



OS CERAMISTAS TUPIGUARANI

Volume II – Elementos Decorativos

2ª edição

André Prous e Tania Andrade Lima:
(editores)

Os Ceramistas Tupiguarani

Volume II – **Elementos Decorativos**

André Prous e Tania Andrade Lima
(Editores)

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SBN Quadra 2 Bloco F Ed. Central Brasília
CEP 70040-904 - Brasília - DF
Telefones: (061) 3414-6176 e 3414-6190

www.iphan.gov.br
webmaster@iphan.gov.br

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA ALOÍSIO MAGALHÃES

E38 Elementos decorativos / André Prous e Tania Andrade Lima. – Belo Horizonte :
Superintendência do Iphan em Minas Gerais, 2010.
244 p. : il. color. ; 20 cm. – (Os ceramistas Tupiguarani ; 2)

ISBN : 978-85-7334-147-8 – (obra compl.)

ISBN : 978-85-7334-149-2 – (v. 2)

1. Arqueologia. I. Prous, André (editor). II. Lima, Tania Andrade (editora).
III. Coleção.

CDD 930

Luiz Inácio Lula da Silva
Presidente da República

Juca Ferreira
Ministro da Cultura

Luiz Fernando de Almeida
Presidente do Iphan

Dalmo Vieira Filho
Diretor do Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização

Maria Clara Migliaccio
Diretora do Centro Nacional de Arqueologia

Maria Emília Nascimento Santos
Diretora do Departamento de Planejamento e Administração

Márcia Sant'Anna
Diretora do Departamento de Patrimônio Imaterial

Márcia Rollemberg
Diretora do Departamento de Articulação e Fomento

Antônio Fernando Alves Leal Neri
Procurador Chefe

Leonardo Barreto de Oliveira
Superintendente do Iphan em Minas Gerais

Sílvio Barbosa de Lima
Chefe da Coordenação Administrativa

Maria Inês Trajano de Faria
Chefe da Coordenação Técnica

Setor de Arqueologia da Coordenação Técnica
da Superintendência do Iphan em Minas Gerais:
Alexandre Henrique Delforge, José Neves Bittencourt
Roberto Pontes Stanchi

Estagiário:
Milton Carvalho Moreira Jr.

ficha técnica

Idealizadores / Editores:

André Prous e Tania Andrade Lima
Superintendência do Iphan em Minas Gerais

Responsáveis pelo projeto no Iphan:
Alexandre Henrique Delforge
Jeanne Cristina Menezes Crespo

Revisão de texto:
Juan Ferreira Fiorini

Diagramação:
Fazenda Comunicação & Marketing Ltda

Fotografias da capa
Vol II –
Vol III

Os Ceramistas Tupiguarani	
Volume 2 - Título do Volume	
Nome dos editores e dos editores dos livros	
A Decoração Plástica na Cerâmica	7
da Tradição Tupiguarani	
Pedro Ignácio Schmitz	
El Guaraní Arqueológico:	27
Entre El Axioma Y La Duda	
María Élide Farías Gluchy	
Os Gestos na Decoração Plástica	35
de Vasilhas Tupiguarani em Minas Gerais	
Camila Jácome - Adriano Carvalho - Lílian Panachuck	
Modelagens de Barro	53
em Sítios Tupiguarani	
Ligia Panachuk - Adriano Carvalho	
Modelagens cerâmicas	81
em sítios Tupiguarani do Paraná, São Paulo e Mato Grosso	
do Sul	
Igor Chmyz	
A Pintura na Cerâmica Tupiguarani	105
André Prous	
Análise Atômica de Pigmentos	195
em Cerâmicas Tupinambá	
Stenio Dore de Magalhães	
Nelson Velho de Castro Faria - Ângela Buarque - Maria Dulce Gaspar	
Materiais Pictóricos em	201
Cerâmicas Tupiguarani de Minas Gerais	
Luiz Antônio Cruz Souza - Camila Jácome - Selma Otília Gonçalves da Rocha	
Campos Gráficos Tupiguarani e Cosm visões	219
Amazônicas: uma Hipótese Alternativa	
Tania Andrade Lima	

A decoração plástica na Cerâmica da tradição Tupiguarani¹

Pedro Ignácio Schmitz²

Introdução

A chamada tradição Tupiguarani foi criada pelo PRONAPA (Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas), na década de 1960, para denominar uma indústria cerâmica de populações indígenas que, ao tempo da colonização ibérica da América do Sul, viviam em numerosas aldeias, nos espaços densamente florestados da bacia do Rio da Prata, na bacia do rio São Francisco e no litoral atlântico do Brasil. Essas populações falavam, predominantemente, línguas aparentadas do tronco lingüístico Tupi-Guarani.

A cerâmica que os arqueólogos denominam Tupiguarani é abundante, doméstica e utilitária. Apresenta formas, tamanhos, acabamentos de superfície e usos que respon-

1. O autor agradece a Ângela Maria Lóf, bolsista de iniciação científica do CNPq, que ajudou na análise do material de Itapiranga; a Jairo Henrique Rogge pelas fotografias que ilustram o texto; a Fúlvio Vinícius Arnt pela digitalização das fotos e organização das figuras do texto.

2. Instituto Anchieta de Pesquisas/UNISINOS. Bolsista do CNPq. E-mail: anchieta@helios.unisinos.br.

dem a um mesmo grande esquema, razões que foram usadas para juntá-la numa tradição. As formas se apresentam como potes, tigelas, panelas e grandes vasos com ombro e pescoço; os tamanhos variam desde os pequenos potes que comportariam menos de 1 litro, até grandes vasos que aceitariam mais de 100; o acabamento da superfície externa divide-se basicamente em alisamento/polimento, pintura/engobe/banho e tratamento plástico; a superfície interna é alisada ou pintada. Os usos conhecidos e/ou sugeridos estão relacionados com preparo, consumo e conservação de alimentos e bebidas; algumas peças tiveram uso secundário ritual, na deposição de corpos ou ossos descarnados de falecidos da comunidade.

As diferenças quantitativas e/ou qualitativas nas características indicadas, de distribuição regional, foram usadas para dividir a tradição em duas grandes subtradições pré-coloniais e uma colonial (BROCHADO et *al.*, 1969; BROCHADO, 1973, 1973a 1984; SCATAMACCHIA, 1981).

A Subtradição Corrugada (também chamada Guarani) foi identificada nas florestas subtropicais da bacia do Rio da Prata, cujas populações podem ser reunidas sob o etnônimo “Guarani”, uma população numerosa, densa e estável de horticultores. Nesta região, de clima temperado, o uso de elementos plásticos como acabamento da superfície externa das vasilhas predomina sobre o uso da pintura para o mesmo fim. Uma amostra típica para um sítio dessa subtradição pode ser visto em Schmitz et *al.* (1990); para uma região, em Schmitz, Rogge e Arnt (2000). Em áreas lindeiras com os Guarani existiam duas outras tradições cerâmicas, igualmente antigas, que também usavam acabamentos plásticos semelhantes: a tradição Taquara, no planalto meridional (SCHMITZ, 1988) e a tradição Pantanal, nos alagados do rio Paraguai (SCHMITZ et *al.*, 1998). No entanto, não se conhece nenhuma relação direta entre elas.

A utilização de elementos plásticos, mesmo que possa ter assumido significado étnico, tinha mais acentuadamente caráter funcional; o uso de determinadas formas, como as numerosas panelas da subtradição, parece depender do consumo de certos alimentos e de sua preparação, como a mandioca doce, grãos, legumes e milho e seu preparo como cozido (BROCHADO, 1977).

A Subtradição Pintada (também chamada Tupinambá) foi identificada nas florestas tropicais do litoral atlântico e bacia do rio São Francisco, cujas populações podem ser

reunidas debaixo do etnônimo “Tupinambá”, uma população aparentemente menos numerosa e menos estável que a Guarani. Nesta região o uso de elementos plásticos para acabamento da superfície externa do vasilhame, apesar de existente, -e em lugares isolados do interior da Bahia, até predominante -, é muito menos representativo que a pintura. Na região não se conhecem outras tradições cerâmicas que tivessem usado o tratamento plástico no acabamento de seu vasilhame.

O predomínio de certas formas, especialmente grandes tigelas e gamelas pintadas, parece estar ligado ao consumo da mandioca amarga e sua transformação em farinha e beiju (BROCHADO, 1977).

A Subtradição Escovada (também chamada Neo-brasileira) identifica um conjunto cerâmico com elementos indígenas modificados e acréscimos coloniais europeus e africanos. Ela é encontrada em missões religiosas estabilizadas e outras instalações coloniais com importante presença indígena. Um elemento bem destacado nessa subtradição é a superfície alisada com um instrumento áspero que deixa feixes de estrias rasas, conhecido como Escovado. Na seqüência do texto não falarei mais dessa subtradição.

O esquema acima apresentado é uma construção a partir de uma realidade complexa, ainda insuficientemente conhecida. Tomando em consideração o grande espaço ocupado e o longo tempo de duração dessa tradição, torna-se fácil admitir ainda variações locais, que são mencionadas desde o começo pelos pesquisadores e se insinuam no texto.

A decoração plástica na Subtradição Corrugada

Todo o vasilhame da tradição Tupiguarani costuma ser produzido por sobreposição de roletes de argila temperada com elementos minerais. A face interna da vasilha é alisada, podendo receber posteriormente banho, ou engobe, ou pintura sobre engobe. A superfície externa pode ser somente alisada e/ou polida, e ainda receber pintura ou engobe nas partes mais salientes e visíveis do corpo. A parede externa pode, em vez disso, receber tratamento plástico no seu todo ou em partes. O tratamento plástico mais comumente usado é alguma forma de corrugado; em proporções menores

é usado ungulado; ocasionalmente roletado, acanalado, ponteadado, inciso, impresso, escovado e outros (CHMYZ, 1966, 1969).

O Corrugado se origina, basicamente, do ato de rejuntar os roletes de barro com os quais se constroem as paredes da vasilha, pressionando um rolete contra o outro, com o uso do polegar ou de um artefato correspondente; o efeito é uma sucessão de depressões e saliências, que resultam em uma superfície enrugada, que cobre a parede externa do corpo da vasilha, algumas vezes apenas a sua borda, ou pescoço. Efeito semelhante pode ser alcançado imprimindo na superfície previamente alisada, mas ainda moldável, um conjunto de depressões parecidas.

Quando os roletes não são fechados, na parede externa, os arqueólogos falam de um acabamento *Roletado*.

De acordo com o visual produzido, os arqueólogos podem falar em *Corrugado Simples* (saliências lineares horizontais sem destaque das marcas de dedos ou espátulas, FIG. 1:11), *Corrugado Simples Ungulado* ou *Corrugado Telhado* (saliências lineares horizontais em que o resultado das pressões individuais se encontra separado por pequenos sulcos, lembrando uma cobertura com telha francesa, FIG. 1:16-18); *Corrugado Complicado* (as saliências e depressões bem marcadas se sucedem formando alinhamentos horizontais sucessivos, FIG. 1:9, 12, 14, 15); *Corrugado Imbricado* (as saliências e depressões não formam alinhamentos horizontais tão claramente separados, mas se “trançam” entre si); *Corrugado Espatulado* (as depressões são mais longas e rasas e muitas vezes cobrem mais de um rolete); *Corrugado Ungulado* (por cima dos Corrugados originais se imprime a borda da unha de forma regular ou irregular, FIG. 1:13); *Corrugado Digitado* (impressões pouco marcadas em cima da massa anteriormente alisada).

O Corrugado aparece, basicamente, como técnica de produção que se transforma em decoração, e certamente se origina de uma função: a parede enrugada, em contato com fogo aberto, expõe à ação das chamas uma superfície maior que uma parede lisa, porque cada uma das rugosidades capta mais um pouco de calor para aquecer o conteúdo do recipiente. Neste sentido as diferentes variedades de Corrugado desempenhariam função semelhante, mas a forma e correspondente posição na vasilha não seriam aleatórias. De fato, na mesma vasilha podem aparecer zonas sucessivas com variedades diferentes de Corrugado.



FIG. 1:11

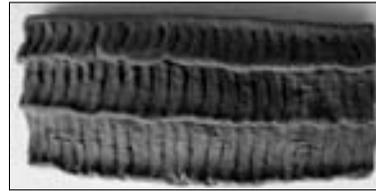
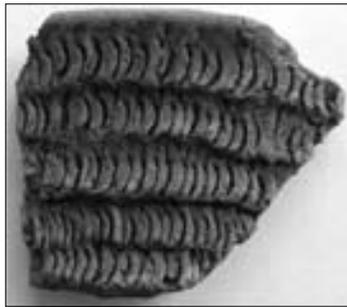


FIG. 1:16-18

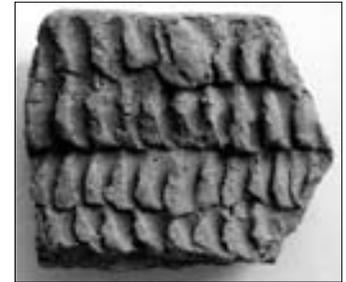
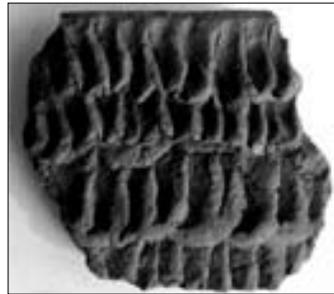


FIG. 1:9, 12, 14, 15



FIG. 1:13

O uso da impressão da unha sobre a parede previamente alisada, mas ainda moldável, para formar depressões características em alinhamentos horizontais ou verticais, formações zonais definidas, “nuvens” de impressões, distribuição concentrada ou dispersa no corpo da vasilha, pode ser denominado simplesmente *Ungulado* (a impressão limpa da borda da unha, FIG. 1:1-7); *Pinçado*, também conhecido como *Beliscado* (impressão simultânea da unha do polegar e do indicador com algum arraste de massa em cada dedo); ou *Serrungulado* (o mesmo movimento do *Pinçado*, formando uma saliência linear contínua à semelhança de uma “serra”, FIG. 1:8).

O *Acanalado* está representado por sulcos produzidos com o dedo ou artefato adequado na massa ainda moldável (FIG. 3:1).

O *Ponteadado* é produzido por artefato com ponta, o qual pode ter formas diferentes, que deixa marcas correspondentes a este formato, quando impressa sobre a massa alisada, ainda moldável.

O *Inciso*, também na pasta fresca já alisada, forma combinações lineares variadas que, às vezes, imitam desenhos geométricos da cerâmica pintada (FIG. 1:8)

O *Impresso* reproduz, em negativo, marcas de tecido, trançado ou outras sobre as quais foi colocado ou que foram pressionadas sobre a parede alisada e ainda moldável.

O *Escovado* está representado por feixes de estrias paralelas, produzidos por objeto áspero usado para acabamento da parede externa da vasilha (FIG. 1:10, 16)

Para alguns arqueólogos, o *Polido Estriado* também é considerado um acabamento plástico.

Diferentes formas de acabamento de superfície podem ser usadas complementarmente na mesma vasilha (FIG. 1:3, 8, 16, 3:8).

De todas elas, o *Corrugado* parece ter uma função mais claramente definida: aumentar a superfície externa para concentrar melhor o calor das chamas sobre o alimento que está sendo cozido.

Minha experiência com a Subtradição Corrugada começou com meus primeiros trabalhos arqueológicos. Importante foi o estudo de uma coleção de quarenta mil fragmentos cerâmicos, originários da Ilha de Santa Catarina, guardados no Museu do Homem do Sambaqui, hoje chamado Museu Padre João Alfredo Rohr (SCHMITZ, 1959). *Uma aldeia Tupiguarani. Projeto Candelária, RS* (SCHMITZ et al., 1990) foi outra expe-

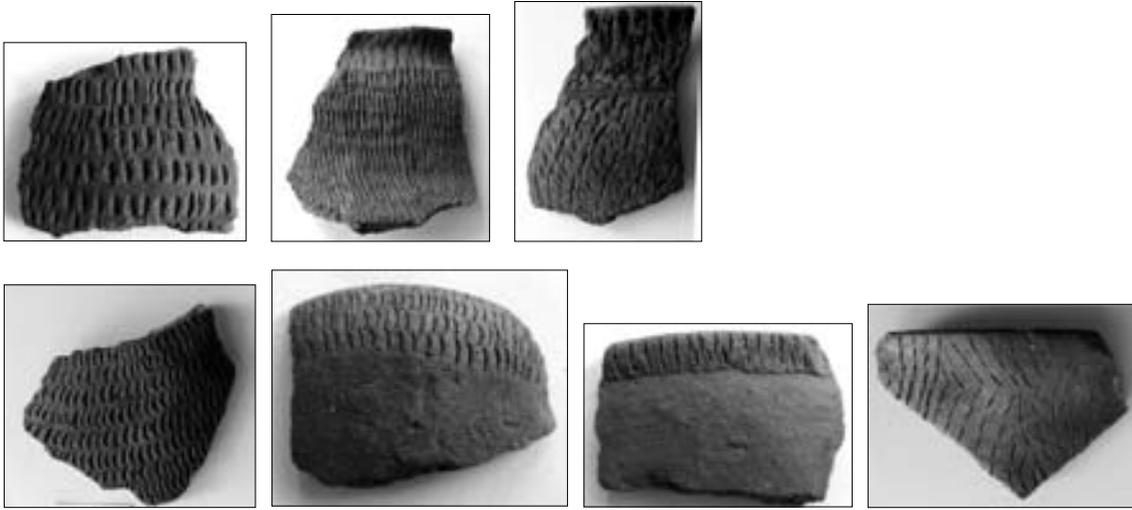


FIG. 1:1-7



FIG. 1:8

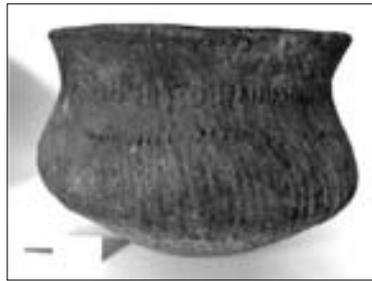


FIG. 3:1



FIG. 1:10



FIG. 3:8

riência importante: é o estudo de um sítio com três casas escavadas, trinta e seis mil fragmentos cerâmicos, o lítico, os restos faunísticos e o ambiente analisados e publicados; mostra o contexto de uma aldeia no fértil vale do rio Pardo, no centro do Rio Grande do Sul. *Sítios arqueológicos do Médio Jacuí, RS*, se mostrou a terceira grande experiência, desta vez com o estudo de uma área maior, com numerosos sítios Tupiguarani e pré-cerâmicos, pesquisados inicialmente por José Proenza Brochado, depois por Schmitz e equipe (SCHMITZ, ROGGE e ARNT, 2000).

Observo, a seguir, como se combinam as formas das vasilhas com os acabamentos plásticos apontados. Impossibilitado de usar para o estudo somente formas inteiras, das muitas preservadas em museus, busquei uma coleção representativa e inédita do Instituto Anchietano de Pesquisas, composta por fragmentos grandes que permitissem combinar forma, tamanho, acabamento da superfície e representatividade no conjunto recolhido.

Trata-se de uma grande coleção de cerâmica Tupiguarani, reunida nas décadas de 1940/1950 pelos estudantes da escola agrícola de Itapiranga, sudoeste do Estado de Santa Catarina. Esta cerâmica era recolhida na propriedade de suas famílias, que havia pouco se tinham instalado na floresta virgem do alto rio Uruguai, para desenvolver uma agricultura de subsistência. Trata-se, por isso, de uma coleção regional representativa.

Da coleção de material não selecionado separei as 742 bordas grandes, que permitem observar forma, tamanho e acabamento de superfície, e um número também considerável de bases, amostra que possibilita a observação da variabilidade e sua quantificação.

De forma geral, podemos dividir o vasilhame de acabamento plástico originário de Itapiranga em pequenos potes e tigelas, que somam 238 unidades (32,07% do total examinado) e em panelas e grandes vasos que somam 504 unidades (67,92% do total examinado).

No primeiro grupo (pequenos potes e tigelas) reúnem vasilhas de bordo contínuo, sem inflexão, mas que podem ter uma suave quebra, ou ângulo, separando a parte basal do resto do corpo, aumentando com isso a superfície interna aplanada e a estabilidade da peça. Destas, 123 (51,68%) têm acabamento Corrugado Complicado; 95 (39,91%) Corrugado Telhado; 15 (6,30%) Ungulado; 3 (1,26%) Escovado; 1 (0,42%) Ro-

letado; 1 Impresso (0,42%).

É interessante observar que existem diferenças entre essas peças se tomarmos como base o seu acabamento.

Na inclinação da borda, medida internamente, nota-se como as peças de acabamento Corrugado Complicado são mais abertas que as de Corrugado Telhado e Ungulado.

TABELA 1

	Corr. Comp.	Corr.Telhado	Ungulado
Bastante rasas (menos de 45º)	16 (13,00%)	2 (2,10%)	0 (0,00%)
Abertas (de 45º a 85º)	86 (69,91%)	39 (41,05%)	4 (26,66%)
De bordos verticais (85 a 100º)	15 (12,19%)	21 (22,10%)	3 (20,00%)
De bordos introv. (100 a 135º)	6 (4,87%)	24 (25,26%)	6 (40,00%)
Com mais de 135º	0 (0,00%)	9 (9,47%)	2 (13,33%)
Total	123	95	15

Do total das 123 peças do Corrugado Complicado, 12 (9,75%) têm um ângulo na parte inferior da parede; as peças em conjunto são naturalmente mais rasas e essa quebra da parede seria menos necessária.

Do total das 95 peças com acabamento Corrugado Telhado, 37 (40,27%) têm um ângulo, mais necessário porque a borda é mais inclinada para dentro; sem ele, a superfície basal seria menor.

A superfície externa das vasilhas com ângulo freqüentemente apresenta diferenças da parte basal, que pode ter um Corrugado raso ou um Escovado, para a parte superior, com um Corrugado mais saliente e, ainda mais freqüentemente, um Corrugado Telhado (FIG. 1:16). Esta diferença pode ter explicação funcional: a base assenta diretamente sobre as brasas, ao passo que o corpo precisa captar o calor das chamas circundantes: quanto mais rugosidades e barreiras apresentar, mais eficiente será essa captação.

Um ângulo parecido deveria ocorrer no Ungulado, mas o pequeno número de peças não permitiu boa observação.

Na abertura das bocas, medidas de 2 em 2 cm, nota-se também diferenças de distribuição:

TABELA 2

	cm	8	10	12	14	16	18	20	22	24	26	28	30	32	34	36	38	40<	Total
Corr. Compl.		1		1	4	4	3	3	8	1	8	14	4	8	10	6	15	28	118
Corr. Telh.			1			1			4	7	10	9	10	11	11	5	6	17	92
Ungulado		1	1		1	1			2	1	4			1	1	2			15

O Corrugado Complicado oferece maior amplitude na abertura das bocas que o Corrugado Telhado, que tem poucas peças pequenas, e que o Ungulado, que não tem peças grandes.

Transformando as medidas da boca em capacidade de conteúdo, aberturas de aproximadamente 22 cm comportariam ao redor de 1 litro; de 30 cm, ao redor de 3 litros; de 34 cm aproximadamente 5 litros; de 40 cm aproximadamente 8 a 10 litros, com as vasilhas cheias até a borda.

O Roletado tem uma peça com 10 cm de abertura e borda fortemente introvertida.

Do Escovado existem três fragmentos de um prato bastante raso, com 18 cm de boca.

Se olharmos o conjunto, em termos utilitários podemos inferir que as vasilhas, por suas características, se prestariam para o preparo, sobre o fogo, de alimentos quentes, de natureza consistente, para os quais na sociedade ocidental se usariam çaçarolas e frigideiras e/ou torradores.

Se a maior parte das vasilhas, por seu tamanho/volume, pode ser considerada adequada para uso de uma família pequena, os 23,72% das peças do Corrugado Complicado e os 18,47% do Corrugado Telhado que têm 40 cm ou mais de boca (8 litros ou mais de capacidade) teriam condições de servir a famílias extensas ou em atividades sociais/coletivas.

Quando falo em preparo de alimentos não excluo que alimentos quentes tenham sido servidos nessas vasilhas, o que até suponho; o que desejo é acentuar seu preparo no fogo e não apenas sua distribuição.

A maior parte das peças estudadas corresponde ao que denominamos painelas ou

grandes vasos, com um bojo e uma pequena constrição junto à borda. O bojo costuma ser um pouco maior que a abertura, e a profundidade semelhante ao diâmetro da boca.

Além da inflexão regular que dá forma ao corpo existe, com certa freqüência, um suave ângulo na parte inferior do corpo, como nas tigelas, aumentando a superfície interna da base.

Há certa freqüência de bojos duplos, isto é, com duas constrições em vez de uma e a parte superior da borda, em vez de se voltar para fora, pode acabar voltada para dentro (FIG. 2:7, 9, 10).

Este conjunto de vasilhas tem os seguintes acabamentos de superfície: 369 (73,21%) são Corrugados Complicados; 89 (17,65%) Corrugados Telhados; 45 (8,95%) Ungulados; 1 (0,19%) Incisos.

O Corrugado Complicado, o Corrugado Telhado, o Corrugado Ungulado e o Ungulado costumam cobrir a peça inteira, do lábio à base, de forma regular ou em combinações; o Inciso na borda pode imitar desenhos de vasilhas pintadas (FIG. 1:8).

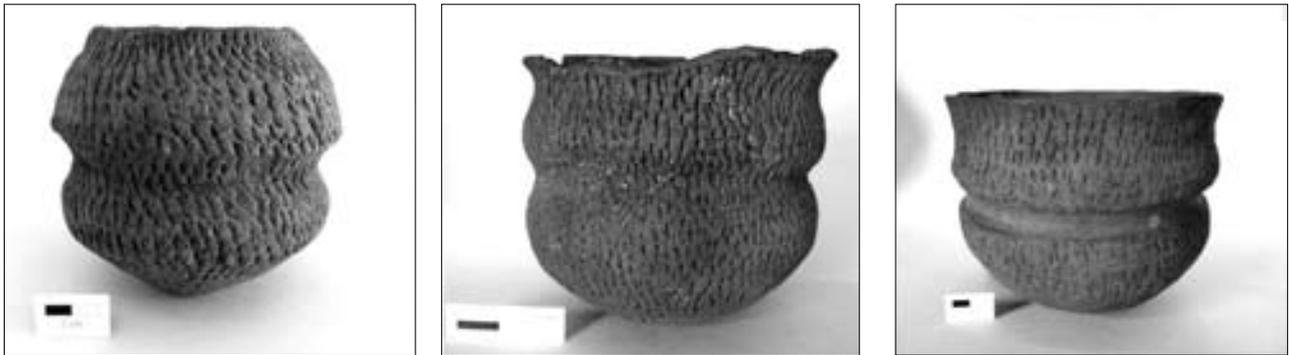


FIG. 2: 7, 9, 10

TABELA 3
Abertura da boca

	cm	6	8	10	12	14	16	18	20	22	24	26	28	30	32	34	36	38	40<	Total
C extrov.		2	1	10	19	20	24	27	30	36	27	19	17	15	13	16	10	9	71	369
C introv.				1				3		3	2	1	1	1		3	1			
CT extrov.				2	1	5	6	6	8	8	15	4	2	5	2	3	3	3	16	89
CT introv.				1		3	2	1	4	3	9	2	1	3	1	1	1		5	
Ungul.		4	2	6	6	5	6	8	2	4	1					1				45

* com bordo extrovertido ** com bordo introvertido

O Corrugado Complicado (primeira linha) está representado por vasilhas com boca de 6 a mais de 40 cm. Percebe-se uma concentração de aberturas que vão dos 12 aos 34 cm (com capacidade de 1 a 10 litros) (71,27%). As peças com 40 cm de boca ou mais (com capacidade de 20 a mais de 50 litros) respondem melhor ao que chamamos grandes vasos e representam 19,24%.

Entre estas só um pequeno número de vasilhas médias (segunda linha) têm o final da borda voltado para dentro (4,33%).

O Corrugado Telhado tem, em geral, uma distribuição semelhante (terceira linha), com maior concentração das bocas entre 14 e 24 cm (e capacidade de 1 a 3 litros), mas os de borda voltada para dentro (quarta linha) são consideravelmente mais numerosos (41,57% do total), incluindo algumas bocas com medidas superiores a 40 cm.

O Ungulado (quinta linha) tem certa representatividade, mas é usado em recipientes de 8 a 24 cm (desde bem menos que 1, até 3 litros).

O quadro mostra que existiam convenções ligando decoração, forma e tamanho, ou capacidade do vasilhame.

As formas bojudas que chamamos panelas ou grandes vasos são tradicionalmente associadas à preparação de alimentos líquidos ou pastosos sobre o fogo. Sua forma mais funda e fechada, como nossas panelas, é adequada para cozinhar alimentos. A borda extrovertida facilita o acesso ao seu conteúdo do recipiente. Mas a borda voltada para dentro lhe dá mais volume e a mantém mais fechada.

Os grandes vasos Corrugados Complicados, ou Corrugados Ungulados, além de se-

rem utilizados para cozinhar, provavelmente serviriam também para a preparação de bebidas fermentadas, previamente aquecidas para apressar a fermentação.

Além da culinária, as vasilhas comentadas podem ter clara utilização ritual: nos grandes vasos eram depositados corpos inteiros em posição fletida, acompanhados de recipientes menores e cobertos com outros vasos ou tigelas. Ossos descarnados foram guardados da mesma forma, usando recipientes adequados. Grandes tigelas ou gamelas podiam ser usadas até para cobrir as partes mais sensíveis do corpo do morto (a cabeça, a bacia) em sepultamentos primários, realizados diretamente no chão.

Nossa pesquisa levou-nos a novas considerações sobre o uso da cerâmica com decoração plástica da Subtradição Corrugada. Usamos para isso uma amostra localizada, proveniente do sudoeste de Santa Catarina. O material de outras áreas não necessariamente dará resultados iguais, por razões geográficas, culturais e cronológicas; as peças inteiras usadas para ilustrar as formas, provenientes de antiga coleção do Instituto Anchietano de Pesquisas, originada na primeira metade do século XX, já mostram diferenças.

Decoração plástica na Subtradição Pintada

Para a Subtradição Pintada minha informação é pouca, tirada, antes de mais nada, dos resumos publicados pelo PRONAPA. Nas diversas fases estabelecidas o tratamento plástico aparece, mas as formas do vasilhame raramente foram publicadas. A indicação é de que não são geralmente as mesmas da Subtradição Corrugada, havendo uma influência maior nelas das formas pintadas; talvez as funções também não coincidam plenamente.

Assim como a Subtradição Corrugada forma um sistema integrado de vasilhame, ligado à utilização, preparo e consumo de certos alimentos, a um ambiente e a uma tradição social e cultural, também a Subtradição Pintada, desenvolvida em outro ambiente, com outros alimentos básicos, outra população e história, desenvolveu uma indústria cerâmica divergente, a partir de elementos morfológicos, decorativos e funcionais partilhados com a Subtradição Corrugada. Como o território ocupado por esta subtradição é menos contínuo e denso que o da Subtradição Corrugada, maiores diferenças internas podem ser esperadas e de fato aparecem nas publicações.

O uso utilitário dos vasilhames foi pouco divulgado, havendo um registro maior apenas para o uso ritual, o enterro dos mortos em grandes vasos, geralmente Corrugados.

Embora se considere que o Estado de São Paulo pertença à Subtradição Pintada, estando a fronteira com a Subtradição Corrugada na altura do trópico do Capricórnio, prefiro escolher minhas amostras em estados em que a Subtradição Pintada é clara, como a Bahia, o Rio de Janeiro e o Espírito Santo.

Calderón informa que na fase Cabrobó, na beira do rio São Francisco, BA,
*(...) a decoração é sempre plástica e suas principais técnicas são a corrugada, un-
 gulada e acanalada feita com os dedos. Os vasos são tigelas e painéis, globula-
 res, com bordas simples introvertidas, diretas ou extrovertidas e lábios apontados
 ou arredondados. (CALDERÓN, 1967, p. 111)*

Os recipientes provêm de enterramentos secundários em urnas globulares ou peri-
 formes, cobertas com vasos ou pedaços grandes de urnas quebradas.

Grandes recipientes corrugados, globulares, com boca bem pequena, como os da
 fase Cabrobó aparecem também, junto com grandes vasos corrugados de borda infle-
 tida, em sítios de São Raimundo Nonato³.

Também na fase Coribe, sobre o rio Corrente, Bahia:

*A decoração desta fase é quase exclusivamente plástica destacando percentual-
 mente, a técnica corrugada e, seguidamente, a escovada, ponteadada, un-
 gulada, serrungulada, incisa, borda talhada e, em apenas um sítio, 3 cacos com engôbo
 branco. Bordas reforçadas externamente semelhantes às da fase Itapicuru (da
 Subtradição Pintada), assim como alguns tipos de decoração plástica mostram a
 filiação existente entre ambas fases. (...) Pequenas urnas funerárias, de enterra-
 mento secundário corrugadas ou escovadas, parecem ser freqüentes nesta fase.
 (CALDERÓN, 1969, p. 140).*

Mas no mesmo rio Corrente aparece um sítio sem nenhuma vasilha de acabamento
 plástico, só peças alisadas e pintadas (SCHMITZ et al., 1996, p. 109).

Na fase Itapicuru, claramente da Subtradição Pintada, no Recôncavo baiano, Calde-
 rón afirma que:

*(...) as técnicas decorativas mais populares [são] a un-
 gulada, em diversas mo-*

3. ALVES, Cláudia. 2004. Comunicação pessoal e material exposto no Museu da FUNDHAM.

dalidades, e a pintura de motivos lineares preto sobre branco, vermelho e preto sobre branco e, particularmente, vermelho sobre branco, um dos traços característicos da fase. Seguem, na ordem de frequência, a decoração plástica incisa, a escovada, acanalada e borda talhada. Por exceção, foram identificados alguns cacos com decoração aplicada em forma de pequenos cones.. (CALDERÓN, 1969, p. 144)

Na fase Guaratiba, RJ:

Na decoração plástica predomina o escovado (...). O ungulado é comum, variando de aplicação. Ocorre isolado, em fileiras, em duplos cordões verticais ou sobre bordas. O corrugado e o espatulado, que quase se confundem com o ungulado, são de ocorrência regular. Bordas talhadas têm ampla difusão, sendo encontradas isoladamente ou associadas a outra decoração qualquer. O serrungulado é relativamente raro. Outras técnicas, como o inciso, digitado, acanalado, digitungulado e ponteadado, ocorrem em escala reduzida. (DIAS JUNIOR, 1967, p. 95).

Na fase Itaocara, às margens do Paranaíba, RJ:

A decoração plástica mais encontrada é o corrugado simples, que apresenta alguma variação na execução. Segue-lhe o ungulado, aplicado sem padronização, ocorrendo isoladamente ou tangente em linha (...). O acanalado é bem característico e de boa ocorrência. O corrugado complicado apresenta algumas variantes e o escovado foi também aplicado, mas é pouco profundo. A ocorrência menor é constituída pelo carimbado, (...) entalhado (restrito às bordas), serrungulado e inciso. (DIAS JUNIOR, 1969, p.123-124).

Na fase Itabapoana, RJ:

(...) a decoração [plástica] é variada e ocorre em menos de 30% do total. Entre as técnicas decorativas mais correntes encontramos: o escovado, bem caracterizado; o ungulado tangente em linha, o corrugado complicado, pouco marcado; o corrugado espatulado, rudimentar; o ungulado, muito freqüente e com as unguiações dispersas sobre a superfície indiscriminadamente; e também o acanalado. Entre as de menor ocorrência observamos o ponteadado (circular), o entalhado, o polido estriado (...), alguns cacos corrugados simples e digitados. (DIAS JUNIOR, 1969a, p.148).

Na fase Ipuca, RJ:

(...) a decoração [plástica] é regular e ocorre em menos de 30% do total. A de-

coração plástica mais encontrada é o polido-estriado, não muito característico. Segue-se-lhe o ungulado tangente em linha (...). Em escala bem menor encontramos o ungulado corrugado e o corrugado complicado. Ainda em menor quantidade vamos observar a existência do ponteadado, inciso, digitado e imbricado(...). (DIAS JUNIOR, 1969a, p. 150).

Nas duas últimas fases há sepultamentos em grandes urnas corrugadas tendo como acompanhamento funerário vasilhas menores, geralmente pintadas.

Na fase Tucum, na baía de Vitória, ES, aparece corrugado complicado, ungulado, escovado, pinçado, entalhado [na borda] e ponteadado. (PEROTA, 1974, p. 131)

Na fase Cricaré, ES, aparece o Corrugado Simples, o Corrugado Ungulado, o Inciso, o Escovado, o Ponteadado e o Entalhado (PEROTA, 1971, p. 154), sendo mais comum o Corrugado Ungulado (1969, p. 133).

Nas áreas em que predominam outras tradições cerâmicas, a Tupiguarani pode aparecer como intrusão ou exercer influências. Assim, na fase Itaúnas, ES, da tradição Aratu, por influência do Tupiguarani, sobre formas Aratu aparece o Corrugado Simples, o Corrugado Ungulado, o Roletado, o Ungulado, o Inciso, o Ponteadado, o Escovado e o Entalhado (PEROTA, 1971, p. 153).

A equipe de Arqueologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) escavou um sítio típico, bem preservado, da subtradição Pintada, com diversos grandes vasos corrugados⁴

Na fase Itaci, MG, entre nove sítios da tradição Aratu/Sapucai, existe um sítio, considerado influência local, em que o vasilhame tipicamente Sapucaí, apresenta alguma presença de Escovado, Acanalado, Engobo branco, Ungulado, Digitado, Entalhado e Corrugado (complicado e espatulado) (DIAS JUNIOR, 1971, p. 139).

Na fase Piumhi, da tradição Una, também em Minas Gerais, se registra contato com Tupiguarani (DIAS JUNIOR, 1974, p. 110).

Na fase Iporá, oeste de Goiás, em domínio da tradição Uru, aparecem sítios puros da Subtradição Pintada e unidades Tupiguarani intrusivas nos sítios da Tradição Uru e, com isso, o Entalhado no lábio, o Corrugado, o Corrugado Ungulado, o Corrugado com

4. PROUS, André; PANACHUK, Lílian. 2003. Comunicação pessoal, desenhos e fotos.

Impressão de cestaria, o Ungulado, o Inciso e o Roletado, todos em pequena quantidade (FENSTERSEIFER e SCHMITZ, 1975, ver figuras).

Em diversos lugares aparece a influência da Tradição Tupiguarani em vasilhame da Tradição Aratu/Sapucai e da Tradição Uru, ou a convivência, esporádica, entre elas.

Estas anotações sugerem que a Subtradição Pintada aparece mais nitidamente definida no litoral atlântico, onde a população era mais densa, e apresenta maior divergência no interior, onde o ambiente e os recursos são diferentes, e onde a população da Subtradição Pintada convive com populações de outras tradições culturais (a Tradição Una, a Tradição Aratu/Sapucai e a Tradição Uru).

Na Subtradição Pintada o vasilhame com acabamento plástico é, geralmente, menos abundante que o simplesmente alisado/polido e pintado. O alimento básico nessa subtradição era preferencialmente a farinha e o beiju de mandioca, não cozidos, mas torrados ou assados, para o que se costumam usar vasilhas rasas. Provavelmente também seriam usadas panelas para os alimentos preparados por cozimento. E são comuns ainda, como na Subtradição Corrugada, os grandes vasos simples ou pintados, necessários para a preparação de bebidas fermentadas, à base de variados produtos vegetais ricos em carboidratos.

Conclusão

O texto se ocupa com a decoração plástica usada no acabamento do vasilhame da tradição cerâmica denominada Tupiguarani. Os elementos usados são partilhados pelas duas subtradições pré-coloniais.

Na Subtradição Corrugada (ou Guarani), o acabamento plástico da superfície externa é, de forma geral, mais abundante que o acabamento pintado, acontecendo o contrário na Subtradição Pintada (Tupinambá). Examinando o material, percebe-se uma relação entre o acabamento da superfície e a forma e o tamanho do vasilhame; há menos segurança quando buscamos relacionar ainda a funcionalidade do acabamento e a funcionalidade da forma.

Como o autor tem maior experiência com a Subtradição Corrugada, a reflexão sobre ela pôde avançar um pouco mais. Sobre a Subtradição Pintada, o autor dispôs, funda-

mentalmente, dos resumos publicados pelo PRONAPA.

Provavelmente a maior ou menor utilização de certas formas e acabamentos de superfície, dentro da mesma subtradição, tenha a ver com o alimento usado localmente e sua preparação; não podemos esquecer que as plantas cultivadas dependem de solo e clima. Assim, para explicação do vasilhame não parece suficiente a simples memória sociocultural, mas é preciso olhar também as experiências concretas da população local, que incluem ainda seu ambiente físico, a presença de outras populações e a trajetória física e social do grupo.

REFERÊNCIAS

- BROCHADO, J. P. Migraciones que difundieron la tradición alfarera Tupiguarani. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, Buenos Aires, n. 7, p. 7-39, 1973.
- BROCHADO, J. P. *Desarrollo de la Tradición Tupiguarani (A.D. 500-1800)*. Porto Alegre: Gabinete de Arqueologia da UFRGS, 1973. n. 3.
- BROCHADO, J. P. *Alimentação na floresta tropical*. Porto Alegre: UFRGS/IFCH, 1977. n. 2.
- BROCHADO, J. P. 1984. *An ecological model of the spread of pottery and agriculture into eastern South America*. (Tese de doutorado) – Urbana II, 1984.
- BROCHADO, J. P. et al. Arqueologia Brasileira em 1968, um relatório preliminar sobre o Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas. *Publ. Av. Mus. Pa. Emílio Goeldi* 12, 1969.
- CALDERON, V. Notícia preliminar sobre as sequências arqueológicas do médio São Francisco e da Chapada Diamantina, Estado da Bahia. *Publ. Av. Mus. Pa. Emílio Goeldi* 6, p. 107-119, 1967.
- CALDERON, V. Nota prévia sobre arqueologia das regiões central e sudoeste do Estado da Bahia. *Publ. Av. Mus. Pa. Emílio Goeldi* 10, p.135-152, 1969.
- CHMYZ, I. (Ed). *Terminologia arqueológica brasileira para a cerâmica*. Manuais de Arqueologia No. 1. Curitiba: Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas, 1966.
- CHMYZ, I. (Ed). 1969. *Terminologia arqueológica brasileira para a cerâmica, parte dois*. Manuais de Arqueologia No. 1. Curitiba: Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas, 1969.
- DIAS JUNIOR, O. F. Notas prévias sobre pesquisas arqueológicas nos Estados da Guanabara e do Rio de Janeiro. *Publ. Av. Mus. Pa. Emílio Goeldi* 6, p.89-106, 1967.
- DIAS JUNIOR, O. F. Resultados preliminares do segundo ano de pesquisas no Estado do Rio de Janeiro. *Publ. Av. Mus. Pa. Emílio Goeldi* 10, p.119-134, 1969.
- DIAS JUNIOR, O. F. Considerações iniciais sobre o terceiro ano de pesquisas no Estado do Rio de Janeiro. *Publ. Av. Mus. Pa. Emílio Goeldi* 13, p. 143-160, 1969a.
- DIAS JUNIOR, O. F. Nota prévia sobre as pesquisas arqueológicas em Minas Gerais. *Publ. Av. Mus. Pa. Emílio Goeldi* 26, p.105-126, 1974.
- FENSTERSEIFER, E.; SCHMITZ, P.I. A fase Iporá: uma fase Tupiguarani no sudoeste de Goiás. *Anuário de Divulgação Científica*, Goiânica, UCG, ano II, nº 2, p.19-70, 1975..
- PEROTA, C. Dados parciais sobre a arqueologia norte espírito-santense. *Publ. Av. Mus. Pa. Emílio Goeldi* 15, p.149-162, 1971.

PEROTA, C. Resultados preliminares sobre a arqueologia da região central do Estado do Espírito Santo. *Publ. Av. Mus. Pa. Emílio Goeldi* 26, p. 127-140, 1974.

SCATAMACCHIA, M. C. M. *Tentativa de Caracterização da Tradição Tupiguarani*. (Dissertação de Mestrado) - São Paulo, Universidade de São Paulo, 1981.

SCHMITZ, P. I. A cerâmica guarani da Ilha de Santa Catarina. *Pesquisas 3, Ciências Históricas*, Porto Alegre, Instituto Anchietao de Pesquisas, p. 267-324, 1959.

SCHMITZ, P. I. As tradições ceramistas do planalto sul-brasileiro. *Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. Documentos.2*, São Leopoldo, Instituto Anchietao de Pesquisas/UNISINOS, p. 75-139, 1988.

SCHMITZ, P. I. et al. Uma aldeia Tupiguarani. Projeto Candelária, RS. *Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. Documentos 4*. São Leopoldo, Instituto Anchietao de Pesquisas/UNISINOS, 1990.

SCHMITZ, P. I. et al. 1996. Arqueologia nos cerrados do Brasil Central. Sudoeste da Bahia e Leste de Goiás. O projeto Serra Geral. *Pesquisas, Antropologia* 52. São Leopoldo, Instituto Anchietao de Pesquisas/UNISINOS, 1996.

SCHMITZ, P. I. et al. Aterros indígenas no Pantanal do Mato Grosso do Sul. *Pesquisas, Antropologia* 54. São Leopoldo, Instituto Anchietao de Pesquisas/UNISINOS, 1998.

