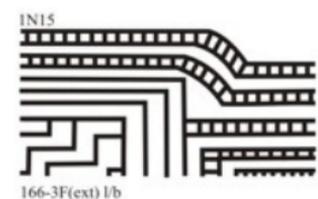
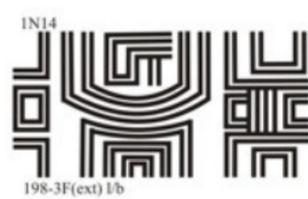
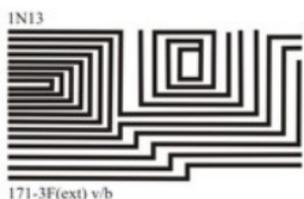
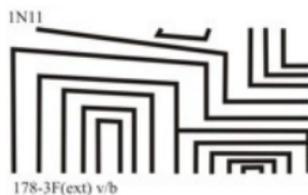
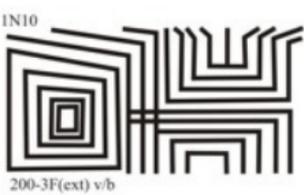
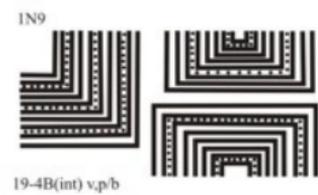
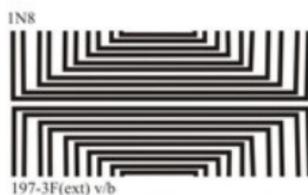
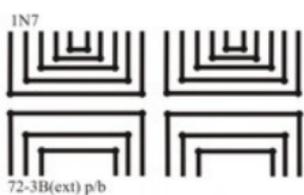
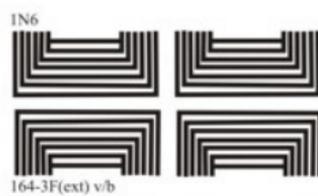
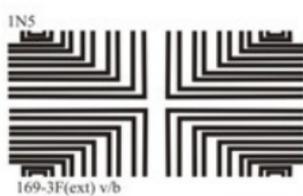
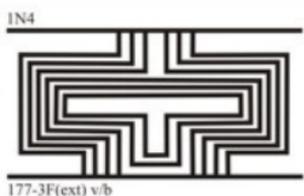
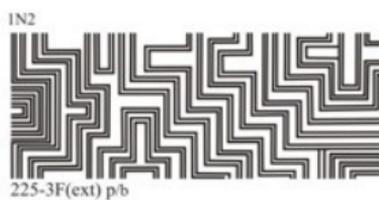


1M15
230-3F(ext) v/b



1M16
155-3F(ext) v/b
218-3F(ext) v/b

CONJUNTO 1N



Conjunto 1O - em seqüência progressiva



101
244-3F(ext) v/b
289-3F(ext) v/b



102
175-3F(ext) v/b



103
100-1B(zona ext) v/b



104
199-3B(ext) v/b



105
68-1B(zona ext) m/b



106
215-3F(ext) p/b



107
61-3B(ext) v,p/b



108
31-0B(ext) p/b (obs: há faixa) 309-3B(ext) p/b
281-3B(ext) p/b 311-3F(ext) v/b
68-3B(ext-estreito) m/b



109
332-3F(ext) v/b
172-3F(ext)v/b

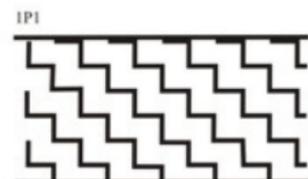


1010
210-3F(ext) v/b



1011
223-3F(ext) v/b

Conjunto 1P - em forma de escada



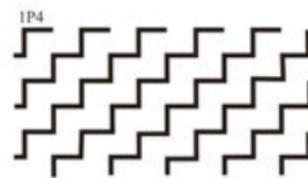
1P1
37-2B(zona ext) v/b 126-3B(ext) v/b
57-3-3F(ext)OD v/b 316-1B(zona ext) p/b
112-3B(ext-estreito) v/b



1P2
49-2B(zona ext) p/b 70-3B(ext-estreito) p/b
62-3B(ext) p/b 313-3B(ext) v,p/b
67-3B(ext) p/b



1P3
59-3B(ext) p/b



1P4
64-3B(ext-estreito) p/b 283-0B(ext) p/b
121-3B(ext) v/b 299-3F(ext) v/b
140-3F(ext) v/b 65-3B (ext-estreito) p/b
17-3B (ext) v/b
38-2B(zona ext) v/b



1P5
239-3F(ext) v/b

Conjunto 1P¹ - MODELO ISOLADO



1P6
282-3F(ext-estreito) p/b
310-3B(ext-estreito) p/b
235-3B(ext) p/b



1P7
279-3F(ext) v,p/b



1P¹-1
85-4B(int) v/b

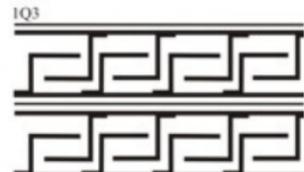
Conjunto 1Q - em cadeia horizontal



1Q1
36-3B(ext-estreito) m/b



1Q2
135-2B(zona ext) v/b



1Q3
10-4B(int) v,p/b



1Q4
76-1B(zona int) p/b



1Q5
149-3F(ext) v/b



1Q6
188-3F(ext) v/b



1Q7
173-3F(ext) v/b



1Q8
157-3F(ext)OD v/b
182-3F(ext) v/b
201-3F(ext) v/b
184-3F(ext) v/b



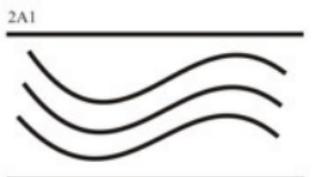
1Q9
229-3F(ext) v/b



1Q10
105-2B(zona ext) v/b

GRUPO 2 - COMPOSIÇÃO DE LINHAS SINUOSAS E CURVAS

Conjunto 2A - Segmento de linhas sinuosas



320-2*B(zona int) v/b
86-1B(zona int) p/b
88-2B*(zona int) v/b
315-1B(zona ext) v/b



10-1B(zona int) p/b
24-4B(int) v/b
30-0B(ext) v/b
213-1B(zona ext) v/b



22-1B(zona ext) p/b
315-2B(zona ext) v/b



315-2B(zona ext) v/b



134-1B(zona ext) v/b



162-3F(ext) OD v,p/b



01-3B(ext-estreito) p/b

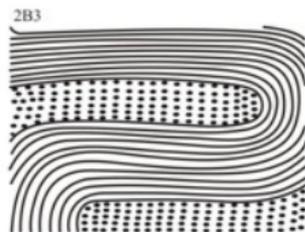
CONJUNTO 2B - Sinuosas complexas



18-4F(int) v/b



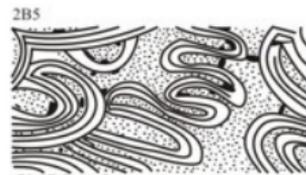
141-4F(int) v,p/b



163-3F(ext) v,p/b



76-4B(int) v,p/b



78-0B(int) p/b

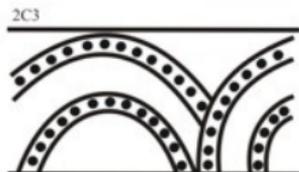
Conjunto 2C - Composições de semi-círculos.