SCHMITZ, P. I.; ROGGE, J. H.; ARNT, F. V. Sítios arqueológicos do Médio Jacuí. *Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. Documentos 8*. São Leopoldo, Instituto Anchietao de Pesquisas/UNISINOS, 2000.

El Guaraní Arqueológico: Entre El Axioma Y La Duda

María Élica Farías Gluchy¹

Las reflexiones que se exponen en este texto se desprenden de la investigación que se está llevando a cabo sobre la revisión del basamento conceptual de lo guaraní (FARÍAS, 2000)

La alfarería ha funcionado como elemento diagnóstico para identificar el componente arqueológico tupí-guaraní en la prehistoria. La tradición cerámica definida a partir de la identificación de un conjunto de rasgos sensitivos presenta una expresión temporal y espacial muy extendida en la América Atlántica. Este concepto ha incluido asimismo la dimensión cultural. En este artículo se toma en sentido crítico la posición que sustenta que la cultura material refleja sin velos la etnicidad. En el caso guaraní se ha postulado tradicionalmente su expansión por una porción muy importante del continente habiendo mantenido y reproducido todos los estamentos de su cultura durante un período de dos mil años. Determinados artefactos sensitivos operaron como fósiles guía y de cierta forma de prueba arqueológica de la continuidad de estos procesos. La interpretación tradicional se ha enriquecido posteriormente con la incorporación de variables históricas, las cuales operaron modificando estructuralmente a la “et-

1. Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación. E-mail: mfarías@fhuce.edu.uy

nia” cuando entró en contacto con “otras” en su movimiento expansivo. Así pudieron explicarse comportamientos anómalos en el registro. El comportamiento de la etnia guaraní, no obstante, habría respondido de una forma “tradicional” a través de un amplio período de tiempo. Este modo de percibir los procesos o dinámicas culturales se asemeja mucho al postulado por Lévi-Strauss (1962) cuando define las sociedades “frías” en oposición a las sociedades “calientes”, correspondiendo la primera de ellas a la forma tradicional.

Reflexiones Generales

Las interpretaciones tradicionales sobre la prehistoria guaraní se forjaron a partir de los trabajos de los etnólogos (básicamente alemanes a partir de la segunda mitad del siglo XIX, por ejemplo: Von Martius, Paul Ehrenreich, Von den Steinen entre otros), y de las interpretaciones que impusieron los historiadores encargados de interpretar, además de los documentos históricos, el registro arqueológico.

Es sobre la base de la revisión bibliográfica donde se observó que para una lectura alternativa del universo guaraní - y de otros grupos - se requiere revisar la base conceptual de las interpretaciones etnográficas, historiográficas y arqueológicas. En ellas se advierte que el constructo guaraní se forja sobre la idea de un mundo indígena inmóvil. Del mismo modo se advierte que el arqueólogo fundamenta su construcción en la noción de etnia en un sentido estático.

En los trabajos arqueológicos subyace una conceptualización de lo étnico como estático inmutable, repetitivo en el tiempo, gestándose y expandiéndose en un aislamiento geográfico y social.

Este concepto de etnia ha sido forjado a través de un largo camino de debates académicos que continúan en el presente.

Con relación a las informaciones etnográficas e históricas, a partir de las cuales se ha fundado el pan-guaranismo, sería deseable que tales textos fueran re-examinados para deconstruir sus contenidos (CULLER, 1992, p. 79). Una tal aproximación a las fuentes puede proporcionar una visión alternativa de cómo fue construido el panorama étnico y los hechos históricos ocurridos en la región. La historiografía del siglo XIX ela-

boró cuadros taxonómicos para ordenar el mundo indígena de la misma forma que las Cs. Naturales lo hicieran con las especies animales y vegetales. Tales cimientos han sostenido la percepción del pasado durante todo este tiempo y lo hacen aun en el presente.

La noción de etnia se encuentra mezclada a otras nociones conexas, las de pueblo, raza y de nación, con las cuales, mantiene relaciones ambiguas.

Los criterios utilizados con más frecuencia para definir una etnia son: la lengua, la independencia económica, el etnónimo, la organización política, la continuidad territorial, pero ellos se combinan de forma diversa de acuerdo con los autores. Murdock, por ejemplo, utilizó los dos primeros: “las comunidades que, en el interior de un área geográfica particular, hablan lenguas mutuamente comprensibles y tienen formas de adaptación económicas esencialmente similares” (MURDOCK, 1953 *apud* POUTIGNAT y STREIFF-FENART, 1997, p. 58). Nadel, en tanto, utilizó los dos últimos: “poseer un territorio común y la utilización coordinada de la fuerza contra otros”. Para otros autores el criterio lingüístico es determinante, a la vez que es inexistente entre otros (NADEL, 1951 *apud* POUTIGNAT y STREIFF-FENART, 1997, p. 60).

En muchos ejemplos se observa la equiparación del concepto de etnia al de raza al pretender caracterizar físicamente a los guaraníes como pequeños de estatura en general, como una población homogénea en sus características físicas. Esa forma de definirlos en cuanto a su fenotipo ha servido para diferenciarlos de otros grupos, como por ejemplo, los pampéanos de alta estatura. Esta simplificación ha sido advertida por diversos autores en el pasado, por ejemplo, Bertoni:

Y consiste en querer ver en el guaraní, un pueblo, una nación, una raza uniforme; mientras, en realidad lo que existió fue un Dominio Guaraní, y lo que existe aún, es un complejo etnográfico, tan extenso y variado éste, como inmenso y heterogéneo fue aquél. (BERTONI, 1922, p. 125)

Las investigaciones de campo han demostrado que puede ser una gran ingenuidad creer que se puede definir una unidad étnica (cualquiera que sean los criterios utilizados para definirla) por una lista de rasgos (ver el estudio de Barth sobre los pathans en POUTIGNAT y STREIFF-FENART, 1997).

Este tipo de definiciones nos lleva a imaginar cada grupo desarrollando su forma cultural y social en aislamiento relativo, esencialmente, reaccionando a factores ecológicos locales, a lo largo de una historia de adaptación, invenciones y prestamos selectivos. Esta historia produce un mundo de pueblos separados, cada uno con su cultura propia y organizando una sociedad que podemos legítimamente aislar para describirla como si fuese una isla.

Muchas investigaciones de campo ponen en evidencia el papel de los administradores coloniales y de los propios etnólogos en la creación artificial de las tribus o de las etnias y el carácter arbitrario de la imposición de los etnónimos.

Las reflexiones de Barth insisten en el carácter generativo, procesual y adaptativo por medio del cual los grupos étnicos regulaban su comportamiento en forma de una dialéctica entre sus características socio-culturales y las circunstancias específicas (ecológicas y políticas) de su interacción (PUJADAS, 1993, p. 48).

De esta forma, el grupo étnico posee al mismo tiempo una realidad de organización y de adscripción. Él, existe como grupo, en cuanto conserva su propia organización en medio de otras organizaciones sociales, entre otros grupos organizacionales y frente a otro tipo de sociedades (BRANDÃO, 1986, p. 105). Él, existe como étnico, en cuanto preserva su propia identidad.

La etnicidad se sustenta en un sentimiento colectivo de “identidad”. Aquí se ingresa a un nuevo concepto que desde hace algunos años comenzó a ser utilizado con más frecuencia en los debates sociológicos, de la psicología social y antropológicos. Entre estos últimos ha sido asociada a la palabra etnia para generar identidad étnica (BRANDÃO, 1986, p. 36).

La identidad étnica es el resultado de procesos históricos específicos que dotan al grupo de “un pasado común y de una serie de formas de relación y códigos de comunicación que sirven de fundamento para la persistencia de una identidad étnica específica” (BATALLA, 1972, p. 122-123)

La construcción de la identidad étnica es entonces un proceso dinámico, que sufre transformaciones a lo largo del tiempo. Estas pueden ser colectivamente motivadas, impuestas por alguna o algunas razones externas o internas al grupo, “pero siempre inequívocamente realizadas como un trabajo simbólico de él, en su cultura y con su

cultura” (BRANDÃO, 1986, p. 110). Es un proceso dinámico que está definida por cada momento histórico.

Los términos etnia, identidad, identidad étnica aún continúan en la arena del debate en cuanto a su conceptualización. Se pueden leer reflexiones como las de Rodrigues Brandão (1986), entre otros, donde se expone la esencia y la sustancia de la construcción de la otredad. Esta dificultad se observa a lo largo de la historia, aún luego de la institucionalización académica de la ciencia que tendrá a su cargo el estudio del “otro”. Dificultad que es también observada en la construcción del metalenguaje para referirse a esa otredad, y su variación, según las circunstancias a lo largo de la historia. En algún caso se puede llegar a cuestionar la existencia real de esas construcciones que operan como herramientas metodológicas para explicar los hechos culturales que tratamos de describir y entender.

A partir del paradigma difusionista una de las preocupaciones que ha tenido la etnografía y también la arqueología es ubicar el lugar geográfico que dio origen al grupo guaraní. Lugar geográfico a partir del cual se expandirían por diferentes vías hacia buena parte del continente sudamericano, no siempre bien sustentadas con una suficiente base empírica. La explicación brindada a través de esta corriente de pensamiento, carece de claridad explicativa en cuanto a lo sucedido con los grupos étnicos que ya estaban asentados en el momento de expansión guaraní. Sino se debería pensar en un “vacío” humano antes de ser ocupado por los guaraníes.

Una de las explicaciones sugeridas por esta postura teórica es que muchos de los grupos instalados antes de la llegada del guaraní, fueron reemplazados por los recién llegados, como lo explicita claramente Susnik y Chase-Sardi (1995). Otros solo habrían tomado ciertos rasgos culturales, como por ejemplo la lengua guaraní, en un proceso llamado *guaranización* (SUSNIK, 1994, p. 94).

Sin introducirnos demasiado en los procesos de deconstrucción (pues exceden los objetivos de estas reflexiones), a modo de ejercicio, se invertirá la posición jerárquica del esquema causal relacionado a lo guaraní.

El principio de causalidad afirma la prioridad lógica o temporal de la causa frente al efecto. Si se sigue a Culler:

(...) la deconstrucción invierte la posición jerárquica de un esquema causal. La distinción entre causa y efecto hace de la causa un origen, lógica y temporalmente prioritario. El efecto se deriva, es secundario y dependiente de la causa. Sin investigar las razones o las implicaciones de esta jerarquización, señalemos que, operando dentro de la distinción, la deconstrucción cambia la jerarquía produciendo un intercambio de propiedades. Si el efecto es el que causa a la causa su conversión en causa, entonces el efecto, y no la causa, debería ser tomado como origen. Demostrando que el argumento que eleva a la causa es susceptible de ser usado a favor del efecto, se destapa y se deshace la operación retórica responsable de la jerarquización y se produce un corrimiento significativo. (CULLER, 1992, p. 81-82)

En el esquema causal que se ha construido sobre el guaraní, la expansión sería la causa del efecto de homogeneidad cultural expresada en la cerámica, entre otros rasgos (por ej. lengua, rasgos físicos, etc.). La mayoría de los autores analizan el efecto “cerámica” como causa y como razón suficiente para explicar la problemática arqueológica y también etnográfica de la cuestión guaraní.

Si analizamos esta explicación se advierte una unidimensionalidad lógica, se aísla un fenómeno para explicar la causa. Pero ésta (la expansión guaraní) no es probada empíricamente, se presume. En nuestro caso de estudio la causa puede ser multidimensional; contacto, aumento demográfico y elección de una nueva tecnología cerámica, etc.

El resultado del paradigma difusionista fue la percepción de una entidad étnica homogénea justificada por la presencia de elementos de su cultura material y pautas de comportamiento comunes, obviando o colocando en segundo plano toda heterogeneidad. Sin testear otros ítem del registro arqueológico, por ejemplo, el propio patrón espacial de asentamiento, el material lítico entre otros. Este estilo de vida guaraní, además, es concebido sin mayores modificaciones o congelado a lo largo de cientos de años.

Una premisa básica de la interpretación que debe ser discutida y analizada es la insistencia con que los arqueólogos han asociado ciertos tipos particulares de cerámica – ej. tratamiento externo corrugado – con el grupo guaraní. Algunos atributos diagnósticos, percibidos primariamente como estilísticos, han diferenciado en el registro arqueológico a los guaraníes de otros grupos. Se ha soslayado o colocado en un

plano secundario, no obstante, el hecho de que tras muchos de los atributos que se entienden por estilísticos son plausibles explicaciones funcionales y fundamentalmente tecno-funcionales. La bibliografía arqueológica relacionada al guaraní no ha hecho una mayor diferencia de estas cuestiones y cuando se ha definido lo guaraní ha sido a través de una percepción reduccionista del tipo: etnia/estilo. Una perspectiva que quiebre la dicotomía estilo/tecno-función a favor de un campo integrado, y los abordajes concientes de los ítems del registro como entidades polisémicas abren nuevas sendas para la interpretación.

(...) As Shanks and Tilley (1987:97) have indicated, a particular material form may remain the same, but its meaning will alter in different contexts; it will be 'consumed in different ways, appropriated and incorporated into various symbolic structures according to historical tradition and social context' On this basis it cannot be assumed a priori that similarity in material culture reflects the presence of a particular group of people in the past, an index of social interaction, or a shared normative framework. (SHANKS and TILLEY apud JONES, 1998, p. 126)

En relación a la discusión sobre estilo/función, etnia/estilo, aparecen implicados conceptos que están siendo revisados y discutidos en los abordajes arqueológicos evolucionistas Darwinianos.

Por ejemplo, si asumimos el acabado externo corrugado, el rodete y el desgrasante tiesto molido como tecno-funcional, se podría considerar como análogos² (en términos de O'BRIEN y LEONARD, 2001) los artefactos que presentan éstas características en América del Norte y en la América Meridional Atlántica. No hay conexión histórica ni física alguna. El tratamiento de superficie externo es un rasgo que ha sido observado en diversos conjuntos arqueológicos. El mismo puede ser explicado como una adaptación tecno-funcional para optimizar las vasijas destinadas a cocinar alimentos (RICE, 1987, p. 232). Por lo tanto, una función posible, dentro de las diversas que admite ese rasgo, es el aumento de la superficie del cerámico para optimizar la absorción del calor del fuego. Contribuyendo a esta interpretación el tratamiento externo corrugado se observa en conjunción a diseños cónicos, los cuales favorecen asimismo un aprovechamiento

2. En oposición a homólogo.

óptimo de la fuente de calor (FLORINES, 1998).

Asumir una tal interpretación debilita la interpretación estocástica de este rasgo presente en muchas partes del mundo. No obstante, pueden observarse variaciones estilísticas en la forma que se expresa el tratamiento externo corrugado. Estas variaciones sí poseen valor diferenciador. Una forma de percibir heterogeneidad donde antes se percibía homogeneidad.

En la América Meridional Atlántica el paquete tecnológico alfarero atribuido con exclusividad a la marca étnica guaraní estaba disponible para quien lo requiriera. Dependía de ciertas circunstancias adaptativas el utilizarlo o no, siendo un tecnología más eficiente que otras por su durabilidad, ahorro de combustible, y compatibilidad con tamaños de contenedor mayores, entre otras ventajas. El punto de vista que sostiene esta argumentación explora alternativas al axioma que sostiene que determinados atributos de los conjuntos alfareros pueden ser considerados apriorísticamente como marcas étnicas. Existieron indiscutibles vínculos y conexiones históricas y físicas entre los grupos humanos de esta porción del continente, sin embargo, estos complejos procesos aparecen simplificados tras la búsqueda de las rutas de difusión de una cierta etnia expansiva que a su paso sustituye o margina a otros grupos étnicos. La introducción de una duda permite interrogar al registro hacia otras posibles interpretaciones, derivadas fundamentalmente de una percepción más compleja de la mutación permanente de los grupos étnicos y de sus interacciones.

Palabras claves: Arqueología – Guaraní - Etnicidad

REFERÊNCIAS

- BERTONI, Moisés. La Civilización Guaraní; Parte I, Etnología. Origen Extensión y cultura de la Raza Karaí-Guaraní y Protohistoria de los Guaraníes. In: *Descripción Física, Económica y Social del Paraguay*. Div.4; Antropología, Nº 46. Publicaciones Bertoni, 1922.
- BATALLA, Guillermo Bonfil. El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial. In: *Anales de Antropología*, IX: 105-124. UNAM, México, 1972.
- BRANDAO, Carlos Rodriguez. *Identidad e Etnia*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CULLER, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra, 1982.
- FARIAS, María. *Restrospectiva y actualización de la cuestión guaraní en el área deltaica del Río Negro*. Porto Alegre: PUCRS, 2000.
- FLORINES, Andrés. *El abordaje arqueológico de los conjuntos alfareros del Litoral Retrospectiva y Prospectiva*. Trabajo curricular monográfico. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Montevideo, 1998. 222 p.
- JONES, Siân. *The archaeology of ethnicity*. London: Routledge, 1998.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento Salvaje*. Breviarios 173, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- MASON, Ronald. Two Stratified sites on the door Peninsula of Wisconsin. In: *Anthropological Papers*, Museum of Anthropology, University of Michigan. n. 26, 1966.
- O'BRIEN, Michael; LEONARD, Robert D. Style and function: an introduction. En: HURT, Tereza D.; GORDON, F. M. Rakita (Ed.). *Style and function*. Conceptual issues in Evolutionary Archaeology. London: Bergin&Garvey, 2001. p. 1-23.
- POUTIGNAT, P.; STREIFF-FENART, J. *Teorías da Etnicidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- PUJADAS, Joan. *Etnicidad. Identidad cultural de los pueblos*. Salamanca: Eudema, 1993.
- RICE, Prudence. *Pottery análisis*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- SUSNIK, Branslava. *Interpretación etnocultural de la complejidad sudamericana antigua*. Asunción: Museo Etnográfico "Andrés Barbero", 1994.
- SUSNIK, Branslava; CHASE-SARDI, Miguel. *Los indios del Paraguay*. Madrid: MAPFRE, 1995.

Os Gestos na decoração plástica de vasilhas Tupiguarani em Minas Gerais

Camila Jácome
Adriano Carvalho¹
Lílian Panachuck²

Introdução

O principal aspecto definidor da cerâmica tupiguarani é sua decoração, seja plástica ou pintada. Procurando perceber a ação dos indivíduos através da matéria, esperamos vislumbrar as técnicas motoras e corporais envolvidas no processo decorativo. Apresentamos aqui o início de uma pesquisa que visa conhecer o procedimento técnico-gestual empregado na manufatura dos potes e de sua decoração plástica.

Durante o projeto *Arqueologia Tupiguarani em Minas Gerais*, realizado pelo Setor de Arqueologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), iniciamos a análise do gesto através da observação de fragmentos e potes arqueológicos tupiguarani remontados, apoiada na reprodução experimental das vasilhas e decorações. Exemplifi-

1. Pesquisador do Setor de Arqueologia do Museu de História Natural e Jardim Botânico da Universidade Federal de Minas Gerais – MHN/UFMG, Pós-graduando em História e Cultura de Minas – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC/MG, Gestor da Scientia Consultoria Científica, unidade Belo Horizonte.

2. Pesquisadora do Setor de Arqueologia do Museu de História Natural e Jardim Botânico da Universidade Federal de Minas Gerais – MHN/UFMG, Mestranda da Universidade de São Paulo - USP e pesquisadora da Scientia Consultoria Científica.

camos este trabalho com a análise da decoração plástica de vasilhas provenientes do sítio arqueológico Florestal II, situado no município de Ituêta-MG (ver, no volume 3, o artigo: “Reflexões sobre as aldeias tupiguarani: apontamentos metodológicos”), potes de antigas coleções que estão sob guarda do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, peças do acervo do Núcleo de Pesquisas Arqueológicas - NPA (Andrelândia/MG) e vasilhas conservadas no Museu Histórico Municipal de Conceição dos Ouros/MG.

Bibliografia e procedimentos analíticos

Os estudos das técnicas corporais iniciados por Marcel Mauss e ampliados por Leroi-Gourhan para as tecnologias pré-históricas mostraram que as práticas técnicas, além de obedecer às imposições da matéria trabalhada e às limitações corporais, refletem hábitos culturais adquiridos através de processos de aprendizagem. Neste texto, focalizaremos gestos individuais observados em vários tipos decorativos, com o objetivo de, no futuro, compararmos hábitos de grupos tupiguarani de distintas regiões geográficas.

Procuramos informações sobre os *habitus* técnicos nos vestígios arqueológicos e também na leitura de monografias etnográficas sobre algumas etnias indígenas no Brasil, inclusive Tupi-guarani, que traziam referências sobre manufatura e cadeia operatória na produção cerâmica. Mesmo quando esse tipo de publicação não tem seu foco na cultura material, muitas vezes apresenta referências a esta de forma assistemática, principalmente no caso de autores que, acreditando estar diante de sociedades em colapso, pensavam que a preservação de informações sobre sua cultura material era uma tarefa essencial. Entre os poucos estudos que trazem informações relevantes para o nosso propósito estão Yde (1965), B. Ribeiro (1988), D. Ribeiro (1952, 1996), Velthem (1983, 1998) e Müller (1990). Mesmo neles encontramos raríssimas referências ao comportamento gestual na produção tecnológica. Estes trabalhos focalizam essencialmente a fabricação das vasilhas e, eventualmente, a decoração pintada - sem se ater às decorações plásticas.

A falta de uma análise dos gestos nos estudos etnográficos sobre a produção da cerâmica repete-se também em trabalhos de arqueólogos. Poucos são os estudos que

tentam perceber, nos artefatos cerâmicos, as mãos e os gestos daqueles que os fabricaram. Entre as poucas exceções está o trabalho de Desidério Aytai (1991), que em seu artigo “Um estilo de decoração tupi: ordem no caos” faz uma análise dos gestos utilizados pelos ceramistas pretéritos para pintar vasilhas em alguns fragmentos tupiguarani dos estados de São Paulo, Paraná e Pará.

Tipos decorativos, gestos e instrumentos na decoração plástica

A observação minuciosa dos potes nos levou a interpretar certos gestos que marcaram as etapas de confecção da peça, como, por exemplo, o afundamento da argila úmida causado especificamente pelo apoio de pulso para firmar a mão. Já no caso da pintura, pode-se perceber no traçado das linhas marcas de descontinuidades nos gestos e, também, a existência de retoques – mas reservamos a análise dos traços pintados para outra publicação.

Organizamos esse estudo em duas etapas que focalizam: a) o tipo de instrumental utilizado e b) os gestos na realização da decoração. Exemplificamos esses aspectos com potes ungulados, espatulados e escovados.

Neste tópico apresentaremos uma análise de vasilhas com diversas modalidades de decorações plásticas, a fim de discutir os gestos e os instrumentos empregados em sua manufatura.

Ungulados e pseudo-ungulados

O próprio nome sugere que a decoração ungulada era feita pela pressão da unha sobre a argila úmida. No entanto, os arqueólogos que estudam a cerâmica tupiguarani já perceberam que nem sempre as impressões em segmento de círculo, que parecem à primeira vista corresponder a esta definição, foram de fato deixadas por unhas. Poderiam ter sido feitas tanto por impressão de unha(s) quanto pela extremidade, curva ou linear, de um instrumento. Os autores que trataram da classificação dos tipos decorativos (LA SALVIA E BROCHADO, 1989; CHMYZ, 1966) reservam este termo à efetiva



(FIG. 1, Flor I e II)



Decoração ungulada
Lapa do Índio - Vale do Peruaçu/MG
Acervo MHNJB/UFMG



Decoração pseud-ungulada
Governador Valadares/MG
Acervo MHNJB/UFMG

impressão da unha e incluíram as demais na categoria de “ponteados”. Considerando a similitude morfológica, certamente voluntária, do resultado de ambos, preferimos denominar, neste estudo, o primeiro procedimento de unglado (*stricto sensu*) e o segundo de pseudo-unglado. (FIG. 1)

Inicialmente pensamos analisar as unglações *stricto sensu* para verificar se tinham sido realizadas por adultos ou por crianças, e se haveria eventualmente peças decoradas por mais de uma pessoa. Consultas feitas ao médico legista Dr. José Frank Marotta, do Instituto Médico Legal de Belo Horizonte, e uma revisão em manuais de antropologia forense mostraram que não haveria como chegar a resultados confiáveis por esta via, em razão da variabilidade das unhas e da falta de relação métrica entre as unhas e os ossos longos. No entanto, teoricamente seria possível reconhecer módulos de impressão – caso o mesmo grupo de unhas fosse cravado repetidamente na mesma linha (por exemplo, os três dedos centrais da mão).

Instrumentos de produção e morfologia das marcas

Durante a análise da coleção do sítio Florestal II verificamos que a maioria das impressões entra na categoria de pseudo-unglados. Isso se comprova pelo grande comprimento (superior a 1 cm) das marcas, associado com a ausência de vestígios da “polpa do dedo”, além da curvatura, ou muito reta ou muito curva...

Através de experimentações feitas com a unha e com instrumentos diversos conseguimos, variando os gestos, reproduzir marcas bastante similares às dos “unglados” e “pseudo-unglados” arqueológicos. O material arqueológico estudado evidencia o uso de vários instrumentos para a produção do pseudo-unglado, como espátulas de extremidades retas ou curvas, ou galhos secos com ponta cortada em bisel (FIG. 2).

A decoração do pote

Além dos gestos de aplicação e instrumentos utilizados procuramos entender como se deu o processo de decoração do pote. Para tanto, trabalhamos com potes já restaurados e parcialmente remontados. Em um pote já restaurado do sítio Florestal II (MHN



Fig. 02 - Plaqueta de Experimentação das marcas de ungulado e pseudo-ungulado e instrumentos utilizados.



Fig. 03 - Obliquização das linhas decorativa - Sítio Florestal



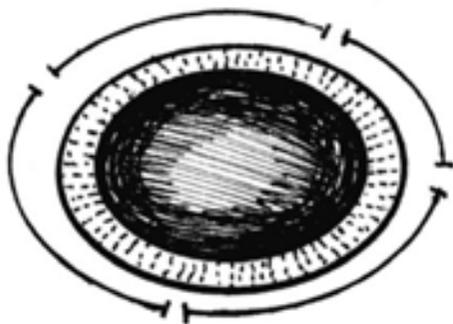


Fig. 04 - Módulos gestuais

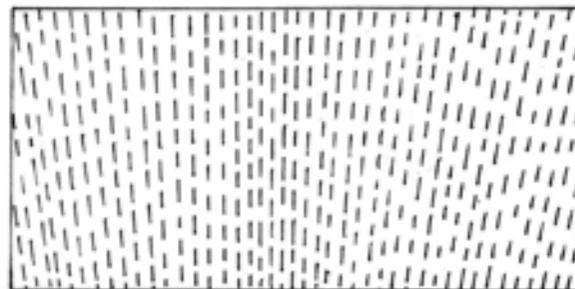


Fig. 05 - Variação das direções de decoração quando se utiliza as duas mãos

nº 5921), o objetivo inicial da oleira era criar alinhamentos verticais de marcas pseudo-unguladas, com as impressões em sentido também vertical. De fato, as primeiras linhas feitas pela artesã, próximas ao seu corpo, são realmente perpendiculares à borda, mas aquelas mais distantes tornam-se progressivamente oblíquas à medida que se afastam. Esta “obliquização” nos parece decorrer menos de uma mudança voluntária na direção do gesto (do perpendicular ao oblíquo), e mais da postura fixa da oleira em relação ao objeto a ser decorado. À medida que sua mão e punho se distanciam do seu corpo, ocorre uma mudança no ângulo das linhas em relação à borda, produzindo diferentes feixes de linhas. Esta inclinação das linhas para a direita, por ser progressiva, mostra que o desvio é involuntário e que o movimento foi feito da esquerda para direita. A partir de certo momento ocorreu um deslocamento, ou do pote ou da oleira, para prosseguir a tarefa nas partes fora do alcance da mão, o que é percebido pela recuperação da verticalidade das linhas e pela sobreposição entre as últimas oblíquas e as primeiras verticais do novo conjunto. As faixas decorativas produzidas a partir de uma única posição formam “conjuntos” que denominamos de **módulos gestuais** (FIG. 4).

Olhando esses módulos, percebemos onde o gesto foi iniciado, pela verticalidade das linhas, e onde foi finalizado, pela grande inclinação das linhas e ainda pela brusca recuperação de sua verticalidade, que marca o início de outro módulo. Nos potes analisados, notamos variação de tamanho dos módulos de acordo com o tamanho da superfície decorada. Por exemplo, em um pote elíptico (MHN-UFMG, Lapa do Índio-

Januária/MG), os maiores módulos (25 e 35 cm) situam-se na superfície de menor curvatura e os menores módulos (20 e 21 cm) na parte da parede com maior curvatura (FIG. 5). Os quatro módulos indicam, possivelmente, a quantidade de movimentos executados pela oleira: primeiramente, foram feitas as linhas na porção do pote próxima ao seu corpo (1º módulo); posteriormente, os demais módulos (2º, 3º e 4º), correspondentes a três movimentos, ou do pote ou da própria oleira.

Caso as oleiras usassem ambas as mãos para criar as linhas que se desenvolvessem sucessiva ou simultaneamente, de perto para longe do corpo, haveria duas “obliqualizações” divergentes a partir de um centro com linhas verticais. Como isto não acontece, havendo desvio sempre no mesmo sentido, acreditamos que isso se deva ao fato de a decoração ter sido feita com a mesma mão. Como os movimentos foram realizados da esquerda para direita, tudo indica que a oleira utilizou a mão direita em todos os potes observados. Por outro lado, percebemos em alguns deles a mudança do sentido do instrumento, provocando o espelhamento das linhas com pseudo-ungulações (FIG. 5).

Essa tendência de “obliqualização” de linhas “originalmente verticais” materializa o *habitus* corporal dessas oleiras (FIG. 3). O padrão de movimentação da decoração baseia-se, portanto, mais no movimento da mão e do punho da oleira do que na movimentação do pote; provavelmente porque este, ainda não queimado, apresenta o risco de deformação se girado constantemente. A posição da oleira diante da peça limita o seu campo de visão, e somente quando sua mão chega ao ponto cego ocorre o deslocamento para a continuidade da decoração.

Através dos potes pseudo-ungulados que pudemos analisar, percebemos que a direção do gesto ocorre sempre da esquerda para direita. Considerando que são potes e fragmentos provenientes de diferentes regiões do estado, isto sugere que as artesãs, ao praticarem o movimento nesse mesmo sentido, da esquerda para a direita, poderiam ser todas destros. Se a nossa amostra for representativa, numa hipótese mais “cultural”, podemos pensar que teriam aprendido o movimento de uma mesma forma. Nesta segunda hipótese, as marcas caracterizariam menos uma idiosincrasia da oleira do que uma aprendizagem dos movimentos, pois, nas palavras de Mauss, “a educação fundamental de todas as técnicas consiste em fazer adaptar o corpo ao seu emprego” (MAUSS, 1974, p. 234).



Fig. 06 - Complemento
Acerto NPA - Andrelândia/MG

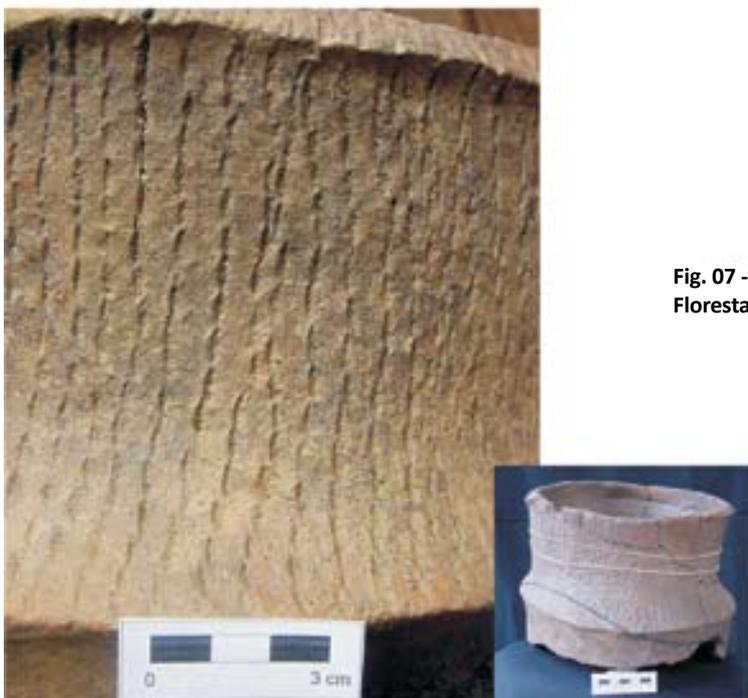


Fig. 07 - Desvio
Florestal II - Acerto MHNJB/UFMG

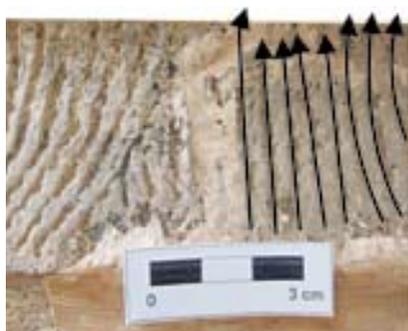
Elementos de preenchimento e recuperação

Um fato que nos chamou a atenção nos potes analisados foi o preenchimento de espaços intocados entre os módulos gestuais, deixados em decorrência da própria forma do pote e da posição da oleira diante da peça. Apontamos aqui três tipos de “elementos de recuperação” notados nos potes:

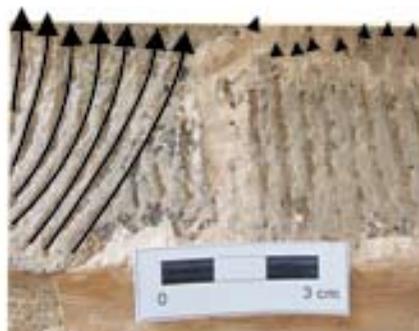
a) “Complemento”: inserção de uma ou mais linhas menores no espaço entre duas linhas *de um mesmo módulo* que, acidentalmente, tiveram sua distância ampliada (FIG. 6);

b) “Desvio”: ocorre quando a linha de um módulo torna-se sinuosa, seja devido às inflexões na superfície do pote (passagem de uma forma côncava a convexa, em potes bi-infléticos), seja para evitar o encontro de uma linha com outra (FIG. 7);

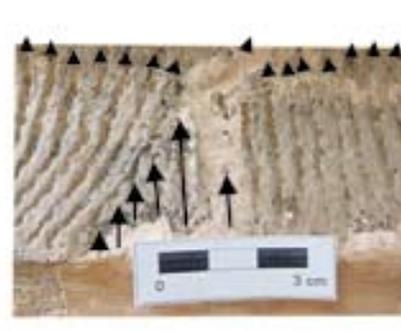
c) “Arremate”: quando a oleira chega ao limite possível do gesto (ponto cego) na finalização de um módulo (linhas mais oblíquas), ocorre o movimento (seja do pote, seja da oleira) para reiniciar a decoração. A passagem para este novo módulo é marcada pela retomada da verticalidade das linhas. O ângulo criado pelo encontro entre o final de um módulo (linhas oblíquas) e o início de outro (linhas perpendiculares) gera um espaço vazio, preenchido com linhas (verticais ou oblíquas) sobrepostas aos dois primeiros módulos. A este módulo chamamos arremate (FIG. 8).



Momento 1 - Linhas perpendiculares à bora



Momento 2 - Linhas oblíquas à borda



Momento 3 - Preenchimento do espaço residual

Fig. 08 - Arremate



Fig. 09
Espatulado profundo:
notar a marca
arredondada da espátula
Sítio Florestal II

Ituêta/MG

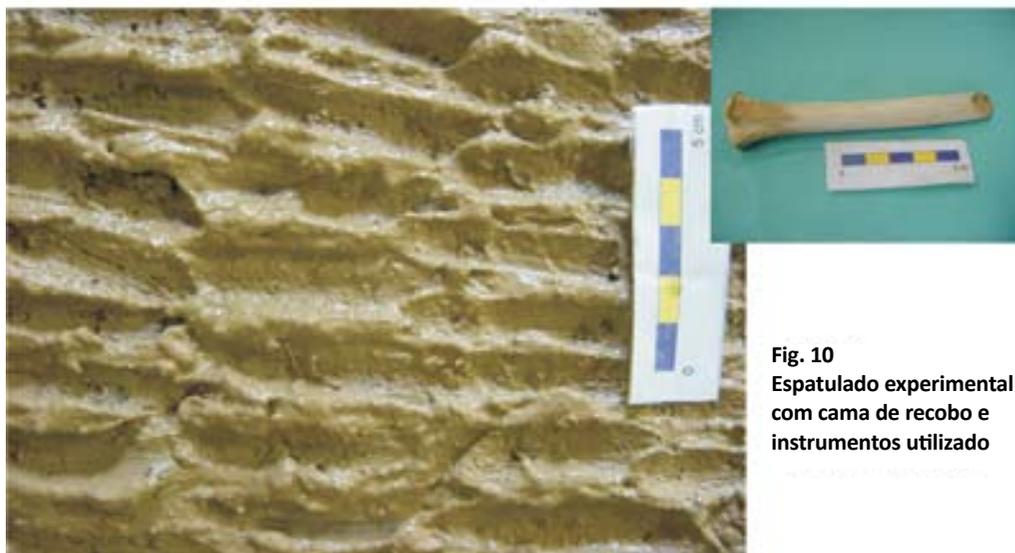


Fig. 10
Espatulado experimental
com cama de recobo e
instrumentos utilizado

A prática dos espatulados

Características e instrumentos

A decoração espatulada no material tupiguarani de Minas Gerais é caracterizada por sulcos verticais de largura aproximada entre 0,5 e 1,0 cm (FIG. 9). Na maioria dos casos, eles têm extremidades arredondadas, indicando que o objeto que os produziu termina em semi-círculo (FIG. 10). Isso nos leva a pensar que o mesmo instrumento utilizado para criar a decoração “espatulada” pode ter sido também utilizado para fazer o “pseudo-ungulado”. A diferença do resultado está no modo como o instrumento é aplicado: no primeiro caso ocorre o arrastamento do instrumento obliquamente e, no segundo, o gesto de aplicação é perpendicular à superfície decorada.

Também percebemos que o fundo do sulco é completamente liso em alguns potes, enquanto em outros aparecem estrias. Esta diferença pode ter várias causas; as superfícies lisas podem decorrer da retirada da casca de sementes e alisamento do instrumento, e as estrias da utilização de uma vareta não modificada. Ou, ainda, do grau de umidade da pasta no momento da espatulação: quando esta é mais úmida o atrito é menor, deixando poucas marcas, ao contrário da pasta mais seca, na qual a resistência é maior. É possível também que a presença de antiplástico com grãos grossos e irregulares provoque as marcas estriadas.

A aplicação da espatulada

Os potes espatulados de Florestal II têm, em média, entre 40 e 50 cm de altura, o que demanda um tempo significativo em sua confecção, desde o primeiro rolete até a finalização do pote. Isto implica uma perda significativa de umidade, o que dificulta a aplicação da espátula. Nós, que não possuímos a prática que as oleiras tupiguarani certamente tinham, gastamos entre 3 e 4 horas para fazer um pote piriforme (50 cm de altura). Mesmo as oleiras experientes deviam enfrentar uma perda de plasticidade significativa na hora de decorar a superfície. Encontramos no material do sítio Florestal II um recurso utilizado pelas oleiras para driblar a resistência que a argila mais seca



**Detalhe decoração
escovava**

Acerto MHN/UFMG

Fig. 11



Placa experimental

oferece ao trabalho na espátula: é comum encontrarmos nas vasilhas arqueológicas a aplicação de uma camada de argila mais fina e úmida que a do pote, uma espécie de “reboco”³ aplicado ao pote (FIG.11). A aplicação desta camada, com aproximadamente 0,2-0,3 cm de espessura, era feita com uma argila bem mais úmida do que a utilizada para a confecção dos roletes, compensando a dificuldade que a superfície mais seca oferecia à espátula. Nesta nova camada era então aplicada a decoração espatulada.

Reboco de argila

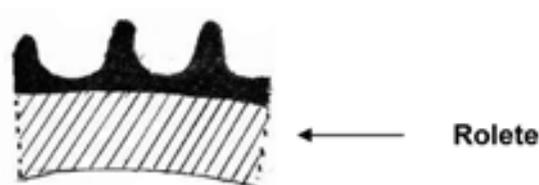


Figura 11 – Perfil esquemático da camada de reboco aplicada sobre o rolete.

Se, porém, a artesã insistisse na aplicação com a pasta mais seca, teria que usar certa força, que poderia “estufar” a parede interna da vasilha, e o sulco deixado seria mais raso. Encontramos um pote em que a aplicação do espatulado foi feita sem a camada de “reboco”; visualizamos nessas marcas de espátula sinais de estrias, profundidade mais rasa em relação ao espatulado sobre “reboco” e ausência do característico acúmulo lateral de argila. Não há estufamento na parte interna do pote, talvez devido à grande espessura da parede. Esse exemplo, até o presente momento, é o único encontrado; todos os demais potes espatulados de Florestal II foram feitos com aplicação do “reboco”.

Em todos os potes analisados percebemos que o movimento do gesto foi feito perpendicularmente em relação à borda, indo ora de cima para baixo, ora no sentido contrário. Durante a aplicação da força, resíduos de argila foram se depositando late-

3. La Salvia e Brochado (1989, p. 17) classificariam esta camada de barbotina. Preferimos não utilizar este termo por se tratar de um vocabulário específico da indústria cerâmica moderna. Trata-se, então, da adição de silicato de sódio a uma argila líquida para aumentar sua coagulação, comum na reprodução de peças em molde.

ralmente e nas extremidades, devido à pressão exercida na massa. O depósito deste resíduo transversal de argila marca o limite do gesto, que é, em geral, curto – 3 a 5 cm em média (FIG. 9 e 10).

Escovado e alisado

Gestos e instrumentos

Nas duas peças escovadas que analisamos, a aplicação da decoração foi feita preferencialmente paralela à borda, embora apareçam também alguns gestos perpendiculares e verticais (FIG. 12). As marcas de estrias são profundas, o que sugere que o pote ainda estava bastante úmido, caso contrário a oleira teria que aplicar mais força. Alguns objetos que utilizamos em nossas experimentações deixaram marcas muito parecidas com as do escovado arqueológico, entre eles: espigas de milho, folhas de milho, casca do fruto de pente de macaco (*Apeiba membranaceae*), espinha de peixe, feixe de galhos. Consideramos também que poderia ter sido manufaturado algum instrumento para este fim, como um pente (FIG. 13).

O alisamento do vasilhame também produz estrias que podem decorrer do tipo de instrumento usado, assim como da quantidade de umidade perdida, e do atrito deste com o antiplástico da pasta. Seria possível, então, que os mesmos instrumentos da fabricação do efeito “escovado” fizessem também o alisamento? A diferença estaria na intensidade de sua aplicação? Ou haveria instrumentos utilizados especificamente para o alisamento e outros para o escovado? Nos procedimentos experimentais utilizamos outros instrumentos que não os usados para a reprodução do escovado para alisar as vasilhas e conseguimos reproduzir marcas muito semelhantes. Utilizamos coités, cacos de cerâmica, cabaças, espátulas de madeira e osso, seixos, além da própria mão, que também produz estrias. Assim como no escovado, os gestos do alisamento dos potes arqueológicos foram feitos paralelamente à borda, não sendo possível verificar o sentido do movimento.

Conclusão

A remontagem dos potes e a considerável quantidade de fragmentos grandes bem preservados nos sítios e coleções tupiguarani de Minas Gerais que estudamos nos possibilitou identificar certos gestos que teriam ficado despercebidos se tivéssemos trabalhado somente com fragmentos. Através da análise da decoração, percebemos os instrumentos, os gestos e a posição corporal utilizados pelas oleiras. Estes apontamentos preliminares mostram a importância de se analisar o pote em sua integralidade, porque somente desta forma podemos observar e interpretar as impressões deixadas pelo autor no processo de manufatura. O grande interesse é aproximarmos dos grupos sociais e dos indivíduos da pré-história, que deixam registros de sua cultura nos gestos marcados indelevelmente no artefato.

Quanto à correção dos defeitos ocorridos durante a decoração, o processo que chamamos de obliquação das linhas foi obviamente percebido também pelas próprias oleiras, tanto que procederam a recuperações entre os módulos gestuais. Por que, então, não apagavam os desvios para retificar tudo? Será que as irregularidades não eram percebidas como prejudiciais? Preferiria a oleira mantê-las a deslocar-se mais freqüentemente ao redor do pote, já que era complicado girar a vasilha não queimada? Será que estas irregularidades não conflitavam com a estética tupiguarani? Pensamos que pode haver outros fatores envolvidos também: nos potes com decoração plástica, como nos de decoração pintada, poderia haver a possibilidade de desmanchar a distorção e refazer o motivo. Na argila úmida facilmente se pode apagar as marcas de decoração, e a retirada de uma camada de tinta fresca seguida de retoque atenuaria os erros. No entanto, isso implica a interrupção do trabalho. Nossas observações nos levam a crer que a continuidade do processo era muito importante; por algum motivo, técnico ou mítico, ou por uma proibição técnica, parar o trabalho e depois retomá-lo podia ser algo que não valia a pena, não deveria ser feito, ou simplesmente não importava.

As decorações plásticas e pintadas criam possibilidades distintas de gestos e movimentos - tanto do corpo quanto da própria peça. No caso da decoração plástica, a visualização da peça inteira não é possível, o que torna o acesso da oleira a alguns

pontos mais difícil do que a outros. A fragilidade do pote cru exige cuidados em sua movimentação, já que o risco de deformação e rachaduras é grande; a necessidade de evitar o movimento da peça torna os gestos mais limitados e menos precisos. A plasticidade da peça implica uma quase anti-plasticidade da oleira. Isso exige que a oleira, ao decorar o pote - com espátulas ou com a unha - utilize gestos amplos que, como vimos, geram as oblíquas das linhas. Somente quando os gestos não mais alcançam as partes ainda não decoradas é que ocorre o movimento - seja do próprio pote ou da oleira. É comum, entre as populações que não possuem a tecnologia do torno, o uso de artifícios para movimentar o pote, por exemplo, um suporte giratório, como o fundo de outra vasilha quebrada, uma esteira, um pedaço de madeira (LEEuw, 1993).

Com efeito, não podemos inferir ao certo se os potes eram girados ou as oleiras é que se movimentavam. Nos procedimentos experimentais tivemos maior facilidade em girar vasilhas menores (30-50 cm de altura) do que maiores, do tipo *igaçaba* (50-70 cm). Temos que levar em conta que oleiras mais velhas e, conseqüentemente, mais experientes, tinham mais habilidade, porém menos agilidade para movimentar a peça.

Com a decoração pintada as possibilidades são outras, pois a aplicação dos desenhos, provavelmente após a queima da peça, permite que ela seja movimentada facilmente. Os desenhos das faixas e linhas pintadas podem ser feitos com a peça na posição vertical ou semi-vertical, e os desenhos do centro da peça com esta em posição horizontal. A facilidade para a aplicação dos desenhos é muito maior, a visão da peça é completa. As oleiras kadiweu fazem cerâmica em uma posição estável e, durante o processo da pintura do pote, “senta(m)-se sobre um dos pés e dobra(m) a perna de modo a poder usar um pé e um joelho que deve movimentar a peça, deixando as mãos livres para a execução dos trabalhos” (RIBEIRO, 1952, p. 167). Provavelmente trata-se de oleira experiente, pois como o próprio autor ressalta, é um ato de extrema habilidade.

A análise do gesto levou-nos a refletir sobre algumas atitudes das artesãs em relação ao seu trabalho. Entre as vasilhas estudadas existe uma clara diferença de destreza das artesãs, provavelmente em função da idade e experiência. O objetivo final da nossa pesquisa é conseguir visualizar de forma objetiva essas diferenças de idade e habilidade dentro de um mesmo *corpus* material, o que pretendemos fazer a partir do material do sítio Florestal II.

Nossas colocações não têm a pretensão de querer reclassificar, ou invalidar, as categorias decorativas e tecnológicas; apenas procuram mostrar a necessidade de um olhar mais atento à decoração. Por isso, inserimos em nossa metodologia de análise a experimentação, na medida em que esta auxilia na inferência de possibilidades técnicas. Essa escolha metodológica nos permitiu observar os potes e fragmentos em sua singularidade, ou seja, informações sobre os gestos e possibilidades de instrumentos foram analisadas. Isso nos permitiu uma equalização entre o termo classificatório e o instrumental utilizado.

Paralelamente à pesquisa sobre a decoração plástica, estamos desenvolvendo outra de mesmo cunho, em peças arqueológicas, etnográficas e com controle experimental, sobre as decorações pintadas.

REFERÊNCIAS

- AYTAI, Desidério. Um estilo de decoração tupi: ordem no caos. *Revista do Museu de Paulínia*, Paulínia, n. 48, p. 22-35, 1991.
- CARVALHO, A.; Panachuk, L. A decoração plástica Tupiguarani: os gestos das oleiras. In: XII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira, 2003, São Paulo - SP. Anais do XII Congresso da SAB, 2003.
- CHMYZ, Igor. Terminologia arqueológica brasileira para a cerâmica. *Manuais de Arqueologia*. Curitiba, Centro de Ensino e Pesquisa Arqueológica, v.1, n.1, 1966.
- LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, José P. *Cerâmica Guarani*. 2. ed. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989.
- LEEUW, Sander van der. Giving the Potter a Choice. In: LEMONIER, P. (Ed.). *Technological Choices: transformation in Material Cultures since the Neolithic*. London: Routledge, 1993. p.238-288.
- LEROI-GOURHAN, André. *Evolução e Técnicas. 1 – O Homem e a Matéria*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. *Sociologia e Antropologia*, v.II. São Paulo: E.P.U/ EDUSP, 1974.
- MÜLLER, Regina Polo. *Os Assuriní do Xingu*. História e Arte. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.
- PROUS, André. Du Brésil à l'Argentine la céramique Tupiguarani. *Archéologie*, no. 408, p.52-65, 2004.
- RIBEIRO, Berta G. *Dicionário do Artesanato Indígena*. Belo Horizonte, São Paulo: Ed. Itatiaia/Ed. USP, 1988.
- RIBEIRO, Darcy. A arte dos índios Kadiueu. *Revista Cultura para estudos do serviço de proteção aos índios*. Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios: os Urubus-Kapor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- VELTHEM, L. H. V. Onde os Wayana penduram suas redes? In: NOVAES, Sylvia Caiuby (Org.). *Habitações Indígenas*. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1983. v. 1. p. 1-196.
- VELTHEM, L. H. V. *A Pele de Tuluperê: uma etnografia dos trançados Wayana*. Belém: FUNTEC/MPEG, 1998. v. 1. 251 p.
- YDE, Jeans. Material culture of the Waiwai. *Nationamuseets Skrifte*. Etnografisk Række, X. Copenhagen: The National Museum of Copenhagen. 1965.

Modelagens de barro em sítios Tupiguarani¹

Lilian Panachuk²
Adriano Carvalho³

Nesta nota pretendemos apresentar os distintos objetos cerâmicos feitos pela técnica da modelagem que podem ser atribuídos à tradição arqueológica Tupiguarani. Estes artefatos incluem o que Berta Ribeiro (1988) chamou de cerâmica estatuária temático-figurativa, além de instrumentos como trempe, cachimbo, tortual de fuso, adorno, alça e outros itens menos representativos.

Ainda que as modelagens figurativas pareçam ter pouca relevância por serem tão

1. Esta pesquisa contou com diversas pessoas, em distintos níveis de envolvimento e relação conosco. Pelas peças que pudemos manipular, fotografar e conhecer, queríamos registrar nossos sinceros agradecimentos aos integrantes do Núcleo de pesquisas Arqueológicas (Andrelândia/MG), do Museu do Sambaqui de Joinville (Joinville/SC), do Instituto de Pesquisas Ambientais e Tecnológicas /Universidade do Extremo Sul Catarinense (Criciúma/SC), do Museu de Etnologia e Arqueologia de Paranaguá (Paranaguá/SC), da Scientia Consultoria Científica (São Paulo/SP), do Museu Paraense Emílio Goeldi (Belém/PA) e da Universidade Federal de Juiz de Fora (Juiz de Fora/MG). Pelas preciosas informações, conversas, disponibilização de dados e fotografias, queríamos agradecer Ângela Buarque, Carlos Etchervarne, Ângelo Corrêa, Fernando Ozório de Almeida, Maura Imázio, Rodrigo Lavina, Juliano Bitencourt Campos e Jaisson Teixeira Lino. A André Prous queríamos agradecer, sinceramente, por compartilhar estas notas conosco, tendo nos dado o prazer de sua companhia e de seu humor. Modelamos este pequeno texto em conjunto, em um caminho do mel às cinzas, mas é nossa a responsabilidade sobre o artigo. Acabamos tendo, de última hora, conversas compartilhadas com Solange Caldarelli, que acabou entrando nesta rede de conversações e despertando outras perguntas, a quem queríamos registrar nossos agradecimentos.

2. Colaboradora do Setor de Arqueologia do Museu de História Natural e Jardim Botânico/Universidade Federal de Minas Gerais (MHNJB/UFMG), Mestranda da Universidade de São Paulo e pesquisadora da Scientia Consultoria Científica.

3. Colaborador do Setor de Arqueologia do Museu de História Natural e Jardim Botânico/Universidade Federal de Minas Gerais (MHNJB/UFMG) e pesquisador da Scientia Consultoria Científica.

raras, o fato de elas ocorrerem, mesmo que episodicamente, desde o Rio Grande do Sul até o Pará, sugere que tenham certa importância.

Entrevimos o tema durante a campanha de campo realizada no mês de julho de 2001, coordenada por A. Prous, no sítio Vassoral (município de Andrelândia/MG), onde foram identificadas seis modelagens cerâmicas, hoje depositadas no *Núcleo de Pesquisas Arqueológicas* daquela cidade.

Desde então, iniciamos uma pesquisa para mapear os objetos modelados associados à tradição Tupiguarani. Para tanto, entramos em contato com outros pesquisadores que nos forneceram informações orais e fotografias. Com isso percebemos que não se tratava de uma ocorrência tão rara como pensamos inicialmente, até então subestimada nas publicações.

Neste artigo listamos primeiramente o material existente na bibliografia e alguns exemplares que pudemos manipular durante este trabalho, criando um panorama geral das peças em questão. Posteriormente, analisamos as modelagens figurativas (“caretas”) e não-figurativas (apêndices de prensão, trempes/suportes de panela, cachimbos, tortuais de fuso, dentre outros), apresentando algumas reflexões sobre os gestos de produção e uso.

O universo das peças modeladas

No território do atual estado do Rio Grande do Sul contamos com informações sobre sete modelagens figurativas. Koseritz (1928) apresenta um cachimbo de feições antropomorfizantes que comporia sua coleção, destruída em um incêndio. Outra modelagem, encontrada dentro de uma urna funerária no rio Vacacaí (FIG. 01) estava, antigamente, depositada no *Museu Paulista*, na cidade de São Paulo (PROUS, 1992, p. 398). La Salvia e Brochado (1989, p. 15) descrevem pormenorizadamente a manufatura, dimensões e traços anatômicos de uma modelagem zoomorfa (FIG. 02). Matos (1954) apresenta outro cachimbo que comporia uma coleção Tupiguarani depositada no *Museu Júlio de Castilho*, em Porto Alegre, também com caracteres antropomorfos (FIG. 30). Becker e Schmitz (1969) apresentam uma foto de mais um cachimbo angular com feições antropomorfas; outro cachimbo desses (coleção Estrela) aparece



**Fig. 01 - Mondelagem
Zoomorfa - Rio Vacai/RS**

Segundo Prous - 1992



Fig. 02 - Mondelagem Zoomorfa

Adaptado de La Salvia & Brochado

na compilação de Scatamacchia (1990). Por fim, mencionamos um fragmento representando um bico de ave (FIG. 20) encontrado por Blasi e Chmyz (1963, *apud* PROUS, 1992). Além desses objetos figurativos, encontramos na bibliografia referência a 71 cachimbos (LA SALVIA e BROCHADO, 1989; BLASI e FERNANDES, 1967; SCHMITZ, 1957; SCATAMACCHIA, 1990). Quatro adornos modelados, três alças e um suporte de panela também foram identificados (LA SALVIA e BROCHADO, 1989; LEITE, 1975).

No estado de Santa Catarina localizamos duas modelagens figurativas: no acervo do *Museu do Sambaqui de Joinville* encontramos um exemplar antropomorfo da coleção de Tiburtius, que acreditamos poder atribuir ao contexto tupiguarani, pois pertence à mesma coleção de fragmentos cerâmicos com caracteres morfológicos e decorativos desta tradição. Em Criciúma, foi evidenciada outra modelagem antropomorfa oriunda do sítio ZPE, escavado em 1998 por Rodrigo Lavina⁴ e sua equipe, durante trabalho de arqueologia por contrato. Um adorno, assim como um objeto identificado como apito pelo mesmo arqueólogo, também foram evidenciados nesse mesmo contexto.⁵ Segundo este pesquisador, o objeto é semelhante a um artefato citado por Schmitz (1957). Finalmente, foram encontradas referências a quatro cachimbos (ROHR, 1968; CHMYZ e PIAZZA, 1967; PIAZZA, 1971).

4. Informações obtidas a partir de comunicação pessoal, em 2004.

5. Informação obtida a partir de comunicação pessoal.

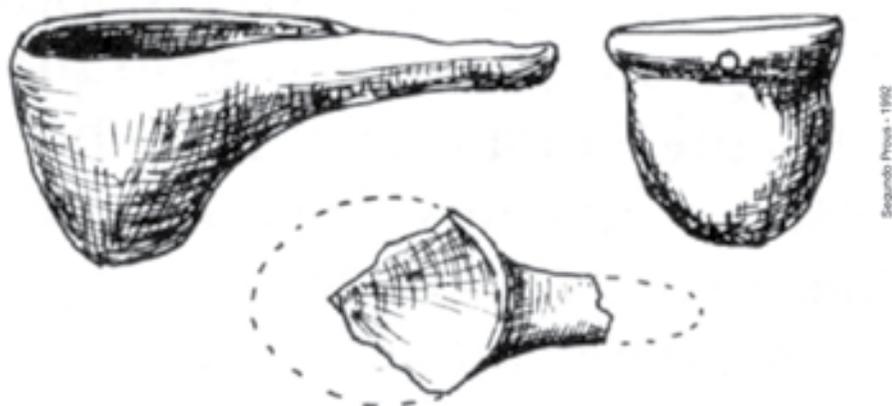


Fig. 3 - colheres

Do estado do Paraná recebemos informações de um cachimbo antropomorfo localizado no acervo do *Museu de Etnologia e Arqueologia de Paranaguá*.⁶ Além disso, aparecem outras três modelagens figurativas na redução jesuítica Santo Inácio Menor, escavada por Chmyz (2001). Scatamacchia (1990) menciona, para este estado, um cachimbo com caracteres antropomorfos atribuído à fase Loreto.

Chmyz (2003) apresentou um resumo à *Sociedade de Arqueologia Brasileira* sobre o material depositado no *Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas*, mas não chegou a apresentá-lo. Não pudemos consultar a publicação de Blasi e Fernandes (1967) sobre o sítio Estirão Comprido; no entanto, Scatamacchia (1990) e Prous (1992) mencionam alguns desses artefatos modelados, possivelmente colheres (FIG. 03). Peças paranaenses devem ser descritas por I. Chmyz em outro texto da presente obra. Encontramos também referência a 26 cachimbos, evidenciados por Chmyz (1975), Blasi (1963, 1967, 1971), Blasi e Chmyz (1963). Vinte tortuais de fuso são citados por Chmyz (1967, 1974, 1975, 1976) e Pereira Jr. (1957), além de quatro adornos filiformes e periformes (BLASI,

6. Informação obtida a partir de comunicação pessoal de André Prous, em 2003.

1963, 1967; CHMYZ, 1975; BLASI e CHMYZ, 1963).

Em São Paulo, no município de Aparecida do Norte, foi descrito um cachimbo com caracteres antropomorfos por José Vicente César (1968).

Recentemente, no estado do Rio de Janeiro, foi escavada, no município de Araruama, pela arqueóloga Ângela Buarque, uma modelagem zoomorfa associada a um sepultamento (ver artigo no volume 3). Neste mesmo sítio foram evidenciadas três alças.

Ao analisarmos uma coleção do estado do Espírito Santo, na *Scientia Consultoria Científica*, identificamos uma modelagem zoomorfa (FIG. 04), além de dois adornos – um inteiro e outro fragmentado (FIG. 05), um cachimbo inteiro e um forninho, um fuso que foi remontado, além de três alças.

Do atual estado de Minas Gerais, são provenientes nove modelagens figurativas. O local mais rico é o sítio Vassoral, no município de Andrelândia, onde foram encontrados seis objetos (PANACHUK, 2004) (FIG. 06, 07, 08 e 09). No município de Mutum foi identificada mais uma modelagem antropomorfa (FIG. 10) durante levantamento arqueológico por contrato (JÁCOME e PANACHUK, 2004). No município de São João Nepomuceno, no sítio Primavera, escavado por Ana Paula de Paula Oliveira (2004), foi evidenciado um aplique modelado com caracteres zoomorfos (FIG. 11). Por fim, localizamos, no acervo do MHNJB/UFMG, uma modelagem antropomorfa inédita oriunda do município de Carlos Chagas (FIG. 12). Entre as modelagens não-figurativas apareceram onze suportes de panela, nove alças, quatro tortuais de fuso, um adorno, um “pão de índio”,⁷ além de um objeto não identificado (PANACHUK, 2004). Duas tigelas com pedestal foram encontradas nas escavações da UFMG no sítio Florestal II (Rio Doce), e outra nas escavações conjuntas da UFMG e Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF (rio Paranaíba do sul, perto de Juiz de Fora).

Do território da Bahia recebemos fotografias de dois artefatos modelados figurativos (FIG. 13 e 14) e de um carimbo corporal encontrados por Etchevarne e Macedo (s.d.) durante as escavações do sítio Zé Preto. Neste mesmo local foram também evidenciadas outras modelagens: três trespes, um disco e duas alças (FIG. 15, 16 e 17).⁸

Para o estado de Pernambuco encontramos referências em G. Martin (1999) sobre

7. Trata-se de uma massa de mandioca envolta em barro e resina para garantir a preservação do alimento.

8. Informação obtida a partir de comunicação pessoal de Etchevarne, em 2004.



Fig. 4 - Modelagem Antropomorfa - Sítio Vassoral - Andrelândia/MG - Acerto NPA



Fig. 5 - Modelagem Zoomorfa - Sítio Vassoral - Andrelândia/MG - Acerto NPA



Fig. 6 - Modelagem Antropomorfa - Sítio Vassoral - Andrelândia/MG - Acerto NPA



Fig. 7 - Modelagem Zoomorfa - Sítio Vassoral - Andrelândia/MG - Acerto NPA

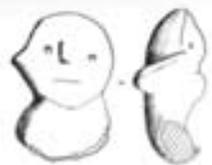


Fig. 8 - Apêndice Antropomorfo Mutum/MG

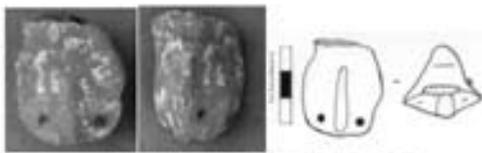


Fig. 9 - Apêndice Zoomorfo - São João Nepomuceno/MG

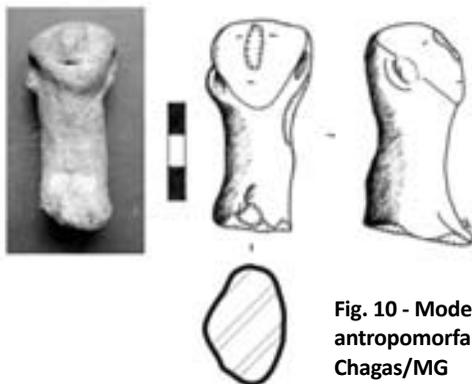


Fig. 10 - Modelagem antropomorfa Carlos Chagas/MG



Fig. 11 e 12 - Sítio Zé Preto/BA

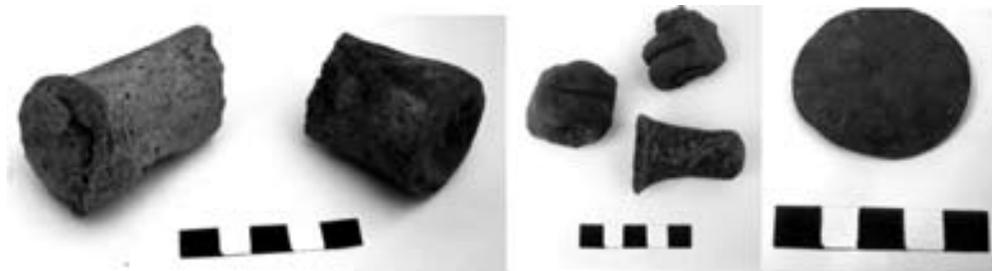


Fig. 13, 14 e 15 - trempes, alças e disco - Sítio Zé Preto/BA

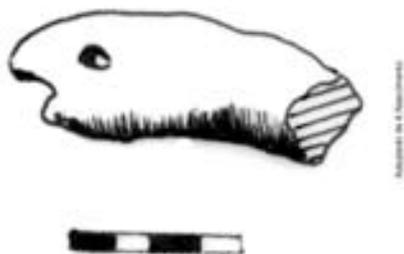


Fig. 16 - Modelagem em forma de Quelônio Sítio Sinal Verde/PE

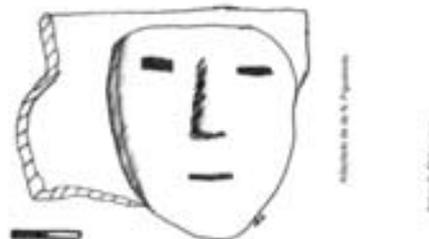


Fig. 17 - Apêndice Antropomorfo - Itacaiunas/PA

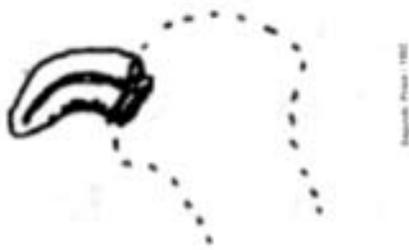


Fig. 18 - Fragmento de modelagem em forma de bico de pássaro

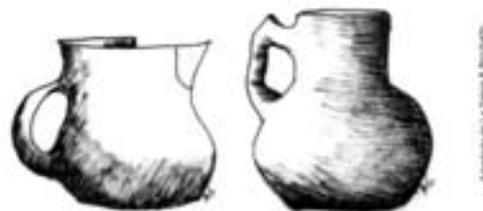


Fig. 19 - Vasilames com asas

uma modelagem exumada do sítio Sinal Verde, município de São Lourenço da Mata (FIG. 18).

No Piauí são mencionados dois cachimbos (FIG. 33), nove trempes e uma alça (OLIVEIRA, 1990).

No Pará, Figueiredo (1965) apresenta uma modelagem antropomorfa (FIG. 19). No baixo rio Tocantins, Simões e Araújo-Costa (1987) assinalam, para as fases Tucuruí e Tauá (que apresentam características mistas das tradições Tupiguarani e Inciso Ponteada), a presença de objetos biomorfos modelados e de adornos que seriam aplicados à borda ou ao corpo do vasilhame; infelizmente, a qualidade das fotos que acompanham o texto não nos permite uma caracterização precisa. Ainda encontramos referências sobre duas alças e um forninho, hoje depositados na *Fundação Casa de Cultura de Marabá*.⁹

Dessa forma, nossas investigações evidenciaram um total de 30 modelagens figurativas tupiguarani localizadas nos atuais estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Pará. Outros objetos modelados não-figurativos somam 110 cachimbos, 29 trempes, 33 apêndices de preensão (sejam alças, asas ou roldanas), 3 peças com pedestais, 25 tortuais de fuso, 4 discos, 12 adornos e 9 objetos diversos, encontrados nos mesmos estados referidos acima, e ainda no Piauí.

As modelagens figurativas

A impossibilidade de manusear cada uma dessas peças nos impediu de realizar uma análise sistemática dos exemplares. Reconhecemos, então, que não podemos entrar nos pormenores dos referidos artefatos. Apresentaremos, portanto, somente as observações preliminares sobre suas características mais visíveis, discutindo e levantando hipóteses.

Manufatura, forma das peças e de representação dos detalhes anatômicos

As modelagens figurativas podem ser divididas em três grandes grupos, segundo a forma de execução do objeto: rolete, bola de argila ou cachimbo.

9. Informação obtida a partir de comunicação pessoal de Ozório de Almeida, em 2004.

Quando o ponto de partida das modelagens é um rolete, apenas terminado por uma cabeça de mesmo diâmetro (nesse caso nos sugere espontaneamente um réptil, ofídio ou quelônio), esta parece ter sido aplicada ao pote, pois a cor escura do núcleo reduzido aparece na superfície de ruptura.

Essa forma de execução havia sido notada por La Salvia e Brochado (1989, p. 15) e a identificamos também na ilustração de Martin (1999), assim como no exemplar de A. Oliveira (2004) (FIG. 02, 18 e 11) e em alguns dos exemplares de Andrelândia/MG (FIG. 08 e 09).

No entanto, a grande maioria das peças parece ter sido feita a partir de uma bola, cuja forma foi mantida esférica (FIG. 01) ou foi achatada (FIG. 06, 10 e 13). No caso dos cachimbos antropomorfos, aparece apenas o rosto, na face externa do forninho. Independentemente do volume inicial, o rosto, visto de frente, pode aparecer redondo, oval ou triangular. Os detalhes eventualmente representados são sobretudo olhos ponteados, boca linear incisa e nariz em alto relevo (pinçado), com eventuais narinas obtidas por ponteados. Mais raros são orelhas (pinçadas em alto relevo), cabelo (indicado por incisão) e sobrancelhas (incisas). Quando o investimento se restringe à indicação dos olhos, da boca e do nariz, as figuras foram entendidas como *esquemáticas*; quando incluem os demais detalhes anatômicos combinados, as consideramos *naturalistas*. Nesse sentido, as peças meridionais tendem a ser mais naturalistas que as setentrionais.

Tentativa de identificação dos temas

Esses objetos podem ser, grosso modo, divididos entre as representações que evocam seres humanos e aquelas que sugerem animais, em função do formato e do volume da cabeça, dos detalhes anatômicos representados e da forma geral da peça, independente da forma de execução, apresentada anteriormente. Segundo nossas interpretações, teríamos 18 modelagens com detalhes anatômicos “antropomorfizantes” e 11 “zoomorfizantes”, enquanto um exemplar não se encaixa em nenhuma destas categorias.

Nas figurações antropomorfas, destacaremos um exemplar encontrado em Santo

Inácio Menor. Seu cabelo (elemento raro nestas peças) foi representado por uma fileira de traços finos do tipo *pseudo-ungulado* encaixado, que parece, pela fotografia, criar um alto relevo no alto da cabeça, evocando um solidéu. Por ter sido encontrado numa redução jesuítica, parece-nos mais provável tratar-se de uma representação de missionário que do corte de cabelo Tupinambá ilustrado pelos cronistas do século XVI.

Em outra peça (FIG. 12), parecem ter sido representadas orelhas dilatadas por adornos auriculares, que podem marcar os elementos no corpo de um membro de outro grupo cultural. Nestes dois casos tratar-se-ia da representação do *outro*, branco ou indígena.

Os demais objetos antropomorfos foram feitos de maneira muito esquemática, como se o mínimo de traços e marcas fossem suficientes para eles se representarem a si próprios. Essas figuras humanas, quando feitas a partir de roletes, apresentam uma forma fálica, como no caso da peça de Carlos Chagas, por exemplo.

Tentamos identificar as representações zoomorfas. Os cascos e disposição dos membros de uma delas sugerem uma tartaruga ou um jabuti (FIG. 18); a forma alongada do corpo de outras duas evoca cobras (FIG. 04 e 09); um bico e uma asa identificam duas peças como aves (FIG. 20). Uma modelagem mostra uma pata de mamífero – o objeto parece incompleto (FIG. 14). Há uma representação excepcional, na qual dois batráquios, um sobre o outro, parecem copular (FIG. 07).

O estado de erosão de uma última peça torna difícil sua classificação, sendo, por isso, identificada apenas como “biomorfa”.

Objetos independentes ou apliques?

As modelagens figurativas podem ser objetos independentes ou podem ter sido aplicadas ao corpo ou borda de vasilhames. De fato, ao menos treze modelagens parecem ter sido usadas como apliques em vasilhames cerâmicos. Seriam apenas decorativos, pois não criam uma empunhadura utilizável, devido à combinação entre a fragilidade do aplique e o peso do pote (provavelmente de tamanho médio). Este parece ser o caso das figuras citadas por Martin (1999), Etchevarne,¹⁰ Panachuk (2004), Jácome e

10. Informação obtida a partir de comunicação pessoal.

Panachuk (2004), A. Oliveira (2004), Lavina¹¹ e La Salvia e Brochado (1989).

A peça quebrada, em forma de pé, tanto pode ser interpretada como um objeto quase inteiro, quanto como parte de uma estatueta antropomorfa completa.

Outras nove modelagens de “caretas”, com caracteres antropomorfizantes e/ou zoomorfizantes, aparecem como objetos independentes, pois não apresentam indícios de quebra. Com a ausência de uma base, e tendo uma forma subsférica, não podem ficar firmes em posição “anatômica”. Para serem vistas, devem ser ou seguradas na mão, fixadas a algum suporte (com cera, grude, resina...) ou, ainda, fincadas na terra ou areia. Todas estas formas de posicionar o objeto geram atritos, abrasivos ou não-abrasivos, que não estão presentes no material manipulado. Parecem ser objetos independentes as peças citadas por Figueiredo (1965), Etchevarne,¹² Panachuk (2004), Buarque,¹³ Chmyz (2001) e Prous (1992).

O restante (sete representações exclusivamente antropomorfas) foi feito em cachimbos, objetos que têm uma finalidade bem definida. Nesses casos, como dito antes, o forninho foi utilizado como suporte da figuração. Estão localizados, em sua maioria, no atual estado do Rio Grande do Sul, mas também em Santa Catarina, Paraná e São Paulo.

Quais poderiam ter sido a função e a importância das modelagens figurativas? O fato de uma peça (FIG. 01) compor um acompanhamento funerário (Vacacaí/RS) sugere um valor, afetivo ou simbólico. Tanto poderiam ser brinquedos, quanto artefatos de prestígio. Lembramos que os cachimbos antropomorfos – encontrados na porção meridional do Brasil – poderiam ter ligação com atividades xamânicas, medicinais e rituais, como ocorre entre os Mbyá-Guarani (GARLET e SOARES, 1999).

Peças utilitárias

Incluímos nesta categoria objetos que são partes de vasilhas como implementos aplicados e aqueles que têm função própria como instrumentos independentes.

11. Informação obtida a partir de comunicação pessoal.

12. Informação obtida a partir de comunicação pessoal.

13. Informação obtida a partir de comunicação pessoal.

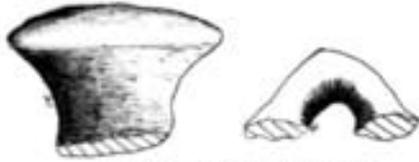


Fig. 20 - Asa em botão e alça em rolete



Fig. 21 - "Roladanas" - Ituêta/MG e Andrelândia/MG - Acervos MHNJB/UFMG e NPA



Fig. 22 - Suporte de panela pintado - Sítio Florestal II - Ituêta/MG - Acerto MHNJB/UFMG



Fig. 23 - Fragmento de alça incisa e pintada - Sítio Florestal II - Ituêta/MG - Acerto MHNJB/UFMG

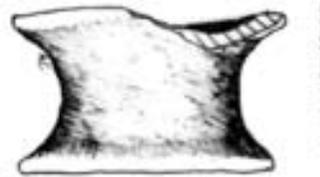


Fig. 24 - Suporte

Apêndices de vasilhas, figurativos ou não-figurativos

São elementos que podem ser tanto decorativos quanto de preensão. Exemplos de asas (quatro peças) ou alças (quatro peças) são encontrados tanto em vasilhas de coleções antigas, com formas atípicas e possivelmente influenciadas pelos europeus (LA

SALVIA e BROCHADO, 1989, p. 6, 14, 35), quanto em escavações recentes sem contato com o elemento branco (ETCHEVARNE e MACEDO, s.d.; FIGUEIREDO, 1965 e Ozório de Almeida)¹⁴ (FIG. 21 e 22).

Segundo La Salvia e Brochado (1989, p. 142), o dicionário de Montoya menciona *ñae rembeí* (orilla del plato), *ñâembépepó* (alas del plato) e *pepó* (designação genérica) como termos relativos a apêndices de uma forma específica: os pratos. Encontramos, no dicionário mais recente de Silveira Bueno (1998), que compila vocabulários mais antigos, os seguintes termos: *cambuc~inamby* (a orelha, a asa do vaso), *poacanga* (cabo de instrumentos ou vasos), *nha~epepó* (vaso de asa), sendo o termo *pepó/pepú* uma designação genérica (asa de ave, cesto ou pote). Se considerarmos o termo *ñae* para designar prato, temos confirmação desta associação. É interessante registrar que há termos para denominar o próprio aplique, e para designar uma forma específica de pote já fabricado com tais apêndices para preensão. Portanto, consideramos ainda aberta a possibilidade de ter havido, mesmo antes do contato com o elemento branco, utensílios manufaturados com apêndices.

Em nossa pesquisa com material cerâmico da Bacia do Rio Doce e da Bacia do Parnaíba do Sul, observamos outras formas de apêndices, provavelmente não funcionais, que não haviam sido descritas anteriormente.

Uma delas, que propomos chamar “roldanas”, é formada por peças engajadas na borda de pequenos recipientes abertos. Apresentam uma forma geral discoidal, sendo fabricadas a partir de pequenos roletes recurvados até quase formar um anel, pinçando a borda (FIG. 16 e 23). Pode haver apenas um disco ou, mais freqüentemente, dois ou três discos, que podem ser aplicados um contra o outro, lembrando uma roldana. Caso não seja apenas um adereço decorativo, poderia permitir uma preensão manual de tipo pinça, diferente da que seria propiciada por uma alça (através da inserção da mão ou do dedo) ou por uma asa (que, num pote pesado, seria mais um anteparo que um apêndice de preensão).

Encontramos 15 exemplos dessas roldanas em peças dos atuais estados do Pará, Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Embora sejam geralmente encontradas separadas do recipiente, conhecemos dois exemplares ainda fixados na vasilha inteira.

14. Informação obtida a partir de comunicação pessoal em 2004.

Chamaremos “bastonetes” roletes aplicados ao bojo ou à borda, cuja extremidade aderente ao pote é um pouco alargada. Geralmente não pudemos determinar onde seria o local do aplique no vaso (na porção mesial do pote? Na borda? Ou no lábio?); no entanto, um dos exemplares (FIG. 10) era de fato um aplique no lábio, pois ainda estava fixado a uma pequena porção de borda, de um pote fechado. A suposta cena de cópula também aponta, pela fratura do desprendimento na peça, para um aplique no lábio de um pote. Todos esses bastonetes, treze no total, apresentam uma extremidade figurativa. Caso fosse um elemento de preensão, a empunhadura se daria fechando a mão, agarrando todo o apêndice, como se fosse um cabo comum. No entanto, duvidamos desta utilização, uma vez que a superfície de fixação é muito pequena para permitir levantar vasilhas de cerâmica – relativamente pesadas.

Instrumentos independentes

Incluimos nesta categoria todos os artefatos modelados que não apresentam marcas de quebra e que podem ser entendidos como objetos independentes, sem vínculo com qualquer outro utensílio. Trata-se de trempe, suporte de panela, cachimbo, adorno, tortual de fuso e as modelagens avulsas para as quais ainda não foi possível inferir uma função, além de outros objetos menos expressivos.

Trempe e suporte de panela

Berta Ribeiro (1988) mostra, em suas ilustrações, dois tipos de objetos que designa como “trempe” ou “fogareiro” na tralha doméstica ameríndia: a) um anel de sustentação e b) um conjunto de três peças para levantar e estabilizar o pote enquanto ele está ao fogo. Menciona ainda a possibilidade do “fogareiro” conter as brasas para manter quente uma panela.

La Salvia e Brochado (1989, p. 127) apresentam apenas um termo, coletado por Montoya, para suporte de panela: *patagüi*, ou “asento de paja para los vasos, y la gavia del navio”. Ao mesmo tempo, apresentam um exemplo arqueológico de *patagüi* decorado, provavelmente do Rio Grande do Sul (LA SALVIA e BROCHADO, 1989, p. 144).

Nossa busca por outros termos que separassem os dois tipos de objetos em dicionários de língua tupi-guarani mostrou-se infrutífera. No seu estudo da alimentação no Brasil, Câmara Cascudo (2004, p. 85) apresenta a palavra *itacuruá*, que traduz por sapo de pedra, trempe, três peças de barro cozido, trempe de barro. Segundo este autor, seu tamanho é de “um palmo e pouco de comprimento, podendo ser disposta conforme o tamanho da vasilha”.

No material que estudamos, observamos ambas as categorias. Chamaremos “suporte de panela” apenas as peças anelares semelhantes à descrição feita por La Salvia e Brochado (1989), e “trempe” o conjunto de três elementos de sustentação (FERREIRA, 1986; CASCUDO, 2004).

Os “suportes de panela” são objetos anelares, de seção subtriangular; a base de sustentação é achatada e a parte interna do anel é inclinada externamente para receber o fundo da vasilha; as peças de Minas Gerais foram executadas pela técnica do acordelado. Os maiores têm cerca de 20 cm de diâmetro, enquanto os menores podem ter cerca de 10 cm até menos de 5 cm de diâmetro. Esta forma é conhecida no Piauí, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Durante nossas pesquisas, nos municípios de Andrelândia e de Ituêta/MG, encontramos artefatos parecidos, mas que não apresentam marcas de fuligem, nem de erosão ou quebra resultantes da exposição de utensílios cerâmicos ao fogo, nem mesmo oxidação (FIG. 24). No sítio Florestal II, alguns receberam banho de tinta vermelha. O mesmo ocorre na peça apresentada por La Salvia e Brochado (1989, p. 144) (FIG. 26). A ausência de *tatarepoti*, “excrementos do fogo” (CASCUDO, 2004), ou seja, fuligem, por cima da tinta, nos leva a pensar que não teriam estado em contato com o fogo, sendo apenas suportes de vasilhas.

As “trempes” apresentam forma cônica, com altura pouco maior que o diâmetro da base. A parte plana repousa no chão, enquanto a “ponta” do cone, rombuda, calça o fundo do pote (FIG. 15 e 16). Os objetos que pudemos manipular medem até 10 cm de altura, têm diâmetro maior (na base) com cerca de 5 cm, e diâmetro menor (na outra extremidade) de cerca de 3 cm. Neste caso, seriam bem menores que o “palmo e pouco” indicado por Cascudo, podendo ser funcional apenas para potes pequenos. Encontramos exemplares com esta forma no Piauí, Bahia, Minas Gerais. As peças do Piauí (LUNA, 1991) são perfuradas, talvez para diminuir os riscos de quebra. Pelo que

verificamos diretamente ou a partir de fotografias, estas peças parecem ter sido utilizadas no fogo, pois algumas apresentam oxidação da superfície e resíduos de fuligem. Um exemplo de uso da trempe, mas de maiores dimensões, por populações Caribe contemporâneas, pode ser encontrado em Yde (1965) e Lima (1986). Utilizam-se três destas peças, formando o tripé que dá sustentação ao pote e facilita a oxigenação da base da fogueira.

Cachimbo

Já foram publicadas 108 peças identificadas como cachimbos, associadas aos ceramistas tupiguarani, provenientes de várias regiões (PA, PI, SP, PR, SC, RS), principalmente no sul do país. Os trabalhos de Becker e Schmitz (1969) e Chmyz (1975) são os mais detalhados, e a maioria das peças (97) foi apresentada por Scatamacchia (1990). Pudemos também analisar algumas peças encontradas em escavações da *Scientia Consultoria Científica*, provenientes do Espírito Santo (FIG. 27) e do Museu de História Natural/UFMG.

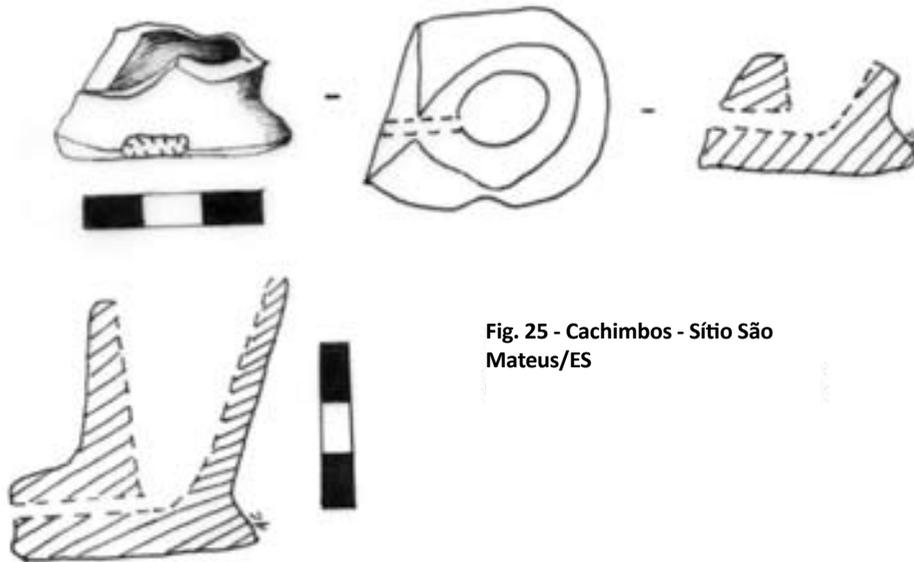


Fig. 25 - Cachimbos - Sítio São Mateus/ES

Um estudo sobre processos etnoarqueológicos de fabricação do cachimbo, *petyngua*, foi realizado por Garlet e Soares (1999), que apresentam todo o processo de manufatura – desde a coleta do barro específico, a produção do instrumento, a queima e o uso – entre os Mbyá-Guarani. Nesse estudo, notamos que produção e uso são exclusividade masculina, estando relacionados à tralha xamânica. Segundo os autores, o cachimbo ritual é feito com tempero de osso moído (de porco do mato ou tamanduá) e uma argila caulínica; esse artefato é hoje bastante escasso em terras brasileiras, o que impulsiona esses ameríndios a estabelecerem trocas com seus aliados situados na Argentina e Paraguai. Outro fator interessante ressaltado pelos autores está no processo de manufatura, relacionado não ao ato de modelar, mas ao de esculpir. Desta forma, o *petyngua* é produzido por um lento processo de modificação de um bloco retangular de argila, que é desbastado qual uma madeira. A queima desses instrumentos se daria em fogueira usada no cozimento cerâmico, na qual se faz uma cavidade e acondiciona o cachimbo com cinza dentro do forninho para evitar trincas, processo que gera uma atmosfera oxidante.

Esta não nos parece ser a forma de produção e de queima dos cachimbos arqueológicos que são, como os próprios autores salientam, muito diferentes. A manufatura estaria relacionada à modelagem do barro e, ainda nos exemplos manuseados, com efeito, notamos uma redução – mas que poderia estar relacionada aos usos.

A partir de agora, nos concentramos no material arqueológico. A forma dos cachimbos varia bastante, sendo mais comuns os angulares e tubulares, menos freqüentes os cônicos e esféricos, além de um número significativo de formas atípicas (SCATAMACHIA, 1990). Entretanto, sendo um dos autores uma fumante levantamos, de início, uma dúvida quanto ao uso real das formas tubulares como cachimbos. Como Matos (1954), imaginamos que elas poderiam ser entendidas como piteiras.

Um cachimbo, em geral, é um objeto composto por um forninho, onde se coloca e arde o fumo, e um canal condutor perfurado por um tubo, por onde se aspira a fumaça. Na base do forninho inicia-se o canal condutor, que pode, eventualmente, ter sua extremidade proximal (ou seja, a boquilha) mais alta que a borda do forninho. Um cachimbo tem que apresentar, portanto, forma angular, estando o canal do tubo de aspiração do tabaco sempre na base do forninho.

O comprimento do canal condutor determina a temperatura em que a fumaça chega até o pulmão do fumante (quanto mais longo o tubo, mais fria). Por outro lado, um cachimbo com forninho de grande capacidade associado a um tubo curto provoca, em um fumante principiante, um doce e embriagante torpor. Isto porque, para manter aceso o fumo, é preciso encher ao menos pela metade o forninho, provocando uma grande produção de fumaça, que chegará muito quente e potente aos pulmões. Destarte, seria interessante observar os volumes internos dos forninhos, para ver se haveria como detectar uma oposição entre instrumentos destinados a promover ou evitar esses efeitos (através de uma diferença grande ou pequena entre o volume interno do forninho e o tamanho do canal condutor) ou se haveria homogeneidade de tamanho. A observação das poucas peças que pudemos manipular aponta para a primeira possibilidade.

O ato de fumar um cachimbo é cercado de cuidados quanto à quantidade de fumo (condizente com o volume do forninho) e sua compactação (tem que se garantir uma quantidade razoável de oxigênio entre o tabaco prensado). Outro ponto para o qual os fumantes de cachimbo atentam é a limpeza do tubo de aspiração, que, com o passar do tempo, acumula alcatrão, resíduo de qualquer fumo, com a viscosidade e a coloração do mel. Outro ato comum e necessário para o reuso do cachimbo é a raspagem das cinzas contidas no forninho.

Imaginamos, pelo conjunto de aspectos físico-químicos envolvidos, terem sido semelhantes os cuidados dos fumantes pré-históricos para com o uso desses artefatos cerâmicos. Destarte, poder-se-ia procurar no forninho marcas de fuligem cobrindo toda sua face interna e eventualmente o lábio; marcas de trinca pela sua exposição prolongada ao calor; marcas de raspagem na face interna do forninho produzidas ao socar o fumo ou retirar as cinzas da câmara, além de eventuais marcas de concentração de fumo (o que seria a média convencional de tabaco utilizada). No tubo de aspiração podem aparecer marcas de raspagem para limpeza (ou mesmo resíduos de alcatrão) e marcas de encaixe de um eventual adaptador para aumentar o comprimento do tubo.