17-2B(zona-ext) v/b



104-2B(zona-ext) v/b



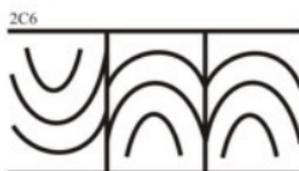
83-1B(zona ext) v/b



13-1B(zona int) v/b



42-1B(zona int) p/b



61-2B(zona ext) v/b



45-1B(zona ext) v/b



147-1B(zona ext) v/b 216-2F(zona ext) v/b
278-1B(zona ext) v/b 242-2F(zona-ext) v/b
243-2F(zona-ext) v/b



34-1B(zona ext) v/b



34-2B(zona ext) v/b



130-1B(zona ext) v/b



71-3F(ext) v/b

Conjunto 2D - Feixes de linhas simples ou pontos formando figuras concêntricas



15-4F(int) v/b



319-4F(int) v.p/b

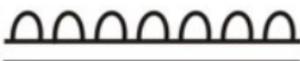


123-0B(ext) v.p/b



241-3F(ext) r/b

Conjunto 2E - Composições de semi-elipses



19-1B(zona int) p/b



66-1B(zona ext) p/b



85-1B(zona-int) p/b



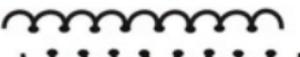
321-1B(zona int) p/b



322-1B(zona int) p/b



77-1B(zona-int) p/b



91-4B(int) p/b



193-1B(zona ext) p/b



318-1-2*B(zona int) p/b

Conjunto 2F - Composição de linhas curvas enganchadas abertas simples ou duplas



13-4B(int) v/b



90-4B(int) v/b



23-4F(int) v.p/b



77-4B(int) v.p/b



246-4F(int) v/b

Conjunto 2G - Feixes de linhas sinuosas em forma de gancho com as pontas unidas por retas que formam cadeias



2G1
265-4B(int) v/b
04-4B(int) v/b



2G2
260-4F(int) v/b 55-3F(ext) p/b 25-4B(int) v/b
54-4F(int) v/b 56-3F(ext) p/b



2G3
87-4B(int) v,p/b



2G4
252-4B(int) p/b



2G5
317-4B(int) v,p/b



2G6
79-4B(int) v,p/b
02-4B(int) v,p/b



2G7
137-4F(int) v,p/b



2G8
288-4B(int) v,p/b

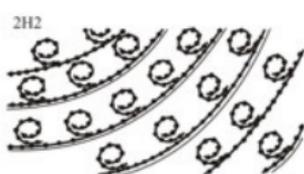


2G9
266-4B(int) v,p/b
89-4B(int) p/b

Conjunto 2H - Sequência segmentada de feixes de linhas curvas simples ou com pontos, em forma de gancho



2H1
180-3B(ext) p/b

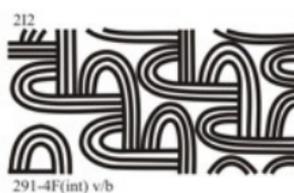


2H2
80-0B(int) p/b

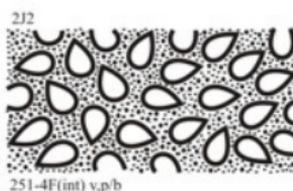


2H3
138-4F(int) v,p/b

Conjunto 2I - Composição de linhas retas ou curvas que seguem em sentido diagonal.

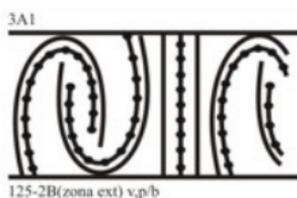


Conjunto 2J

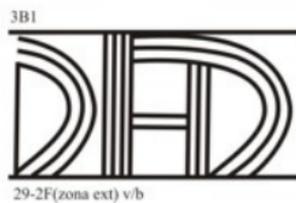


GRUPO 3 COMPOSIÇÃO DE LINHAS RETAS E CURVAS

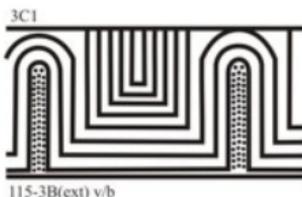
Conjunto 3A - seqüência de linhas curvas e enganchadas separadas por linhas verticais



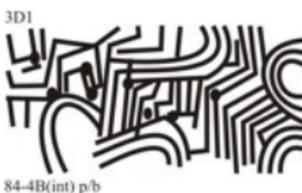
Conjunto 3B - composição de feixes de linhas em forma de gancho paralelos e opostos por feixes de linhas verticais



Conjunto 3C - seqüência formada por cadeia de linhas retas com curvas e os vazios preenchidos com figuras retangulares



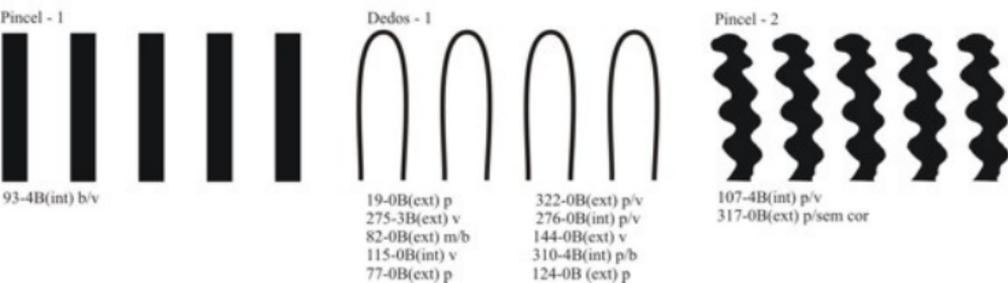
Conjunto 3D



Conjunto 3E



Decoração com marcas de dedos ou pincel.



Decoração Externa - linhas retas



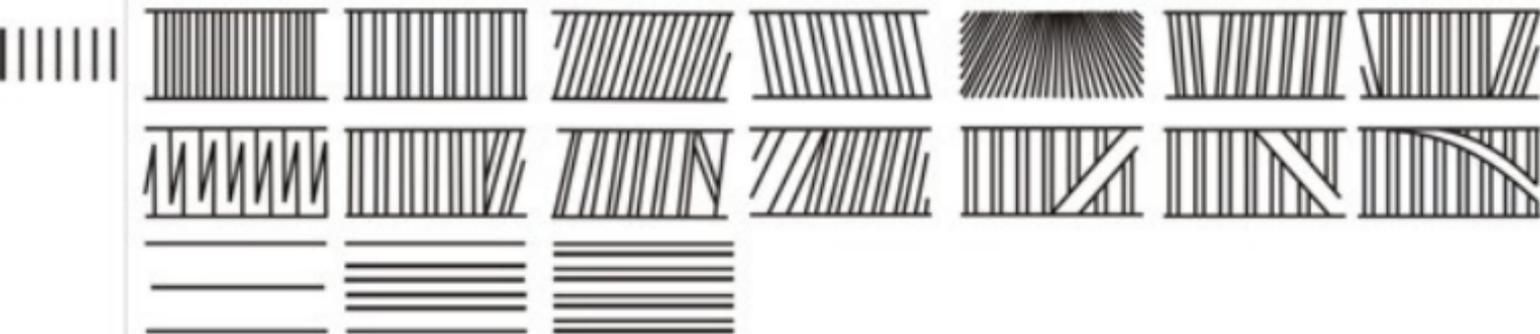
Decoração Externa - linhas curvas

Decoração Interna - linhas curvas



Decoração Interna - linhas retas**Decoração Interna - linhas retas e curvas**

Coleção cerâmica de Itapiranga, SC

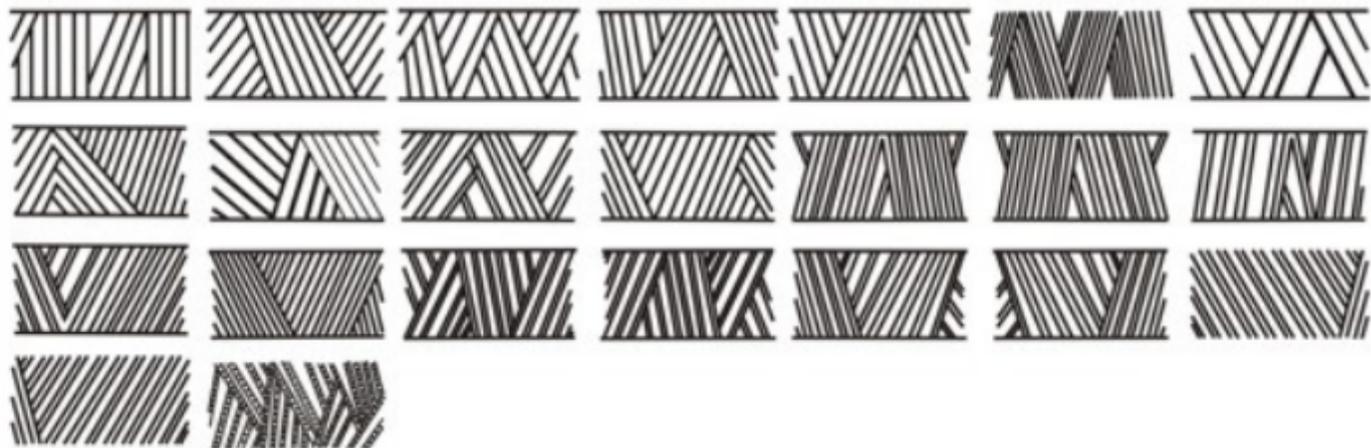
Coleção cerâmica de Florianópolis, SC²Coleção cerâmica de Candelária, RS I e II³

Coleção cerâmica de Itapiranga, SC



² Idem anterior, Anexo 2 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos de Florianópolis, SC.