De fato, analisando um cachimbo tubular de proveniência desconhecida, depositado no MHN/UFMG, encontramos marcas de raspagem que parecem, pela sua orientação exclusivamente longitudinal, decorrer do processo de socar o fumo, mais do que

retirar as cinzas do forninho (que teriam orientação transversal a oblíqua). Outro aspecto percebido na análise das fotografias e desenhos é que vários cachimbos angulares estão, de fato, quebrados transversalmente ao forninho. Isso pode ter relação com a diferença de dilatação que ocorre entre a parte inferior do forninho – que contém o fumo – e a superior – sem matéria em combustão. Nos cachimbos feitos em matéria vegetal, a quebra é longitudinal, acompanhando as fibras da madeira.

Os pesquisadores do Paraná e do Rio Grande do Sul apresentam vários cachimbos angulares decorados com incisões lineares, formando padrões geométricos – xadrez, linhas curvas concêntricas e “ondas” (*apud* SCATAMACCHIA, 1990). Sete artefatos excepcionais apresentam uma decoração antropomorfa. A já mencionada peça da coleção Koseritz (1928) e a peça do Museu de Paranaguá apresentam um alargamento distal, semelhante às “caretas” de Andrelândia. Maria Cristina Scatamacchia (1990, quadros 33 e 35) menciona mais duas peças antropomorfas; uma delas, da fase Loreto (provavelmente do período histórico), e outra, da coleção Estrela, cujo adorno distal, em apêndice ao forninho, seria também uma representação humana. Encontramos referência em Matos (1954) sobre um cachimbo com forninho de caracteres antropomorfizantes (FIG. 30), depositado no *Museu Júlio de Castilho* (Porto Alegre/RS), associado a fragmentos com padrões decorativos e morfológicos característicos da cerâmica Tupiguarani. Becker e Schmitz (1969) apresentam um cachimbo angular com feições antropomorfas

Para nós, como dito antes, a forma dos cachimbos tubulares sugere algumas possibilidades:

a) trata-se de um adaptador servindo de canal condutor, ao final do qual seria inserido um forninho angular. Neste caso, haveria um desgaste interno da extremidade distal, que teria um correspondente na face externa do forninho;

b) quando existe uma dilatação do conduto, criando uma câmara distal, tratar-se-ia do próprio forninho de um cachimbo composto, encaixado a um adaptador. Pensamos nesta possibilidade, pois Scatamacchia (1990) mostra um objeto tubular, entendido como cachimbo, que apresenta um furo superior na porção distal, que torna possível levantarmos essa hipótese. Neste caso, pode-se esperar a presença de fuligem na câmara associada a um desgaste na porção proximal do forninho;

c) trata-se de uma piteira, tubo cilíndrico ou levemente aberto na extremidade distal, onde se insere a cigarrilha ou o charuto. Cigarrilha é o fumo picado, enrolado em uma mortalha de folha de fumo, sendo charuto o rolo de folha seca de fumo para fumar. Uma vantagem em se usar esse tubo intermediário consiste em afastar o charuto da boca, resfriando a fumaça. Há, no entanto, exemplos etnográficos entre diversos grupos Caribe (FRIKEL, 1966, dentre outros), mostrando charutos cujo tamanho, cerca de 2 metros, tornaria inviável seu uso. Por outro lado, seria impossível fumar tabaco picado nestas piteiras, pois o pequeno forninho não seguraria a matéria incandescente;

d) trata-se de um cachimbo com dilatação interna maior que a metade do comprimento da peça, onde arde o fumo picado. Essa câmara seria o próprio forninho, sem necessidade de uma angulação externa ao corpo do objeto. Um dos autores experimentou uma peça tubular com dilatação do conduto, verificando a possibilidade de uso como cachimbo, embora necessite uma grande quantidade de fumo e forte aspiração constante, ou seja, uma atividade árdua e cansativa. A grande capacidade do forninho, associada a um curto canal condutor, gera uma intensa fumaça quente nos pulmões, e um torpor no corpo.

Análises futuras para diagnosticar a existência ou ausência de tais marcas e, por que não, a verificação experimental, poderão comprovar essas hipóteses.

Adorno corporal

Encontramos referência a doze objetos que podem ser incluídos nesta categoria, nos estados de ES, MG, PR, SC, RS.

Um elemento inteiro de colar e um fragmento foram coletados no sítio Rio Preto Oeste I (São Mateus/ES, micro-bacia do rio Cricaré, bacia do rio Doce), datado por C14 em 700AD, durante as escavações da *Scientia Consultoria Científica* (FIG. 05). O objeto inteiro é uma fina placa (5,5 x 3 cm), com 9 mm de espessura, possuindo com furo central longitudinal de 4 mm de diâmetro. Há regularização lateral por instrumento como espátula, o alisamento da peça pode ter sido feito com os dedos e o acabamento foi feito em sentido longitudinal. O objeto parece bastante semelhante, gestual e metricamente, a outro exemplar da mesma coleção, mas que está fragmentado.

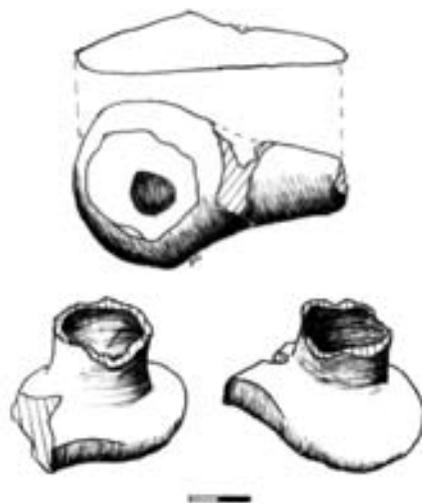


Fig. 31 - Cachimbo - Sítio Aldeia da Queimada Nova/PI

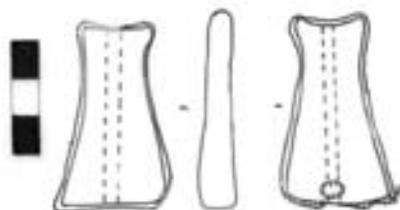


Fig. 32 - Conta de colar - São Mateus/ES



Fig. 33 - Adornos ovóides



Fig. 34 - "Bolas" de argoça - Andrelândia/MG e Sítios Florestal I e II - Ituêta/MG
Acervo NPA e acervo MHNJB/UFGM

Encontramos, no sítio Vassoral (Andrelândia/MG), uma conta de colar pintada de vermelho. O formato é discoidal, espesso, com furo central.

Nos sítios meridionais, a maioria das contas apresenta uma forma entre globular e periforme. Em Estirão Comprido/PR (BLASI, 1965; SCATAMACCHIA, 1990), sua pequena protuberância é perfurada transversalmente; uma delas apresenta incisões decorativas. Chmyz (1975) encontrou mais dois adornos durante o salvamento realizado na região de Itaipu, um adorno tubular e outro incompleto, provavelmente periforme, ambos com uma perfuração que não chega a atravessar completamente a peça.

Lavina¹⁵ evidenciou uma belíssima miniatura de vasilha aberta, semelhante a uma tigela, com finas formas losangulares incisadas na face externa. A peça não ultrapassa os 2 cm e tem um furo central de suspensão na base, onde a decoração transforma-se em círculos concêntricos – como para marcar no corpo da vasilha a mudança do relevo.

Finalmente, La Salvia e Brochado (1989) apresentam as fotografias de três adornos muito parecidos entre si – em forma de gota d’água, com a protuberância furada transversalmente (FIG. 34), como as peças paranaenses. Uma última referência a um pingente periforme nos é fornecida por Sérgio Leite (1975). Foi encontrada num sepultamento do sítio Arroio do Conde (RS); com 1,8 cm de comprimento e 1,52 de diâmetro, apresenta três incisões divergentes.

Tortual de fuso

Encontramos, na bibliografia, referência a 25 objetos que costumam ser classificados nesta categoria, sendo que deste total 20 exemplares provêm do atual estado do Paraná, quatro de Minas Gerais e um do Espírito Santo. Todas as peças ilustradas são biconvexas; uma peça paranaense apresenta decoração ungulada numa das faces (Fase Loreto). De fato, esses objetos poderiam ser, pelo menos em parte, utilizados como contas de colar (os menores) ou pesos (sobretudo, os maiores). Por outro lado, vale lembrar que atuais populações guarani utilizam a semente de “olho de boi” (*Orosia arborea*) como tortual.

15. Informação obtida através de comunicação pessoal

Outras peças modeladas

Apenas mencionaremos a existência de bolas de argila queimada apresentando impressões de dedos (FIG. 35), que poderiam ter sido utilizadas para testar o desempenho das argilas no processo de queima – hábito conhecido entre ceramistas kadiueu e urubu-kaapor (RIBEIRO, 1952). Encontramos objetos semelhantes em nossas escavações nas bacias dos rios Doce (sítio Florestal) e Grande (sítio Vassoral), bem como na bibliografia (PEROTA, 1971) para a fase Cricaré.

Também vimos mencionadas na bibliografia bases de estatuetas (CHMYZ) e castiçais provenientes de sítios de contato. Temos uma peça ainda não analisada que pode estar relacionada a esta última função.

Recebemos informações e fotografias de Etchevarne¹⁶ de uma peça semelhante a um artefato descrito por Figueiredo (1965) como disco. Não podemos imaginar sua função, sem manipular tal peça. Ela nos sugere um adorno labial (pois aparece somente um exemplar em cada região) – mas, aparentemente, tais objetos não eram utilizados pelas populações Tupi-guarani.

Conclusão

Esperamos ter despertado o interesse por uma produção material bastante variada, mas que apresenta baixa visibilidade na bibliografia, enriquecendo o ponto de vista sobre a arte da olaria tupiguarani.

Voluntariamente deixamos de lado o aspecto cronológico, pois poucas peças são efetivamente datadas. No entanto, alguns desses objetos, particularmente os figurativos, estão associados à época mais recente, chegando inclusive ao contato com os europeus (fase Loreto e redução jesuítica de Santo Ignácio Menor no Paraná, cf. CHMYZ, 2001).

São também tardias as datações por termoluminescência obtidas para os sítios Vassoral (Andrelândia/MG - 520 AP) e Primavera (São João Nepomuceno/MG - 400 AP, OLIVEIRA, 2004). Mesmo assim, seria prematuro atribuir todas essas figurinhas a uma

16. Comunicação pessoal.

influência européia, mesmo porque a maioria desses artefatos não estava associada a vestígios históricos.

Enquanto parece simples atribuir uma função aos adornos e a certas peças, como os suportes de panela e os cachimbos, é mais difícil avaliar o sentido das modelagens figurativas. Tanto poderiam ser figurinhas feitas sem propósito específico, quanto brinquedos de crianças ou elementos ritualísticos. Vale lembrar que uma delas foi encontrada em uma urna funerária e que outras estão associadas a cachimbos – importantes objetos da tralha xamanística –, reforçando a suspeita de um significado mais profundo. Cabe notar que as modelagens figurativas não trazem nenhuma marca que identifique o gênero, nem mesmo (com exceção de um adorno auricular) algum traço cultural ou identitário, como corte de cabelo ou pintura corporal. Tampouco há indicação de movimento ou de gesto, pois a representação dos membros ou está ausente, ou é mínima – ao contrário das modelagens encontradas em contexto amazônico, nas quais os traços identitários e de gênero são marcantes, mesmo que o movimento também não seja representado, apenas os grandes gestos.

É sabido que a atividade oleira é essencialmente uma produção feminina. Mas o exemplo Mbyá-Guarani (GARKET e SOARES, 1999) permite entrever a ação de outros atores sociais na produção de objetos específicos dentro da arte oleira. Este fato, mesmo sendo produto da colonização, nos permite entrever uma “janela”. Permite-nos perceber que outras classes (sociais, etárias e ainda outras) podem ter tido acesso a esta forma de expressão feminina. Devemos focar nestes nuances para entender cada vez melhor a polifonia do objeto.

O intuito dos autores deste texto está em conectar a cultura material e sua utilização prático-simbólica, recorrendo aos exemplos etnográficos e experimentais. Acreditamos que esta postura, associada à análise efetiva do material (que apenas parcialmente pudemos manipular), gere outras *perspectivas* na interpretação do arqueólogo sobre artefatos. O interesse mora no entrelaçamento das determinações técnicas e simbólicas pois, como salienta Descola (1996, p. 9, tradução nossa), “é ilusório e inútil separar as determinações técnicas das determinações mentais.”

REFERÊNCIAS

- BECKER, I.; SCHMITZ, P. I. Cachimbos do Rio Grande do Sul. Anais do Terceiro Simpósio de Arqueologia do Rio da Prata, IAP. *Pesquisas, Antropologia*, 20, p. 139-162, 1969.
- BLASI, O. Aplicação do método arqueológico no estudo da estrutura agrária de Vila Rica do Espírito Santo – Fenix, PR. *Boletim do Conselho de Pesquisa*, Curitiba, Univ. Federal do Paraná, 4, p. 1-13, 1963.
- BLASI, O. 1965.
- BLASI, O. O sítio arqueológico do Estirão Comprido, rio Ivaí, Paraná. Estudos complementares. *Arquivos do Museu Paranaense, Série Arqueologia*. Curitiba, v. 3, p. 1-59, 1967.
- BLASI, O. Investigação arqueológica nas ruínas da redução de Santo Inácio Mini ou do Ipaumbucu, Paraná, Brasil. *Revista de Biologia e pesquisas Tecnológicas*. Curitiba, v. 16, p. 4-10, 1971.
- BLASI, O.; CHYMZ, I. Jazida arqueológica de J. Lopes. *Boletim Paranaense de geografia*. Curitiba, v. 8/9, p. 63-102, 1963.
- BLASI, O.; FERNANDES, 1967.
- BUARQUE, A. (artigo no volume 3 do “Os ceramistas Tupiguarani”
- BUENO, Silveira. *Vocabulário Tupi-Guarani Português*. [s.l.]: EFETA, 1998.
- CALIXTO, B. Ídolos de São Vicente. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, São Paulo, 21, 1924.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *História da alimentação no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Global, 2004.
- CÉSAR, J. V. Arqueologia de Aparecida (SP-Brasil). *Congresso Internacional dos Americanistas, Atas*, 38, p.457-466, 1968.
- CHMYZ, I. Dados parciais sobre a arqueologia do vale do Paranapanema. *PRONAPA, Resultados Preliminares do 1º ano, 1965-66*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, Publicações Avulsas, n. 6, p. 59-78, 1967.
- CHMYZ, I. Dados arqueológicos do baixo rio Paranapanema e do alto rio Paraná. *PRONAPA, Resultados Preliminares do 5º ano, 1969-70*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, Publicações Avulsas, n. 26, p. 67-90, 1974.
- CHMYZ, I. *Projeto arqueológico Itaipu: Primeiro relatório das pesquisas realizadas na área de Itaipu (1975/76)*. Curitiba: Convênio Itaipu/IPHAN, 1975.
- CHMYZ, I. *Projeto arqueológico Itaipu: Primeiro relatório das pesquisas realizadas na área de Itaipu (1975/76)*. Curitiba: Convênio Itaipu/IPHAN, 1976.
- CHMYZ, I. Pesquisas Arqueológicas nas Reduções Jesuíticas do Paraná. *Círculo de Estudos*. Curitiba, n. 15, p. 39-58, 2001.

CHMYZ, I. *Resumo da SAB*. 2003.

CHMYZ, I.; PIAZZA, W. A bacia do Uruguai e o seu povoamento pré-histórico. *Dédalos*, São Paulo, v. 6, p. 33-45, 1967.

DESCOLA, P. *La selva culta*. Simbolismo y pratica en la ecologia de los Achuar. Ediciones Abya-Yala, 1996

ETCHERVARNE, C.; MACEDO, C. *Revista de Pós-graduação em Antropologia. Anthropologicas* v. III, Recife, UFPE, s.d.

FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIGUEIREDO, N. A cerâmica arqueológica do Rio Itacaiúnas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, n. 27, 1965.

FRIKEL, P. Os últimos kayanas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 1, separata, 1966.

GARLET, I.; SOARES, A. Cachimbos Mbyá-Guarani: Aportes Etnográficos para uma arqueologia Guarani. In: FUNARI, Pedro Paulo (Org.). *Cultura Material e Arqueologia Histórica*. Campinas: Unicamp/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1999. p. 251-274.

JÁCOME, C. e PANACHUK, L. 2004. Contrato em Mutum

KOSERITZ, K. von. Subsídios etnográficos. *Revista do Museu e Archivo Público do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, 20, p.19-48, 1928.

LA SALVIA, F.; BROCHADO, J. *Cerâmica Guarani*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989.

LEITE, S. 1975.

LEVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. Lisboa: Edições 70, 1985.

LIMA, T. Cerâmica indígena do Brasil. In: RIBEIRO, Berta (Org.). *Suma etnográfica brasileira. Tecnologia indígena*. v. II. Petrópolis: Vozes/Finep, 1986. p.173-230.

LUNA, S. *O sítio Sinal Verde - São Lourenço da Mata/PE*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, 1991.

MARTIN, G. *Pré-história do Nordeste do Brasil*. Recife: Ed. UFPE, 1999.

MATOS, A. Desenho de cachimbos e o uso de fumar entre os índios americanos. *Revista da Escola de Arquitetura*, Belo Horizonte, UFMG, v. 3, 1954.

OLIVEIRA, A. de Paula (Org). *Arqueologia e Patrimônio da Zona da Mata Mineira. São João Nepomuceno/MG*. Juiz de Fora: Editar, 2004.

OLIVEIRA, C. *A cerâmica pré-histórica no Brasil: avaliação e proposta*. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Pernambuco, 1990.

- PANACHUK, L. *Fragmentos da Tradição Tupiguarani (Bacia do Rio Doce, Ituêta/MG)*. Monografia do Curso de Ciências Sociais – Belo Horizonte, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.
- PEREIRA JR., J. Contribuição para o estudo da arqueologia do extremo norte paulista. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. São Paulo, v. 54, p. 313-357, 1957.
- PEROTA, C. Dados parciais sobre a arqueologia Espírito-santense. *PRONAPA, Resultados Preliminares do 4º ano, 1968-69*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, Publicações Avulsas, n. 15, p. 149-162, 1971.
- PEROTA, C. Resultados preliminares sobre a arqueologia da região do Estado Espírito-Santense. *PRONAPA, Resultados Preliminares do 5º ano, 1969-70*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, Publicações Avulsas, n. 26, p. 127-140, 1974.
- PIAZZA, W. Dados complementares à arqueologia do vale do Uruguai. *PRONAPA, Resultados Preliminares do 4º ano, 1968-69*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, Publicações Avulsas, n. 15, p. 71-86, 1971.
- PROUS, A. *Arqueologia Brasileira*. Brasília: Ed. UnB, 1992.
- RIBEIRO, B. *Dicionário do Artesanato Indígena*. São Paulo: Ed. USP, 1988.
- RIBEIRO, D. *A arte Kadiueu*. Brasília: Ministério da Educação e da Saúde, 1952.
- ROHR, J. Achados arqueológicos da Prais em Ipiranga. *Pesquisas, Série Antropologia*, São Leopoldo, Instituto Anchieta de Pesquisas, v. 18, p-47-48, 1968.
- SCATAMACCHIA, M. C. *Tradição policroma no leste da América do Sul evidenciada pela ocupação Guarani e Tupinambá: fontes arqueológicas e etno-históricas*. Tese de doutorado – São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1990.
- SCHMITZ, P. I. Um paradeiro Guarani no Alto Uruguai. *Pesquisas, Série Antropologia*. São Leopoldo, Instituto Anchieta de Pesquisas, v. 2, p. 113-143, 1957.
- SIMÕES, M.; ARAÚJO-COSTA, F. Pesquisas Arqueológicas no baixo rio Tocantins. *Revista de Arqueologia*, Museu Paraense Emílio Goeldi, v. 4, 1987.
- YDE, J. *Material Culture of the Waiwai*. National Museum of Denmark, Ethnographic Series, 1965.

Modelagens cerâmicas em sítios Tupiguarani do Paraná, São Paulo e Mato Grosso do Sul

Igor Chmyz¹
Introdução

Sítios relacionados à tradição Tupiguarani foram registrados em grande parte do território paranaense, desde a sua faixa litorânea até a margem esquerda do rio Paraná, a oeste. Ao norte e oeste de suas fronteiras, nos estados de São Paulo e Mato Grosso do Sul, respectivamente, as pesquisas que evidenciaram tais sítios restringiram-se às margens dos rios Paranapanema, Itararé e Paraná.

Nas regiões centro-sul e centro-leste do Paraná, verificou-se a concentração de sítios derivados de grupos Jê. Nelas as evidências referentes a grupos Tupi-Guarani CORRETO são esporádicas e, quando ocorrem de forma mais expressiva, costumam estar ao lado ou superpostas àqueles. Esta situação também se verifica nas margens dos grandes rios, onde os vestígios deixados pelos Tupi-Guarani são mais numerosos.

Com exceção dos registros pontuais, efetuados entre a década de 1940 e o início da década de 1960, quando seus sítios passaram a ser enfocados com critérios científicos, nos anos seguintes a sua evidenciação resultou de abordagens realizadas em áreas amplas. Nessas áreas, estabelecidas em função de pesquisas acadêmicas, como o Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas, entre 1965 e 1970, ou determina-

1. Do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas/Universidade Federal do Paraná (UFPR).

das por empreendimentos hidrelétricos, resultando em projetos de salvamento, foi possível a constatação de grande número de sítios Tupiguarani assim como daqueles pertencentes a outras tradições culturais ceramistas e não ceramistas. O cotejo das ocorrências permitiu o agrupamento de sítios que apresentavam padrões de implantação e tendências tipológicas e morfológicas cerâmicas comparáveis em fases do seu desenvolvimento cultural.

Após a promulgação da Resolução nº 001 do Conselho Nacional de Meio Ambiente, em 1986, quando se tornou obrigatória a realização de estudos de impacto ambiental em áreas ameaçadas por empreendimentos desenvolvimentistas, passou a ocorrer uma produção arqueológica que não mais estava restrita a trechos de vales fluviais. Rodovias, linhas de transmissão de energia e gasodutos, principalmente, ao interligarem cidades e subestações, estenderam-se em várias direções do território, cruzando seus planaltos e vales.

Os resultados dessas intervenções, juntamente com os dos espaços mais restritos representados por aterros sanitários, distritos industriais, loteamentos urbanos e mineração, entre outros, preencheram muitas das lacunas existentes para a melhor compreensão dos processos de ocupação pré-histórica e histórica. Grande parte da produção vinculada aos estudos de impacto ambiental e mesmo aos salvamentos arqueológicos, entretanto, ainda carece de detalhamento.

Os recipientes cerâmicos fragmentados e, raramente, completos, são os traços mais numerosos nos sítios da tradição Tupiguarani. Menos freqüentes são as modelagens cerâmicas e os artefatos elaborados em rochas, ossos, dentes ou resina. Restos ósseos humanos, resultantes de enterros primários ou secundários no interior de urnas ou fora delas, têm sido encontrados em seus sítios.

As modelagens cerâmicas que serão comentadas neste artigo estão relacionadas a sítios e fases formados antes do contato ibérico ou posteriormente, quando os vestígios de suas instalações não estavam associados a núcleos de colonização européia.

Nas vilas espanholas e reduções jesuíticas dos séculos XVI e XVII, assim como nas colônias indígenas e militares do século XIX, os nativos viviam em contato direto com militares, religiosos e civis, sofrendo a sua produção grande influência de europeus e mestiços e, no último século, inclusive de africanos.

Os contextos arqueológicos

Com os dados levantados durante o Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas (PRONAPA), no Paraná e em outros estados brasileiros, definiu-se a tradição arqueológica Tupiguarani e construiu-se uma periodização composta por fases que se agrupavam nas suas subtradições Pintada, Corrugada e Escovada (FIG. 1). A posterior execução do Projeto Arqueológico Itaipu (1975-1983), nas margens brasileiras do rio Paraná atingidas pelo reservatório da Usina Hidrelétrica (UHE) Itaipu, do Projeto Arqueológico Rosana-Taquaruçu (1982-1992) e do Projeto Arqueológico Canoas (1993-1999), ambos realizados em trechos da margem paranaense do rio Paranapanema represados pelas UHE's Rosana e Taquaruçu e UHE's Canoas I e II, possibilitou a ampliação das áreas de dispersão de algumas fases definidas pelo PRONAPA e o estabelecimento de outras que se enquadravam naquela seqüência cronológica.

Nesses espaços e em outros, cujas pesquisas estão em andamento, como o abordado pelo Projeto Arqueológico Rodonorte, que se estende pelas porções centrais do Estado em sentido sudeste-noroeste e o Projeto Arqueológico Furnas que, dispondo-se no sentido oeste-leste, cruza com o anterior, caracterizaram-se fases que tipologicamente se encaixariam nas subtradições Pintada e Corrugada. Essas subtradições, entretanto, são posteriores à subtradição Escovada interrompida, no Paraná, do início do século XVII com o desmantelamento do domínio espanhol. As datações disponíveis remetem-nas para a segunda metade do século XVII e aos séculos XVIII e XIX.

As novas configurações, provavelmente devidas às movimentações mais recentes de grupos Tupi-Guarani pelos territórios do Paraná e São Paulo, oriundos do Mato Grosso do Sul e Paraguai, representariam as manifestações tardias das tradições pintada e corrugada. Na faixa litorânea do Paraná verificou-se, também, a existência de uma subtradição pintada tardia, que se liga aos Tupi ou Tupinambá da costa, cuja dispersão não está vinculada às anteriores.

As fases Cambará, Pirapó, Umarama, Condor e Itacorá são as ocorrências mais antigas da tradição, correspondendo à subtradição Pintada proposta pelo PRONAPA. Estão situadas nos vales dos rios Itararé, Paranapanema, Ivaí e Paraná. À fase Umarama poderia ser relacionada a ocupação cerâmica do sítio José Vieira, estudada por Laming e Emperaire (1959).

A subtradição Escovada engloba as fases mais recentes da seqüência, limitando-se às regiões oeste e centro-norte do Paraná. A fase Sarandi foi estabelecida no baixo Iguaçu e, em continuidade, no rio Paraná, até a foz do rio Piquiri. Neste ponto, em 1557, foi fundada Ciudad Real del Guayrá, que encerra uma tipologia cerâmica comparável. As fases Caloré e Tibagi foram definidas no vale do rio Ivaí e dos rios Tibagi e Paranapanema, respectivamente. Neste, ainda, localiza-se a fase Loreto, que inclui as reduções jesuíticas de Nossa Senhora de Loreto e Santo Inácio Menor e dezenas de sítios por elas influenciados. As reduções datam de 1610.

O encerramento da hegemonia espanhola nesse espaço, entre 1631-1632, com o desmantelamento das suas reduções e vilas pelos bandeirantes e a evasão de grande parte da população indígena envolvida propiciou, a seguir, além da expansão dos grupos Jê, a movimentação de novos grupos Tupi-Guarani situados a oeste do rio Paraná. Alguns desses deslocamentos históricos foram registrados por Nimuendajú nos séculos XIX e XX, como as dos Tañigua, Oguaiúva e Apapocuva que, oriundos da fronteira com o Paraguai, percorreram os estados de São Paulo e Paraná em direção ao litoral (MÉTRAUX, 1927, p. 16).

Ao período que compreende a desocupação do território pelos espanhóis e a sua efetiva ocupação brasileira, entre os séculos XIX e XX, estão relacionadas as fases das subtradições pintada e corrugada tardias. A fase Ivinheima, estabelecida no vale do rio Paraná, entre o Mato Grosso do Sul e o Paraná, a fase Tamboara, situada no vale do rio Ivaí e as fases Imbituva e Guajuvira, do alto e médio rio Iguaçu, são dele representativas. Alguns sítios que foram incluídos na fase Ibirajé durante o Projeto Arqueológico Itaipu, dela estão sendo retirados e deverão compor outras fases da subtradição corrugada tardia. O sítio PR XA 1, escavado na margem do rio Paraná, ao norte da área da fase Ibirajé relaciona-se, também, ao Corrugado tardio.

As pesquisas desenvolvidas pelos projetos Rosana-Taquaruçu e Canoas no rio Paranapanema permitiram o acompanhamento de dispersões indígenas mais recentes, que apresentam, inclusive, padrões de implantação diferentes daqueles das fases das subtradições Pintada e Corrugada.

As datações mais antigas existentes para a subtradição Pintada oscilam entre 570 ± 150 d.C. (fase Umuarama), 775 ± 80 d.C. (fase Cambará), 885 ± 95 (fase Condor) e 1250

± 55 (fase Itacorá). Para os sítios agrupados na fase Ibirajé, da subtradição Corrugada, foram obtidas diversas datações, sendo consideradas as que variavam de 1190 ± 40 a 1555 ± 60 d.C. A fase Guaraci tem datas que variam de 1380 ± 60 a 1420 ± 55 d.C. Das fases pertencentes à subtradição Escovada, somente a Sarandi tem a data de 1565 ± 70 d.C. À fase Loreto foi atribuída a cronologia histórica das reduções, compreendida entre 1610 e 1631.

Os sítios da fase Ivinheima apresentaram datações que variam de 1690 ± 70 a 1840 ± 60 d.C. Os retirados da fase Ibirajé e que constituirão fases da subtradição corrugada tardia têm datas entre 1610 ± 60 e 1895 ± 60 d.C.

Na fase Japira são comuns as bases de recipientes em pedestal, e o sítio PR P 68, de Paranaguá, da mesma forma ligado aos Tupi da costa, foi datado de 1519 ± 30 d.C. As fases Tamboara e Guajuvira também possuem bases em pedestal no seu vasilhame e, em sítio da última, ocorreu peça metálica indicativa de contato.

As modelagens

Os objetos modelados a partir de porções de argila não são muito frequentes em sítios da tradição Tupiguarani no espaço geográfico focado neste artigo. A maioria refere-se a recipientes e artefatos confeccionados para fins específicos, como cachimbos, tortuais de fuso, etc. Alguns foram produzidos, também, para adornar ou tornar mais eficientes vasilhas acordeladas.

Raramente as modelagens são encontradas inteiras devido à fragilidade das peças pequenas ou à queima deficitária interna das maiores. Esta fragmentação dificulta, muitas vezes, a identificação dos artefatos.

A pasta utilizada para a elaboração das modelagens é a mesma com que se produzem as vasilhas acordeladas. Predomina a pasta preparada com antiplásticos grossos, que incluem quartzo, feldspato e, em alguns casos, cerâmica moída. Pasta encerrando antiplásticos finos ou mesmo areia naturalmente existente na argila também foi usada, geralmente nos artefatos de pequenas dimensões.

Resíduos da prática ceramista, representados por fragmentos de pasta queimada, igualmente foram considerados neste estudo apesar de não constituírem, na maioria dos casos, modelagens propriamente ditas.

Resíduos

Nos sítios costumam ocorrer pedaços achatados, angulosos ou ligeiramente arredondados de argila queimada. São constituídos, geralmente, por porções de pasta temperada ou não que conservam marcas de dedos, unhas, gravetos, folhas e, eventualmente, restos de tinta vermelha na superfície.

Além desses resíduos de formato irregular, outros, também ligados à produção de recipientes, são registrados frequentemente. Correspondem a fragmentos de roletes ou cordéis, com diâmetros variando de 8 a 18 mm. Têm a superfície alisada, embora depressões causadas pelo manuseio da pasta estejam presentes em alguns casos. Podem ser retos ou curvos.

Certas modelagens roliças encontradas, entretanto, devem ter outra explicação, pois mostram uma extremidade adelgada e a oposta engrossada, como um fuso. A extremidade mais espessa sempre está quebrada, sugerindo que se tenha desprendido de outro objeto. Lembram os pés de vasilhas, mas nunca se encontrou essa evidência nos diversos acervos examinados. Poderiam, por outro lado, ser cabos de objetos também modelados, como colheres.

Cilindros que podem atingir até 60 mm de diâmetro procedem de sítios que indicam algum contato ibérico. Todos têm uma extremidade expandida, circular e plana, como a base de pedestal; a oposta sempre está fraturada. O desprendimento dessas modelagens foi constatado em bases de recipientes das fases Japira e Loreto e do sítio PR FI 82, influenciado pelos espanhóis na área do Projeto Arqueológico Itaipu.

Recipientes

Todas as vasilhas elaboradas a partir de uma porção de pasta, sem adição de cordéis, têm a característica de miniatura. Não ultrapassam 10 cm de diâmetro na boca, sendo mais comuns até 6 cm. Um recipiente registrado na fase Tibagi foi confeccionado sobre uma pequena porção de pasta esférica, com pouco mais de 2cm de diâmetro (FIG. 2, a).

Em quase todos os casos, a espessura da parede costuma ser desigual na mesma peça, refletindo-se na irregularidade do acabamento das faces. As bases são convexas e mais espessas que a parede. A boca não tem curvatura harmônica. As tigelas com boca ampliada são as formas mais comuns; algumas delas têm boca constricta. A forma de panela com bojo carenado foi constatada na fase Ibirajé.

As tigelas com acabamento superficial simples ocorreram nas fases da subtradição Pintada dos rios Paraná, Ivaí, Paranapanema e Itararé. No sítio Estirão Comprido, situado no vale do rio Ivaí, foram registradas tigelas simples, uma delas com perfurações na borda (FIG. 2, b).

Uma tigela com engobo vermelho foi constatada junto à fase Imbituva, da subtradição pintada tardia. Outras duas tigelas, uma também com engobo vermelho, pertencem à já citada fase Tibagi; a segunda conserva leves corrugações na face externa e apresenta perfurações na borda. Ambas têm a base e parte do bojo repuxados, lembrando chifres (FIG. 2, c, d). É possível que tais formas sejam influenciadas por jesuítas do século XVII.

Grande quantidade de tigelas procede de sítios pesquisados durante o Projeto Arqueológico Rosana-Taquaruçu, no rio Paranapanema. As fases não foram ainda estabelecidas, mas correspondem às subtradições pintada e corrugada tardias. Alguns desses recipientes mostram decorações dos tipos corrugado-ungulado, ungulado e nodulado.

O acabamento apresentado por algumas vasilhas modeladas sugere aprendizado ou brinquedo de crianças, uma vez que miniaturas de tigelas ou panelas carenadas ocorrem em muitas das fases acima referidas, mas foram elaboradas por acordelamento. São simétricas, com paredes regulares e superfície simples ou decorada; resultaram de um trabalho experiente.

Um recipiente esférico com boca constricta foi aplicado na face interna de uma grande vasilha pintada. A base da modelagem foi fixada, com o auxílio de uma porção de pasta, na junção interna do ombro com o bojo. Apesar dessa urna carenada estar incompleta, a parte existente evidencia que a modelagem ficava com a abertura voltada para a linha da carena do lado oposto e não para a boca do recipiente portador (FIG. 3).

O escurecimento da base da modelagem e da porção da vasilha em que foi afixada indica ausência de oxigenação durante a queima. Esse apêndice era, portanto, parte

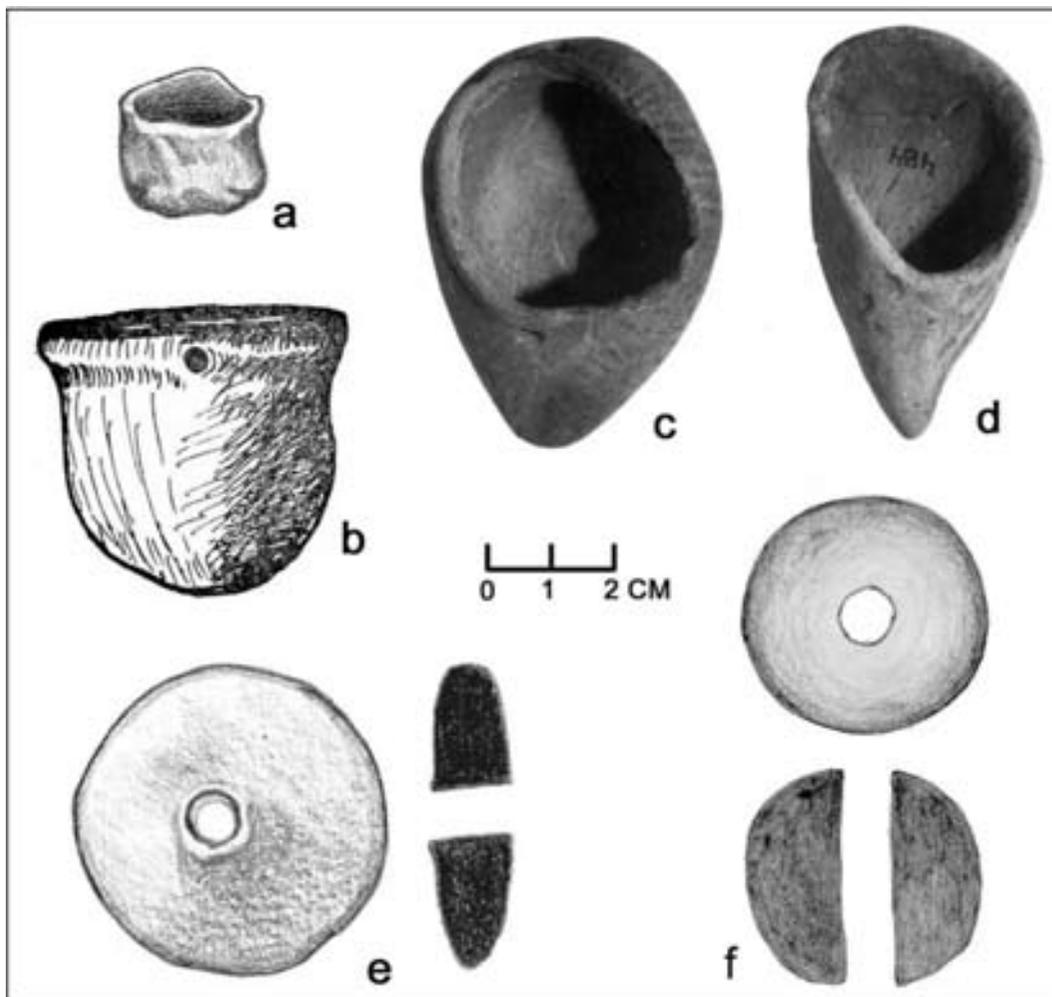


FIGURA 2. Recipientes (a-d) e tortuais de fuso (e-f). (a-c-d), fase Tibagi; b, sítio Estirão Comprido (Fonte: BLASI, 1967, Prancha 9); e, fase Condor; f, fase não estabelecida da subtradição Pintada.

integrante da peça maior desde o início da sua confecção. É possível que esta fosse uma urna funerária, destruída pelos moradores atuais. Os seus fragmentos perturbados estavam 15 m a oeste das concentrações que formavam o sítio.

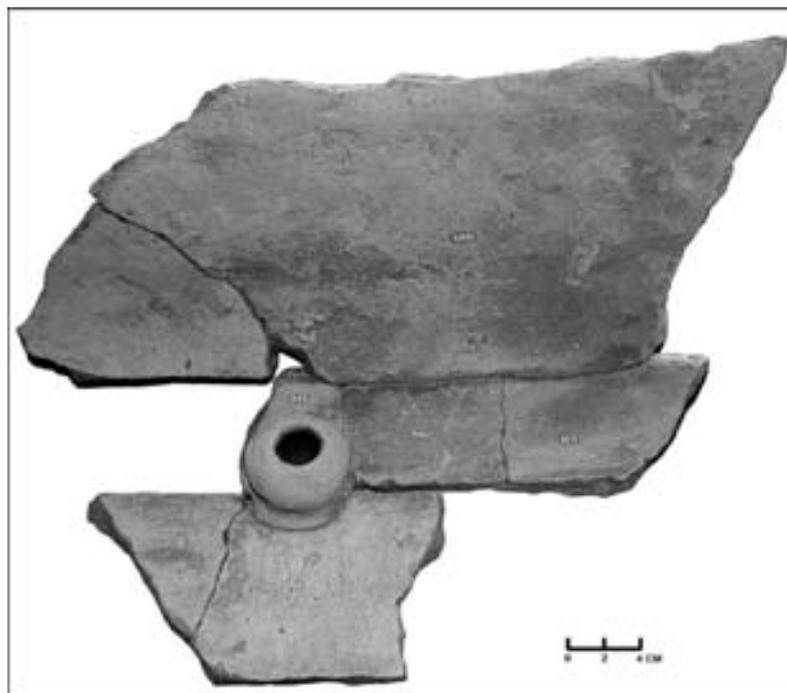


FIGURA 3. Recipiente modelado aplicado na face interna de vasilha pintada externamente. Sítio PR FI 120, da fase Sarandi.

A modelagem foi alisada, mas conserva irregularidades da confecção. Mede 40 mm de altura e diâmetro; sua boca tem 17 mm de diâmetro. Está relacionada à fase Sarandi.

Recipientes geminados

Duas ocorrências apenas apontam para recipientes rasos interligados. São representadas por fragmentos que conservam a junção de três tigelas de boca ampliada, em um caso, e de duas em outro. A primeira está vinculada à fase Ibirajé e, a segunda, a uma fase da subtradição pintada tardia em Rosana-Taquaruçu.

Tortuais de fuso

Algumas modelagens discóides constatadas devem estar relacionadas a aparelho de fiação. Apresentam a superfície alisada e bordo arredondado ou plano. Podem ser um pouco mais espessas na porção central, onde existe uma perfuração executada antes da queima. Essas perfurações, com 5 ou 9 mm de diâmetro, destinavam-se à fixação da vareta. Os discos têm diâmetros que variam de 44 a 60 mm e podem atingir 25 mm de espessura na porção central (FIG. 2, e). Foram detectados nas fases Cambará, Condor e em sítios da subtradição Pintada do Projeto Arqueológico Canoas. Com mais frequência, ocorreram nos sítios da fase Ibirajé. Estão presentes, ainda, na fase Ivinheima e no sítio PR XA 1.

Um tortual de formato esférico, com 35 mm de diâmetro, foi encontrado em sítio do Projeto Arqueológico Canoas; pertence à subtradição Pintada (FIG. 2, f).

Suportes de painelas

Objetos de formato hemisférico ou de cone truncado são modelagens frequentes em muitos sítios. Serviam para apoiar recipientes cerâmicos. A sua disposição nunca foi constatada em escavações, pois esses artefatos são encontrados fragmentados junto aos demais traços arqueológicos. É provável que, como deveria acontecer com a utilização de blocos de rocha, três deles fossem dispostos nos vértices de um triângulo para o equilíbrio de vasilhas. Alguns desses grandes recipientes poderiam ser equilibrados também em pequenas covas no chão, como sugerem urnas que têm as porções inferiores externas mal acabadas ou com interrupção da decoração. Tais detalhes foram observados em peças da fase Japira e nas procedentes de sítios Tupiguarani em Paranaguá, no litoral do Paraná.

Predominam os suportes com superfície alisada, embora a maioria mostre pequenos sulcos e depressões causados pelos dedos durante a elaboração (FIG. 4, a). Outros foram decorados na face convexa; o tipo predominante é o serrungulado, seguido pelo ponteadado, corrugado, unglado, digitungulado, entalhado, pinçado e nodulado.

Na base, o acabamento é irregular e pode conter marcas de gravetos e de cestaria

(FIG. 4, b). Suas dimensões variam de 100 a 150 m de diâmetro na base, e de 80 a 120 mm de altura. Alguns fragmentos, porém, indicam dimensões maiores.

Foram constatados nas fases Umuarama, Cambará, Itacorá, Guaraci e Ibirajé. Nas subtradições corrugada e pintada tardias evidenciadas em Rosana-Taquaruçu e Canoas, incluindo a fase Ivinheima e os sítios J. Lopes e PR XA 1, essas modelagens são numerosas e frequentemente decoradas. O mesmo se observa nas fases Imbituva e Guajavira, pertencentes às subtradições pintada e corrugada tardias no alto e médio rio Iguaçu.

Colheres

Poucas modelagens que lembram tigelas rasas e alongadas providas de cabos ocorreram no sítio Estirão Comprido e nas fases Umuarama e Cambará. Estão presentes, também, na fase Ivinheima.

Assemelham-se a colheres de madeira. Nenhuma está completa, restando parte do cabo roliço e do receptáculo elíptico, que teria entre 45 e 60 mm de comprimento, 45 mm de largura e 7 mm de profundidade. Todas foram bem alisadas em ambas as faces (FIG. 4, c-d)

Conchas

Foram assim classificadas as modelagens que se parecem com as anteriores, mas têm dimensões maiores. O receptáculo, também alongado, é mais profundo. A peça mais conservada teria 120 mm de comprimento, 90 mm de largura e 20 mm de profundidade. Uma delas conserva uma porção do cabo roliço e curvado para cima; na outra, o cabo está representado por uma saliência curta e achatada (FIG. 4, b). A primeira foi alisada regularmente e a segunda, além disso, recebeu engobo branco na face superior.

Ambas procedem de sítios do Projeto Arqueológico Canoas, cujas características tipológicas as aproximam da fase Cambará.