³ Idem anterior, Anexo 3 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos de Candelária I e II, RS.



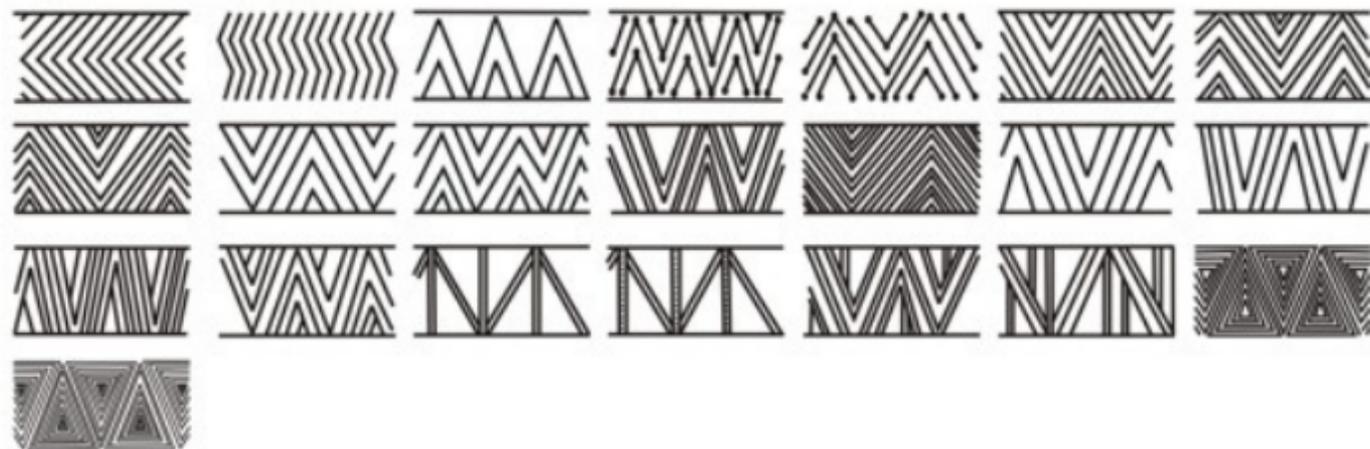
Coleção Cerâmica de Florianópolis, SC



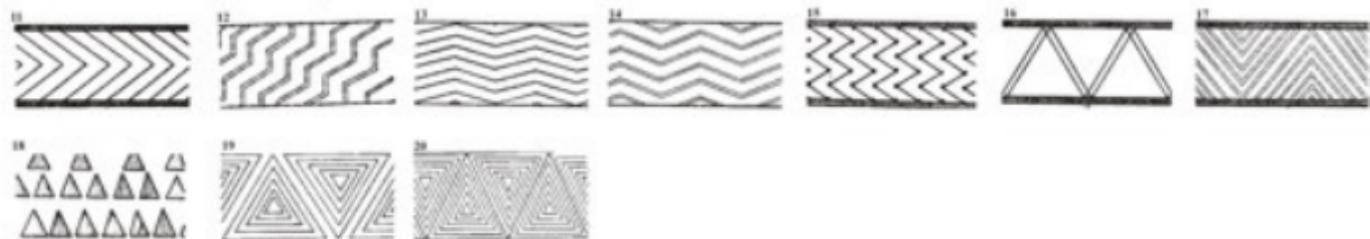
Coleção Cerâmica de Candelária, RS - I e II



Coleção cerâmica de Itapiranga, SC

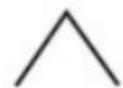


Coleção Cerâmica de Florianópolis, SC

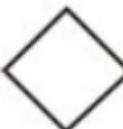


Coleção Cerâmica de Candelária, RS - I e II

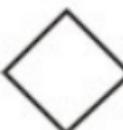




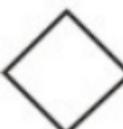
Coleção cerâmica de Itapiranga, SC



Coleção Cerâmica de Florianópolis, SC

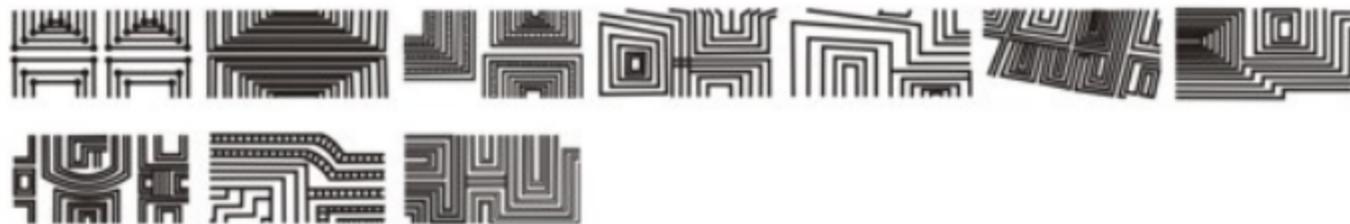


Coleção Cerâmica de Candelária, RS - I e II



Coleção cerâmica de Itapiranga, SC





Coleção Cerâmica de Florianópolis, SC



Coleção Cerâmica de Candelária, RS - I e II



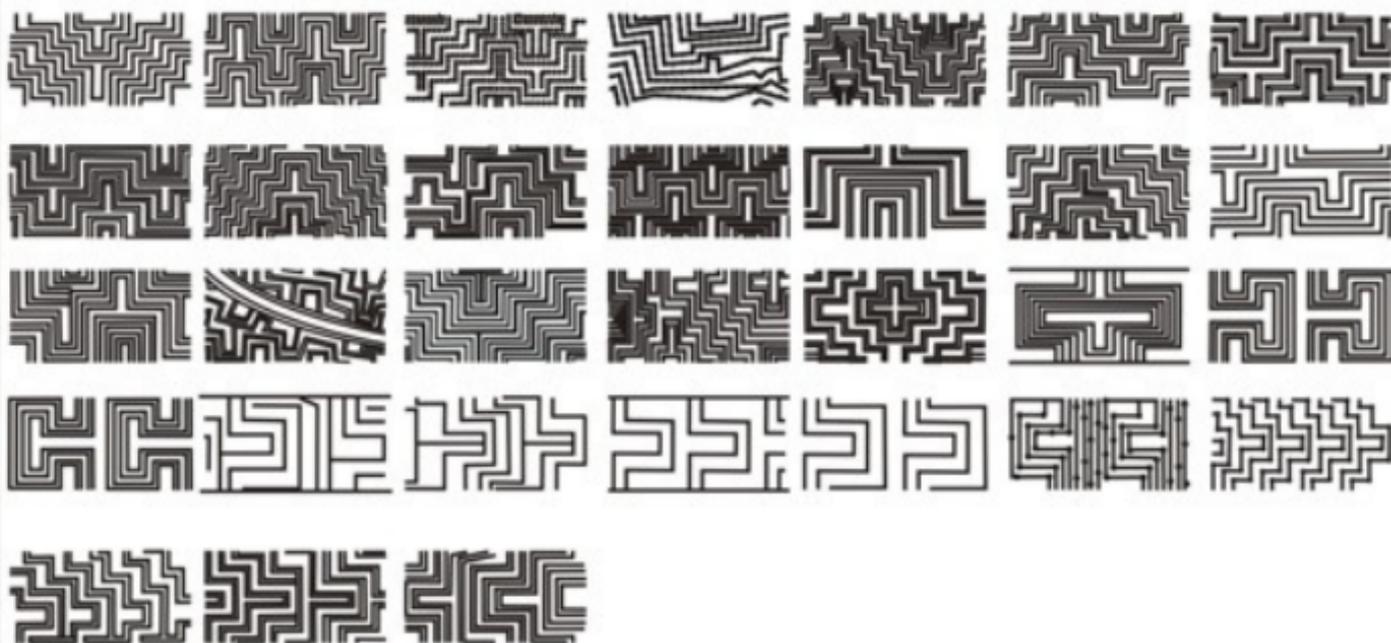
Coleção cerâmica de Itapiranga, SC



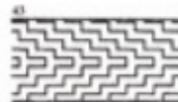
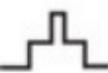
Coleção cerâmica de Florianópolis, SC



Coleção cerâmica de Itapiranga, SC



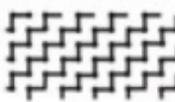
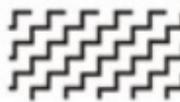
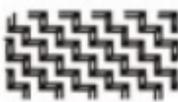
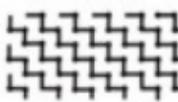
Coleção Cerâmica de Florianópolis, SC



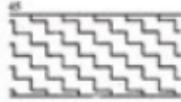
Coleção Cerâmica de Candelária, RS - I e II



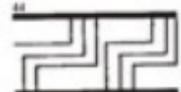
Coleção cerâmica de Itapiranga, SC



Coleção Cerâmica de Florianópolis, SC



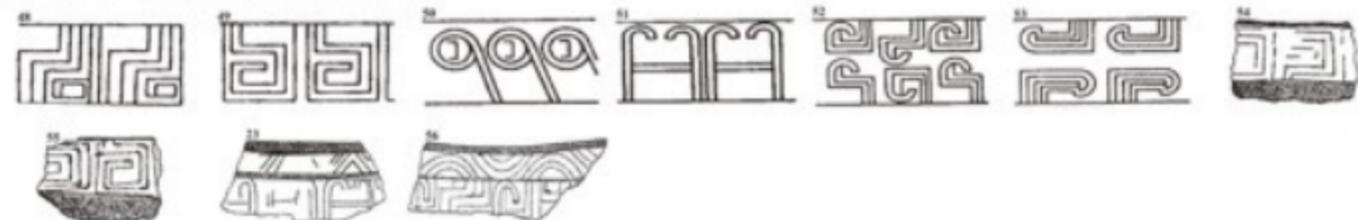
Coleção Cerâmica de Candelária, RS - I e II



Coleção cerâmica de Itapiranga, SC



Coleção Cerâmica de Candelária, RS - I e II



Coleção cerâmica de Itapiranga, SC

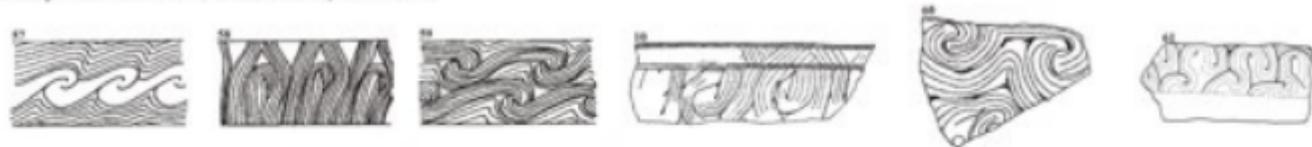


Coleção Cerâmica de Florianópolis, SC

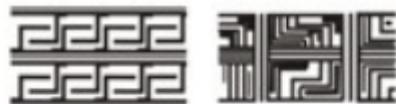




Coleção Cerâmica de Candelária, RS - I e II



Coleção cerâmica de Itapiranga, SC



Coleção cerâmica de Itapiranga, SC



Coleção Cerâmica de Candelária, RS - I e II



Coleção cerâmica de Itapiranga, SC



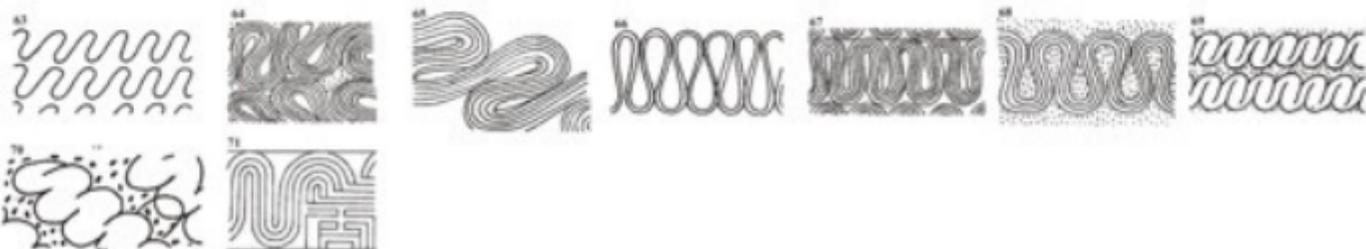
Coleção Cerâmica de Florianópolis, SC



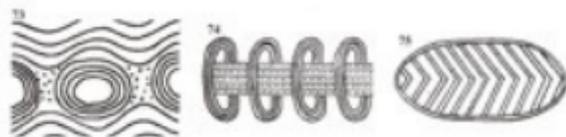
Coleção cerâmica de Itapiranga, SC



Coleção Cerâmica de Florianópolis, SC



Coleção Cerâmica de Florianópolis, SC



Coleção Cerâmica de Candelária, RS - I e II



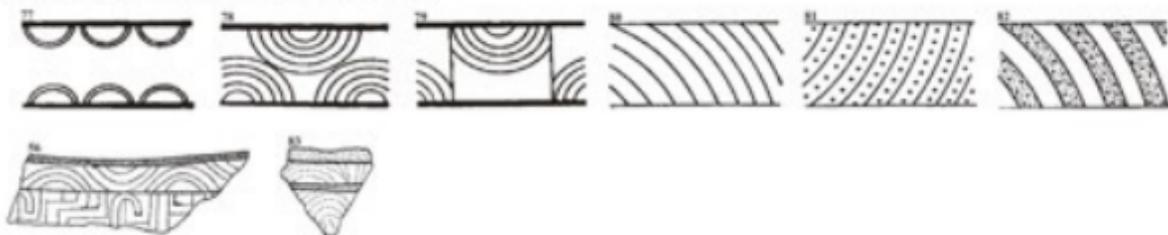
Coleção cerâmica de Itapiranga, SC



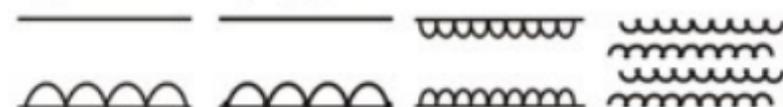
Coleção Cerâmica de Florianópolis, SC



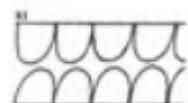
Coleção Cerâmica de Candelária, RS - I e II