Cachimbo

Os artefatos genericamente rotulados como cachimbo são relativamente frequentes nos sítios anteriores ao contato e mostram-se diversificados quanto às formas e di-

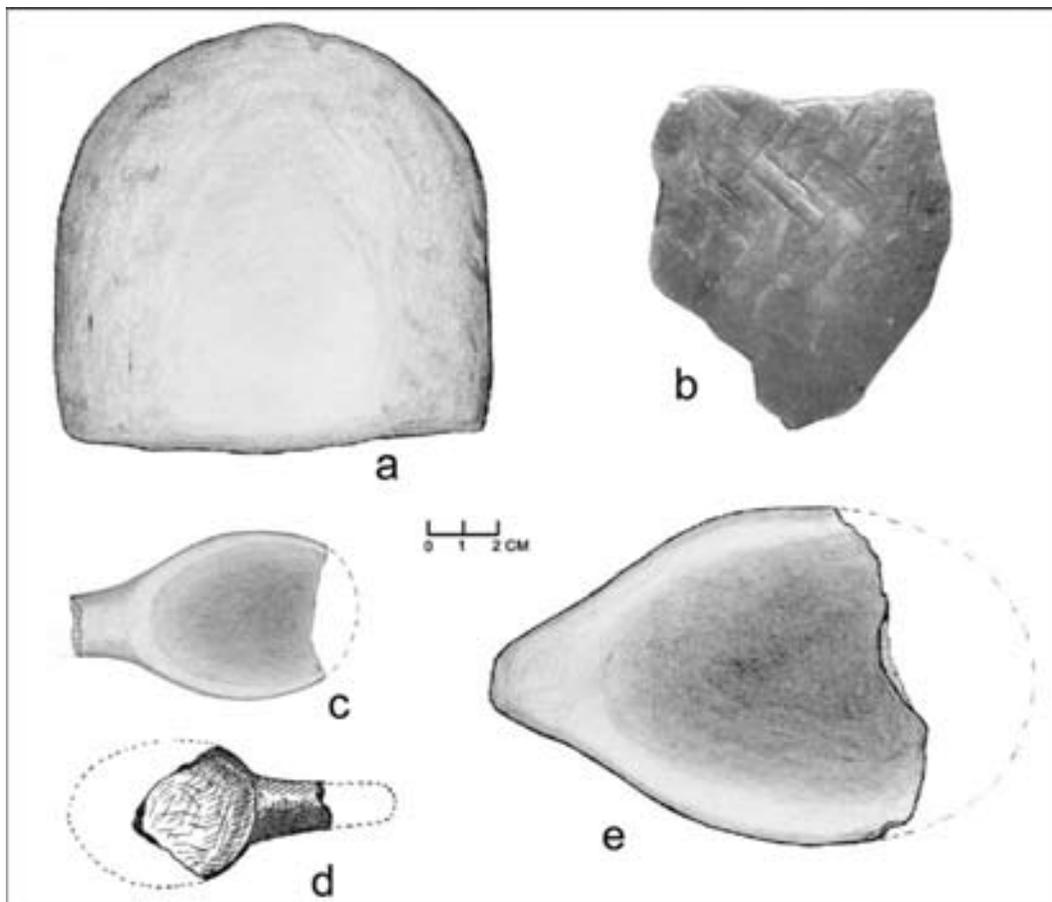


FIGURA 4. Suportes de panela (a,b), colheres (c,d) e concha (e). a, b, fase Ibirajé; c, fase Cambará; d, sítio Estirão Comprido (Fonte: BLASI, 1967, Prancha 9); e, fase não estabelecida da subtradição Pintada.

menções. Um grupo deles tem formato cilíndrico ou tubular, com leve afunilamento na extremidade proximal; na extremidade distal de um deles verifica-se uma extroversão da borda. O receptáculo, situado na extremidade mais larga, prolonga-se até a metade ou dois terços do corpo. Uma perfuração estreita, começada na extremidade oposta, comunica-se com o receptáculo. Todas as peças receberam bom alisamento superficial

e algumas têm engobo vermelho; raramente verifica-se uma incisão que contorna a borda do receptáculo. Medem entre 47 e 95 mm de comprimento e entre 27 e 40 mm de diâmetro (FIG. 5, a, b, c).

Mais parecidos com piteiras, esses cachimbos foram detectados na fase Itacorá e em sítios da subtradição Pintada de Rosana-Taquaruçu, os quais se relacionam com a fase Pirapó, e de Canoas, correspondentes à fase Cambará. Estão presentes, ainda, na fase Ibirajé.

O segundo grupo é formado por cachimbos que têm o receptáculo ou forninho situado na parte superior da extremidade engrossada; na oposta, mais estreita e cilíndrica ou um pouco achatada, encontra-se a perfuração longitudinal destinada à aspiração. Esse canal liga-se com a parte superior ou mediana do forninho (FIG. 5, d). Tais cachimbos, com acabamento superficial irregular, assemelham-se a colheres ou conchas, medindo entre 90 e 110 mm de comprimento. Podem ter, porém, o corpo mais cilíndrico, como os tubulares, mas são curvados e o forninho localiza-se na parte superior. Um desses cachimbos cilíndrico-curvos, com 60 mm de comprimento, tem depressões digitadas em torno do receptáculo (FIG. 5, e). Neles o canal de aspiração, igualmente, atinge as porções medianas ou superiores do forninho.

Cachimbos com as características de colheres foram registrados no Estirão Comprido e na fase Cambará. Os que possuem corpo cilíndrico-curvo ocorreram nas fases Pirapó e Ibirajé.

O quarto grupo é representado por cachimbos angulares, nos quais, o canal de aspiração se comunica com a base do forninho. Foram bem alisados superficialmente e podem ter a borda do forninho extrovertida (FIG. 5, f). Foram detectados nas fases Pirapó, Ibirajé e Sarandi.

Um cachimbo encontrado no sítio PR FO 43 tem características que o aproximam daqueles pertencentes aos dois últimos grupos. Parece-se com os angulares, mas o canal de aspiração comunica-se com as porções medianas do forninho. Na extremidade distal, junto ao receptáculo, há um apêndice com representação antropomorfa. Trata-se de uma cabeça achatada, com boca, nariz e respectivas narinas; estas e a boca foram produzidas por meio de ponteio. Os olhos não foram assinalados (FIG. 6). A peça mede 95 mm de comprimento e conserva algumas irregularidades no alisamento. O interior do forninho não está com mancha de queima e mostra a mesma coloração marrom-claro da superfície; escurecimentos devidos ao processo de queima só exis-

tem em algumas partes da face inferior do objeto.

O sítio PR FO 43 era constituído por um conjunto de cinco habitações. Uma delas, da qual procede o cachimbo antropomorfo, foi escavada completamente, e as evidências recuperadas permitem associá-lo à fase Ibirajé.

É possível que um cachimbo fragmentado procedente de um sítio da fase Ibirajé seja representativo do tipo monitor. Dele resta o forninho, que é de boca ampliada, do qual partem apêndices cilíndricos curvados. Um deles possui perfuração longitudinal que se comunica com o forninho. Sua superfície é alisada irregularmente (PAI, 1977, p. 49).

Nos sítios e fases das subtradições pintada e corrugada tardias não foram registrados cachimbos.

Carimbo?

A única peça que poderia representar um carimbo foi retirada de um sítio da fase Itacorá. Está fragmentada em várias partes, mas conserva boa porção do corpo. Na superfície bem alisada foram praticadas incisões contínuas com motivos geométricos. Em uma das extremidades quebradas existem orifícios circulares para fixação de varetas; na oposta, apontada e também quebrada, nota-se uma estreita perfuração perpendicular (FIG. 7). Não conservava restos de tinta.

Durante as escavações realizadas no sítio PR XA 1, foi visto um carimbo retido pelo proprietário do terreno, que o encontrou junto ao material arqueológico revolido por uma cova para muda de cafeeiro. Tinha cerca de 70 mm de comprimento e era constituído por uma extremidade engrossada, de formato elíptico, na qual havia incisões com motivos geométricos. Em sentido oposto, a peça estreitava-se gradativamente, formando um cabo.

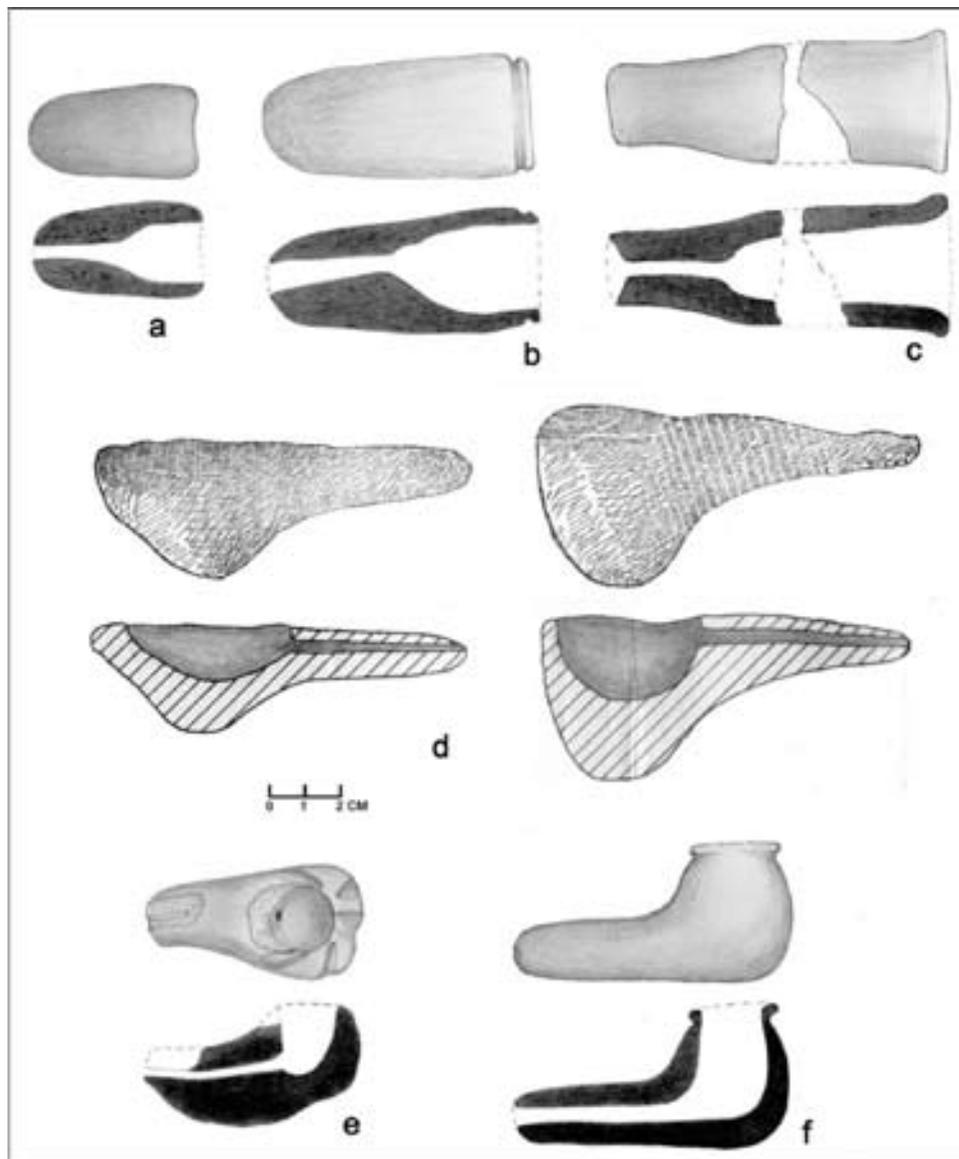


FIGURA 5. Cachimbos modelados. a, fase não estabelecida da subtradição Pintada; b, c, f, fase Ibirajé; d, sítio Estirão Comprido (Fontes: BLASI, 1967, Prancha 9; SILVA, 1954); e, fase Pirapó.



FIGURA 6. Cachimbo antropomorfo. Sítio PR FO 43, da fase Ibirajé.

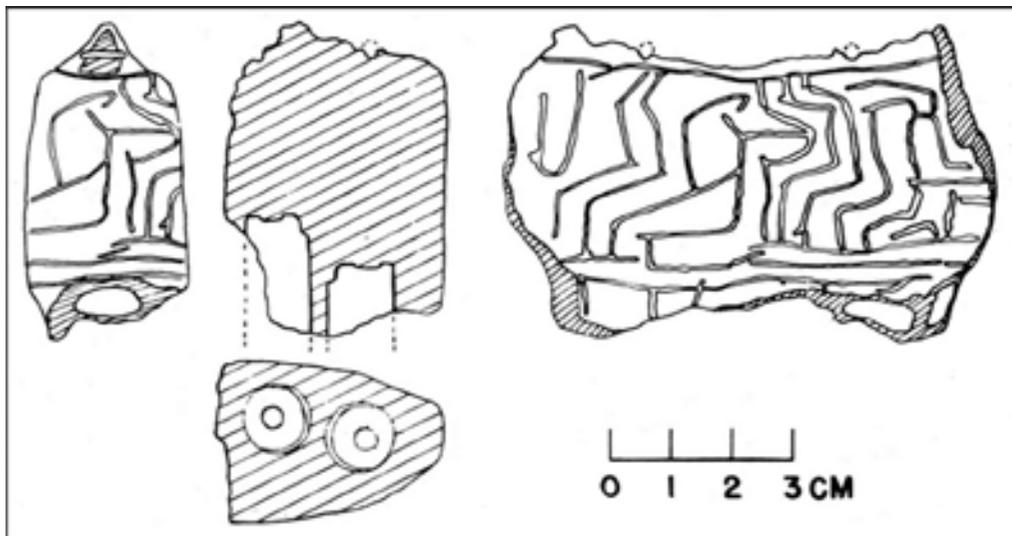


FIGURA 7. Fragmentos de possível carimbo da fase Itacorá (Fonte: PAI, 1981, fig. 7).

Maracás?

Os artefatos modelados que sugerem maracás são assinalados por fragmentos de cabo ou do receptáculo. Foram registrados em sítios das fases Ibirajé e Ivinheima, sendo mais numerosos nesta. Todos mostram, na superfície bem alisada, incisões finas com motivos geométricos. Os sulcos das incisões encontram-se retocados com argila branca. Os cabos são maciços e cilíndricos ou levemente achatados, estreitando-se gradativamente para a extremidade proximal. Um deles conserva parte do receptáculo na extremidade oposta (FIG. 8, a). O receptáculo mais completo é piriforme (FIG. 8, b). No receptáculo proveniente da fase Ibirajé, ocorrem perfurações que transpassam a sua parede.

Esfera

Modelagem esférica foi identificada em um sítio da fase Ibirajé. Medindo 17 mm de diâmetro, a peça recebeu alisamento superficial regular (FIG. 8, c).

Poderia, apesar da pequena dimensão, estar ligada à arma de arremesso (funda).

Adornos

Objetos que poderiam ter finalidade estética foram localizados no sítio Estirão Comprido e são representados por pequenas modelagens em forma de fuso e pêra, com perfuração perpendicular na extremidade adelgada (FIG. 8, f, g). Outro possível pendente foi registrado no sítio J. Lopes, mas a perfuração na parte estreita é vertical e interrompida na porção central da peça, como se nela estivesse fixada uma vareta (FIG. 8, h).

Da fase Caloré procede um disco perfurado, com 17 mm de diâmetro e 4 mm de espessura, que talvez represente uma conta de colar. Outra possível conta de colar foi encontrada em sítio da fase Tibagi. Esta, ligeiramente fusiforme e medindo 23 mm de comprimento, está perfurada longitudinalmente e tem leves marcas de cestaria na superfície (FIG. 8, d, e). Ambas parecem, porém, tortuais de fuso em miniatura.

Somente na fase Ibirajé foram encontrados cilindros alisados com extremidades arredondadas e circundadas por sulco. Medem em torno de 75 mm de comprimento e 18 mm de diâmetro (FIG. 8, j). A existência das incisões nas pontas das peças sugere o seu uso como pendentes.

Aplicações

Porções de pasta afixadas na face externa de vasilhas acordeladas são comuns em várias fases e sítios. Conforme o formato dos recipientes, as aplicações ocorrem logo abaixo do lábio, no ombro ou na junção deste com o bojo. Dispondo-se em pontos diametralmente opostos, as adições sugerem asas para facilitar a suspensão das vasilhas, geralmente de pequenas dimensões. Apresentam-se como esferas um pouco achatadas, em forma de discos espessos ou repuxadas. São frequentemente diminutas, não lhes conferindo, nesses casos, a verdadeira função de asas. As repuxadas costumam ser maiores e podem ser retas ou encurvadas para cima ou para baixo. Apresentam-se bem alisadas ou com depressões causadas pelo pressionamento durante a fixação; várias delas contêm decorações iguais ou diferentes das existentes nos suportes.

Com essas características, as aplicações foram registradas nos tipos engobo vermelho, pintado e corrugado-ungulado da fase Itacorá. Na fase Ibirajé, estão presentes em recipientes dos tipos corrugado-ungulado, ungulado e inciso, os mesmos que as portam no sítio J. Lopes.

Ocorrem, também, aplicações achatadas com perfuração central que, em continuidade, ultrapassa a parede do próprio recipiente. Estão presentes no sítio J. Lopes e na fase Ivinheima. Em um sítio desta fase, uma asa carenada recebeu perfuração no sentido perpendicular, a qual não chegou a atingir a vasilha.

Na fase Sarandi, uma asa foi aplicada através da técnica de rebitagem achatada e regularizada na face interna do recipiente.

No sítio J. Lopes, ainda, foi identificada uma modelagem alongada e curva com leves incisões longitudinais nas laterais. A extremidade mais espessa está quebrada. Assemelha-se a bico de psitacídeo (FIG. 8, i).

Considerações parciais

Cotejando-se as modelagens registradas nos vários sítios Tupiguarani do espaço geográfico focado, verifica-se que elas são mais numerosas e diversificadas entre aqueles reunidos nas fases das subtradições Pintada e Corrugada. Tornam-se raras na subtradição Escovada e ressurgem, com menos variedade, nos sítios isolados e fases das subtradições pintada e corrugada tardias.

A maioria é representada, aparentemente, por objetos utilitários, como recipientes, suportes de panelas, colheres, conchas e tortuais de fuso. É possível que alguns recipientes modelados tivessem outras funções, a ritualística, por exemplo, inferida por aquele afixado no interior de urna funerária da fase Sarandi (subtradição Escovada); poderiam, também, ter função lúdica ou de aprendizado. Os cachimbos e maracás são modelagens que apontam para atividades rituais; os carimbos, igualmente, poderiam estar a eles ligados, embora fossem utilizados para pintura corporal. Os adornos, representados por pendentos e contas de colares, teriam função estética. Uma esfera é o único artefato que sugere atividade de caça.

Os recipientes modelados ocorrem em todas as faixas temporais da tradição, ao passo que os suportes de panelas e os tortuais de fuso, presentes nas subtradições antigas e recentes, estão ausentes na subtradição Escovada. Os da subtradição Pintada apresentam a superfície simples, enquanto que em alguns das subtradições Corrugada, Escovada e corrugada tardia, ocorrem superfícies engobadas de vermelho ou de-

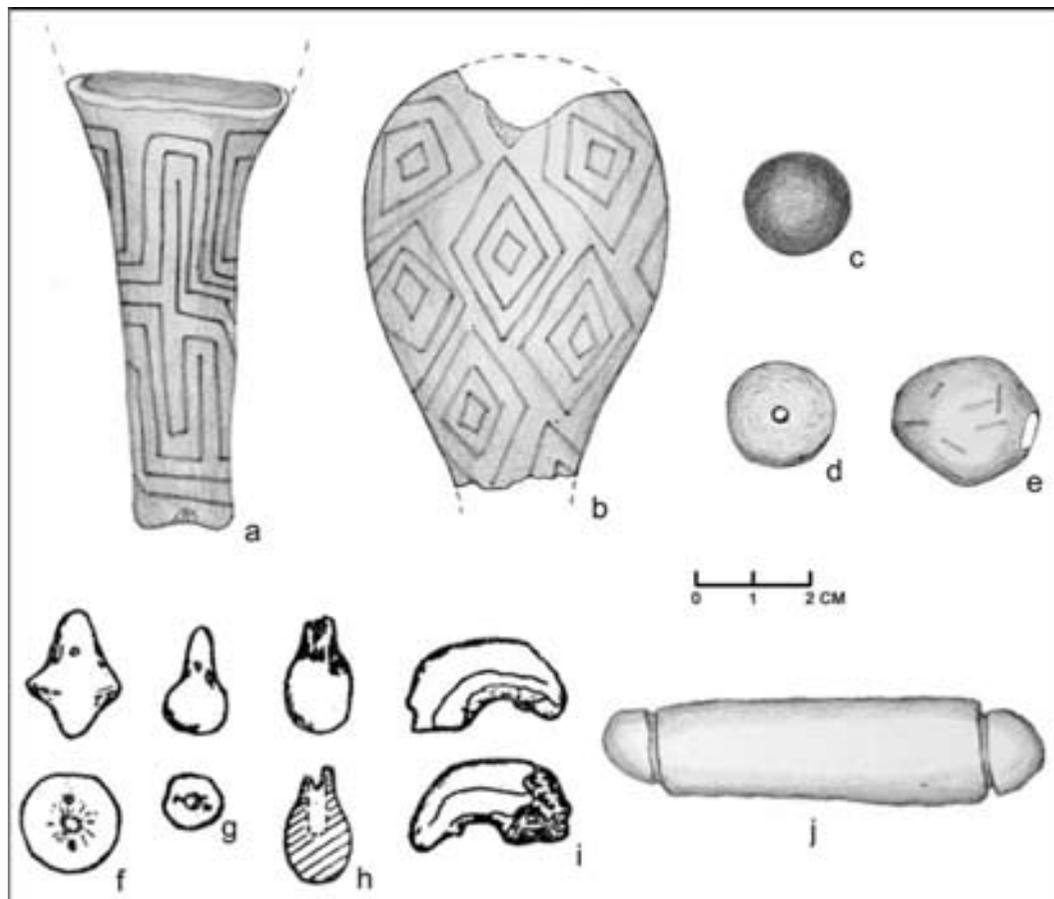


FIGURA 8. Fragmentos de maracás? (a,b), esfera (c), contas de colares (d,e), pendentes (f-h,j) e fragmento de aplicação (i). a,b, maracás da fase Ivinheima, c, esfera da fase Ibirajé; d, conta discóide da fase Caloré; e, conta fusiforme da fase Tibagi; f, g, pendentes do sítio Estirão Comprido (Fonte:BLASI, 1967, Prancha 9); h, i, pendente? e fragmento de modelagem zoomorfa? do sítio J. Lopes (Fonte:BLASI e CHMYZ, 1963, Prancha 9); j, pendente? da fase Ibirajé.

coradas por corrugação e unguação. Os recipientes geminados são raros e só foram detectados em fase da subtradição Corrugada do rio Paraná (Ibirajé) e, em outra, da subtradição corrugada tardia do rio Paranapanema.

As modelagens que lembram colheres, com exceção das procedentes da fase Ivinheima (subtradição corrugada tardia), somente foram recuperadas em fases da subtradição Pintada; as conchas também estão presentes em sítios da subtradição Pintada.

Entre as variedades de cachimbos, os que foram classificados como cilíndricos ou tubulares são mais freqüentes nos sítios da subtradição Pintada e nos da fase Ibirajé. Os que se assemelham a colheres estão presentes na subtradição Pintada, especialmente no sítio Estirão Comprido, e os cilíndrico-curvos, nas subtradições Pintada e Corrugada. Os cachimbos angulares foram registrados nas fases Umuarama, Ibirajé e Sarandi, correspondentes às subtradições antigas Tupiguarani.

Verifica-se, portanto, que quatro variedades de cachimbos manifestam-se na subtradição mais antiga, duas delas de forma concomitante na fase Pirapó. A fase Ibirajé encerra os cilíndricos e os cilíndrico-curvos, considerados primitivos, o tipo monitor e o angular, que costuma ser atribuído à influência européia.

Cachimbos não foram constatados junto aos sítios das subtradições pintada e corrugada tardias. As peças arroladas com o material de J. Lopes (BLASI e CHMYZ, 1963, p. 89), coletadas por moradores nos arredores do sítio, devem estar relacionadas ao contexto de Vila Rica do Espírito Santo, estabelecimento espanhol situado próximo ao local.

Dos carimbos conhecidos, um foi registrado junto a sítio da fase Itacorá, da subtradição Pintada e outro junto ao sítio PR XA 1, da subtradição corrugada tardia.

Os maracás, também raros, ocorreram na fase Ibirajé e na fase Ivinheima.

As modelagens classificadas como adornos estavam presentes no sítio Estirão Comprido e fases Ibirajé, Caloré e Tibagi, as duas últimas pertencentes à subtradição Escovada, e no sítio J. Lopes.

A esfera procede de um sítio da fase Ibirajé.

Nos núcleos coloniais representados pelas vilas espanholas e reduções jesuíticas dos séculos XVI e XVII, quando se torna comum a presença de recipientes com bases planas em pedestal, as modelagens manufaturadas pelos índios tupi-guarani são numerosas e diversificadas, mas ostentam, em vários casos, influência ibérica. Os tortuais de fuso, na maioria discóides, têm acabamento simples ou são decorados por unguilação, serrungulação, ponteados e incisões. As esferas são freqüentes e têm diâmetros variando de 12 a 27 mm; algumas peças foram decoradas por unguilação e ponteados.

Os cachimbos também são numerosos e representados, principalmente, pelos angulares; ocorrem, ainda, os cilíndrico-curvos e os do tipo monitor. Apresentam-se com acabamento simples, engobados de vermelho ou decorados por incisões, ponteados e

apliques. Alguns trazem representações florais, antropomorfos e zoomorfos.

Modelagens reproduzindo animais domésticos e silvestres, pessoas, calçado e dado procedem das reduções de Nossa Senhora de Loreto e Santo Inácio Menor.

Cachimbo angulares modelados e moldados, estatueta e suporte de panela ocorrem em sítios neobrasileiros nos quais o Tupi-guarani constituiu o substrato.

REFERÊNCIAS

BLASI, Oldemar; CHMYZ, Igor. Jazida arqueológica de J. Lopes. *Boletim Paranaense de Geografia*. Curitiba, n. 8-9, p. 63-102, 1963.

BLASI, Oldemar. O sítio de Estirão Comprido, Rio Ivaí, Paraná. Estudos complementares. *Arquivos do Museu Paranaense. N. S. Arqueologia*. Curitiba, n. 3, p. 1-60, 1967.

CHMYZ, Igor et al. Notas sobre a arqueologia do vale do rio Itararé. *Revista do Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas*. Curitiba, n. 1, p. 7-23, 1968.

CHMYZ, Igor. Dados parciais sobre a arqueologia do vale do rio Ivaí. *Publicações Avulsas do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Belém, n. 10, p. 95-114, 1969.

CHMYZ, Igor. Pesquisas arqueológicas no alto e médio rio Iguaçu. *Publicações Avulsas do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Belém, n. 13, p. 103-125, 1969.

CHMYZ, Igor. Pesquisas arqueológicas no médio e baixo rio Iguaçu. *Publicações Avulsas do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Belém, n. 15, p. 87-108, 1971.

CHMYZ, Igor. Dados arqueológicos do baixo rio Paranapanema e do alto rio Paraná. *Publicações Avulsas do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Belém, n. 26, p. 67-90, 1974.

CHMYZ, Igor. Pesquisas paleoetnográficas efetuadas no vale do rio Paranapanema, Paraná - São Paulo. *Boletim de Psicologia e Antropologia*. Curitiba, n. 5, p. 1-248, 1977.

CHMYZ, Igor. Pesquisas arqueológicas nas reduções jesuíticas do Paraná. *Revista do Círculo de Estudos Bandeirantes*. Curitiba, n. 15, p. 39-58, 2001.

CHMYZ, Igor. A tradição Tupiguarani no litoral do Estado do Paraná. *Revista do Círculo de Estudos Bandeirantes*. Curitiba, n. 16, p. 71-95, 2002.

LAMING, Annette; EMPERAIRE, José. A Jazida José Vieira, um sítio guarani e pré-cerâmico do interior do Paraná. *Arqueologia*. Curitiba, n. 1, p. 1-142, 1959.

MÉTRAUX, Alfred. *Migrations historiques des Tupi-Guarani*. Paris: Librairie Orientale et Américaine, 1927

45p.

PAI (Projeto Arqueológico Itaipu). *Segundo relatório das pesquisas realizadas na área de Itaipu (1976/77)*. Curitiba: A. M. Cavalcante & Cia. Ltda, 1977. 150p.

PAI (Projeto Arqueológico Itaipu). *Sexto relatório das pesquisas realizadas na área de Itaipu (1980/81)*. Curitiba: Indústria Gráfica Altam Ltda, 1981. 69p.

PAI (Projeto Arqueológico Itaipu). *Sétimo relatório das pesquisas realizadas na área de Itaipu (1981/3)*. Curitiba: Indústria Gráfica Altam Ltda, 1983. 106p.

SILVA, Fernando A. *Relatório sobre os trabalhos realizados em Estirão Comprido em janeiro de 1954*. Curitiba: Seção de Arqueologia do Instituto de Pesquisas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Paraná, 1954.

A Pintura na Cerâmica Tupiguarani¹

André Prous²

Ao iniciarmos um programa de estudo da cultura Tupiguarani no estado de Minas Gerais, não pensávamos inicialmente em desenvolver um trabalho específico sobre a pintura em cerâmica. No entanto, tivemos a surpresa de verificar que os desenhos riscados nas vasilhas apresentavam uma diversidade e uma qualidade da qual os arqueólogos não pareciam ter suspeitado.

Acreditando que a análise das características estilísticas e da temática poderiam contribuir ao reconhecimento de “fronteiras” ou territórios e abordar o mundo simbólico dos artistas pré-históricos, decidimos iniciar um estudo sistemático dos grafismos pintados, abrangendo toda a área outrora ocupada por ceramistas Tupiguarani.

A cerâmica arqueológica dita *tupiguarani* é a única que apresenta decoração pintada no Brasil, fora da bacia amazônica.

1. Dedico este trabalho a Desidério Aytai, como homenagem para o engenheiro, etnólogo e etnomusicólogo, cujas incursões no campo de arqueologia – raras em demasia – foram tão brilhantes quanto desconhecidas pela comunidade científica.

2. Universidade Federal de Minas Gerais; Mission Archéologique de Minas Gerais; pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/CNPq.



Fig. 1 - Formas documentadas pelos cronistas

As louças pintadas encontradas nos sítios arqueológicos cariocas apresentam as mesmas formas características que foram descritas entre os *Tupinambá* pelos cronistas europeus do século XVI (FIG. 1). Os desenhos representados nas armas usadas para executar os prisioneiros (STADEN, 1968, frontispício à IIª parte) também são parecidos com motivos extremamente comuns nas vasilhas. Os europeus comentavam que as mulheres as sabiam “pintar muito bem” (STADEN, 1968, II-13). J. de Léry (1972) disse que as mulheres pintavam nos vasos “*des lacs d’amour*” (motivo geométrico com volutas entrelaçadas). Até hoje, algumas tribos de língua Tupi, entre elas os Asurini, continuam produzindo uma cerâmica policroma, cujos padrões obedecem a algumas normas encontradas entre os antigos tupiguarani.

Na verdade, não há como afirmar que a totalidade da cerâmica arqueológica tupiguarani tenha sido elaborada por falantes do tronco lingüístico Tupi-Guarani, mas é quase certo que pelo menos alguns grupos ancestrais destas populações tenham sido autores de boa parte desses artefatos arqueológicos.

Apesar da grande complexidade e do potencial informativo apresentado pelos motivos decorativos, não conhecemos nenhum estudo sistemático sobre as pinturas tupiguarani; apenas encontram-se alguns catálogos de elementos avulsos observados em fragmentos, em trabalhos de P. I. Schmitz (1959, 1991, p. 327-329) e na compilação de M. C. Scatamacchia (1990), assim como aguçadas observações de D. Aytai (1991) a respeito de um número reduzido de vasilhas paulistas.

La Salvia e Brochado (1989), tendo observado mais de 400 peças tupiguarani do Rio Grande do Sul, apontaram a necessidade de se classificar de maneira mais sistemática as fórmulas decorativas; apresentam um léxico guarani para a cerâmica, extraído da obra setecentista do jesuíta Montoya. A partir dele, propuseram aos arqueólogos um vocabulário descritivo tanto para as formas quanto para a decoração – mas limitaram-se quase exclusivamente à decoração plástica.

Sabemos que a maioria das populações tupiguarani ocupava o Brasil tropical e subtropical no final do 1º milênio e na primeira metade do 2º milênio AD; além disso, ter-se-iam instalado nas *Misiones* argentinas e no estuário do Rio da Prata pouco antes da chegada dos europeus. No entanto, algumas datações conseguidas no estado do Rio de Janeiro sugerem a possibilidade de eles terem aparecido já em meados do 1º milênio antes de Cristo. Caso estas informações se confirmem, a tradição ceramista poderia ter-se mantido por cerca de 2000 anos. Mas, mesmo que fosse “apenas” por um milênio, a manutenção durante tanto tempo dos mesmos padrões básicos de decoração seria uma espécie de recorde e precisaria ser explicada.

O universo estudado

O presente trabalho baseia-se na análise de vasilhames pintados, intactos, ou com sua superfície preservada suficientemente para permitir uma reconstituição da decoração. Cento e vinte e quatro deles foram estudados diretamente por A. Prous, outros 27 por sua colaboradora L. Panachuk; utilizamos também fotografias e desenhos de outras 120 peças encontradas na bibliografia, ou das quais tivemos conhecimento através de documentos que nos foram proporcionados por diversos colegas (Pedro Augusto Mentz Ribeiro, Deusdedit Leite Filho, Emília Kashimoto, Patrícia Gaulier, Erica Pia, Eliezer Nordoto); aproveitamos também os desenhos inéditos de mais 28 exem-

plares, realizados por Ingmar Schanner e Bruno Roedel (sob a orientação de Angela Buarque), por Alzira Barros (ex-estagiária da Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF) e por William Borba (Museu Nacional) e Marcélia Marques (Ceará). Dessa forma, nosso catálogo provisório de vasilhas pintadas razoavelmente completas comporta cerca de 290 peças, quase todas encontradas no Brasil.

Finalmente, elaboramos um catálogo descritivo dos fragmentos tupiguarani pintados provenientes de mais de 700 recipientes disponíveis nas coleções do Museu de História Natural da Universidade Federal de Minas Gerais (MHN-UFMG), do Projeto Aimoré, dos Museus de Rio Grande do Norte, de Sergipe, da Bahia e do Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul/MARSUL-RS (estudados por A. Prous), de Minas Gerais e Santa Catarina (analisados por L. Panachuk). Utilizamos também os desenhos e fotografias gentilmente fornecidos por Ana Paula de Paula de Oliveira (UFJF), Paulo Zanettini (material da BA e SP), Christiane Lopes e I. Wüst (peças do Espírito Santo), A. Buarque (Museu Nacional/MN), Josiane Rosa de Oliveira (Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina/CEOM), Gilson Martins e E. Kashimoto (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS), Albérico Queiroz (Universidade Católica de Pernambuco/UNICAP) e Marcélia Marques (Ceará), Gislene Monticelli (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/PUC-RS), assim como as ilustrações encontradas nas publicações.

Embora o número total de recipientes estudados deixe certamente de lado uma parte do material depositado em coleções e nas reservas de alguns museus brasileiros, e apesar de os vasos visualmente mais atrativos terem sido, provavelmente, selecionados nas coleções antigas, em detrimento de peças mais simples, acreditamos que as centenas de vasilhas analisadas e os numerosos fragmentos estudados correspondam a uma amostra significativa da produção pintada tupiguarani original.

No texto que se segue, os números simples (ex: 147) indicam os vasos (quase) *inteiros* do catálogo provisório montado por André Prous e Lílian Panachuk. Os números precedidos por “C” (“C” de “caco”- ex: C. 564) correspondem ao catálogo de *fragmentos* pintados, desenhados por A. Prous ou reproduzidos a partir da bibliografia especializada.

Metodologia de estudo

Além de analisar todas as vasilhas (quase) inteiras encontradas nos Museus que

podemos visitar, decidimos levar em conta todos os fragmentos decorados disponíveis nas coleções, conquanto apresentassem vestígios ainda legíveis de traços; os fragmentos (geralmente de borda) que apresentavam apenas restos de uma banda vermelha não foram, no entanto, levados em conta, por não oferecerem informações relevantes. Utilizamos também todas as ilustrações (desenhos e fotografias) disponíveis na bibliografia ou fornecidas por nossos colegas.

Para cada peça ou fragmento, caracterizamos a morfologia e as dimensões dos recipientes, observando superficialmente, quando possível, as características de pasta e queima, bem como eventuais marcas de utilização. A maior atenção foi, obviamente, dada ao sistema decorativo das peças, que foram examinadas macroscopicamente e com auxílio de uma lupa com iluminação oblíqua. Os desenhos pré-históricos foram reproduzidos em papel, pelo menos parcialmente, a partir de croquis à mão livre ou, quando necessário, por decalque em folha transparente de plástico ou papel. Indicamos os traços que ilustram os gestos das desenhistas, os eventuais retoques e as zonas de desgaste (por uso ou erosão natural).

A análise de uma única peça inteira pode demorar desde cerca de uma hora até vários dias, em casos de decoração muito complexa em suporte deteriorado – tal como a das vasilhas n° 50 e 53.

Para facilitar a comparação entre as peças, propomos um vocabulário de referência para a descrição dos elementos decorativos, dos motivos e dos sistemas de organização do campo gráfico. Este vocabulário utiliza algumas das expressões propostas por Scatamacchia, Caggiano e Jacobus (1991) ou B. Ribeiro (1988) – ou, mais geralmente, termos tradicionais na história da arte. Para as formas dos suportes, aproveitaremos – simplificando-o e complementando-o – o modelo já existente proposto por La Sálvia e Brochado (1989) – que se apoia no vocabulário das populações Guarani – e o levantamento de Lilian Panachuk para as populações Tupi.

As formas das vasilhas decoradas

A forma das vasilhas é um elemento importante do estudo, pois determina os campos decorativos; por outro lado, vasilhas com formas (e funções) diferentes costumam apresentar fórmulas decorativas distintas.

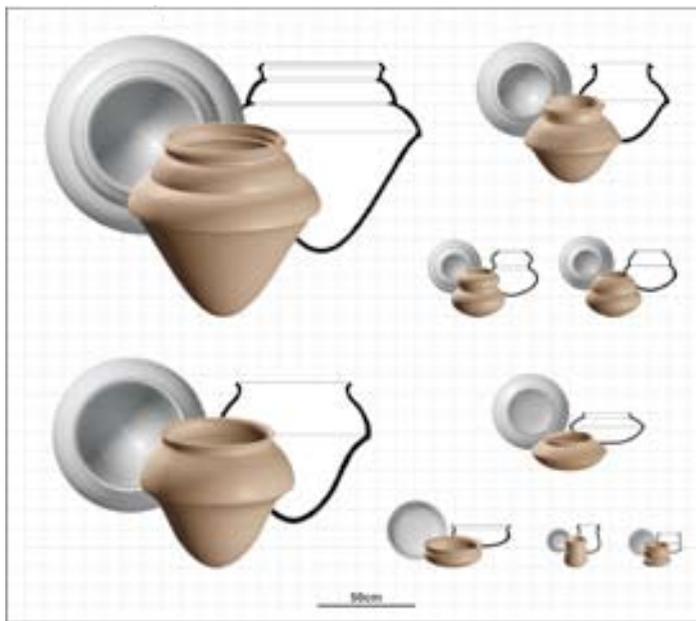


Fig. 2a - Formas proto-Guarani

Manteremos a distinção entre as duas principais “províncias” tupiguarani, já amplamente reconhecida pelos arqueólogos. Chamaremos “proto-Guarani” o domínio meridional, que se estende desde a Argentina, ao sul, até a margem direita do Rio Paranapanema, ao norte; evitamos o termo “tradição Guarani”, utilizado por certos autores, para frisar que pode não haver uma total superposição entre os grupos guarani históricos e os portadores da cerâmica arqueológica. Por outro lado, chamaremos “domínio proto-Tupi” (e não “tradição Tupinambá”, como outros pesquisadores) o domínio setentrional, primeiro por uma razão semelhante e, também, porque os Tupinambá não foram a única população Tupi histórica do litoral central e nordestino, ou no interior do sertão.

Formas do domínio “proto-Guarani” (FIG. 2a)

Apesar de acharmos que nem toda a produção tupiguarani seja devida a ancestrais

dos Tupi e Guarani históricos, não temos dúvida que há uma relação na maioria dos casos. Assim sendo, levando em conta a semelhança das formas descritas pelos cronistas e as vasilhas arqueológicas, também em conformidade com muitos outros arqueólogos, utilizaremos termos Tupi e Guarani para designar os recipientes pré-históricos.

Na região meridional do Brasil, a maioria dos pesquisadores segue a proposta de J. Brochado, Monticelli e Neumann (1990), que reconhece, a partir da análise de 125 vasilhas arqueológicas, seis das dez formas Guarani registradas pelo Padre Montoya no seu *Vocabulário...* de 1640. São estas:

a) as panelas para cozinhar (*yapepó*), profundas, com bojo bem marcado e diâmetro nitidamente mais largo que a boca; esta é um pouco mais larga que a altura da peça. A maioria é decorada por corrugações, mas encontram-se também potes unglados ou escovados; apesar da suposta utilização (ir ao fogo), algumas destas peças são pintadas (Brochado considera-as então “talhas (*cambuchi*) em forma de *yapepó*”);

b) as caçarolas (*ña~etá*), também destinadas a ir ao fogo: são de forma cônica, bastantes grandes e profundas; aparecem também usadas como tampas de *cambuchí* (ver esta palavra mais adiante);

c) La Salvia e Brochado (1989) mencionam também torradeiras (*ñamôpy~u*), supostamente destinadas à preparação da farinha de mandioca, mas a definição de Montoya (“caçuela, tostador”) não me parece diferenciá-las dos *ñaeta*. No Rio Grande do Sul, a maioria teria entre 18 e 32 cm de diâmetro, mas existiriam algumas maiores. Não aparecem associadas a sepultamentos;

d) as talhas (*cambuchí*) são geralmente grandes e carenadas, com a parte superior do bojo desdobrada em vários anéis; o fundo pode ser tanto cônico quanto aplainado. A borda costuma ser reforçada externamente ou cambada. O diâmetro da boca indica a existência de três subdivisões: miniaturas (boca entre 10 e 18 cm), talhas médias (geralmente, entre 25 e 34 cm) e grandes (entre 40 e 56 cm) – que podem atingir 1 m de diâmetro. As que são especificamente destinadas a guardar água eram chamadas *cambuchí i açã* em Guarani e *i-açaba* (de onde vem o termo popular *igaçaba*) pelos Tupi – que parecem ter reservado o termo *cambuci* às vasilhas feitas com vegetais (vocabulário de Anchieta, levantado por L. Panachuk). Os *cambuchi* / *igaçaba* foram muito usados como urnas funerárias, apresentando freqüentemente decoração pinta-

da na parte superior do bojo. Podem também ser corrugados, unglados ou escovados ou, ainda, não apresentar nenhuma decoração; nas fichas de registro das coleções do MARSUL chamam-se “yapepó em forma de cambuchi” as talhas que apresentam decoração plástica;

e) as tigelas para comer (*ñaembé, tembiiru*) são muito abertas, com base levemente arredondada ou aplainada; a parede pode ser tanto vertical quanto inclinada; não aparecem nos sepultamentos. Haveria tigelas individuais (as com diâmetro de 12 a 26 cm) e outras, maiores e coletivas (o costume de várias pessoas comerem ao mesmo tempo no mesmo prato é atestado por uma expressão Guarani), com diâmetro entre 28 e 34 cm;

f) as tigelas para beber (*cambuchi caguâba*), com base mais arredondada; as de forma mais simples (difíceis de serem diferenciadas das *ñaembé*) são lisas ou apresentam decoração plástica – umas poucas são pintadas internamente. As de forma mais elaborada são geralmente pintadas externamente. Sugerimos que sejam denominadas apenas “*caguâba*” para evitar confusão com os grandes *cambuchi*. O próprio Montoya (*apud* LA SALVIA e BROCHADO, 1989, p. 132-133), assim como Anchieta, no seu vocabulário Tupi, sugere a possibilidade de usar a palavra isolada. Para este, *caguâba* é uma “vasilha de beber cauim”; Montoya define *caguaba*: “donde se bebe vino, instrumento de beber” e propõe a etimologia *caguy* (= cauim) + *guaba* (= verbal).

Embora a classificação de La Salvia e Brochado seja geralmente considerada adequada pelos pesquisadores que trabalham na região meridional (proto-Guarani), acreditamos que apresente alguns problemas, por misturar critérios funcionais, morfológicos (relação entre diâmetro da boca e profundidade) e estéticos (decoração), que não são mutuamente exclusivos.

Afinal, serão *yapepó* os vasos profundos que vão ao fogo, ou aqueles que apresentam decoração plástica? Parece-nos mais acertado propor uma definição para *formas* de recipientes, que são verificáveis objetivamente, e indicar, quando houver elementos para tanto, seu uso e sua decoração. Também procede a observação de A. Jacobus (monografia inédita), para quem seria melhor considerar a altura que a profundidade das vasilhas; o mesmo pesquisador aponta também a importância de se mencionar o diâmetro da boca dos recipientes.

Por outro lado, algumas vasilhas menores, de volume quase esférico, cônico ou

cilíndrico (nº 74 e 75 do nosso catálogo), mereceriam obviamente uma denominação especial.