Coleção cerâmica de Itapiranga, SC



Coleção Cerâmica de Florianópolis, SC



Coleção Cerâmica de Candelária, RS - I e II



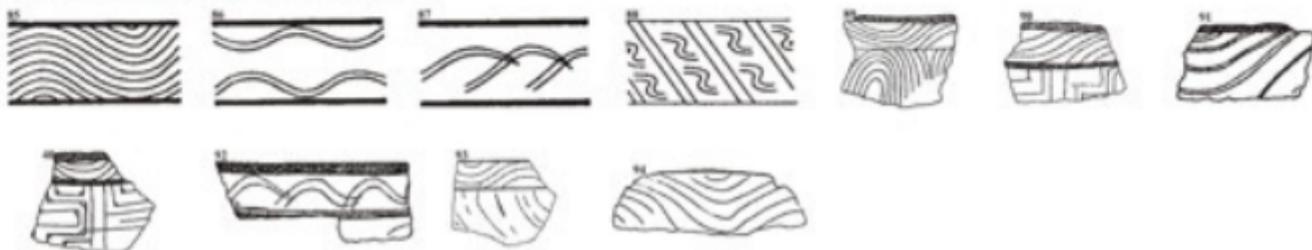
Coleção cerâmica de Itapiranga, SC



Coleção Cerâmica de Florianópolis, SC



Coleção Cerâmica de Candelária, RS - I e II



Coleção cerâmica de Itapiranga, SC

Pintura a dedo
ou pincel

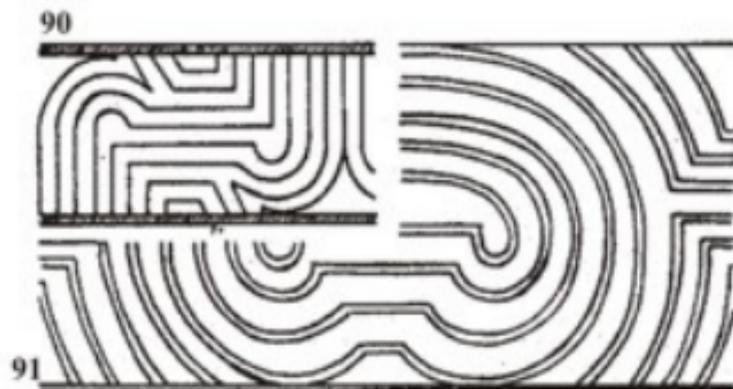
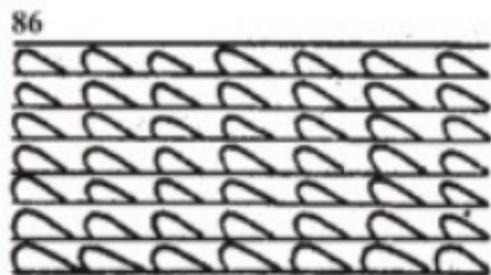
Coleção Cerâmica de Candelária, RS - I e II

Pintura a dedo
ou pincel

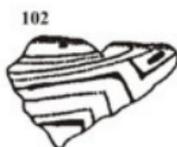
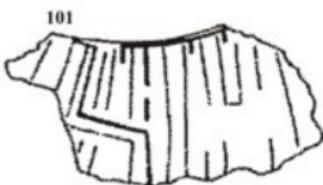
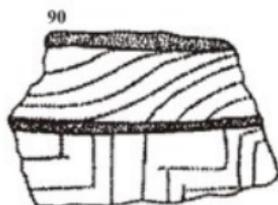
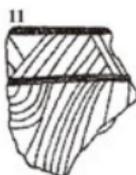
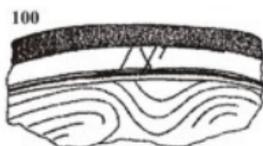
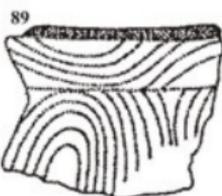
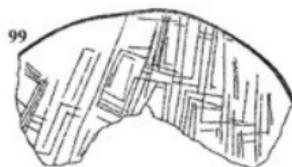
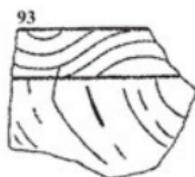
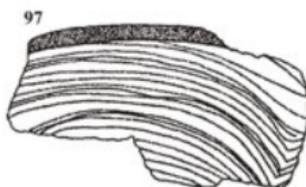
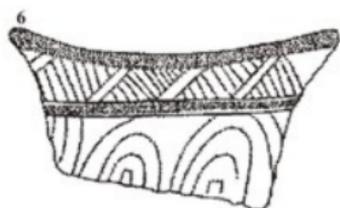
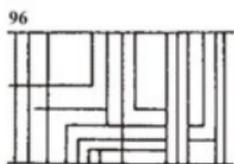
Motivos Inconclusivos - Itapiranga



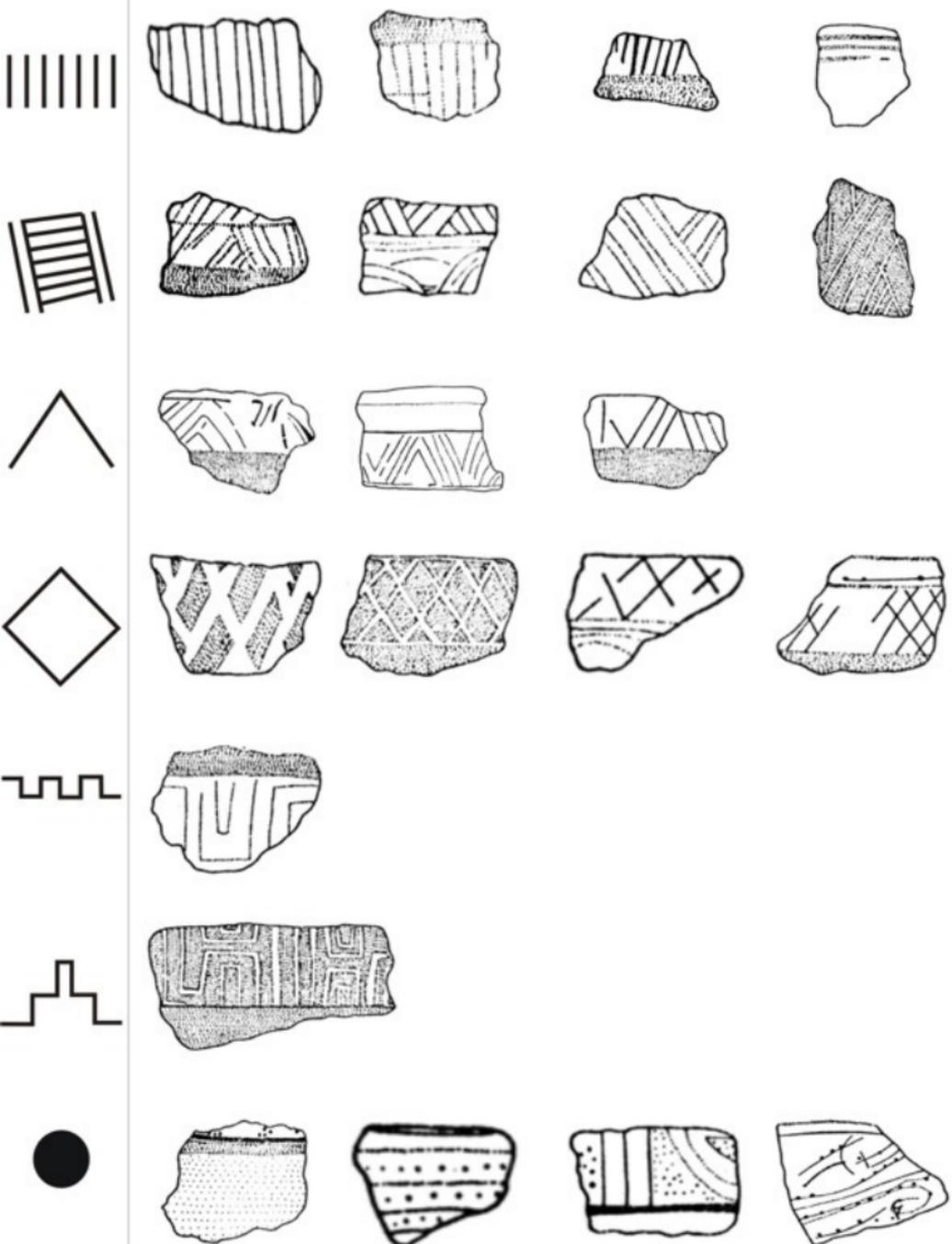
Motivos Inconclusivos - Florianópolis



Motivos Inconclusivos - Candelária



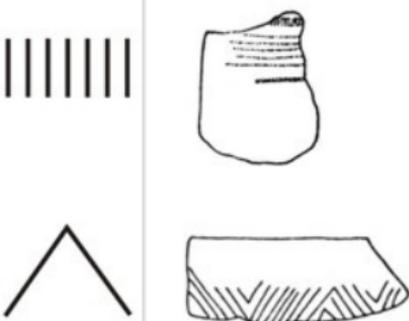
Comparação com as cerâmicas do noroeste do Rio Grande do Sul - fase Comandá (FERRARI, 1981)⁴



⁴ Para verificar a composição das cores e organização de espaços de pintura atribuídos a cada motivo decorativo, consultar no final deste volume o Anexo 4 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos das cerâmicas do noroeste do Rio Grande do Sul - fase Comandá.



Comparação com as cerâmicas do noroeste do Rio Grande do Sul - fase Ijuí (FERRARI, 1981)⁵

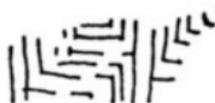
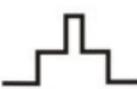
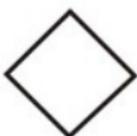
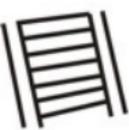


Comparação com as cerâmicas de Rio Pardo, RS - fase Botucarai (RIBEIRO, P., 1981, 1991)⁶

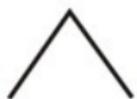


⁵ Idem anterior, Anexo 5 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos das cerâmicas do noroeste do Rio Grande do Sul - fase Ijuí.

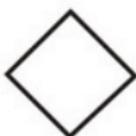
⁶ Idem anterior, Anexo 6 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos das cerâmicas de Rio Pardo, RS - fase Botucarai.



Comparação com as cerâmicas de Rio Pardo, RS - fase Trombudo
(RIBEIRO, P., 1981, 1991)⁷



⁷ Idem anterior, Anexo 7 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos das cerâmicas de Rio Pardo, RS - fase Trombudo.



Comparação com as cerâmicas de Rio Pardo, RS - fase Reduções (RIBEIRO, P., 1981, 1991)⁸

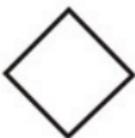


Comparação com a porção central da planície costeira do Rio Grande do Sul (PESTANA, 2007)⁹

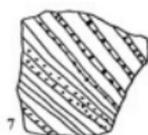
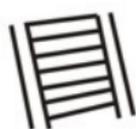


⁸ Idem anterior, Anexo 8 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos das cerâmicas de Rio Pardo, RS - fase Reduções.

⁹ Idem anterior, Anexo 9 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos das cerâmicas da porção central da planície costeira do Rio Grande do Sul.

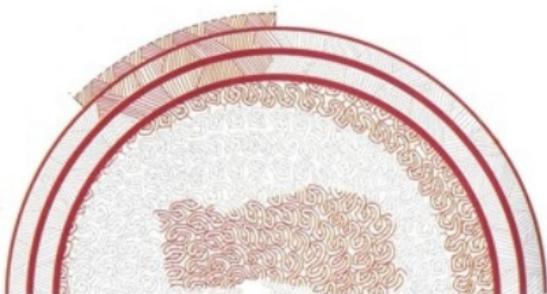
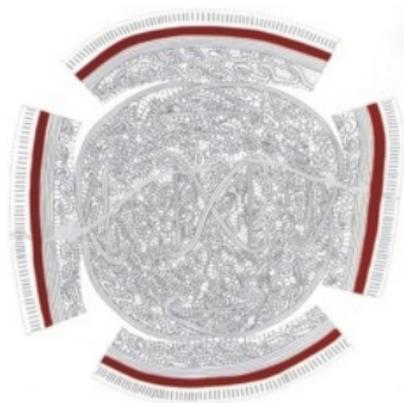


Comparações com as cerâmicas da área da Usina Hidrelétrica de Rosana - fase Guaraci (CHMYZ, 1984)

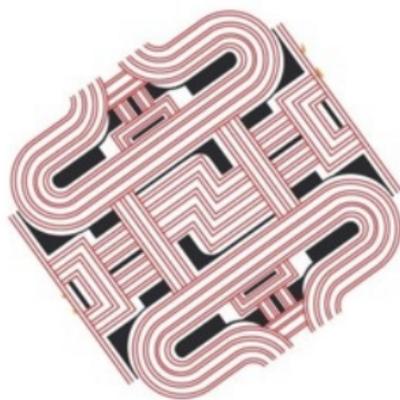
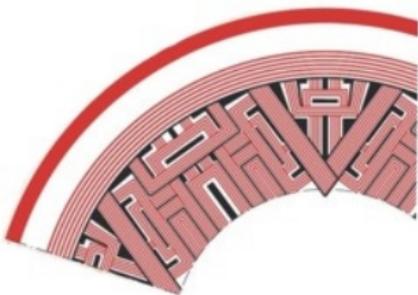


¹⁰ Idem anterior, Anexo 10 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos das cerâmicas da área da Usina Hidrelétrica de Rosana - fase Guaraci

Cerâmicas Tupinambá (PROUS, 2005, 2007)



Cerâmicas Tupinambá (PROUS, 2005, 2007)



ANEXO 1 - Nomenclatura de Itapiranga para Quadro 1

Exemplo: **46-2B (zona-ext)v/b**

46 – número atribuído (de interesse desta pesquisa)

Os números dos fragmentos vão de **01** a **334**.

2 – refere-se a localização do desenho na vasilha

Vasilhas com decoração externa

0 – Modelo Direto

1 – Lábio

2 – Gargalo ou Pescoço

3 – Campo Central ou Ombro (em vasilhas muito grande o ombro pode ser duplo, por isso também acrescentou-se OD – Ombro Duplo)

OD – Ombro Duplo

Vasilhas com decoração interna

0 - Modelo Direto

1 – Lábio

2* – Gargalo ou Pescoço (nem sempre aparece, vai depender da morfologia da vasilha)

4 – Campo Central ou Fundo de Vasilha

zona-ext – Zona Externa (desenhos em zona externa somente ocorrem nos casos de Lábio (1) ou Gargalo (2))

zona int – Zona Interna (desenhos em zona externa somente ocorrem nos casos de Lábio (1) ou Gargalo (2*))

ext – Campo Externo (desenhos em campo externo somente ocorrem nos casos do modelo direto (0), situação em que o desenho não é interrompido por ponto de inflexão ou composição ou ombro (3))

ext-estrito – externo estreito (somente ocorre no caso de ombro (3) muito estreito)

int – Campo Interno (desenhos em campo externo somente ocorrem nos casos do modelo direto (0), situação em que o desenho não é interrompido por ponto de inflexão ou composição ou campo central (4))

B – fragmento de Borda

F - Fragmento simples

v/b – refere-se as cores da figura:

v/b – vermelho sobre engobe branco

p/b – preto sobre engobe branco

v,p/b – vermelho e preto sobre engobe branco

b/v – branco sobre engobe vermelho

m/b – marrom sobre engobe branco

l,m/b – laranja e marrom sobre engobe branco

r/b – rosa sobre engobe branco

ANEXO 2 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos de Florianópolis, SC

Figuras extraídas e legendas adaptadas de Schmitz (1959)

Legendas

Motivo 1 - Vermelho sobre engobo branco, zona interna, pintura interna, lábio

Motivo 2 - Vermelho sobre engobo branco, zona externa, pintura externa, pescoço ou gargalo

Motivo 3 - Vermelho sobre engobo branco, pontos pretos, campo interno, pintura interna

Motivo 4 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa

Motivo 5 - Vermelho sobre engobo branco, zona externa, pintura externa, pescoço ou gargalo

Motivo 6 - Preto sobre engobo branco, zona interna, pintura interna, lábio

Motivo 7 - Vermelho sobre engobo branco, zona externa, pintura externa, pescoço ou gargalo

Motivo 8 - Preto sobre engobo branco, zona interna, pintura interna, lábio

Motivo 9 - Vermelho sobre engobo branco, zona externa, pintura externa, pescoço ou gargalo

Motivo 10 - Vermelho sobre engobo branco, zona externa, pintura externa, pescoço ou gargalo

Motivo 11 - Preto sobre engobo branco, zona externa, pintura externa, pescoço ou gargalo

Motivo 12 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa

Motivo 13 - Preto sobre engobo branco, zona interna, pintura interna, lábio

Motivo 14 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa,

Motivo 15 - Vermelho sobre engobo branco, pontos pretos, zona externa, pintura externa, pescoço ou gargalo