La Salvia e Brochado mencionam uma forma de tamanho modesto, com uma constrição mesial do bojo, que consideram uma subdivisão do *cambuchi*: são os *yaruqaí*. Provavelmente destinados às mesmas funções do *caguâba*, são marcadas por uma banda vermelha no sulco que ressalta a constrição.

As formas do domínio proto-tupi (FIG. 2b)

De qualquer forma, a classificação gaúcha é insatisfatória para descrever as formas típicas do domínio proto-Tupi, onde aparecem grandes vasilhas abertas de boca elíptica ou quadrangular, bem como potes carenados fechados elípticos, que não têm equivalente no sul. Em compensação, as formas meridionais fechadas *yapepó* e *cambuchi* são mais raras nos sítios da região setentrional, onde faltam por completo os *caguaba* semi-fechados e os *yaruqaí*.

a) Léry, Staden, Thevet e outros cronistas mencionam a utilização, pelos Tupinambá, de vasos abertos

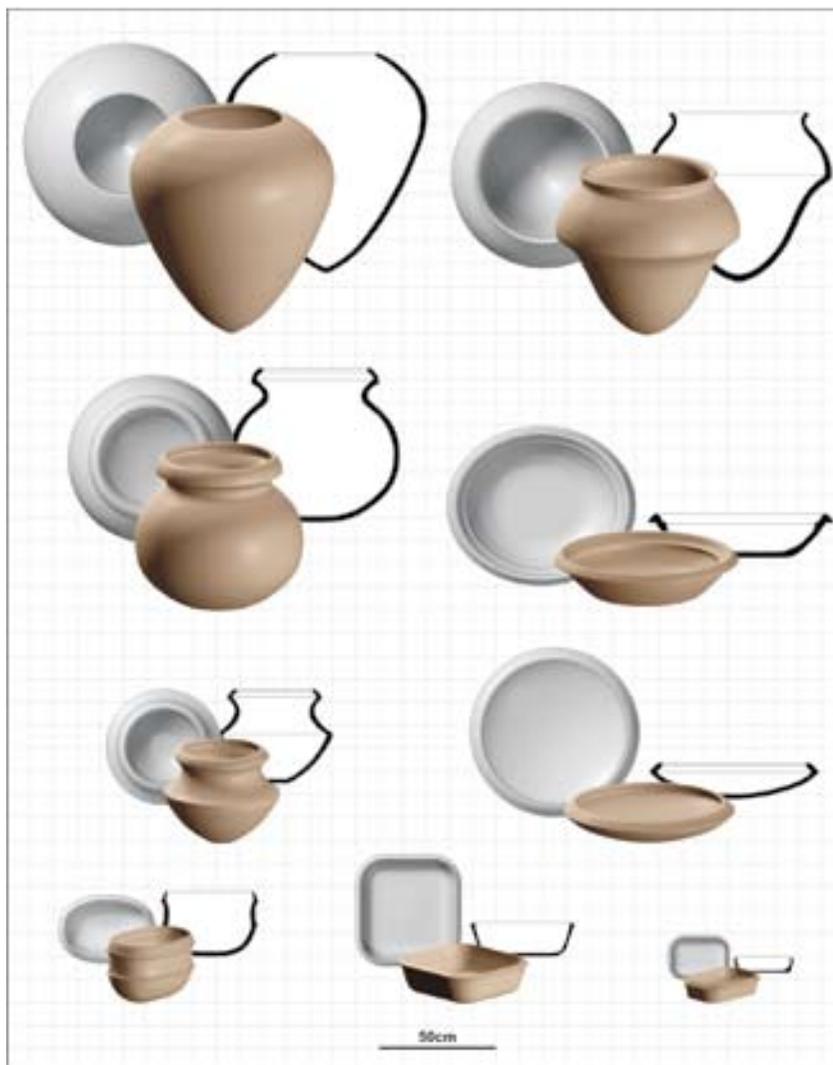


Fig. 2b - Formas proto-Tupi

para preparar a mandioca, que são mostrados também associados aos enterramentos e às cenas de antropofagia.

Estas grandes vasilhas abertas (por vezes denominadas “alguidares”, “bacias”, “tinas”, entre outros) são realmente comuns nos sítios arqueológicos tupiguarani litorâneos situados ao norte do Paranapanema. Apresentam um formato retangular, elíptico, circular e até triangular; no século XVII, d’Abbeville (1945) menciona a variação de formas entre os indígenas do Maranhão. Podem alcançar 75 cm de diâmetro e os exemplares com 60 cm são comuns; a profundidade varia entre 9 e 15 cm. Acreditamos que o termo utilizado pelos tupis para designá-los seja *tenhãe*, que Anchieta traduz por “prato, bacia”.

Embora essas formas sejam tradicionalmente consideradas “torradeiras”, a ausência quase geral de fuligem na sua parte externa torna pouco provável seu uso no fogo; além do mais, a delicada decoração interna das peças não se justificaria em caso de utilização quotidiana e duradoura – sobretudo culinária. Assim sendo, as palavras *ñamôpy~u* ou *ñæta* (no sentido proposto por Montoya) não parecem adequadas para a maioria delas. Acreditamos que muitas seriam fabricadas e utilizadas essencialmente na oportunidade de ritos cerimoniais, funerários ou sacrificiais.

Seria, de fato, necessário subdividir essas vasilhas abertas da região “proto Tupi” em função dos indícios de uso no fogo (“pratos” *versus* “torradeira”) e da dimensão (“tigela” pequena sem borda individualizada *versus* “prato” grande – com borda reforçada). Talvez se pudesse chamar “bacias” ou “tinas” as grandes vasilhas de paredes subverticais – geralmente pintadas internamente. O termo “tina” já foi utilizado por S. Maranca (*apud* BALFET, FAUVET BERTHELOT e MONZON, 1989) para distinguir estas vasilhas das tigelas, menores e de parede inclinada.

Neste texto, usaremos o termo *tenhãe* para designar todas as grandes vasilhas abertas (sempre pintadas) distintas das tigelas, menores e raramente decoradas.

b) Vasos fechados e carenados de boca elíptica, com tamanho médio, são particularmente freqüentes em Minas Gerais – onde parecem destinados a receber as ossadas de crianças pequenas – mas aparecem também em coleções do Rio de Janeiro e da Bahia. Seu ombro está sempre decorado por unguiações, que podem formar alinhamentos ou campos geométricos, segundo padrões que lembram a decoração de vasilhas pintadas.

c) As grandes talhas *igaçaba* (termo tupi equivalente ao *cambuchi* guarani) eram frequentemente levadas ao fogo, pelo menos para a preparação do cauim, como afirma d'Abbeville e mostram as ilustrações dos cronistas. Apresentam eventualmente ombro escalonado.

d) Outras formas de vasilhas pintadas são encontradas excepcionalmente em determinadas regiões ou sítios do domínio proto-tupi, atestando a criatividade individual das oleiras – em certos casos, possivelmente inspiradas em formas européias – ou normas locais peculiares. Entre as primeiras, citaremos uma botija baiana (nº 38); uma panela larga e baixa encontrada na Zona da Mata mineira (nº 236), cuja borda expandida, larga e horizontal (flange labial), recebeu uma decoração bicrômica; um fragmento paraense apresentado em painel por S. Caldarelli e sua equipe (2004) também apresenta flange labial; um vaso cilíndrico com volume central esférico foi encontrado no Maranhão por Deusdedit Leite Filho, lembrando certas formas Asurini; uma vasilha cônica (nº 269) foi decorada no Rio Grande do Sul. Mostrando claramente uma inspiração europeia, podemos destacar o prato escavado por D. Uchôa e C. del Rio Gracia em Ubatuba (UCHÔA, SCATAMACCHIA e GARCIA, 1984).

No sítio Florestal 2 (Vale do Rio Doce) são comuns, em várias habitações, as pequenas tigelas elípticas ou quadrangulares, com cerca de 20 cm de diâmetro, formas reduzidas e mais alongadas de *tenhãe*, cujo interior era decorado por motivos mais simples (C. 549).

No Piauí, são tigelas simples hemisféricas que foram preferencialmente decoradas; não apresentam separação entre borda e bojo.

Concluindo, diremos que as vasilhas pintadas são, no sul, essencialmente fechadas (*cambuchi*) e semi abertas (*caguâba*), enquanto ao norte são abertas (*tenhãe* ou tigelas) ou fechadas (*igaçaba*).

As vasilhas em miniatura e os potes de principiantes

Devemos ressaltar a existência de pequenas vasilhas abertas “fora da norma”, que consideramos terem sido realizadas como treinamento por aprendizes. No Nordeste, o melhor exemplo é a peça nº 43, cujo formato é inusitado e apresenta parte da sua

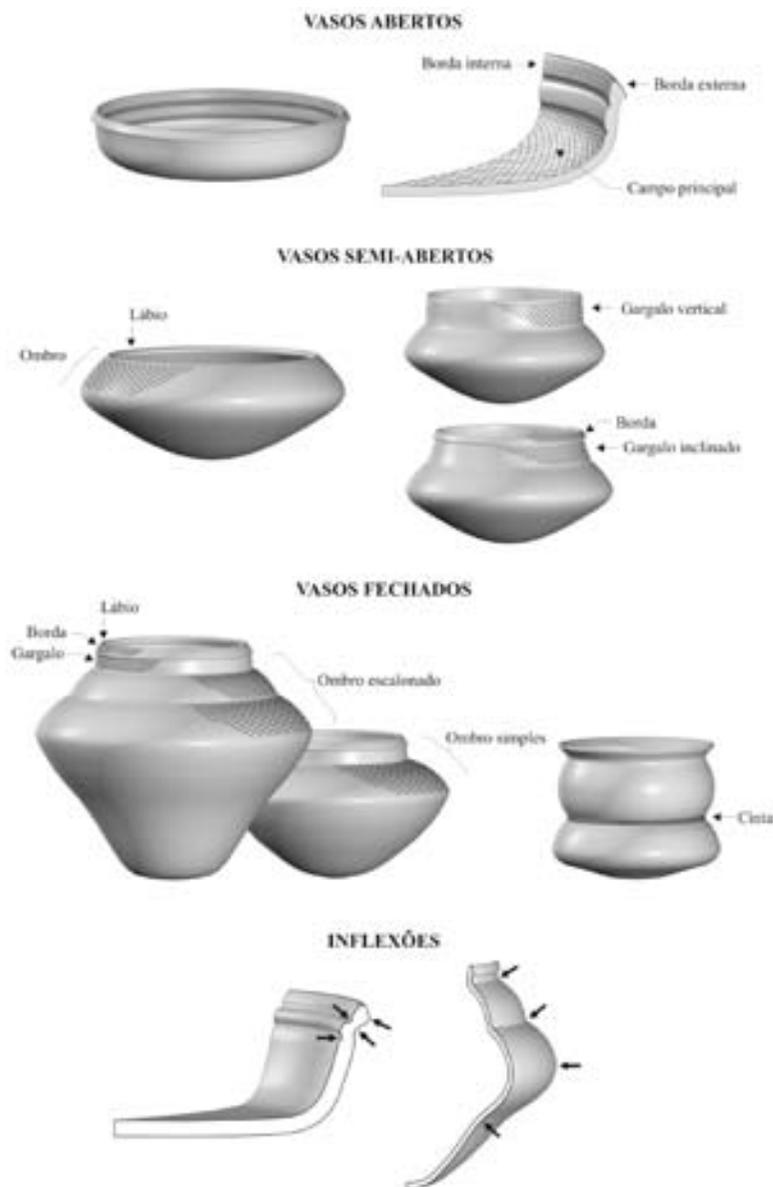


Fig. 3 - Delimitação dos registros

decoreção pintada – realizada por duas pessoas – extremamente tosca.

No Rio Grande do Sul são comuns as miniaturas (entre 5 e 12 cm de diâmetro de boca), que constituem um verdadeiro repertório das diversas formas canônicas; são, provavelmente, brinquedos de crianças. Belas coleções destas vasilhas podem ser vistas em território gaúcho, no museu Júlio de Castilhos e no MARSUL. Recipientes um pouco maiores – como o de nº 113 do nosso catálogo – apresentam formas incomuns e feitura canhestra, parecendo produção de algum(a) principiante.

A tabela seguinte (TAB. 1) ilustra as formas que foram decoradas por pintura e sua frequência, a partir das vasilhas (quase) inteiras registradas em nosso catálogo:

TABELA 1
Distribuição das vasilhas por forma

Forma	Sul (proto-Guarani)		Norte (proto-Tupi)		Total	
	Quantidade	%	Quantidade	%	Quantidade	%
Talha (<i>Cambuchi, Igaçaba</i>)	52	36,6	21	15,4	73	26
Caguaba	41	28,9	0	0,0	41	14,7
Tigela	21	14,8	5	3,6	26	9,3
Panela (forma de yapepó	12	8,4	0	0,0	12	4,3
“botija	3	2,3	1	0,8	4	1,4
Yaruquai	4	2,1	0	0,0	4	1,4
Alguidar (<i>tenhãe</i>)	1 (no PR)	0,7	102	75	103	37,0
Diversos (de treino, miniaturas, etc.)	8	5,6	5	3,6	13	4,7
Total	142	99,4	136	98,4	278	98,8

Fica claro que, no sul, os *caguâba* são sistematicamente pintados, e os *cambuchi* o são com certa frequência. No norte, os alguidares (*tenhãe*) são sempre pintados e, às vezes, as igaçabas. Em ambas as regiões, as tigelas recebem casualmente uma decoração policroma.

Não incluímos, neste levantamento, os dados ainda inéditos do sítio Florestal (ver texto de PANACHUK *et al.*, neste volume), que parece atípico em relação à bibliografia; neste, as igaçabas parecem ter sido sistematicamente pintadas, assim como as tigelas, mas não foi encontrado nenhum *tenhãe*.

2. A delimitação dos campos gráficos (FIG. 3)

As vasilhas da região “proto-Tupi” costumam apresentar uma borda reforçada – externa e, muitas vezes, internamente. A zona da borda é marcada por uma inflexão, a não ser em raras tigelas muito abertas (nº 36). Na região “proto-Guarani”, o reforço de borda é reservado aos potes fundos; nem as raras tigelas nem os *caguâba* o apresentam.

Os vasos carenados – panelas, *caguâba* e *igaçaba* – têm um bojo subdividido verticalmente em vários volumes horizontais, separados por uma ou várias inflexões. Cada faixa entre duas inflexões (faixa que La Salvia e Brochado chamam “segmento”) forma

um campo gráfico, bem como a borda e o lábio. Cada campo costuma receber uma decoração diferenciada:

a) o **lábio** das vasilhas pintadas separa as duas vertentes da borda (externa e interna); costuma ser arredondado, com menos de 1 cm de largura;

b) a **borda** é frequentemente reforçada, de tal forma que se criam duas superfícies, quase planas, cada uma com 2 a 3 cm de largura. Nas vasilhas (semi) fechadas, apenas a borda externa é visível e oferece um campo – vertical ou oblíquo – a ser decorado. Nas vasilhas abertas, ambas as faces são visíveis; a interna é sempre decorada, enquanto a externa pode ser deixada simples. No litoral central e, sobretudo, no nordeste, a borda pode ser desdobrada internamente, oferecendo dois campos decorativos estreitos, levemente convexos, separados por uma depressão reforçada por uma banda vermelha. (Nordeste: nº 25-27, 29, 30, 32, 40, 208, 250, 255; C. 18; C. 23, C. 26-33, C39; - 274; No centro: nº 4, 7, 8, 10, 15, 54, 55, 56, 58, 70, 132). No Rio Grande do Norte, essa impressão de multiplicação de faixas periféricas é acentuada pela subdivisão de cada campo através de linhas medianas de separação; à primeira vista, parece haver quatro faixas;

c) nos vasos fechados e semifechados existe um **gargalo** entre a borda e o bojo. Trata-se de um anel subvertical, geralmente com poucos centímetros de altura. Os gargalos são pintados da mesma forma que as bordas;

d) a depressão que existe entre a borda e o bojo é quase sempre realçada em ambas as faces (externa e interna) por uma **banda** vermelha externa nas vasilhas fechadas (jarros); o mesmo ocorre no sulco mesial que circunda os *yaruqái*. Nas tigelas e nos *tenhãe*, a banda é interna e obrigatória; há geralmente outra, também externa, abaixo do reforço de borda. Entre a linha vermelha do lábio e a banda no limite do bojo costuma haver, nos *tenhãe*, uma estreita faixa plana ou levemente convexa (que corresponde ao reforço externo de borda) decorada em friso.

Em certos casos, existe um desdobramento do relevo entre lábio e bojo, criando duas ou três faixas estreitas decoradas, planas ou convexas, também separadas entre si por faixas côncavas – estas, ocupadas por uma banda vermelha;

e) nos recipientes (semi) fechados ou profundos (jarros, tigelas fundas de parede vertical e panelas), o ombro costuma formar o campo principal, enquanto a parte inferior do bojo costuma ser deixada sem decoração. Quando a forma é complexa, são

os segmentos superiores – situados entre a borda e os sucessivos pontos de inflexão – que podem ser decorados; nunca o(s) inferior(es);

f) os *cambuchi* e as *igaçaba* de ombro escalonado apresentam uma fina banda vermelha no sulco que separa os campos delimitados pelo escalonamento;

g) nos *tenhãe*, o campo principal é formado pelo fundo interno do recipiente. Na parte externa, apenas a borda reforçada pode receber decoração; no território proto-Tupi, é quase obrigatória a existência de uma banda externa no ponto de inflexão entre a borda e a parede externa;

h) os *caguâba* apresentam uma situação intermediária: o registro principal é externo, como no caso dos potes fechados, mas pode ocorrer – muito raramente – uma decoração digitada interna complementar, muito mais grosseira (91, 105).

Apenas uma vasilha excepcional apresenta campos gráficos diferenciados *lateralmente*: trata-se do recipiente cônico nº 269 do Rio Grande do Sul (o único suporte que apresente esta morfologia), cuja parede externa é dividida por linhas verticais de cada lado das quais se organiza a decoração.

3. Os elementos da decoração pintada

Considera-se em geral que os recipientes tupiguarani apresentam decoração exclusivamente pintada ou exclusivamente plástica, embora La Salvia e Brochado (1989) assinalem algumas exceções. Informam até a existência de traços de tinta sobre uma superfície corrugada (decoração “mista”) da região do Taquari (RS) e acreditam que os casos seriam mais numerosos se os cacos com decoração plástica – bem mais visível que a pintada – não fossem lavados tão vigorosamente pelos arqueólogos... No museu de Taquara, observamos duas tigelas com o lábio pintado de vermelho (nº 111 e 115 do nosso catálogo) e o bojo escovado ou serrungulado, mas as duas técnicas não ocupam o mesmo espaço.

De fato, nossos colaboradores H. Piló e L. Panachuk observaram decorações plásticas externas em vasilhas pintadas internamente em Minas Gerais, na região de Aimorés (impressão de cestaria) e perto de Andrelândia (ungulado externo), enquanto a parte inferior do bojo de uma igaçaba gaúcha pintada (nº 262) foi escovada. No entanto, estas combinações são excepcionais.

Por outro lado, já mencionamos casos em que há uma disposição orientada dos elementos de decoração plástica (particularmente ungulada ou pseudo ungulada) para formar desenhos geométricos: triângulos (na Bahia ou MG); losangos (em Santa Catarina, no sítio ZPE Imbituba); ondas e volutas (no sítio Florestal 1, Vale do Rio Doce-MG e no sítio Grajaú, no interior do Maranhão) ou até o motivo em “palmeira” (Ituassú – BA, vasilha conservada no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia/MAE-UFBA); normalmente, esses temas são executados apenas em pintura.

Cores, pigmentos e vernizes

A distinção das cores entre tupi e guarani históricos e atuais

Não nos pareceu útil definir com precisão (ou seja, com auxílio de um código – Munsell ou Expolaire) as cores observadas, pois elas dependem da conservação da peça, tornando-se menos vivas logo depois da retirada do solo, quando a superfície vai secando e patinando-se progressivamente ao longo da exposição ao intemperismo. Outrossim, as tonalidades de vermelho podem ser muito alteradas pelo contato com a terra; isto é óbvio no pote restaurado nº 8, onde uma mesma banda vermelha apresenta tons absolutamente diferentes nos diversos fragmentos remontados em que ela aparece.

Mesmo assim, as grandes categorias de cores têm certamente um significado, mas devemos levar em conta que os Tupiguarani pré-históricos podiam classificá-las de maneira diferente da nossa. Verificá-lo seria essencial para interpretar os jogos de cores nas vasilhas. Para tanto, e mesmo que os modernos Tupi-Guarani tivessem uma percepção distinta da dos Tupiguarani, utilizamos os levantamentos de Z. Rangel entre os Guarani modernos de Itanhaem, que confrontamos aos vocabulários tupi e guarani de Léry, de Dooley, de Viegas e do Padre Barbosa, e aos textos míticos bilíngües recentemente coletados por Wilson Garcia.

Parece haver, nas línguas Tupi-Guarani, uma distinção entre as cores muito escuras (para nós: preto, cinza e marrom escuros), denominadas indistintamente *Huu, hoo, uu* (*su, una* entre os tupis antigos). Cores um pouco escuras (azul e verde) seriam reunidas sob a denominação de *Soby, ou Howy*; segundo Léry, distinguiriam duas “tonalidades:

soby-eté para o azul, e *soby-usassú* para o verde”. Separavam duas cores vivas – a primeira incluindo o vermelho, o laranja escuro e o marrom claro (*Pytã, Pyriang*); a outra sendo o amarelo claro (*Ijú, sa’yju, apejú, jú, jub, iuba*). Enfim, as cores muito claras (branco, marfim, creme, rosa e até azul claro) seriam agrupadas na categoria *Tchié, tchii, tin, ou morotinga*.

Certamente, esses conceitos não exaurem a percepção cromática dos falantes Tupi-Guarani; sabemos, por exemplo, que certos indígenas privilegiam fenômenos como a oposição fosco/brilhante, da mesma forma que privilegiamos a oposição claro/escuro. Mas o nosso estudo das pinturas sobre cerâmica tupiguarani sugere que as categorias acima relacionadas são realmente significativas, pois elas foram utilizadas de maneira diferenciada.

As cores encontradas nas vasilhas pintadas arqueológicas

O fundo natural: A superfície das vasilhas nunca é brunida – a não ser no sudeste do Piauí. A cor da parede apresenta vários tons de marrom, alaranjado tijolo ou avermelhado, com os quais contrastam o engobo eventual e os traços pintados. Segundo Neme e Beltrão (1993), a cor cinza seria dominante na superfície natural na região do Rio de Janeiro. No entanto, nossa observação preliminar dos recipientes inteiros *pintados* depositados no Museu Nacional evidencia a predominância de uma cor bege clara ou rosada (Araruama: NP 33; M 50 - N 39; P 49; P 50; M 40; P 67 do Código Expolaire) –, lembrando tijolos medianamente oxidados. Na coleção do rio Doce, domina o bege (M-P/51-59), com algumas vasilhas de cor marrom a avermelhada (N-P/53-71); no MARSUL e em Santa Catarina, observamos cores geralmente mais avermelhadas. O mesmo ocorre em outras coleções, pelo menos para as vasilhas abertas.

A parede natural quase nunca é utilizada como fundo para a pintura. Quando isso ocorre, trata-se de digitações – enquanto os desenhos sobre engobo são feitos com pincéis.

O “*branco*” apresenta várias tonalidades: branco muito vivo, branco fosco, creme, marfim, amarelado ou rosado; é aplicado na forma de engobo em quase todas as superfícies decoradas por linhas, as quais realçam por contraste; este engobo cobre a

parte mesial das bordas e os registros principais. Corresponde, portanto, ao conceito de *tchié*. Sua presença impõe às peças pintadas um aspecto globalmente claro, que as distingue imediatamente das outras vasilhas.

É possível que a tonalidade amarelada seja, às vezes, decorrente da presença residual de um verniz protetor de resina.

No engobo usado em vários sítios do vale do Rio Doce, A. Baeta notou um excesso de mica; embora esse mineral seja um elemento natural e abundante nas argilas da região, parece ter havido uma concentração voluntária do mesmo, para produzir um efeito de *pailleté* – inclusive em pote pintado (nº 235).

Embora o branco (ou, melhor dito, o *tchié*) tenha sido obviamente considerado, entre todas, a cor mais adequada para servir de fundo, algumas pintoras decidiram usá-lo nos desenhos. No litoral carioca, um branco mais vivo que o engobo foi utilizado para salientar parte das “fitas” desgastadas pelo uso do recipiente (peça nº 4). Mas algumas vasilhas de Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Bolívia oriental apresentam uma verdadeira inversão de cores (nº 88; fragmentos C 292, C.146, C. 163 e C. 266, C. 653, C. 657, C. 662 e C. 678): os desenhos foram pintados em branco sobre um fundo vermelho – o que poderia ser uma marca de afirmação original por parte das responsáveis por esta transgressão à regra ou o resultado da reminiscência de modelos amazônicos. Com efeito, é possível que o branco tenha sido utilizado, no Pará, de forma mais sistemática na forma de linhas e de faixas (C. 712-714, 717 e 720), mas não dispomos ainda de uma amostra suficiente para poder afirmá-lo.

O *vermelho* (há desde tons de carmim muito vivo até rosado escuro) é utilizado em bandas para realçar os relevos: lábio, reforços e pontos de inflexão.

Em vários potes, as linhas dos motivos decorativos são também pintadas com essa cor. Retoques em vermelho ocorrem também sobre linhas pretas anteriores alteradas ou desbotadas (nº 2).

Encontramos, sobretudo nos estados nordestinos e no baixo Rio Doce, um marrom claro aplicado em traços muito grossos; é reservado para motivos ortogonais relativamente grosseiros. É possível que essa cor tenha sido considerada simbolicamente equivalente ao vermelho vivo, com o qual é linguisticamente confundida (*pytã*) nos vocabulários consultados. No entanto, as oleiras distinguem esses dois “tons” *pytã*,

pois um deles (o nosso vermelho) parece ter sido obrigatório na pintura das bandas, enquanto ambos os “tons” (vermelho e marrom claro) podiam ser utilizados nos desenhos lineares.

Parece haver, nas *Misiones* argentinas, pinturas vermelhas realizadas sobre um fundo também vermelho, mas de tonalidade diferente (nosso fragmento C.691, ilustrado na prancha nº 6 de SEMPÉ e CAGGIANO, 1995); no outro extremo da ocupação tupiguarani, as pinturas do campo superior da vasilha cearense nº 275 também foram feitas num tom vermelho mais escuro que o do campo inferior.

O *marrom muito escuro* e o *preto* foram utilizados em muitas vasilhas para delinear os motivos pintados. Essa equivalência funcional do marrom escuro e do preto corresponde à noção guarani de *huu* exposta acima. Em alguns recipientes, quando as linhas dos motivos são realizadas em vermelho, a cor escura é reservada a pequenos elementos complementares, como pontos e traços curtos que interligam duas linhas vermelhas vizinhas ou preenchem espaços entre as mesmas. Mais raramente, linhas pretas alternam-se com as vermelhas.

Nota-se a ausência das cores amarelas (*iju*) e das que poderíamos chamar “semi-escuras” (*howy* – correspondendo *grosso modo* aos nossos azul e verde). As últimas seriam dificilmente conseguidas – os Tupiguarani não dispunham de sais de cobre e do cobalto, o que pode justificar essa falta. Mas os tons amarelos poderiam ser facilmente obtidos a partir de hidróxidos de ferro (goetita), amplamente utilizados na elaboração de grafismos rupestres no Brasil. A ausência do amarelo é, portanto, voluntária, e tem certamente um significado cultural: figuras *iju* eram certamente indesejáveis ou proibidas na cerâmica; talvez porque se destacariam pouco sobre o engobo claro? Textos guarani modernos (GARCIA, 2003; JECUPÉ, 2001) parecem associar o amarelo com o céu; talvez esta cor fosse simbolicamente incompatível com o significado dos desenhos sobre cerâmica?

Podemos sintetizar dizendo que o cromatismo dos desenhos em cerâmicas proto-tupi expressa um dualismo que se manifesta através da dialética entre “muito claro” (*tchié*) e “muito escuro” (*huu*), estruturado pela mediação das bandas *pytã*. No domínio proto-guarani, onde o preto quase não foi utilizado, há uma simples oposição entre *tchié* e *pytã*.

O *verniz*: vários *tenhãe* procedentes das antigas coleções da UFMG apresentam um

revestimento interno amarelado, que acreditamos inicialmente ser um produto aplicado pelos colecionadores para proteger os desenhos. A seguir encontramos esse padrão em algumas outras vasilhas conservadas em coleções antigas; o mesmo foi identificado por H. Piló e A. Baeta em vários fragmentos pintados internamente, escavados na região de Aimorés, MG (BAETA e ALONSO, 2004); na mesma região, notamos também a presença de gotas de resina em peças coletadas no sítio Florestal 2. Levantamos então a hipótese de tratar-se de uma resina aplicada pelos próprios Tupiguarani – uma técnica documentada entre várias populações pré-históricas da Amazônia (cf. CRULS, 1945, 1958), onde tem a função de evitar os efeitos irritantes do antiplástico de cauxi. A resina em pó era jogada na superfície ainda quente da cerâmica recém queimada; caso a aplicação não fosse bem feita, formavam-se bolhas na superfície. Entre os tupi do século XVI, F. Cardim fala da aplicação de resina de jataicica (jatobá) para realçar os desenhos – uma tradição continuada pelos modernos Asurini. Lima (1986) menciona também a utilização do leite da sorva (*Couma utilis*) entre os Tukúna, da resina de *simaneiro* entre os Kayabi, de acácia entre os Waiwai. No início do século XVII, d’Abbeville (1945) escreve que empregam resinas brancas e negras para vidrá-las (as vasilhas) internamente.

As tintas

La Salvia e Brochado (1989, citando ANDRADE, 1926) assinalam a utilização do suco da fruta de *jenipapo* para obter o preto (mas não fica claro se esse antigo texto fala da pintura em cerâmica, ou das tintas indígenas em geral) e do sumo de *murici* (*Byrsonima*, *Malpighiaceae*) macerado na água salgada. Para o vermelho, menciona-se o *urucum* – ainda segundo Andrade (1926), que afirma seu uso em cerâmica. Este autor indica também o emprego do sumo de folhas fermentadas e cozidas de uma bignoniácea (*Arrabidaea chica*); não solúvel em água, era diluído em óleo de andiroba (uma *Meliaceae* – *Carapa guianensis*). Argilas brancas (*tabatinga* – o caulim), vermelhas e amarelas são assinaladas por vários autores.

Infelizmente, tais textos antigos não têm muita credibilidade, pois essas “identificações” não são fundamentadas em análises, da mesma forma que a informação de G.

Cruls (1945; 1958) – segundo a qual a pintura seria aplicada antes da queima.

De fato, pode-se duvidar que as tintas vegetais – particularmente o urucum e jenipapo – resistam muitos séculos: nota-se já uma alteração nítida na cor dos traços em bonecas Karajá pintadas em meados do século XX. Quanto ao sumo do jenipapo, só se torna visível depois de alguns minutos após o contato com a pele; precisa, portanto, no momento do desenho, ser misturado com outro pigmento – como o carvão, para ser aplicado com precisão; finalmente, desaparece após alguns dias na pele. Seria preciso verificar se o mesmo ocorre em outros suportes.

Existem expressões Guarani que mencionam o desbotamento das cores com o tempo (*Mbae quatiá oi mânâmô ogûe*); mas, seria mesmo um empalidecimento consecutivo a exposição à luz (sugerindo cores vegetais, as mais frágeis) ou o resultado de esfregões ou descamação?

Este desbotamento pode ser rápido em peças arqueológicas, como se vê ao se comparar fotografias de pinturas tupiguarani tiradas 10 anos atrás por M. C. Scatamacchia com o estado atual das mesmas, ou o desbotamento dos desenhos da tina de Conceição dos Ouros (nº 50 do nosso catálogo), restaurada no Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais/IEPHA-MG, desde sua escavação. Nós mesmos verificamos, no caso do pote nº 8, quando estava em exposição semi-enterrado, que a parte protegida pela terra estava muito melhor preservada que a exposta à luz natural (mesmo que fraca e filtrada por cortinas especiais) da sala de exposição do Museu Nacional.

Nessas condições, poder-se-ia considerar a possibilidade de tratar-se de pigmentos vegetais. No entanto, Luiz Antônio Cruz e Souza (do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis/CECOR-UFMG, comunicação pessoal) pensa ser mais provável a formação de uma crosta de sais minerais por exsudação, após retirada do solo e conservação em local úmido. Nesse caso, as tintas estariam preservadas por baixo da crosta, embora aparentemente empalidecidas pela modificação da dispersão da luz.

Notamos que certas tintas pretas pastosas e espessas (fuligem? Tinta com liga resinosa? cf. n. C. 637) – ainda que permitindo traços bem finos – podem se desprender do seu suporte, deixando marcas claras na parede da vasilha; esse fenômeno nos permite

ler, ainda que em negativo, as figuras desaparecidas (o melhor exemplo é do caco nº 104); Z. Rangel já tinha assinalado o fenômeno numa urna do interior paulista.

Por enquanto, as poucas análises físico-químicas de pigmentos apenas evidenciaram pigmentos minerais, desde o estudo pioneiro de Godói (1946) até os que são apresentados neste volume pelos pesquisadores da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, da Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG e da Universidade de São Paulo/USP.

Os traços vermelhos das peças de Araruama – RJ foram identificados como sendo óxidos de ferro, enquanto o branco seria uma caulinita particularmente rica em óxidos de titânio (MAGALHÃES *et al.*, 2003). As análises realizadas no CECOR-UFMG mostram que os traços pretos/marrom escuro de vasilhas da coleção do Museu de História Natural/MHN-UFMG foram feitos com pigmentos ferruginosos reduzidos, enquanto os vermelhos são óxidos de ferro (MORESI *apud* BAETA e ALONSO, 2004; SOUZA *et al.*, neste volume). Talvez essa utilização de pigmentos ferruginosos escuros explique o fato de que muitos traços finos aparecem parcialmente pretos e parcialmente vermelho vivo, sem que se notem retoques; não sabemos se isso se daria a partir de uma oxidação de traços inicialmente escuros, ou da redução de traços originalmente claros.

Os instrumentos de desenho

As linhas mais finas e os pontos podem ter sido realizados com talos vegetais ou até raque de penas, como evidenciam as experiências realizadas na UFMG. De fato, R. Müller assinala a utilização de penas de mutum entre os Asurini do Xingu. No entanto, a regularidade dos traços paralelos obtidos em algumas tinas, como as de nº 50 e 67, ou em vasilhas fechadas meridionais (nº 82, 150, 152), sugere a existência de pequenos pentes com duas, três e até oito pontas. Tais instrumentos permitem manter traços retos ou com curvatura pouco pronunciada, rigorosamente paralelos, modificando um pouco as distâncias apenas nas curvas mais fechadas – exatamente como ocorre nos pratos acima mencionados; mesmo assim, não podemos afirmar a utilização desse tipo de instrumento.

Os traços pontilhados que interligam as “fitas” (ver adiante) mostram, em alguns

casos, que o pincel devia ser uma vareta fina, cuja extremidade era mergulhada na tinta depois de traçar cada linha de quatro a seis pontos e utilizado sem enxugar o excesso de tinta. Desta forma, o primeiro ponto é muito mais grosso que os seguintes (nº C 627). Por vezes, nota-se a aplicação da extremidade da vareta seca num traço de tinta fresca, deixando marcas circulares onde a cor foi retirada (nº 227).

Nos estados meridionais, traços mais espessos poderiam ser feitos com os dedos, como sugere sua forma terminal arredondada. Essa técnica foi reservada a motivos pouco rebuscados feitos sobre a superfície natural: pode ser notada em um fragmento (C. 304) da coleção TG do MHN-UFMG, procedente da região de Itararé (SP) e em nº C. 608, do Mato Grosso do Sul; P. Schmitz *et al.* (1990) informam tratar-se de uma prática comum no sítio de Candelária (RS). Ela pode ser encontrada, particularmente, no fundo interno ou externo dos *caguâba* do RS (nº 73, 90, 93, 105, 117, 124, 266, C. 659); raramente, na parte inferior do ombro (nº 96, 100). No entanto, R. Müller (1990) informa que os Asurini atuais utilizam “talos encapados de algodão” para os traços espessos; talvez este instrumento possa provocar traços parecidos com a utilização do dedo.

O pincel, por sua vez, não foi utilizado em superfícies naturais, com a única possível exceção das “vírgulas” desenhadas na parte inferior de uma *igaçaba* de Paranaguá (nº177).

Dois fragmentos isolados do Rio Grande do Norte (C. 44 e C. 45) apresentam motivos que poderiam ter sido feitos em negativo (sendo a tinta aplicada por banho, sobre uma superfície parcialmente protegida por cera). Infelizmente, as superfícies decoradas observáveis são insuficientes para permitir um diagnóstico seguro. Uma borda de Araruama (fragmento que não chegamos a desenhar, apenas observamos superficialmente na coleção atualmente estudada por A. Buarque) ostenta uma série de traços paralelos, extremamente próximos e regulares, destacando-se em claro sobre um fundo preto (ou o contrário), que talvez tenham sido feitos com essa técnica

La Salvia e Brochado (1989, p. 98 e 101) mencionam uma técnica que chamam “esgrafitada”. Um estilete – sugerem um dente de cutia – seria utilizado para riscar o engobo, fazendo aparecer a cor natural. Ainda não encontramos indício dessa técnica nas peças que estudamos.

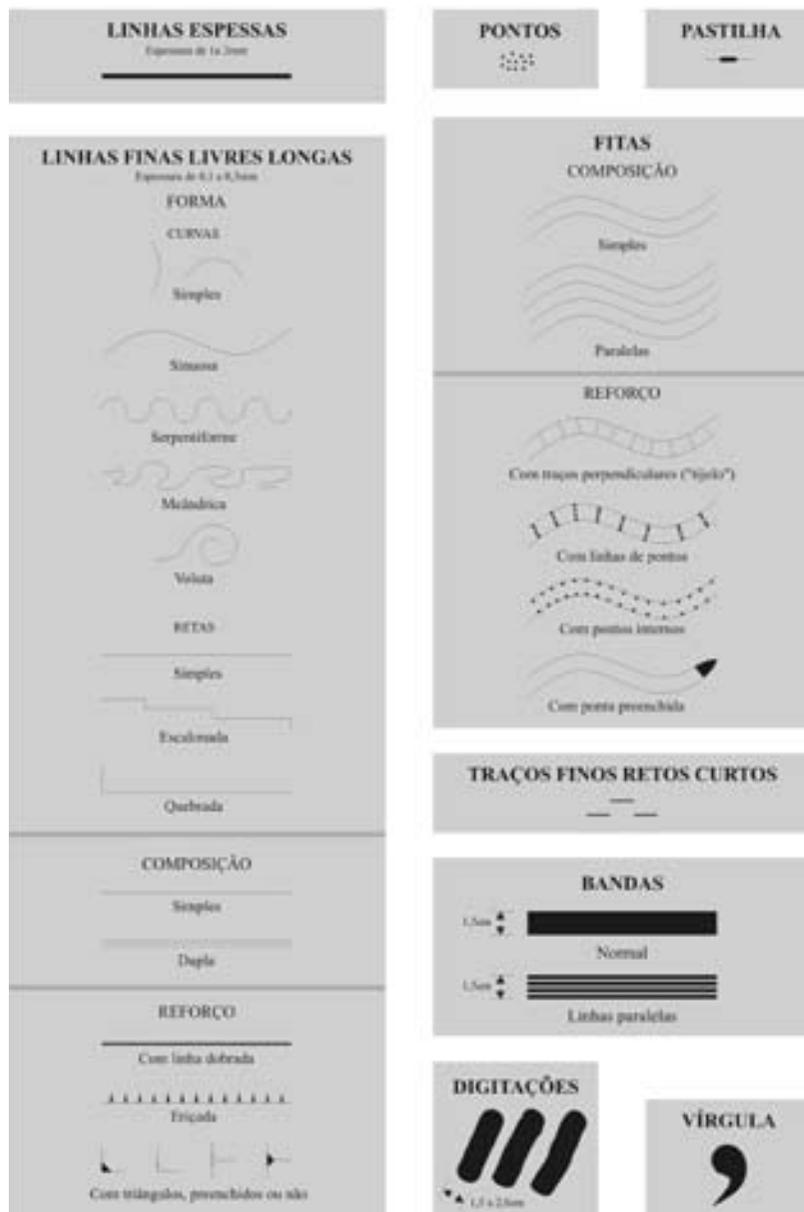


Fig. 4 - Traços elementares

Os traços elementares (FIG. 4)

As bandas

Já vimos o papel das bandas na organização geral do campo gráfico: reforço do relevo, combinado com a separação dos registros horizontais. No domínio prototípi, as bandas têm geralmente entre 0,5 e 2 cm de espessura – em função da largura do espaço a ser destacado –, aproximando-se geralmente do limite superior (mais de 1,2 cm). Costumam ser nitidamente mais estreitas (entre 1 cm e 0,3 cm) no sul. As bandas não intervêm nunca *dentro* de um campo, pois se destinam exclusivamente a realçar seu limite.

No Rio Grande do Norte (nº 28) e, sobretudo, em Sergipe (C. 1-3) e Pernambuco (nº 45; C. 554-557), a banda interna pode ser substituída por uma série de linhas vermelhas finas horizontais paralelas, muito próximas entre si. Há uma ocorrência semelhante no pescoço de uma vasilha fechada do Paraná (nº 182). Outra “anomalia” pode ser notada em duas tigelas

do Rio Grande do Sul (C. 701 e C. 702), nas quais a banda vermelha – muito fina – é reforçada por uma ou duas linhas marrons, enquanto nos *tenhãe* do litoral central, a banda é freqüentemente acompanhada por uma linha preta distante 2 ou 3 mm.

As linhas

As diferenças de espessura das linhas nos levaram a determinar quatro categorias.

As linhas *muito espessas*, com 0,5 até quase 1 cm, formam conjuntos de traços retos paralelos, geralmente verticais ou levemente oblíquos. Normalmente, não participam dos motivos mais complexos e parecem restritas a algumas vasilhas encontradas no Rio Grande do Norte (nº 28, 30). Diferenciam-se das bandas pelo fato de não delimitarem espaços concêntricos entre a boca e a parte mais larga do bojo.

As linhas *espessas*, porém, com apenas um ou poucos milímetros de espessura, são também raramente utilizadas. Aparecem particularmente em desenhos feitos com uma tinta marrom claro – modalidade comum nos traços duplos pintados nas bordas das vasilhas do Rio Grande do Norte e de traços ortogonais em vasilhas do Rio Doce (MG); nesses casos, não passam de 1 mm de espessura. Linhas mais espessas formam motivos excepcionais em apenas cinco vasilhas (nº 28, 45, 170, C. 624, C. 676). Traços curtos, eventualmente com *cotovelo* (um ou dois apêndices perpendiculares à haste numa ou duas extremidades), assinalam e reforçam as quinas ou cantos de alguns motivos (nº 181).

As *linhas finas* ($\leq 0,5$ mm de espessura) e *muito finas* (cerca de 0,1 a 0,2 mm) são os elementos mais utilizados para compor os motivos.

Podem ser *retas*, enquadrando, compondo ou preenchendo figuras geométricas; conjuntos de retas paralelas são também freqüentes ao longo das bordas. Mais raramente, grandes linhas retas delimitam campos decorativos dentro do registro principal das *tenhãe* (nº 26, 35).

Na região “proto-Guarani”, as linhas são muitas vezes *escalonadas* ou *quebradas*, enquadrando figuras em forma de cruz, ou compondo motivos escalariformes (para Santa Catarina, ver os desenhos nº 20-26 da tábua nº VII, *apud* SCHMITZ, 1958) – motivos a partir dos quais D. Aytai propôs definir um “estilo ortogonal assimétrico”.

Na maioria das vezes, as linhas finas são *curvas* (curvatura contínua) ou *sinuosas*

(em forma de S); mais raramente, *serpentiformes* (com movimento sinusoidal – são as “curvas elípticas” e “onduladas” do vocabulário de Scatamacchia) ou *meândricas* (com curso irregular). Sua terminação pode, ainda, ser espiralada – trata-se, então, de *volutas* (que Scatamacchia chama “linhas onduladas com espiral”).

As linhas finas podem ser simples, mas são, por vezes, reforçadas por um traço de cor contrastante; por exemplo, uma linha vermelha mais espessa vai sendo acompanhada por outro traço fino, de cor escura (nº 190). São, por vezes, duplas, sendo então formadas por dois traços paralelos separados por 1 a 2 mm de distância; excepcionalmente encontram-se, também, linhas triplas.

Linhas eqüidistantes, um pouco mais afastadas (cerca de 5mm), podem formar o que chamaremos *fitas*. Muitas vezes, há numerosas linhas paralelas e quem olha fica sem saber quais pares formam uma fita e quais seriam os intervalos “vazios”. Essa ambigüidade foi certamente procurada pelas pintoras, mas elas geralmente acrescentaram elementos discretos para guiar o olhar, facilitando a leitura. Com efeito, curtos traços perpendiculares podem reunir as duas linhas que formam um motivo estrutural, sinalizando a “fita” (nº 2, 3, 176, 192). Em outros casos, são os espaços intersticiais ou motivos vizinhos que são assim interligados (peças nº 5, 6, 33, 52).