Motivo 16 - Vermelho sobre engobo branco, zona externa, pintura externa, lábio

Motivo 17 - Vermelho sobre engobo branco, zona externa, pintura externa, pescoço ou gargalo

Motivo 18 - Vermelho sobre engobo branco, campo interno, pintura interna

Motivo 19 - Vermelho sobre engobo branco, traço duplo campo externo, pintura externa

Motivo 20 - Vermelho sobre engobo branco, traço duplo, campo externo, pintura externa

Motivo 21 - Vermelho sobre engobo branco, zona externa, pintura externa, pescoço ou gargalo

Motivo 22 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa

Motivo 23 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa

Motivo 24 - Vermelho sobre engobo branco, zona externa, pintura externa, pescoço ou gargalo

- Motivo 25 - Vermelho sobre engobo branco, zona externa, pintura externa, pescoço ou gargalo
- Motivo 26 - Vermelho sobre engobo branco, zona interna, pintura interna, lábio
- Motivo 27 - Vermelho sobre engobo branco, pontos pretos, zona externa, pintura externa, pescoço ou gargalo
- Motivo 28 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 29 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 30 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 31 - Vermelho e preto sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 32 - Vermelho sobre engobo branco, zona e campo externo, pintura externa, pescoço ou gargalo e ombro
- Motivo 33 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 34 - Preto sobre engobo branco, zona externa, pintura externa, pescoço ou gargalo
- Motivo 35 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 36 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 37 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 38 - Vermelho sobre engobo branco, traço duplo, campo externo, pintura externa
- Motivo 39 - Vermelho sobre engobo branco, traço duplo, campo externo, pintura externa
- Motivo 40 - Vermelho sobre engobo branco, pontos pretos, campo externo, pintura externa
- Motivo 41 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 42 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 43 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 44 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 45 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 46 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 47 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 48 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa, lábio
- Motivo 49 - Vermelho sobre engobo branco, zona e campo externo, pintura externa, pescoço ou gargalo e ombro
- Motivo 50 - Vermelho sobre engobo branco, pontos pretos, campo interno, pintura interna

- Motivo 51 - Vermelho sobre engobo branco, campo interno, pintura interna
- Motivo 52 - Vermelho e preto sobre engobo branco, zona externa, pintura externa, pescoço ou gargalo (traço contínuo – vermelho; traço interrompido – preto)
- Motivo 53 - Vermelho sobre engobo branco, campo interno, pintura interna
- Motivo 54 – Vermelho sobre engobo branco, reforço em preto, campo interno, pintura interna
- Motivo 55 - Vermelho sobre engobo branco, campo interno, pintura interna
- Motivo 56 – Vermelho sobre engobo branco, pontos pretos, campo interno, pintura interna
- Motivo 57 - Vermelho sobre engobo branco, pontos pretos, campo interno, pintura interna
- Motivo 58 - Vermelho sobre engobo branco, campo interno, pintura interna
- Motivo 59 - Vermelho sobre engobo branco, traço duplo, campo externo, pintura externa
- Motivo 60 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 61 - Vermelho sobre engobo branco, campo interno, pintura interna
- Motivo 62 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 63 - Vermelho sobre engobo branco, campo interno, pintura interna
- Motivo 64 - Vermelho e preto sobre engobo branco, campo interno, pintura interna (traço contínuo – vermelho; traço interrompido – preto)
- Motivo 65 - Vermelho sobre engobo branco, campo interno, pintura interna
- Motivo 66 - Vermelho sobre engobo branco, campo interno, pintura interna
- Motivo 67 - Vermelho sobre engobo branco, campo interno, pintura interna
- Motivo 68 - Vermelho sobre engobo branco, pontos pretos, campo interno, pintura interna
- Motivo 69 - Vermelho sobre engobo branco, pontos pretos, campo interno, pintura interna
- Motivo 70 - Vermelho sobre engobo branco, pontos pretos, campo interno, pintura interna
- Motivo 71 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa
- Motivo 72 - Vermelho sobre engobo branco, pontos pretos, campo interno, pintura interna
- Motivo 73 - Vermelho sobre engobo branco, pontos pretos, campo interno, pintura interna
- Motivo 74 - Vermelho e preto sobre engobo branco, campo interno, pintura interna (traço contínuo – vermelho; traço interrompido – preto)
- Motivo 75 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa, fragmento isolado
- Motivo 76 - Vermelho sobre engobo branco, zona interna, pintura interna, lábio

Motivo 77 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa

Motivo 78 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa

Motivo 79 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa

Motivo 80 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa

Motivo 81 - Vermelho sobre engobo branco, campo interno, pintura interna

Motivo 82 - Vermelho e preto sobre engobo branco, campo interno, pintura interna (traço contínuo-vermelho; traço interrompido-preto)

Motivo 83 - Vermelho sobre engobo branco, zona externa, pintura externa, pescoço ou gargalo

Motivo 84 - Figura 34 - Vermelho sobre engobo branco, zona externa, pintura externa, pescoço ou gargalo

Motivo 85 - Vermelho sobre engobo branco, pontos pretos, campo externo, pintura externa

Motivo 86 - Vermelho sobre engobo branco, campo interno, pintura interna

Motivo 87 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa

Motivo 88 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa

Motivo 89 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa

Motivo 90 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa

Motivo 91 - Vermelho sobre engobo branco, campo externo, pintura externa

ANEXO 3 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos de
Candelária, RS I e II

Figuras extraídas e legendas adaptadas de Schmitz et al. (1990)

Legendas

Motivo 1– Padrão de decoração externa

Motivo 2 – Padrão de decoração externa

Motivo 3 – Padrão de decoração interna

Motivo 4 - Padrão de decoração externa

Motivo 5 – Padrão de decoração externa (também ocorre interna)

Motivo 6 – Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto),
pintura externa

Motivo 7 - Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo - preto),
pintura externa

Motivo 8 – Preto sobre engobo branco (traço pontilhado - vermelho; traço contínuo – preto), pintura
externa

Motivo 9 – Preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura
interna

Motivo 10 – Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo –
preto), pintura interna

Motivo 11 - Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo - preto),
pintura interna

Motivo 12 – Preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura
externa

Motivo 13 - Padrão de decoração externa

Motivo 14 – Padrão de decoração externa

Motivo 15 – Padrão de decoração externa

Motivo 16 – Padrão de decoração externa (também ocorre interna)

Motivo 17 – Padrão de decoração externa

Motivo 18 - Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo –
preto), pintura externa

Motivo 19 – Preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura
externa

Motivo 20 – Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo –
preto), pintura externa

- Motivo 21 – Preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa
- Motivo 22 – Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado - vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa
- Motivo 23 – Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa
- Motivo 24 - Preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo - preto), pintura externa
- Motivo 25 – Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura interna
- Motivo 26 – Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa
- Motivo 27 – Padrão de decoração externa (também ocorre interna)
- Motivo 28 - Preto sobre engobo branco, traço reforçado (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo- preto), pintura externa
- Motivo 29 - Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado - vermelho; traço contínuo - preto), pintura externa
- Motivo 30 - Preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo - preto), pintura interna
- Motivo 31 – Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo - preto), pintura externa
- Motivo 32 – Padrão de decoração externa
- Motivo 33 – Preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa
- Motivo 34 – Preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa
- Motivo 35 – Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura interna
- Motivo 36 - Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo - preto), pintura interna
- Motivo 37 – Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo - preto), pintura externa
- Motivo 38 – Padrão de decoração externa
- Motivo 39 – Padrão de decoração externa
- Motivo 40 – Preto sobre engobo branco (traço pontilhado - vermelho; traço contínuo - preto), pintura externa

- Motivo 41 – Preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo - preto), pintura externa
- Motivo 42 – Preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo - preto), pintura externa
- Motivo 43 – Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo - preto), pintura externa
- Motivo 44 – Padrão de decoração externa
- Motivo 45 – Padrão de decoração interna
- Motivo 46 - Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado - vermelho; traço contínuo - preto), pintura interna
- Motivo 47 - Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo - preto), pintura externa
- Motivo 48 - Padrão de decoração externa
- Motivo 49 – Padrão de decoração externa
- Motivo 50 – Padrão de decoração externa
- Motivo 51 – Padrão de decoração externa
- Motivo 52 – Padrão de decoração externa
- Motivo 53 – Padrão de decoração externa
- Motivo 54 – Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura interna
- Motivo 55 – Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa
- Motivo 56a – Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa
- Motivo 56b - Pintura em vermelho executada com a ponta do dedo, pintura interna
- Motivo 57 – Padrão de decoração interna
- Motivo 58 – Padrão de decoração interna
- Motivo 59 – Padrão de decoração interna
- Motivo 60a – Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado - vermelho; traço contínuo – preto), pintura interna
- Motivo 60b – Pintura em vermelho e preto executada com a ponta do dedo, pintura externa
- Motivo 61 – Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa

Motivo 62– Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura interna

Motivo 63 – Padrão de decoração externa

Motivo 64 – Padrão de decoração externa

Motivo 65 – Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa

Motivo 66 – Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa

Motivo 67 – Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado - vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa

Motivo 68 – Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa

Motivo 69 – Padrão de decoração interna

Motivo 70a – Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; pontos espaçados – preto), pintura interna

Motivo 70b – Pintura em preto executada com a ponta do dedo, pintura externa

Motivo 71 – Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; pontos espaçados – preto), pintura interna

Motivo 72 – Preto sobre engobo branco (traço pontilhado– vermelho, traço contínuo - preto; pontos espaçados – preto), pintura interna

Motivo 73 – Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; pontos espaçados – preto), pintura interna

Motivo 74 – Preto sobre engobo branco (traço pontilhado– vermelho, traço contínuo - preto; pontos espaçados – preto), pintura interna

Motivo 75 – Padrão de decoração interna

Motivo 76 – Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura interna

Motivo 77 – Padrão de decoração externa

Motivo 78 – Padrão de decoração externa (também ocorre interna)

Motivo 79 – Padrão de decoração externa

Motivo 80 – Padrão de decoração interna

Motivo 81 – Padrão de decoração interna

Motivo 82 – Padrão de decoração interna

- Motivo 83 – Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa
- Motivo 84 – Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado - vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa
- Motivo 85 – Padrão de decoração externa (também ocorre interna)
- Motivo 86 – Padrão de decoração externa
- Motivo 87 – Padrão de decoração externa
- Motivo 88 – Padrão de decoração interna
- Motivo 89 – Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa
- Motivo 90 – Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa
- Motivo 91 – Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa
- Motivo 92 – Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa
- Motivo 93 – Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado - vermelho; traço contínuo – preto), pintura interna
- Motivo 94 – Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura interna
- Motivo 95 - Padrão de decoração externa
- Motivo 93 - Padrão de decoração externa
- Motivo 97 - Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura interna
- Motivo 98 - Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura interna
- Motivo 99 - Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura interna
- Motivo 100 - Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura interna
- Motivo 101 - Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura externa
- Motivo 102 - Vermelho e preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura interna

Motivo 103 - Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado - vermelho; traço contínuo – preto),
pintura interna

Motivo 104 - Vermelho sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto),
pintura externa

Motivo 105 – Preto sobre engobo branco (traço pontilhado- vermelho; traço contínuo – preto), pintura
interna

ANEXO 4 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos das cerâmicas do noroeste do Rio Grande do Sul- fase Comandaí

Figuras extraídas e legendas adaptadas de Ferrari (1981)

Legendas

A autora não descreve peça por peça, apenas faz uma descrição geral das faces apontando as seguintes combinações de cores: branco sobre vermelho externo, vermelho e/ou preto sobre branco interno e vermelho externo, apenas um fragmento apresenta pintura vermelha externa, executada com as pontas dos dedos.

ANEXO 5 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos das cerâmicas do noroeste do Rio Grande do Sul - fase Ijuí

Figuras extraídas e legendas adaptadas de Ferrari (1981)

Legendas

Nesta fase, a autora ainda inclui as seguintes combinações de cores: vermelho e/ou preto sobre branco externo; vermelho e/ou preto sobre branco interno, vermelho e/ou preto sobre branco interno e externo, vermelho externo, interno, interno e externo, vermelho e/ou preto sobre branco externo e vermelho interno, vermelho e/ou preto sobre branco interno e decoração plástica externa, vermelho interno e decoração plástica externa.

ANEXO 6 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos das cerâmicas de Rio Pardo, RS - fase Botucaraí

Figuras extraídas e legendas adaptadas de Ribeiro, P. A. (1981, 1991)

Legendas

O autor não descreve peça por peça, apenas faz uma descrição geral apontando as seguintes combinações de cores dentro das fases que considerou: vermelho sobre branco na face externa, vermelho sobre branco na face interna, vermelho sobre branco na face externa e interna, vermelho na face interna, vermelho na face externa, vermelho na face interna e externa, vermelho na face externa e vermelho sobre branco interna, vermelho na face interna e vermelho sobre branco externa, preto sobre branco em ambas as faces, vermelho, e preto sobre branco (tricolor) na face externa.

ANEXO 7 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos das cerâmicas de Rio Pardo, RS - fase Trombudo

Figuras extraídas e legendas adaptadas de Ribeiro, P. A. (1981, 1991)

Legendas

O autor não descreve peça por peça, apenas faz uma descrição geral apontando as seguintes combinações de cores dentro das fases que considerou: vermelho sobre branco na face externa, vermelho sobre branco na face interna, vermelho sobre branco na face externa e interna, vermelho na face interna, vermelho na face externa, vermelho na face interna e externa, vermelho na face externa e vermelho sobre branco interna, vermelho na face interna e vermelho sobre branco externa, preto sobre branco em ambas as faces, vermelho, e preto sobre branco (tricolor) na face externa.

ANEXO 8 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos das cerâmicas de Rio Pardo, RS - fase Reduções

Figuras extraídas e legendas adaptadas de Ribeiro, P. A. (1981, 1991)

Legendas

O autor não descreve peça por peça, apenas faz uma descrição geral apontando as seguintes combinações de cores dentro das faces que considerou: vermelho sobre branco na face externa, vermelho sobre branco na face interna, vermelho sobre branco na face externa e interna, vermelho na face interna, vermelho na face externa, vermelho na face interna e externa, vermelho na face externa e vermelho sobre branco interna, vermelho na face interna e vermelho sobre branco externa, preto sobre branco em ambas as faces, vermelho, e preto sobre branco (tricolor) na face externa.

ANEXO 9 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos das cerâmicas da porção central da planície costeira do Rio Grande do Sul

Figuras extraídas e legendas adaptadas de Pestana (2007)

Legendas

Motivo 1 – Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

Motivo 2 - Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

Motivo 3 - Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

Motivo 4 - Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

Motivo 5 - Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

Motivo 6 - Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

Motivo 7 - Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

Motivo 8 - Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

Motivo 9 - Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

Motivo 10 - Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

Motivo 11 - Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

Motivo 12 - Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

Motivo 13 - Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

Motivo 14 - Vermelho sobre engobo branco, pintura interna

Motivo 15 - Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

Motivo 16 - Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

Motivo 17 - Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

Motivo 18 - Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

Motivo 19 - Vermelho sobre engobo branco, pintura externa

ANEXO 10 - Lista da composição das cores e espaços de pintura dos motivos decorativos das cerâmicas da área da Usina Hidrelétrica de Rosana – fase Guaraci

Figuras extraídas e legendas adaptadas de Chmyz (1984)

Motivo 1 - Vermelho sobre engobo branco, linhas retilíneas, pintura externa

Motivo 2 - Vermelho sobre engobo branco, linhas retilíneas, pintura externa

Motivo 3 - Vermelho e marrom sobre engobo branco, linhas retilíneas em zona e linhas curvilíneas em campo, pintura interna

Motivo 4 - Vermelho e preto sobre engobo branco, linhas retilíneas, pintura externa

Motivo 5 - Vermelho sobre engobo branco, linhas retilíneas, pintura externa

Motivo 6 – Pintura em vermelho executada com a ponta do dedo, linhas retilíneas, pintura interna

Motivo 7 - Vermelho e marrom sobre engobo branco, linhas retilíneas e pontos, pintura interna

Motivo 8 - Vermelho sobre engobo branco, linhas curvilíneas, pintura externa