As linhas são quase sempre contínuas. Há, no entanto, exceções, como se pode ver nos fragmentos nº C. 367 (SP) e C. 480 (Aimorés –MG), na vasilha nº 20 e na tina nº 56 (RJ), onde o desenho que preenche o espaço fora do motivo “ordenador” (ver mais adiante) é formado por linhas pontilhadas.

As “vírgulas”

Observamos um único exemplo de motivo virgulado, com a cabeça mais grossa que a cauda. Trata-se de elementos espalhados sem ordem na parte inferior do bojo de um pote fechado paranaense (nº 177).

Os traços retos curtos

São também muito raros. Vimos que, bastantes espaçados entre si, podem ser utilizados para unir duas linhas paralelas – ajudando assim a visualizar uma fita – particu-

larmente, nas vasilhas decoradas por “*motivo ordenador*” (ver adiante; cf. nº 8, 29, 49, nº C. 63...), produzindo efeito parecido com o de um alinhamento de tijolos (nº 55). Em outros casos, ocupam os espaços intersticiais entre duas fitas – paralelas ou não (nº 33, 58 132, 190). Na vasilha nº45, conjuntos de traços retos muito próximos entre si formam um hachurado que preenche o espaço entre pares de linhas mestras. Em uma *tenhãe* baiana (nº 204) ocorrem ao longo de linhas curvas, às quais são perpendiculares, eriçando-as. Também servem como elementos decorativos isolados, dentro de uma figura geométrica (borda do nº 204).

Os pontos

Quase exclusivamente de cor escura *huu* (marrom escuro, preto), entram nas composições mais delicadas. Com diâmetro entre 1 e 2 mm, não formam desenhos próprios, mas ressaltam os motivos sinuosos. Os pontos podem ser regularmente espaçados – sobrepondo uma linha vermelha (nº 27, 29, 32, 33, 35, 43, 69; C. 277) –, reforçando zonas de inflexão (nº 25, 31, 36, 37, 51, 194; C. 277, C. 663; no fragmento C. 668, marcam também o meio dos segmentos) ou de interseção (nº 38, 40, 46, C. 698). Podem ser aplicados sobre as linhas finas, ou imediatamente ao seu lado (em contato com elas), revelando as fitas ao guiar a leitura de sistemas de linhas duplas. Também podem fornecer uma “textura” a um fundo claro, seja fora dos motivos (nº 9, 32, 48, 50, 60; C. 276), seja entre duas linhas de uma mesma fita, evitando então cuidadosamente sobrepô-las (nº 39, 53, 55, 56, 208, 209; C. 111 e C. 490).

A utilização mais frequente dos pontos consiste em alinhá-los para que formem curtos traços pontilhados entre duas fitas vizinhas, destacando-as por contraste (nº 2, 3, 5, 6, 10, 19, 22, 50, 52, 53, 57, 58, 59, 61, 62, 66, 68, 70, 71, 132; cacos nº C. 9-14). Raríssima é a realização de desenhos exclusivamente por pontilhado (que apenas encontramos nos dois fragmentos C. 480 e C. 699).

A interseção de duas linhas dentro de um padrão xadrez (borda do nº 33) ou cestaria (38) também pode ser reforçada por um ponto.

Entre as poucas vasilhas com pontos *vermelhos* encontra-se uma peça de treino para uma debutante que aprendia justamente a pingar seus primeiros pontos (nº 61), cujo formato e espessura são extremamente irregulares.

As pastilhas

São traços espessos e curtos elípticos ou retangulares, que se sobrepõem a linhas finas, reforçando-as. Aparecem em poucas vasilhas da Bahia (nº46), do oeste catariense (nº C. 648), das *Misiones* argentinas (C. 690) e do Mato Grosso do Sul (C. 607, C. 612).

O preenchimento de quinas

Os “becos sem saída” de uma figura podem ser preenchidos em preto, assinalando a extremidade do elemento. Por exemplo, o final de um grafismo formado por duas linhas até então paralelas, mas que acabam encontrando-se; a ponta do ângulo entre dois segmentos de círculo adjacentes ou o fundo de um semicírculo.

Esses reforços, de formato sub-triangular ou quadrangular, são um pouco maiores que os pontos mencionados anteriormente (nº 15, 29, 40, 42, 60, 134, 181).

Terminação ou “quebra” de linhas marcada por triângulo ou traços secantes

Nas regiões de Aimorés (MG) e Mogi-Guaçu (SP) – onde as igaçabas são pintadas com motivos ortogonais – a extremidade das linhas é, por vezes, terminada por um pequeno triângulo (não preenchido por tinta). Por sua vez, as linhas quebradas a noventa graus apresentam um pequeno traço que desenha um triângulo com os dois lados que formam quina (caco nº C. 57 – MG). No Nordeste, esses triângulos terminais costumam ser preenchidos por tinta (nº 42); um fragmento das *Misiones* argentinas apresenta o mesmo padrão na junção de linhas pontilhadas (C. 687).

O final de uma linha estruturante ordenadora pode ser marcado por um curto traço perpendicular ou por uma terminação bifida (nº 1), mas trata-se de casos excepcionais.

Disposição espacial dos elementos e dos motivos (FIG. 5)

Encontramos certa dificuldade para orientar os desenhos, na medida em que os suportes decorados apresentam volume convexo ou côncavo, enquanto sua projeção

numa superfície plana pode ser circular, quadrangular ou até oval. Decidimos, por convenção, orientar os grafismos em relação à borda mais próxima e ao maior eixo morfológico da vasilha.

a) Orientação para os **elementos decorativos de borda** (superfícies sub-verticais ou oblíquas) ou de **bojo** externo

- *Vertical*: elemento perpendicular à borda

- *Horizontal*: elemento paralelo à borda (preferimos o termo “horizontal” à palavra “longitudinal”, termo proposto por La Salvia e Brochado)

- *Oblíqua*: elemento claramente inclinado em relação tanto à horizontal quanto à vertical

NB: não foram encontrados casos de orientação “irregular” (ou seja, de elementos com orientações desordenadas).

b) Orientação para os **elementos de fundo** (apenas no caso de vasilhas abertas)

Em vasilhas circulares, torna-se complicado definir horizontalidade e verticalidade para os motivos que decoram o fundo. Seriam verticais os elementos dispostos radialmente (nº 28, 30, 47), e ho-

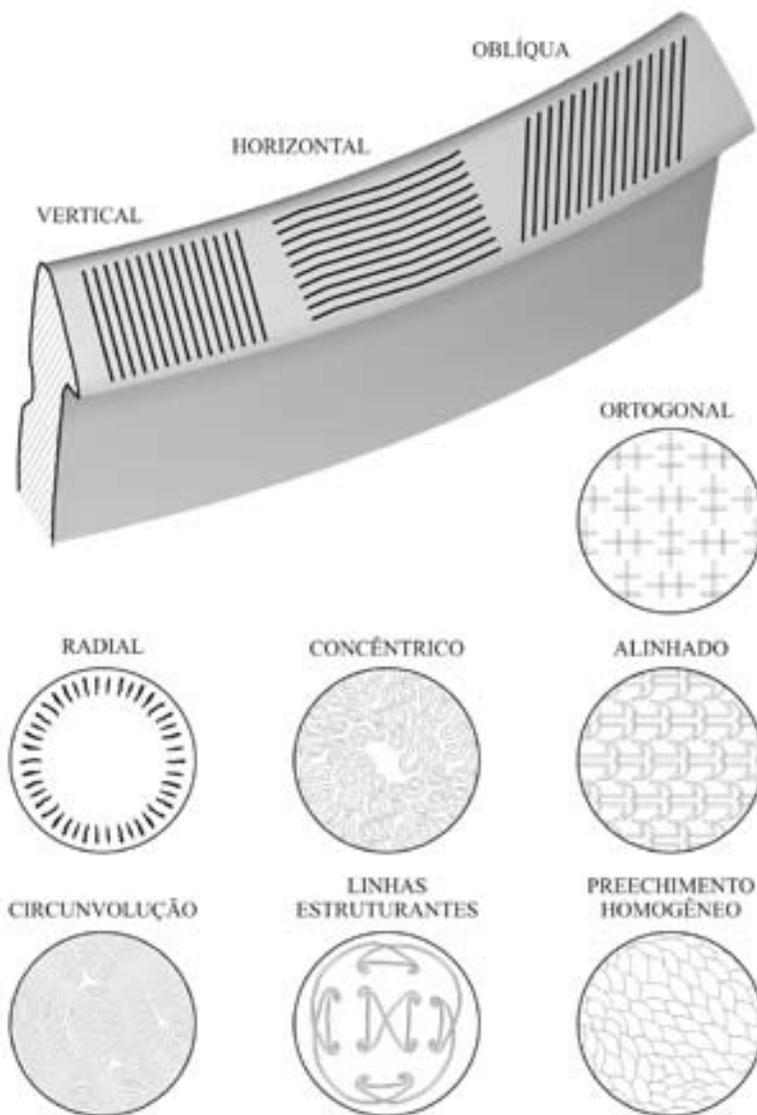


Fig. 5 - Orientação dos elementos

rizontais os elementos concêntricos (n° 36). Ambos os casos são muito raros e afetam vasilhas abertas, mas com paredes muito inclinadas.

Nas vasilhas ovais ou retangulares, podem ser consideradas orientações *longitudinal*, *transversal* e *oblíqua* em relação ao maior comprimento da peça.

Elementos *divagantes* podem não apresentar orientação privilegiada (certas “fitas”, por exemplo). Mesmo assim, assumem freqüentemente uma orientação principal (diametral, dendrítica orientada)

Disposição de elementos semelhantes em relação uns aos outros (FIG. 9)

Elementos isolados: elementos “soltos”, sem contato uns com os outros, nem alinhamento visível;

Feixes: linhas retas paralelas, numerosas (mais de três), separando motivos;

Alinhados: elementos dispostos em seqüência horizontal;

Empilhados: elementos soltos, dispostos um acima dos outros;

Dobrado em sanfona: fita dobrada repetidamente de maneira a reproduzir sempre o mesmo desenho;

Encaixados: elementos de mesma forma e mesmo tamanho, dispostos de maneira invertida e simétrica um em relação aos vizinhos, de maneira que o contorno de um seja ao mesmo tempo o contorno dos elementos vizinhos;

Abraçados (ou “enganchados”, no vocabulário de Scatamacchia): elementos de mesma forma e tamanho, sendo que a extremidade de cada um deles está envolvendo uma das extremidades de cada elemento vizinho. Essa disposição ocorre sobretudo com os motivos de semicírculos, volutas e chaves;

Concêntricos: elementos similares, porém de tamanho decrescente, sendo os maiores dispostos ao redor dos menores.

4. Os motivos e as fórmulas de preenchimento do espaço (FIG. 6a, 6b e 15)

Os traços elementares organizam-se para formar motivos que, apesar de variados

no detalhe, reúnem-se em apenas seis grupos (triangulares, ortogonais, diagonais, curvilíneos, mistos e medalhões), subdivididos em várias categorias, a maioria das quais encontrada em toda a área geográfica onde ocorre a cerâmica tupiguarani.

Embora à primeira vista não pareçam ser figurativos, é provável que alguns motivos tenham representado, para seus autores e usuários, seres vivos ou objetos. Isso se verifica em alguns recipientes do Rio Grande do Norte, onde verificamos que formas geométrizadas remetem a figuras humanas (nº 28 e 31). Na Chapada Diamantina, dois cacos excepcionais provenientes de um sítio tupiguarani, que nos foram mostrados por L. de Almeida (C. 17), apresentam até mesmo silhuetas humanas menos esquemáticas que lembram desenhos rupestres. O “motivo ordenador” da peça nº 53 representa obviamente um corpo (provavelmente humano), com os órgãos internos (infelizmente, os traços da parte que poderia corresponder à cabeça não são mais

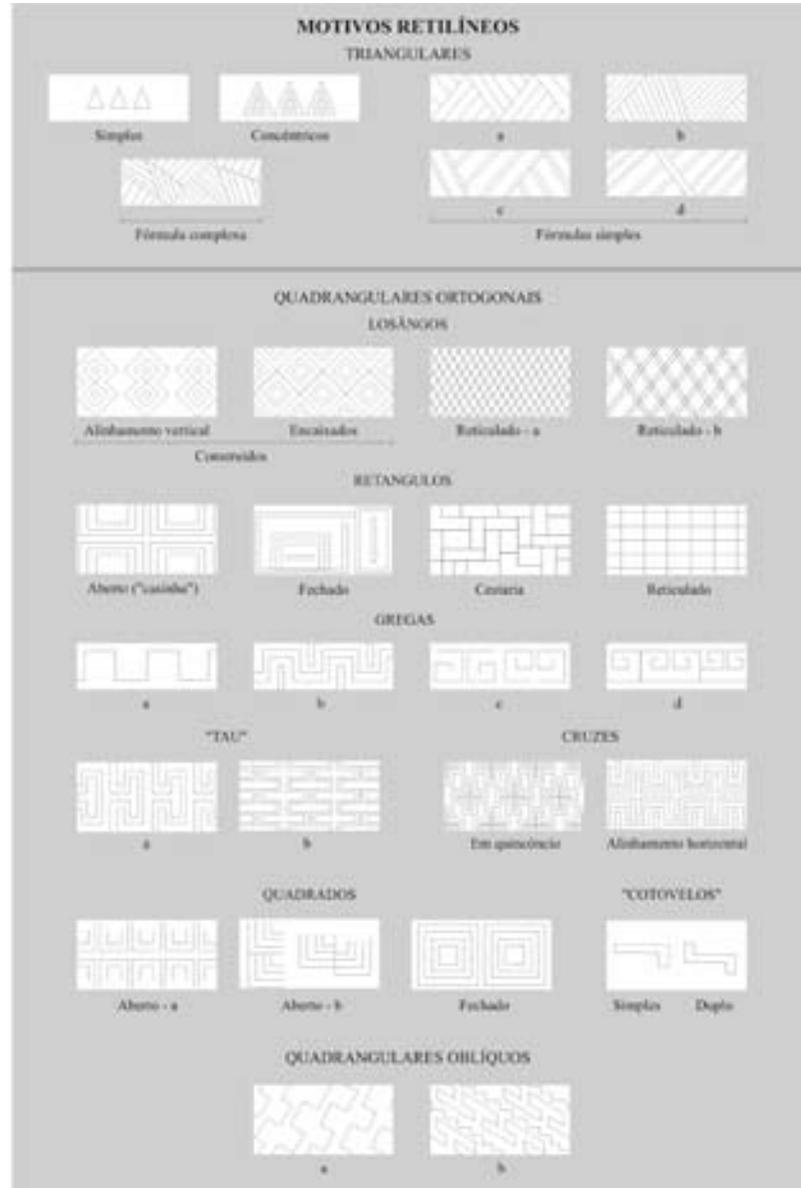


Fig. 6a - Os motivos

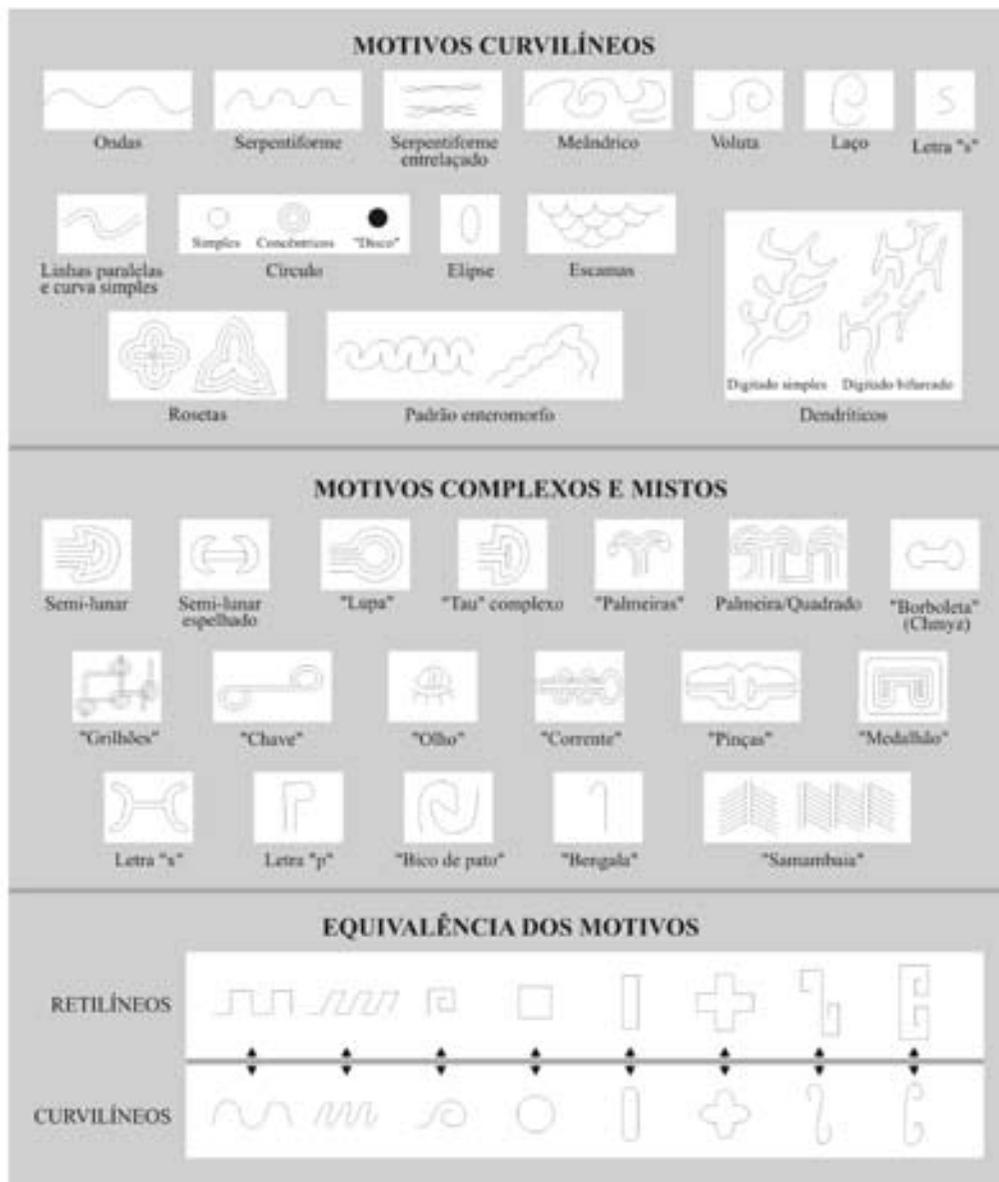


Fig. 6b - Os motivos

legíveis). Pretendemos mostrar mais adiante que outras formas, menos óbvias, são também figurativas – embora muito geometrizadas.

Mesmo assim, queremos deixar claro que as *denominações* propostas não correspondem necessariamente a uma *identificação* do que seria o sentido do desenho. Por exemplo, não pretendemos que o motivo que chamamos “pinças” seja um instrumento. Trata-se, apenas, de uma imagem que evoca a forma do desenho e que preferimos a uma numeração abstrata de tipo “figura de tipo B 7”.

Motivos triangulares

Os *triângulos* formam um dos principais motivos do registro superior (borda), sendo geralmente semelhantes e *alinhados* horizontalmente ou *encaixados* simetricamente em alternância (*chevrons*). P. I. Schmitz (1958, desenho nº 8) ilustra uma fórmula distinta com articulação de triângulos de dois tipos diferentes para formar um padrão mais complexo.

Os motivos triangulares têm seu interior preenchido – seja por triângulos menores concêntricos, seja por linhas paralelas a um dos lados; a direção das linhas alterna de um motivo triangular para seu vizinho.

Uma categoria especial é a da *ampulheta*, formada por triângulos opostos pelo vértice; é mais freqüente encontrar triângulos que se opõem para formar losangos, ou que se encaixam dois a dois para preencher o espaço decorativo.

Motivos ortogonais e formados por linhas retas (FIG. 6a)

Os motivos *ortogonais* mais freqüentes incluem elementos quadrados, retangulares, gregas, cruces; às vezes, formas em *Tau* (nome grego da letra “T”). Bem mais raros são os elementos losangulares. O reticulado complexo que ocorre em vasos do Rio Grande do Norte e da Bahia (nº 38) evoca obviamente um trançado; é muito diferente do reticulado simples meridional.

As *gregas* são formadas por feixes de linhas quebradas em ângulo reto alternadamente verticais e horizontais, progredindo linearmente ou girando ao redor de um ponto central.

Os elementos *losangulares* podem ser desenhados individualmente – sejam eles alinhados na horizontal, ou encaixados na vertical. Outros losangos são apenas o resultado do cruzamento de linhas retas oblíquas ou perpendiculares entre si, formando um padrão semelhante a um tabuleiro de xadrez ou uma superfície reticulada.

Os elementos *retangulares* (nº C. 73 – C. 78) podem ser tanto figuras “positivas” – desenhadas (Fonseca, SP) – quanto “negativas” (quando são espaços vazios entre feixes de linhas que formam outro motivo).

Os elementos *quadrados* ou *retangulares* (nº 180) podem ser preenchidos por outros quadrados internos, ou por linhas encaixadas, quebradas em ângulo reto ou agudo. O motivo em xadrez ortogonal aparece muito raramente. No centro de uma figura de gregas, retângulos evocam às vezes os quarteirões de uma planta de cidade.

Chamaremos “casinha” um motivo típico do sul; são retângulos formados por feixes de linhas paralelas, com um lado (inferior ou superior) deixado em aberto. Estas “casinhas” podem se dispor num único alinhamento horizontal, ou formar dois alinhamentos paralelos, um acima do outro. Os elementos podem repetir-se por translação, ou ter sua abertura alternadamente dirigida para baixo e para cima.

Encontram-se *cruzes* de dois tipos: a) gregas, com os quatro braços de mesmo comprimento, contornadas por linhas paralelas; b) alinhadas, com os braços horizontais integrados.

Os motivos em *Tau* são sempre formados por linhas duplas; o “T” central é um espaço vazio contornado por linhas duplas que deixam a base aberta. Uma variante (Tau espelhado) apresenta duas barras transversais terminais, aproximando-se da forma de um “H” com a barra transversal muito comprida. Em algumas vasilhas (nº 176, 201), são circundados por linhas concêntricas; I. Chmyz identificou o mesmo tema no Paraná, sob a alcunha de “borboleta”.

O motivo “*denticulado*”, muito raro, parece reservado às faixas de borda. Consiste em dois alinhamentos de pequenos elementos retangulares dispostos em quincôncio (nº 181). Uma variante corresponde a bastonetes verticais duplos separados a meia altura por uma linha dupla horizontal (C. 149).

O tema meridional “*folha de palmeira*” apresenta uma haste dupla, da qual saem traços oblíquos dirigidos para baixo, divergentes (nº 94) ou não (nº 124, C. 351). Trata-se de uma fórmula derivada da dos triângulos, como evidenciam as formas intermediárias (nº 81 e 109).

Os motivos curvilíneos (FIG. 6b)

A maioria dos motivos curvilíneos tem um equivalente entre os ortogonais: aos quadrados correspondem os círculos; aos retângulos, as elipses; às cruces, as rosetas; às gregas, os ganchos e as ondas. São poucas as formas curvilíneas e retas que não derivem umas das outras.

Podemos distinguir:

a) os “discos” são manchas circulares de um a dois cm de diâmetro, utilizadas como motivo apenas no sul do Rio Grande do Sul e no Uruguai (nº 238 e prancha II de ACOSTA y LARA, 1979, reproduzida por FARIAS, 2001, p. 124), e talvez na República Argentina (C. 687);

b) as formas em **S**, na vertical, são eventualmente utilizadas na decoração da borda ou como elemento de preenchimento entre motivos principais (nº 27, 54);

c) os *semicírculos* repetidos, sejam reproduzidos por translação, sejam invertidos (alternando a abertura para cima e para baixo), são freqüentes no sul. Eventualmente, uma das extremidades recurva-se para dentro, formando um *laço* (*boucle*). A forma dos semicírculos pode evoluir para os retângulos de tipo “casinha” (nº 95);

d) as *ondas* são formadas por semicírculos ou segmentos de círculo invertidos e interligados; com sua curvatura suave e contínua, opõem-se às figuras *serpentiiformes*, nas quais se alternam curvas fechadas e trechos retos, paralelos entre si. As ondas decoram preferencialmente as bordas (nº 4, 46, 86, 87, 106, C 149), onde podem sobrepor-se a linhas retas verticais (nº 32, 35), ou decoram os ombros dos *caguâba*. Raramente, ocupam o campo principal aberto das vasilhas abertas (nº 15, 65). Esse tema é freqüente sobretudo no Rio Grande do Sul;

e) as *volutas* são ondas descontínuas, com pelo menos uma extremidade enrolada;

g) as figuras *serpentiiformes*, formadas por fitas ondulantes, podem apresentar-se em grupos paralelos ou entrelaçados (nº 16, 17, 18 57, 59 – típicos de Araruama, RJ, que evocam cordas ou cestaria). Uma variante apresenta uma série de constrições ao longo da fita, evocando a figura de um intestino (*enteromorfa*). No sul, as figuras serpentiiformes são formadas por feixes de linhas paralelas (nº 89, 90, 93, 186, 262). Encontra-se uma forma intermediária entre fitas serpentiiformes e volutas em Sauipe

e Juiz de Fora (nº 48, 51);

h) os motivos em forma de *feijão* (nº 52, 70) são figuras fechadas que se parecem com este grão, existindo também uma variante trilobada;

i) as *rosetas* são motivos cuja forma se parece à de uma flor com quatro pétalas. Apesar de muito raras, encontram-se, no entanto, em sítios bem distantes entre si (Juiz de Fora - MG: nº 232; Morro do Chapéu - BA: nº 204).

Tipicamente curvilíneos são também os motivos *escamosos* formados por linhas semicirculares imbricadas, assinalados na região central (nº 134; C. 59, 270); evocam escamas de peixe ou um tricô por enlace (usamos o termo no sentido de RIBEIRO, 1988, p. 102).

Os elementos “*trançados*” são duplas de fitas que podem entrelaçar-se, evocando uma corda ou elementos de cestaria trançados por torção; esse tema ocupa normalmente o campo principal (nº 16, 17, 18, 57, 59; C. 519), mas aparece também na borda da vasilha nº 8.

Linhas duplas aparentemente meândricas podem formar padrões *dendríticos*, com uma haste central ondulante da qual se destacam, de cada lado, apêndices simples (digitados) ou bifurcados (em *Tau*) – uma fórmula encontrada nas vasilhas nº 19 e 50, que evoca algas marinhas.

Motivos mistos (com linhas retas e curvas) (FIG. 6b)

Alguns motivos, geralmente complexos, incluem tanto linhas retas quanto curvas:

a) *chaves simples*: são formadas por uma linha reta da qual se destaca um semicírculo (nº 186; C. 632). Podem formar sistemas complexos, evocando um grupo de folhas enroladas parcialmente uma dentro da outra (nº 48); trata-se de um motivo muito parecido com os serpentiformes;

b) *grilhões*: propomos este nome para um tema identificado numa única vasilha encontrada no litoral carioca (nº 244). Caso tenha sido pintada no século XVI, é possível que a desenhista tenha se inspirado em ferros portugueses. Trata-se de “*chaves*” enganchadas, formando uma corrente, a qual forma retângulos que parecem aprisionar outros tipos de elementos;

c) *lupas*: correspondem a uma haste que apresenta – numa ou em ambas as extre-

midades – um círculo ou semicírculo. O *tau* duplo, cujas extremidades da haste são terminadas por um traço perpendicular à mesma, ao redor da qual se desenvolvem os círculos, configura uma variante desse tema (179, 201);

d) *bengalas*: são formadas por uma haste reta com uma extremidade curva;

e) *argolas* (nº 71): são formadas por uma elipse atravessada por um retângulo; formam verdadeiras “correntes”;

f) *palmetas*: são conjuntos de linhas que divergem a partir de um único ponto; apresentam geralmente três ramos: um vertical no centro e outros dois, laterais;

g) formas *semilunares*: apresentam uma figura em forma de crescente na extremidade de uma haste (o resultado parece um machado semilunar, cf. nº C. 603, C. 604), ou então duas crescentes dispostas em simetria espelhada, em cada extremidade de uma mesma “haste” (nº 37). São as versões parcialmente curvilíneas do Tau, simples ou duplo. Existe uma variante, na qual a “meia lua” é, na verdade, formada por dois semicírculos; neste caso, a figura simples se parece mais com uma *palmeira* (nº 5, 208), enquanto a dupla forma o motivo “corpo” (ver mais adiante - nº 6, 259). O motivo “palmeira” combina-se, na Bahia, com um losango, para formar um sistema labiríntico específico (nº 40);

h) *bico de pato* (nº 33, 46; C. 21, C.43, C. 614): formado por duas volutas encaixadas em sentido invertido, de tal maneira que se possa ler o motivo de duas maneiras diferentes: o espaço delimitado por cada voluta podendo ser visto como fundo e o da outra, como o motivo;

i) *olho*: é formado por um oval barrado, semi-circundado por um motivo pectiforme de haste curva, que sugere cílios; encontramos essa figura apenas num fragmento paulista (nº C. 164).

j) um grande fragmento de Aimorés (C. 57) e outro do Rio Grande do Norte (C. 51) mostram um espaço central preenchido por um emaranhado de figuras imbricadas, delimitadas cada uma por duas linhas paralelas bem separadas, evocando as formas das letras S, T, U, etc. O tratamento lembra um pouco a cerâmica Marajoara;

k) o conjunto complexo “bico/losango” é raro, mas aparece tanto no Nordeste (nº 40), quanto no estado do Rio de Janeiro (nº 58);

l) o motivo *corpo*: são figuras retangulares ou parecidas com ampulheta, que apre-

sentam quatro apêndices curvos nas extremidades (nº 10, 35, 50, 53, 131, 202, 203, 238, 243, 250; talvez a peça nº 71 e o fragmento nº C. 624 possam também entrar nesta categoria). São aparentadas das “palmeiras” e das “pinças”, que também evocam corpos humanos;

m) *pinças*: formadas por um motivo complexo excepcional, encontrado apenas em São Paulo (nº 191, C. 363, C. 367) e, talvez, no Rio de Janeiro (nº 22?). Trata-se, provavelmente, também de uma esquematização de um corpo com quatro membros;

n) *caras*: evocam o contorno de uma cabeça animal com orelhas (nº 50, 67, +s/nº Juiz de Fora) no Rio de Janeiro e Minas Gerais; ou parecem humanas em duas *tenhãe* do Rio Grande do Norte (nº 28 e 31); estas últimas apresentam no canto dos olhos um prolongamento descendentes parecido com o dos *llorones* andinos, ou com os “ídolos” do Baixo Amazonas;

o) as *rosetas* são figuras trilobadas ou tetralobadas, cuja forma nos lembra flores (nº 204, 232).

Motivos “em medalhão”

Trata-se de elementos modulares de forma circular, oval ou quadrangular, preenchidos por linhas retas formando figuras simples, derivados do motivo “casinha”. Sempre repetitivos, preenchem todo o espaço do campo decorativo onde aparecem (nº 41, 42, 187, C. 104); sua morfologia chega a evocar o infixo (elemento principal) dos glifos maias.

Nota-se que muitos motivos são morfologicamente derivados uns dos outros. Por exemplo, os motivos “Tau” são construídos da mesma forma que os motivos “lupa”, “palmeira” e semilunar, que se aproximam do motivo “corpo”. O motivo “casinha” entra na composição da “cruz guarani” (nº 88, 219), e o motivo escalariforme de borda da peça nº 62 corresponde a uma “meia-cruz”. A forma “letra P” aparece como uma simplificação do “bico de pato” – ela mesma próxima de uma voluta. Essas formas “derivadas” parecem, às vezes, comportar-se como variantes regionais de um mesmo tema: assim sendo, Taus e lupas – típicos da região proto-Guarani – poderiam ser, por exemplo, os equivalentes das “palmeiras” encontradas na área proto-Tupi...

No entanto, há motivos muito parecidos que se comportam de maneira distinta;

por exemplo, as fitas que compõem volutas não podem ser lidas de duas formas diferentes, ao contrário do que acontece com o “bico de pato”.

Fórmulas de “preenchimento de vazios” e de “recuperação” (FIG. 7)

Os elementos e motivos principais, quando repetidos, deixam geralmente espaços intersticiais – o que contraria os princípios estéticos tupiguarani. Estes espaços foram preenchidos com outros elementos menores (possivelmente, “vazios” de sentido), que se moldam perfeitamente ao contorno das figuras vizinhas – das quais formam um contra-molde. Tais elementos de preenchimento costumam ter a mesma cor e obedecer aos mesmos princípios de construção das figuras “principais” (nº 179, 191, 232). Mais raramente, podem ter “vida própria”, destoando do padrão principal, como no vaso nº 5, onde ganchos e figuras serpentiniformes se inserem entre os alinhamentos de “palmeiras”. Excepcionalmente, o elemento de recuperação pode ser apenas um desdobramento de uma das linhas decorativas (como as duas espirais terminais “anômalas” do vaso nº 201).

Desconfiamos que esses motivos tenham também a função de introduzir um elemento discreto de dissimetria, que nos parece ter sido sistematicamente procurado pelas pintoras.

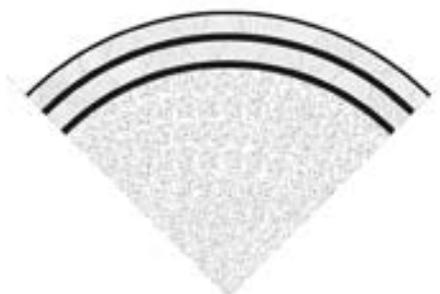
Em algumas vasilhas, espalhadas desde Santa Catarina até o Rio Grande do Norte (nº 28, 51, C. 343, C. 405, C. 624, C. 672), parte do espaço vazio entre as linhas é preenchido com cor preta, evocando sistemas decorativos amazônicos. A aplicação da tinta escura em superfícies é uma exceção notável ao princípio Tupiguarani de delicadeza e de traçado linear.

Jogos de construção a partir de motivos simples

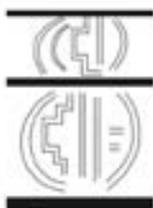
A partir da justaposição de elementos simples, pode-se montar uma nova figura. Por exemplo, o motivo “casinha”, repetido de forma radial, cria uma cruz (peça nº 30). Por sua vez, quatro triângulos dispostos adequadamente criam um X (peça nº 37), ou losangos.



Evitar o vazio



Recorte em janela



Efeito "balão"



Repetição / Microvariação



Módulos repetidos

DESENHO BIDIMENSIONAL APLICADO EM SUPERFÍCIO TRIDIMENSIONAL



Com correção



Sem correção

Outro efeito consiste em executar desenhos que podem ser lidos de duas maneiras: seja como fundo, seja como figura. Pode tratar-se de dois desenhos diferentes – como ocorre na vasilha nº 229, onde vemos eixos horizontais de cujos motivos brotam “palmeiras” transversalmente, mas onde se reconhece também alinhamentos com o mesmo tema da vasilha nº 4. Em outras vasilhas, o próprio tema pode ser lido em positivo ou em negativo: isso ocorre com o motivo “bico de pato” (vasilhas nº 46, 227) e com certos alinhamentos de “Tau” de Santa Catarina, reproduzidos por P. I. Schmitz (1958, tábua IX, motivo 39).

5. A organização do espaço (FIG. 7)

Alguns princípios da decoração tupiguarani obedecem às mesmas orientações encontradas em grupos indígenas atuais – tanto de língua Tupi (como os Asurini) quanto de língua Karib. Outras normas, em compensação, parecem exclusivas deles.

Fig. 7 - Organização do espaço

Princípios Tupiguarani

a) *zonação*: os grafismos se organizam dentro de compartimentos (campos gráficos) delimitados por traços horizontais paralelos;

b) *horror ao vazio*: todo o campo gráfico é ocupado – seja apenas por figuras individualizadas típicas, seja por elementos de preenchimento entre os temas principais;

c) *pouca hierarquização entre fundo/figura*: não costuma haver reforço nítido do contorno das figuras temáticas em relação ao preenchimento. Assim, o sistema de linhas equidistantes e de mesma espessura reforça sobremaneira as ambigüidades, permitindo várias leituras para o mesmo conjunto de linhas;

d) *predominância do conjunto sobre os detalhes*: o olhar não é guiado para nenhum detalhe, mas para o conjunto, cujos diversos elementos apresentam quase a mesma importância pela visibilidade dos traços e o contorno das figuras;

e) *decoração geométrica*: mesmo quando há motivos obviamente figurativos, eles são totalmente geometrizados (como no caso das vasilhas nº 28 e 31);

f) os motivos costumam formar módulos, que são repetidos *ad infinitum* – seja de forma labiríntica, seja por simples translação;

g) *jogo entre repetição e variação*: de fato, os módulos são parecidos entre si, mas nunca completamente idênticos; trata-se de complexas e discretas variações a partir de um tema tradicional (ex: nº 42);

h) *composição aberta* (MÜLLER, 1990, utiliza a palavra “infinita” ao descrever a pintura Asurini): os módulos se repetem indefinidamente, sem que haja corte em um ponto preferencial;

i) *recorte*: no espaço disponível para a decoração (“campo”), esse desenho “aberto” é como que recortado pelo quadro de uma janela; dessa forma, enquanto os módulos centrais estão inteiros, os da periferia aparecem interrompidos, como que parcialmente mascarados pelo enquadramento de um obstáculo que limitaria o campo de visão. É o mesmo efeito que ocorre com o recorte de um papel decorado aplicado a uma parede;

j) *relação direta entre o tamanho dos motivos e a altura da faixa decorada*. Havendo um mesmo motivo (por exemplo: triângulo ou onda) repetido nos diversos campos gráficos, será maior nas faixas mais largas e vice-versa (nº 118, 184).

Seria esta última regra semelhante ao *princípio de ampliação* identificado por Müller (1990) entre os Asurini? Parece que não, pois isso não vale no interior de uma mesma faixa ou campo decorativo (por exemplo, não há deformação ou ampliação entre as figuras periféricas ou centrais de uma tina). O “princípio de ampliação” Assurini evoca o que ocorreria caso figuras de mesmo formato e tamanho fossem pintadas num balão de gás murcho. Ao encher o balão, as figuras “equatoriais” tornam-se maiores que as dos pólos (cf. urnas nº 184, 189); só que essa ampliação, nos vasos tupiguarani, apenas se verifica através de um salto dimensional de um campo para outro e não progressivamente entre as figuras de uma mesma faixa.

Haveria *independência do desenho em relação ao volume*? Aytai (1991), ao estudar uma urna de Capivari (nº C. 76), tinha notado que, no desenho, as linhas concebidas *in abstracto* como retas tinham sido desenhadas retas, mesmo em superfícies curvas. Isto acarreta problemas, particularmente em volumes convexos: como adequar uma linha desenhada absolutamente reta à circunferência que delimita o espaço pictural? Aytai pensava que este tratamento ingênuo do desenho concebido num plano e transferido sem adaptação num volume convexo seria geral na pintura tupiguarani. No entanto, ele é encontrado em poucas vasilhas, apenas na realização de traços ortogonais curtos e sobretudo em potes aparentemente realizados por crianças ou debutantes (nº 84).

No caso específico das vasilhas abertas (tinas e “assadeiras” – *tenhãe*) e semi-abertas (*caguâba*):

- a decoração pintada era obrigatória: não encontramos nenhum fragmento de vasilhas dessas categorias que não apresentasse restos de tinta: provavelmente, o objeto não era considerado terminado sem sua ornamentação. Isso não parece ocorrer na maioria das outras formas, que tanto podem ser decoradas ou não;

- nos *tenhãe*, a decoração era preferencialmente realizada por meio de uma multiplicidade de linhas finas que aprisionam o espaço e no meio dos quais até os motivos estruturados costumam tornar-se pouco legíveis, enquanto nas vasilhas fechadas e semi-abertas os motivos são simples e imediatamente inteligíveis.

Relação entre os campos decorativos

As vasilhas apresentam uma parede interna e outra externa. Apenas a parede externa das formas fechadas (urnas, jarras) ou semiabertas (*caguâba*) é decorada, sendo

o campo principal situado na parte mais ampla do bojo. As formas abertas (tigelas e *tenhãe*), por sua vez, têm seu campo principal no fundo da parede interna. As vasilhas pintadas semiabertas apresentam decoração na parte superior do bojo e no pescoço. Em todos os casos, as bordas apresentam a decoração mais simples. Não há, portanto, que procurar relações entre decoração interna e decoração externa num mesmo pote, com exceção dos raríssimos casos de *decoração mista* (uma parede pintada, outra parede com decoração plástica).

A divisão entre os diversos campos decorativos das vasilhas é sempre horizontal, marcada por uma banda vermelha. Apenas conhecemos quatro exceções discretas a esta regra, todas no Rio Grande do Sul, onde um mesmo campo decorativo pode apresentar dois ou três módulos temáticos diferentes, alternados lateralmente ou sucessivos (peças nº 97, 221, 264, e C. 426).

Os temas de dois campos vizinhos são, por vezes, parecidos (por exemplo, triângulos em ambos os registros, ou linhas onduladas); nesse caso, costumam apresentar um tamanho ou uma curvatura diferenciados: o motivo torna-se maior na parte central do bojo, onde a superfície é maior.

Não se nota uma preocupação em estabelecer uma correspondência rítmica estrita entre pontos importantes das figuras das duas faixas – por exemplo, fazendo com que os vértices dos triângulos de dois campos vizinhos correspondam ou se oponham de um para o outro, ou estabelecendo num deles um comprimento de onda que seja igual ou múltiplo do comprimento das curvas do outro (nº 83,85, 88, 94, 95, 109; C. 148).

Mesmo assim, temos a impressão que as pintoras evitavam “desencontros” mais agressivos: notam-se algumas correspondências que parecem voluntárias (talvez justamente no ponto onde se iniciava a decoração de um segundo campo), entre as quais a preocupação com a precisão desaparece para libertar o desempenho da mão. Este ponto será desenvolvido adiante.

Organização interna dos campos decorativos

De modo geral, cada campo é ocupado por módulos compostos por um único motivo ou por motivos articulados sempre da mesma forma (o que La Salvia e Brochado chamam de “decoração uniforme”). Assim sendo, nada guia o olho, que apreende uma superfície homogênea sem que nenhum elemento se sobressaia em relação aos demais.

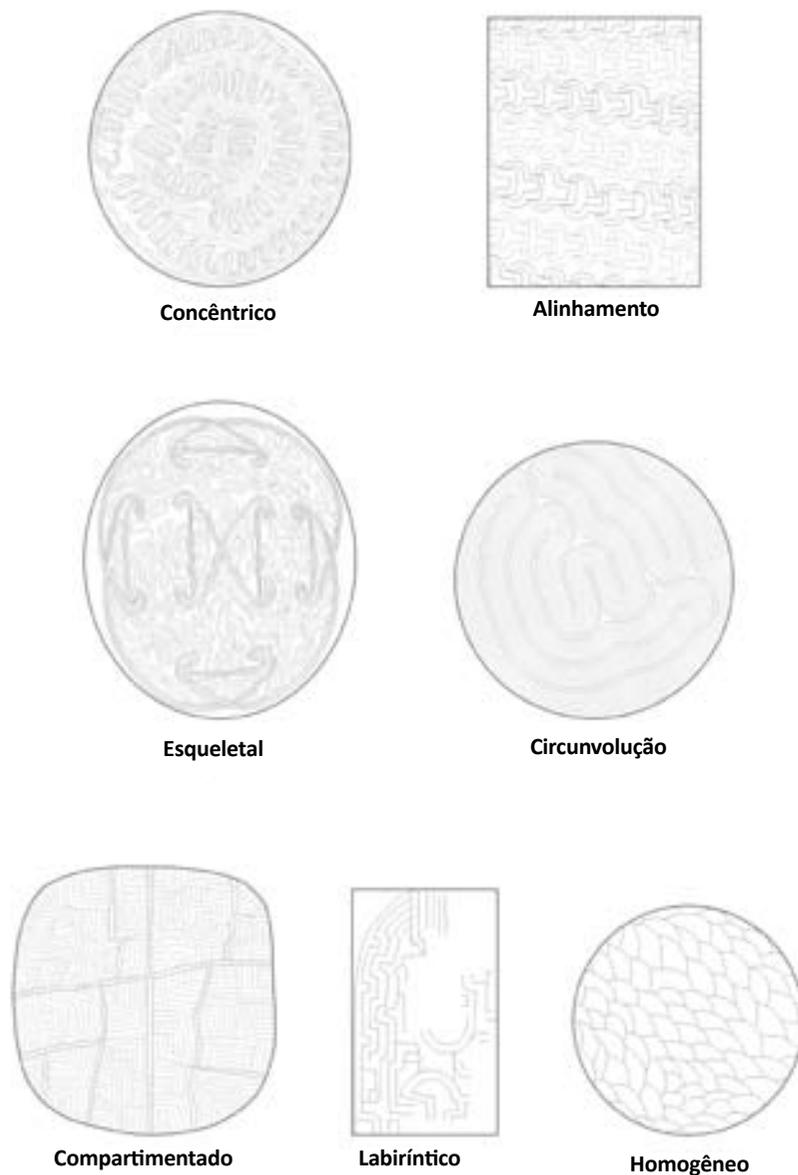


Fig. 8a - Padrões de organização em vasilhas abertas

No entanto, nas vasilhas abertas da região proto-tupi, existem padrões estruturantes particularmente desenvolvidos.

a) Padrões de organização em vasilhas abertas (tenhãe e tigelas) (FIG. 8a)

Na decoração do campo principal (fundo interno) dos *tenhãe* distinguimos seis fórmulas, das quais duas são frequentes (decoração por *motivos alinhados*; estruturação a partir de uma *figura ordenadora*); outra bastante comum (decoração *concêntrica*); e três bem mais raras (decoração por *circunvoluções*, decoração *compartimentada* e disposição *homogênea* dos elementos no espaço).

Os alinhamentos ao longo do eixo morfológico maior

Neste padrão (o mais frequente), motivos semelhantes e repetidos são alinhados ao longo de eixos paralelos, que correm no sentido da maior dimensão. Esses elementos podem encontrar-se em continuidade, materializando os eixos (nº 37), ou apenas estar

no prolongamento uns dos outros, separados entre si por um pequeno espaço (nº 6). Os alinhamentos podem ser pouco numerosos (sete na vasilha nº 3, com 30 cm de largura; nove no espaço disponível de 37 cm da vasilha nº 5; oito no vaso nº 6, onde a largura é de cerca de 38 cm); no outro extremo, encontramos 35 alinhamentos perfeitos, cada um com até mais de 20 elementos nos menos de 49 cm do prato nº 37 – o que exigiu um grande virtuosismo.

Alguns alinhamentos são facilmente reconhecidos (nº 158, 191, 192; C. 670), enquanto outros são disfarçados pela complexidade dos motivos (peças nº 3, 10, 19, 70).

Cada alinhamento pode estar isolado dos vizinhos por uma linha divisória (nº 4, 229), ou pode apenas se encontrar paralelo aos demais (nº 3 e 5). Elementos secundários preenchem eventualmente o espaço entre dois alinhamentos vizinhos (nº 5 e 194).

A maioria dos alinhamentos é formada por elementos enfileirados, mas outros o são por eixos longitudinais que interligam os motivos, dispostos transversalmente (nº 229).

Alinhamentos discretos podem inserir-se em um espaço estruturado por uma “figura ordenadora” (vasilhas nº 10, 68), variando de orientação, eventualmente, dentro de cada compartimento por ela criado (nº 68).

Exemplos deste padrão são as vasilhas nº 3, 4, 5, 6, 10, 19, 37, 51, 59, 204 e 205.

O padrão estrutural da “figura ordenadora”

É típico de uma região que inclui o estado do Rio de Janeiro, parte de São Paulo (a leste da bacia do Paranapanema), do Espírito Santo e a zona sudeste de Minas Gerais. Caracteriza-se pela existência de um amplo motivo linear que estrutura todo o campo principal de uma tina. Tanto pode tratar-se de um desenho central (*Tau* duplo, em Araruama – nº 201) quanto de uma figura que se desenvolve na periferia para abraçar o centro (vasos nº 8, 50, 53 e 56), ou o contrário (nº 62). Essa estrutura se destaca em relação ao preenchimento do espaço sobressalente, formado por gregas ou fitas – dendríticas ou enteromorfas.

Em alguns casos, o padrão determina uma estrutura que lembra a de circunvoluções.

Exemplos de organização a partir de uma “figura ordenadora” são as vasilhas nº 8, 10, 50, 53, 56, 62, 67, 71, 131, 201, 244; talvez os fragmentos C. 276 e C. 638 pertençam a composições dessa categoria.

O padrão centrado – eventualmente concêntrico ou espiralado

Os elementos decorativos organizam-se de maneira simétrica ao redor do centro da vasilha aberta. Pode haver (nº 30, 149, 159, 235, 245) ou não (nº 162, 163) um elemento central: cruz (peça nº 30 e, provavelmente 55; C. 80), conjunto de volutas (nº 15, 65, 227) ou simples círculo (149, 235, 245). Os elementos concêntricos podem ser muito numerosos (nº 249; cerca de 25 círculos concêntricos, na tigela nº 36) ou não (duas linhas concêntricas de “rosetas” na peça nº 232) e são eventualmente diferentes do motivo central (peça nº 2).

A tigela nº 186 comporta uma única figura serpentiforme, cujo centro de simetria ocupa o fundo da vasilha, e pode ser colocada neste grupo, ao qual pertencem ainda as peças 36, 159, 203 e 238.

O padrão radial

Os elementos são distribuídos radialmente a partir do centro. Aparece raramente: nas tigelas hemisféricas nº 47 (encontrada nas escavações de I. Dórea na Casa da Torre de Garcia d’Avila – Ba), nº 265 (proveniente da “Praia do Quintão” – RS) e no fragmento C. 284 (Barreirinho – PI). Talvez o desenho complexo, observado no fragmento C. 101, pertença a esta categoria.

O padrão de circunvoluções

Bastante raro, é formado por grandes faixas serpentiformes dobradas, formadas por linhas finas paralelas entre si. Outras linhas – estas, reforçadas – guiam o movimento das faixas (nº 1, 7, 43). O resultado final pode evocar uma massa cerebral ou intestinal (peça nº 1).

O padrão compartimentado

O registro principal é subdividido em campos secundários (ou módulos independentes), delimitados por linhas retas, cada um com seu motivo específico (decoreção

“composta”, com espaços múltiplos, na nomenclatura de La Salvia e Brochado). No litoral carioca, os diversos campos são preenchidos pelo mesmo motivo, mas orientados de forma distinta (nº 26, 48, 68). Este padrão pode se combinar com linhas estruturantes que lembram o padrão de “figura ordenadora”.

O padrão labiríntico

O campo principal é ocupado por um emaranhado de linhas, formando um desenho de leitura inicialmente difícil. Os motivos podem ser irregulares ou ordenados; são, sobretudo, ortogonais (nº 29 e 228), mas eventualmente curvilíneos (fragmento nº C. 5) ou mistos (nº 40). Este padrão, às vezes, não cobre de maneira homogênea toda a superfície decorada, mas serve de preenchimento de espaços delimitados por um padrão com “figura ordenadora” (nº 8 e 35).

O padrão de distribuição homogênea

Guardamos este nome para o caso em que o campo principal é preenchido de maneira contínua por um elemento repetitivo não orientado. Por enquanto, apenas as peças nº 64 e 134 entram com certeza nesta categoria, mas o fragmento nº C. 270 pode ter pertencido a outra vasilha com decoração semelhante.

b) Padrões de decoração em vasos fechados e semi-abertos

Encontramos uma variedade menor, já que a quase totalidade dos potes apresenta uma decoração em friso. Os demais padrões aparecem como simples exceções.

O padrão “em friso”

As inflexões do bojo determinam faixas horizontais paralelas. Cada faixa é decorada por um elemento repetido lateralmente por translação, formando um friso. Este padrão parece ser quase obrigatório na região Guarani, aparecendo na quase totalidade das vasilhas meridionais que estudamos pessoalmente e em mais de 80% das ilustra-

ções disponíveis na bibliografia (nº 74, 78, 80-83, 85-88, 91, 93-98, 102, 106, 108, 109, 112, 118, 121-128, 148, 153, 154, 155, 161, 162, 166, 167, 173-178, 184, 185 etc.; fragmentos nº C. 148, C. 149, C. 155, C. 169, C. 170 etc.). O mesmo padrão ocupa o ombro das igaçaba do domínio proto-Tupi. Trata-se, portanto, de uma fórmula destinada às vasilhas fechadas em toda a área de dispersão da tradição.

O padrão “cestaria”/ortogonal

É formado por linhas que se cortam em ângulos próximos a 90º e cuja disposição lembra um trançado “paneiriforme” (na terminologia de B. Ribeiro) de talos. O pote nº 38 é particularmente sugestivo, com linhas duplas (pseudo-talos) verticais radiais, cruzadas por outras linhas duplas – estas, horizontais – que dão a impressão de passar ora “por cima”, ora “por baixo”. O desenho residual da urna de Capivari (SP), descrita por Aytai, parece ser do mesmo tipo, embora simplificado.

De fato, os traçados ortogonais provocam uma impressão labiríntica e, quando a pintura das vasilhas é apenas vestigial, fica difícil identificar os motivos. Em fragmentos menores, podem ser facilmente confundidos com motivos escalonados ou com uma “cruz guarani”.

Este padrão parece particularmente frequente nos estados do Paraná, de São Paulo e de Minas Gerais.

O padrão modulado

O espaço é subdividido em elementos retangulares com preenchimento pouco variado, empilhados em colunas. Muito raro, o encontramos apenas em urnas do estado da Bahia (nº 41, 42).

Os elementos de preenchimento (Fig. 9)

Os motivos espalham-se em toda a superfície decorada, mas não a cobrem inteiramente. Recusando-se a deixar espaços vazios, as pintoras tupiguarani preenchem as superfícies livres dentro de um motivo ou entre os mesmos.

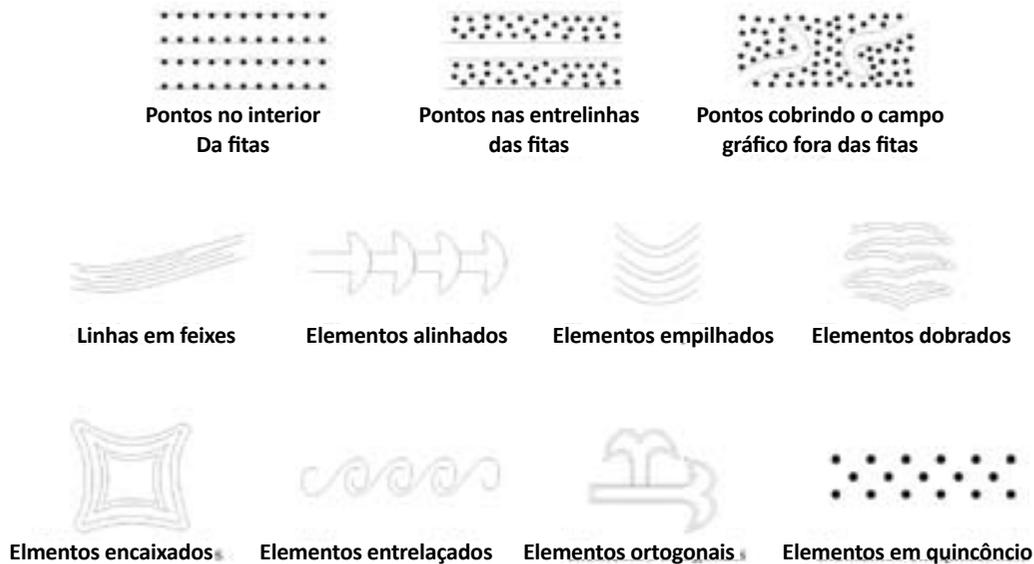


Fig. 9 - Preenchimentos

a) Preenchimento *no interior de um motivo geométrico simples*

Trata-se dos elementos que formam frisos na borda e no bojo das vasilhas fechadas.

O preenchimento interno de um módulo triangular é geralmente feito por hachuras paralelas entre si; quando o elemento é quadrangular (motivo “casinha”), o preenchimento é de linhas quebradas concêntricas. Já vimos que pontos podem também preencher as fitas que compõem um motivo.

b) Preenchimento do espaço *entre os motivos complexos*

Dissemos, anteriormente, que nas vasilhas abertas os motivos complexos (“pinças”, “palmeiras”, certas formas semilunares...) vizinhos são geralmente separados (ou reunidos) por linhas pontilhadas. No entanto, em muitas vasilhas o espaço intersticial é preenchido por linhas paralelas ao contorno do motivo. À meia-distância entre os motivos vizinhos, desenha-se um elemento “tampão” não significativo (vasilhas nº 191, 192 e 201). Quando o padrão é de alinhamentos, estes são reunidos/separados por sistemas de linhas, aproximadamente paralelas, que reproduzem sua estrutura, sem-

pre mais simplificada à medida que se afastam dos alinhamentos-guias, pois não há mais espaço para manter as reentrâncias. Como os motivos não são perfeitamente simétricos, nem regularmente dispostos, costumam sobrar espaços lacunares, que são preenchidos por elementos específicos como pequenas espirais (201), polígonos irregulares (nº 179 e 191), ganchos (nº 5), ou linhas “de recuperação” do espaço (nº 194).

c) Preenchimento da superfície entre os *elementos estruturantes*

Nas vasilhas que apresentam uma “figura ordenadora”, os espaços deixados livres dentro dos polígonos são preenchidos por linhas quebradas ortogonalmente (nº 8, 26 e 35) ou por fitas serpentiniformes (nº 50, 56 e 62).

Controlar a monotonia?

A decoração geométrica repetida *ad infinitum* de elementos não hierarquizados (já que todos os traços costumam apresentar a mesma espessura) poderia provocar uma impressão de monotonia – o que ocorre em muitas peças. Algumas fórmulas foram utilizadas na região “proto-Tupi” para despertar a atenção, envolvendo contrastes de cor (preto/vermelho) ou traços que provoquem a ruptura agressiva dos ritmos dominantes.

Uma primeira fórmula consiste em criar uma discreta hierarquização, reforçando as linhas principais do desenho com uma linha paralela adjacente de outra cor (geralmente, preta). Outra possibilidade consiste em sobrepor pontos pretos à linha principal ou preencher o espaço entre linhas paralelas que desenham um motivo. Traços perpendiculares podem unir duas linhas paralelas, reforçando-as em relação às vizinhas. Muito eficiente é o preenchimento das quinas formadas pelo encontro terminal de duas linhas até então paralelas (já mencionamos este reforço dos “becos sem saída”), ou os triângulos de quina.

No campo superior (gargalo ou borda), onde a decoração por linhas verticais paralelas é particularmente monótona, aparecem por vezes duplas de bastonetes oblíquos espaçados ritmicamente, que recortam os traços verticais (nº 54, 56, 131; C. 537). No entanto, a generalização desse recurso torna-o também repetitivo. A quebra da monotonia pode ser

mais sutil, como na vasilha nº 4, onde o mesmo motivo aparece repetido no fundo da vasilha, mas com uma variante em cada fileira. Quem contempla o desenho deve “merecer”, através de um esforço real, a descoberta da riqueza pictórica.

Vimos que, no Rio do Sul, algumas oleiras ousaram inserir módulos temáticos diferentes no meio de um friso de *cambuchi* (nº 97, 221, 264 e C. 426).

A construção do espaço: elementos concêntricos, encaixados e simetrias

O jogo das linhas concêntricas

Já destacamos a importância das linhas concêntricas que rodeiam os motivos complexos como o duplo *Tau*, figuras semilunares duplas, pinças ou cruzes – deformando-se por simplificação e redução das concavidades ao afastar-se do desenho central.

Os encaixes de figuras

Vários motivos angulosos têm formas que permitem encaixá-los uns nos outros, alternando as posições: cruzes em quincôncio, *Taus* alternados ou motivo “bico de pato”. Isso permite preencher o espaço jogando com a ambigüidade provocada pela ausência de oposição entre fundo e figura: há pelo menos duas maneiras de ler o conjunto – segundo o que se considera fundo e o que se escolhe como figura positiva (C. 57).

As simetrias

Para construir suas figuras e dispor seus módulos, as pintoras tupiguarani lançavam mão, principalmente, das simetrias por espelhamento e por translação

A simetria por espelhamento é mais frequente na construção das figuras: pode ser simples (duplo *Tau*, duplo semilunar) ou dupla (pinças, cruzes, muitas “figuras ordenadoras”).

A simetria por translação, por sua vez, é mais característica da disposição dos motivos num registro estreito (faixa, nos recipientes de forma fechada) ou ao longo de

um ou vários eixos nas tinas (estrutura alinhada dos motivos). Alguns exemplos são fornecidos pelas vasilhas nº 4, 5 e 6.

A simetria por rotação simples não foi utilizada, embora a disposição de alguns elementos do recipiente nº 20 se aproxime dessa fórmula. Parece haver, no entanto, um jogo complexo que mistura translação e simetria rotativa no *tenhãe* nº 3 e na vasilha nº 221.

Outra forma de simetria está implicada nos jogos destinados a criar uma confusão entre fundo e figura (de novo, remetemos às figuras de SCHMITZ, 1958, p. 317, nº 34 e 39), ou, ainda, naqueles que criam uma instabilidade visual entre os espaços que determinam uma fita e os espaços – de mesma largura e conformação – que separam duas fitas paralelas.

As oleiras ainda evitavam uma simetria total de detalhe, introduzindo elementos de descompasso que parecem voluntários: procurava-se uma “simetria dinâmica” e não uma simetria absoluta, que seria estática. É provavelmente o que Aytai tinha percebido quando falava de estilo “ortogonal assimétrico”.

Entre as melhores oleiras, o jogo dos elementos complementares de preenchimento, as micro variações na disposição e na forma dos elementos básicos parecem ter sido recursos conscientes e não o resultado de um descompasso ou falta de controle do desenho.

6. Motivos preferenciais para cada campo (FIG. 10)

A decoração das vasilhas evidencia o fato que os tupiguarani distinguiam as mesmas divisões que nós (lábio, borda, ombro, bojo, constrições), pois essas partes recebem um tratamento diferenciado. Inclusive, os vocabulários jesuíticos evidenciam, entre os Guarani e Tupi históricos, a existência de uma visão antropomorfizada das vasilhas, pois usavam expressões semelhantes às nossas para designar o “lábio” (*embé, tembé*), o “pescoço” (*anhuri, qua~i*), o ânus (*tebiaba* = fundo) das vasilhas (vocabulário de Anchieta para a cerâmica, levantado por nossa colaboradora L. Panachuk).

Lábio

Quase sempre marcado por uma estreita faixa vermelha, com 3 a 7 mm de largura. Frequentemente erodida, ela passa facilmente despercebida, mas encontramos quase sempre vestígios dela.

Diâmetro máximo

O diâmetro maior de alguns *cambuchi* do Rio Grande do Sul é ressaltado por listra vermelha, separando a zona superior pintada da parte inferior não decorada do bojo.

Borda (FIG. 11)

Em todas as regiões, a borda recebe uma decoração geométrica, com repetição de um tema único – com a única exceção de duas vasilhas (ambas do Rio Grande do Sul, nº 97 e C. 426), nas quais se alternam dois temas no mesmo campo. Quando tanto a face externa quanto a face interna da borda são decoradas, o desenho costuma ser o mesmo em ambas.

Os *triângulos* dominam absolutamente, com numerosas variantes (linhas paralelas oblíquas, com câmbio de direção delimitando um triângulo).

Ainda são comuns as *ondas* (sobretudo no Rio Grande do Sul).

Os traços *retos paralelos*, perpendiculares ao lábio – por vezes



Fig. 10 - Motivos preferencias para cada campo

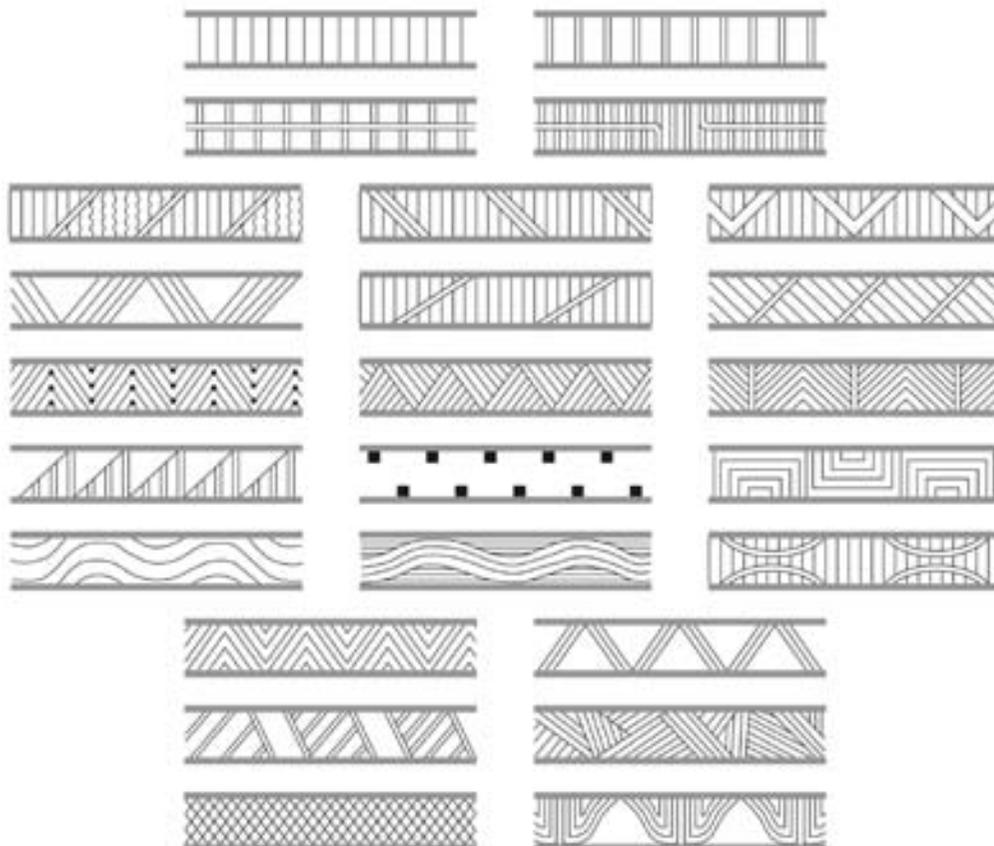


Fig. 11 -Motivos de borda - Repertório

parecem traçados por iniciantes – ou “S” verticais são, por sua vez, comuns no centro e no Nordeste.

Excepcionalmente, encontramos um motivo com linhas cruzadas em ângulo reto, simples (nº C. 114) ou complexo (nº 33) – mas parece tratar-se de treino de jovens. Muito raros também são os motivos em medalhão (nº 39 e 104), losangulares por hachuramento (especialmente presentes no sul), em forma de “H” (C. 366) ou “denticulados” (nº 203). Um fragmento carioca particularmente criativo (C. 633) apresenta

um motivo rebuscado, que pode ser lido como uma combinação de “X” e de triângulos, com pontos de reforço para ressaltar a articulação das linhas.

Campo principal

Vasilhas fechadas ou semi-abertas (apenas a parte superior do bojo, acima do ombro)

Os espaços decorados são externos e os campos distribuídos por faixas horizontais; a decoração forma frisos (repetição por translação lateral de um motivo único em cada campo), com pouca variabilidade dos elementos decorativos – geralmente figuras geométricas muito simples (triângulos, retângulos, motivo “casinha”, ondas, gregas). Ocupam completamente todo o espaço, não havendo partes vazias sobre as quais poderiam se destacar. Frequentemente, o campo principal externo dos *cambuchi* e *caguâba* apenas reproduz o mesmo motivo da borda. No caso de ombro escalonado de certos *cambuchi*, o motivo tanto pode ser o mesmo em ambos os

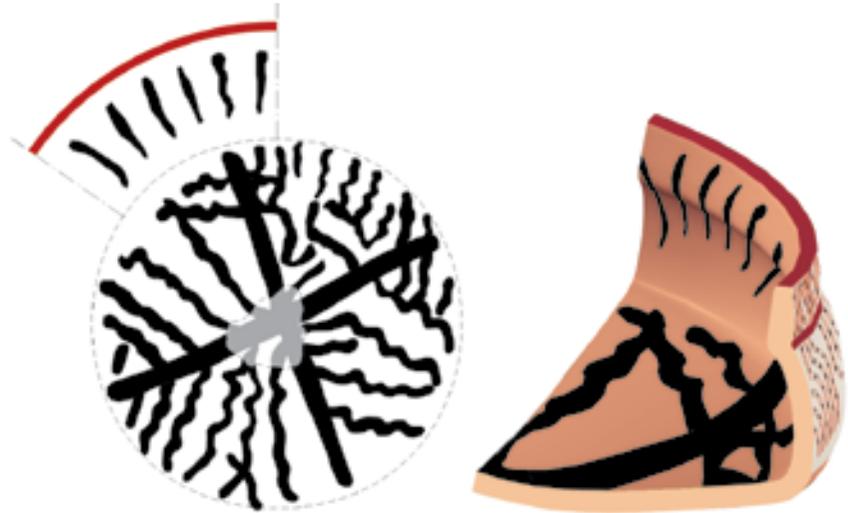


Fig. 12 - A cruz e a cobra



Fig. 13 - A cruz e a cobra

degraus, quanto variar (nº 128); excepcionalmente, o degrau inferior do ombro ainda pode ser simplesmente coberto por tinta vermelha (nº 87, 96, 122 e 207).

Vasilhas abertas (tigelas, *tenhãe*)

O campo decorativo principal sendo formado por um espaço central quase plano, a organização geralmente aproveita esta característica para realizar uma das fórmulas estruturais que já foram descritas (alinhamentos, estrutura concêntrica, ou guiada por uma “figura ordenadora”). Várias dessas fórmulas são bem mais complexas que os monótonos frisos de elementos simples e repetidos que encontramos na borda.

Os motivos propostos também são mais sofisticados, combinando traços retos e curvilíneos com os pontos de inflexão geralmente reforçados. O jogo complexo das “fitas”, desenhando motivos complexos ou divagantes, evita a monotonia.

Nota-se que, nas tigelas simples (onde não há borda diferenciada do resto da vasilha), o campo decorativo, único, é decorado com um motivo simples repetido (nº 36, 47, 130, C. 284, C. 285).

Base das vasilhas

Os poucos exemplos de pintura abaixo do ombro ocorrem em vasilhas fechadas ou semiabertas. São *cambuchi* e *caguâba* marcados com digitações aproximadamente radiais, colocadas sem muito cuidado nem regularidade – embora seja óbvio que não se trata apenas de marcas deixadas ao limparem-se os dedos...

No litoral paranaense, destaca-se o hábito de pintar de vermelho uma larga faixa do bojo, logo abaixo do ombro (nº 210-212 e 214). Na área proto-Tupi, há frequentemente vestígios de engobo vermelho na parte externa inferior das paredes de tigelas e *tenhãe* pintadas.

Para finalizar, diremos que na região proto-Guarani (onde a maioria das vasilhas pintadas é fechada ou semiaberta) verifica-se uma oposição entre a parte externa superior das vasilhas (parte decorada intensamente, com motivos geométricos aplicados com pincel) e a parte inferior, abaixo do ombro, deixada sem pintura ou decorada por toscas digitações.

Na região proto-tupi, onde a pintura se aplica essencialmente a vasilhas abertas, a oposição se faz entre centro e periferia.

A periferia é decorada por friso geométrico, elementos repetitivos, simetria de translação, rigor e recusa de criatividade – expressão de uma obrigação precisa, socialmente definida.

No centro, espaço mais aberto à criatividade, são permitidas várias escolhas – tanto nos motivos e nas formas, quanto na organização do espaço – mesmo que dentro de padrões muito rígidos.

7. A interpretação da decoração e dos motivos

Uma tentativa prévia

A única tentativa de interpretação de que temos notícia até agora foi de F. Tochetto (1996), que comparou vasilhas do Rio Grande do Sul com os motivos Asurini e Kayabi do Xingu, e também com mitos Guarani. Embora E. Schaden (1989) tenha mostrado que há variações entre as narrativas míticas de vários grupos Tupi e Guarani, Tochetto aceitou provisoriamente a possibilidade de considerar essas crenças como um conjunto homogêneo, mesmo levando em conta o grande lapso de tempo decorrido entre o século XVI e a coleta dos mitos pelos etnólogos; com efeito, os textos jesuíticos atestam um forte conservadorismo desde o século XVI. A pesquisadora gaúcha acredita ter encontrado dois elementos gráficos significativos nos mitos Mbya e Nhandeva:

a) nos mitos de Criação e destruição da Terra (Nimuendaju), Nhandervuçu instala a “Cruz eterna de madeira” (*uvyrá joaçá recoypý*), que deve servir de “escora da terra” (*yvy ita*); é formada por uma viga leste-oeste sobre a qual está deitada outra, orientada no sentido norte-sul. Depois, pisa na interseção e enche os quadrantes de terra.

A cruz “Guarani”, freqüente no bojo das grandes urnas *cambuchi*, poderia representar a *yvy ita*. Talvez seja ela que aparece, na forma de cruz de Malta, como motivo central, isolado, no fundo de uma pequena tigela de Itaipu (C. 80).

b) os cestos Mbya-Guarani podem ser decorados com motivos trançados sarjados (*yeguá mboy* ou *para mboy* – “adornos de serpente”). No entanto, entre os Asurini, esse padrão losangular é chamado “favo de mel”, nome que Montoya registra para uma pintura de cerâmica (*cabati rãmy*). Tochetto frisa que, entre os Kaxinawá, os lo-

sangos com ponto central são denominados “semente de algodão”; isso mostra, se fosse necessário, que não se pode generalizar a partir de exemplos etnográficos; losangos não são *sempre* cobras ou favos de mel.

No mito da primeira Terra dos Mbya-Guarani, a cobra é o primeiro ser que povoa a terra original.

Estes elementos são também mencionados nos levantamentos modernos realizados por Garcia (2003) ou por Kaka Werá Jecupé (2001). Podemos, evidentemente, pensar que poderia haver o dedo dos padres jesuítas nessa cobra que suja o Paraíso – talvez uma guaranização do mito de Adão e Eva.

No entanto, acreditamos que as pinturas de duas vasilhas que estudamos no Museu de Taquara possam representar os dois temas associados (FIG. 12 e 13).

A primeira corresponde a desenhos digitados no fundo interno de uma vasilha *caguâba* (nº 91). Trata-se de uma cruz simples, sobreposta por uma série de linhas ondulantes, possivelmente cobras. Apesar de realizada com traços digitados (normalmente feitos sem muita atenção), *esta* “cena” foi executada com cuidado, embora seu traço seja bem menos delicado que o dos motivos pintados externamente na mesma vasilha.

O outro exemplo aparece numa grande urna (nº 97), na qual se associam à cruz “guarani” (situada no ombro) o padrão losangular atribuído por Tochetto à cobra (no gargalo) e representações relativamente naturalistas de cobras ondulantes (no gargalo). O desenho no gargalo nos leva a pensar que as ondulações (tema de borda mais frequente nas vasilhas do Rio Grande do Sul) poderiam evocar justamente cobras. A utilização de elementos aparentemente não figurativos para significar um animal – por metonímia – não seria de se estranhar, uma vez que é comum na arte indígena atual. No capítulo “Des cannibales”, dos seus *Essais* de 1588, M. de Montaigne (1962) cita uma canção de amor Tupinambá, na qual um rapaz prepara um cinto decorado com o desenho da cobra (losangos, ou “ondas”?) para sua namorada. Por sua vez, a expressão guarani mencionada por Montoya, *Yapepó yacaré* (“olla pintada conforme a las mallas del lagarto”), parece-nos designar o padrão de decoração plástica corrugado que, efetivamente, reproduz as escamas do jacaré; com efeito, a palavra “pintado”, antigamente, podia também significar “reproduzido”.

Novos motivos fundamentais: representação de elementos anatômicos? (FIG. 14)

Nos estados de São Paulo, Bahia, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Minas Gerais, aparecem motivos estruturais que nos parecem referir-se a seres vivos com quatro membros – e, provavelmente, à pessoa humana.

Na vasilha nº 53 encontra-se o caso mais óbvio: a “figura ordenadora” delinea o contorno de um corpo – tronco retangular, quatro membros (nas quinas) e uma abertura (o pescoço) num dos lados menores; infelizmente, a decoração está completamente apagada no local onde poderia ter havido uma cabeça. A coluna vertebral é claramente indicada (círculos figuram as vértebras) e fitas serpentiniformes preenchem o espaço interno, sugerindo os intestinos.

A mesma forma geral de corpo pode ser encontrada em várias outras vasilhas (por exemplo, nº 8, 10, 35, 202, 250, talvez 203; C 238 e C. 243). A partir desta iden-

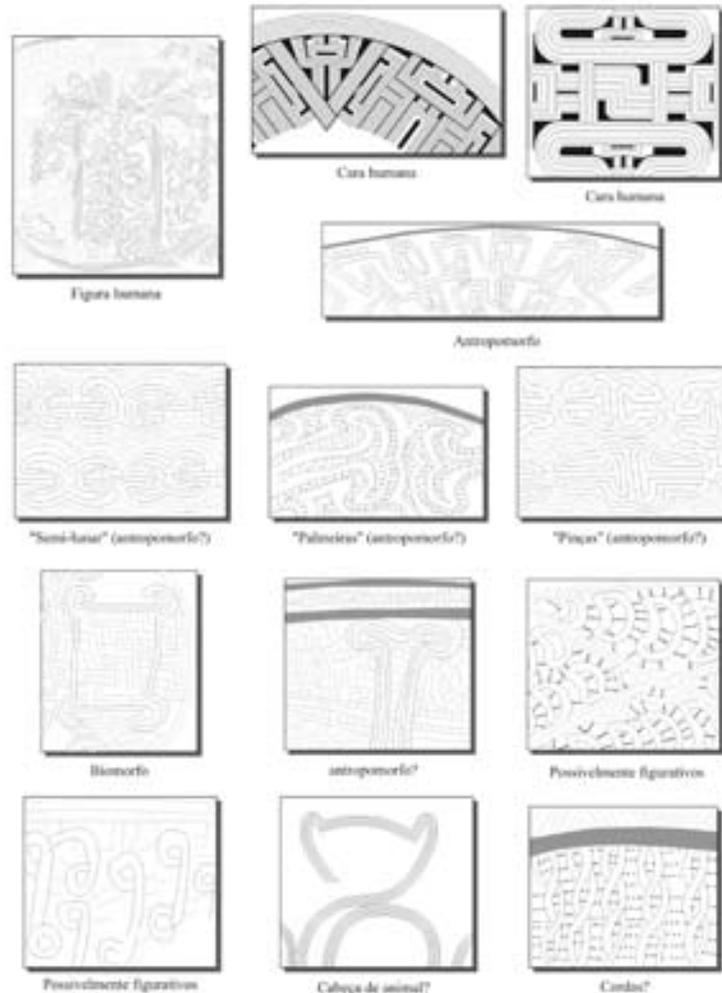


Fig. 14 - Os temas (possivelmente) figurativos

tificação geral, é lícito pensar que formas mais simples possam também representar partes do corpo nesse tipo de decoração.

Nas outras regiões dominadas pela subtradição proto-Tupi (desde o Rio de Janeiro até o Rio Grande do Norte), o motivo **corpo** e o motivo **semilunar/palmeira** são muito frequentes e correspondem, provavelmente, à mesma noção fundamental: o corpo (a haste da figura ou a parte central quadrangular) e os dois (no motivo “palmeira simples”) – ou quatro (no caso dos motivos “corpo” e “palmeira dupla”) – apêndices laterais indicando os membros. Em São Paulo, o motivo “palmeira” é substituído pelo motivo da **pinça**, cujos “braços”, a nosso ver, representam os quatro membros; nesta figura, há uma inversão em relação aos temas mais setentrionais, pois os membros são mais compridos, enquanto o corpo quase desaparece.

Lembramos que, segundo o mito Mbya relatado por Cadogan (1950, 1951), Nhamandu utilizou palmeiras para escorar a terra, e pode ter havido um jogo de ambiguidade bem tupiguarani entre as duas formas: humana (com o motivo “palmeira dupla”) e vegetal. Nesse caso, o motivo “palmeira simples” poderia ser realmente uma figuração fitomorfa; mas, além de uma palmeira, também poderia evocar um pé de milho – tema representado de forma muito realística no meio de grafismos geométricos em vasilhas Chiriguano-Guarani conservadas no Museu Andrés Barbero de Assunção.

Nessa perspectiva, o padrão **enteromorfo** de figuras meândricas formado no interior das *tenhãe* por linhas duplas – a grosso modo paralelas, mas cujo conjunto apresenta alternadamente constrictões e expansões – talvez seja, portanto, um motivo naturalista. Seria uma representação dos intestinos, evocando os sacrifícios de prisioneiros. Uma gravura do século XVI ilustrando o livro de H. Staden mostra uma dessas vasilhas cheia de intestinos, logo depois do esquartejamento. Alguns vasos com circunvoluções seriam, portanto, representações de vísceras: **cérebro** (sendo a nº 1 a mais sugestiva delas) ou **intestinos**, assim como o seriam certas figuras com “fitas” divagantes.

A “figura ordenadora” do pote nº 8, que não pudemos estudar de maneira suficientemente aprofundada, parece-nos representar um corpo humano, cuja cabeça seria figurada pelo motivo “palmeira”. Entre as linhas reforçadas que compõem este grafismo, nota-se um preenchimento por linhas ortogonais derivadas da “cruz guarani”: trata-se justamente do mesmo motivo queorna o **tacape** nas representações renascentistas de

sacrifício humano entre os Tupinambá.

As curvas entrelaçadas (n° 17, 18, 37, 59; C 519 e até a borda do n° 8) poderiam evocar as **cordas** que mantêm o prisioneiro durante o simulacro de combate que antecede a execução. O motivo “grilhões” (n° 9), por sua vez, dispensa comentários.

Prosseguindo nessa lógica, vários outros motivos também poderiam ser figurativos – mas trata-se, por enquanto, de simples conjecturas, em razão da sua alta estilização. Mencionaremos o caso dos motivos em “feijão” (n° 52, mas sobretudo 71 e 78) que evocam também os **rins**; dos motivos em bengala e, até, em bico de pato (vasilhas n° 9, 64 e 68), que poderiam representar pernas com o pé, e/ou o pescoço com a cabeça. Mais convincente nos parece a possibilidade de que o tema da vasilha n° 70 represente as vértebras enfileiradas de uma coluna vertebral (interpretação que nos foi sugerida por Ana Paula de Oliveira, a quem mostrávamos a fotografia desta peça). Certos clavi-formes (C.632) lembram falanges, metacarpos ou metatarsos; as “fitas” da vasilha n° 57 poderiam evocar costelas e fragmentos de caixa torácica. Um motivo de recuperação de espaço no limite da borda (n° 15 e 65) lembra muito a representação da boca com os dentes à vista de certos vasos Marajoara; o desenho do fragmento pintado n° C. 672 também poderia ser antropomórfico, destacando-se nele elementos que sugerem mãos, também num estilo parecido com o das representações da ilha amazônica. De maneira mais discreta, a terminação um pouco inchada de certos motivos enteromorfos evoca a ponta do pênis.

Finalmente, no Paranapanema, um motivo excepcional de borda evoca **olhos** humanos com cílio e sobancelha de maneira surpreendente.

Tais representações geometrizadas de partes anatômicas foram observadas entre os Kaapor – uma tribo tupi contemporânea – por Darcy Ribeiro (1996, p. 129); eles desenham um pequeno retângulo inscrito dentro de um losango para evocar o órgão genital feminino – figura esta muito parecida com o tema da tigela n° 194. É claro que o fato de o losango, em outras tribos, evocar a cobra, nos lembra que os exemplos etnográficos não podem servir automaticamente como chave interpretativa.

O exame dos grafismos arqueológicos tupiguarani nos levou a acreditar que as representações não se limitariam a representar a figura humana ou a cobra, mas também outros animais e, até mesmo, vegetais.

Por exemplo, os elementos periféricos da figura ordenadora das vasilhas nº 50 e 67 poderiam evocar uma cabeça de onça – ora, é sabida a equivalência entre o guerreiro matador e a onça entre os Tupinambá.

Muito mais demonstrativa nos parece a figura da vasilha nº 149, encontrada associada a um sepultamento no Espírito Santo, que interpretamos como a representação de uma flor, vista de cima: o círculo central dentro do qual se encontra um ponto mais grosso rodeado por círculos menores poderia ser o pistilo; os elementos exteriores concêntricos seriam as pétalas.

Outras possíveis flores são o desenho – muito parecido com o anterior – da vasilha nº 235, assim como os motivos repetidos dos *tenhãe* 204 e 251. De fato, muitas outras figuras com elementos concêntricos poderiam ser flores (as da tigela e do *tenhãe* nº 3 e 36, por exemplo), mesmo não sendo tão “realistas”.

Se ninguém tinha ainda percebido o (relativo) realismo das representações tupiguarani, acreditamos que seja apenas pela idéia preconcebida segundo a qual eram apenas formas geométricas estar bem implantada na mente dos arqueólogos e dos poucos amadores que, desde o século XIX, olharam as vasilhas conservadas nas antigas coleções.

Concluindo, queremos deixar claro que não pretendemos oferecer uma “chave” única para todas as pinturas tupiguarani: um motivo pintado aqui e agora pode ter outro sentido, em território distante ter tido outra interpretação, séculos antes. Também reconhecemos que, para alguns dos desenhos em cerâmica, nossas interpretações são bastante frágeis – embora a existência de algumas representações corporais nos pareça inquestionável.

Tentaremos agora reforçar nossas sugestões, mostrando que seriam conformes à finalidade das vasilhas pintadas.

Função e decoração (FIG. 16)

Brochado e Monticelli (1994) assinalam que, no Rio Grande do Sul, as tigelas para beber que apresentam decoração pintada são as de forma mais sofisticada, e são encontradas nos sepultamentos; as tigelas mais simples, por sua vez, receberam tratamento plástico e não seriam associadas aos mortos. Dessa forma, podemos sugerir

que a ligação com a morte e com a bebida fermentada (de conotação ritual – eventualmente funerária) seria expressa por formas e decorações específicas; de fato, nossa colaboradora L. Panachuk verificou a presença de marcas de desgaste sugestivas de uso para processar líquidos em fermentação em um *cambuchi* meridional pintado (nº 220). Talvez a pintura fosse mais valorizada que a elaboração de decoração em relevo – mesmo na região proto-guarani, onde as pintoras demonstravam menos virtuosidade. A relação entre *caguaba* pintados e sepultamentos é também bem documentada no Paraná e ao longo da margem paulista do Paranapanema.

Uma ilustração de Thevet sugere que, no litoral carioca, os mortos, ainda inteiros, eram colocados dentro da urna; mas sabemos que apenas os ossos eram depositados na vasilha, num sepultamento secundário; no entanto, é interessante notar que o desenho quinhentista mostra um prato sendo colocado acima da cabeça do morto. Arqueologicamente, os *tenhãe* da região



Fig. 16 - Em fase de utilização, segundo os cronistas

proto-tupi aparecem acompanhando as estruturas, rodeando uma igaçaba que contém os restos esqueléticos (pesquisas de A. Buarque em Araruama no Rio de Janeiro; sítio Lima Duarte em Minas Gerais) ou dentro da urna, cobrindo o crânio, como em Conceição dos Ouros (escavação de F. Lopes de Paula).

Não se pode, no entanto, afirmar que estes *tenhãe* teriam sido fabricados exclusivamente para acompanhar os mortos, já que várias peças cariocas apresentam um desgaste interno, particularmente na parte central (peças nº 3, 5 e 6), tendo sido eventualmente necessário “refrescar” a pintura (peça nº 4). Pelo menos algumas deviam ser utilizadas nas atividades quotidianas ou, pelo menos, em festividades coletivas – e, finalmente, escolhidas preferencialmente para acompanhar mortos.

De qualquer forma, devemos lembrar que as vasilhas pintadas não são as únicas que apresentam uso funerário: no sul do Brasil, há muitos registros de urnas simples ou corrugadas – embora a maioria das vasilhas menores que as acompanham seja pintada.

É de se lamentar que não haja informações suficientes para saber se mulheres podiam ser enterradas em urna ou se este tratamento era reservado aos homens. Com efeito, há no Brasil uma falta quase completa de preservação do esqueleto, que impede determinar se as urnas – ou alguma categoria delas e de decoração – eram ou não reservadas aos homens; no entanto, sabe-se que, na República Argentina, foram registrados sepultamentos duplos, com um infante acompanhando um adulto, o que sugere tratar-se de uma mãe com um recém-nascido.

Em todo caso, verifica-se em Minas que as pequenas urnas unguiladas de formato elíptico estão associadas a sepultamentos de criancinhas (tanto no Peruaçu ao norte, quanto no Rio Doce a leste). Assim, levantamos uma suposição de que possa haver uma relação entre a decoração das vasilhas, o sexo e a idade dos mortos. Talvez somente os matadores tivessem direito a vasilhas pintadas, lembrando o sacrifício antropofágico.

8. Os gestos das oleiras (FIG. 19a e 19b)

Ao estudar as vasilhas, pudemos apreciar a grande diversidade de maestria entre

as pintoras. Encontramos tanto decorações grosseiras – na organização e/ou no traço (nº 6, 26, 30, 84, 233; parte da borda de 33, 43, 47), quanto execuções brilhantes (nº 3, 4, 29, 33, 37, 39, 40 e 50). Não se trata apenas do detalhe das figuras, mas também da organização do espaço; os motivos podem, por exemplo, formar alinhamentos muito toscos (nº 6) ou extraordinariamente precisos (nº 37) – a tal ponto que chegamos num momento a pensar que as pintoras poderiam ter lançado mão de instrumentos de medição (varetas).

Não se deve esquecer que vários fatores podem influir sobre a qualidade de uma decoração, além da habilidade da desenhista. A pressa seria um deles – mas acreditamos que os ceramistas tupiguarani não dependiam de prazos tanto quanto nós; sobretudo, o enterramento em urna era feito secundariamente; até apodrecerem as carnes havia, portanto, todo o tempo necessário para fabricar e decorar uma vasilha – caso já não houvesse uma disponível.

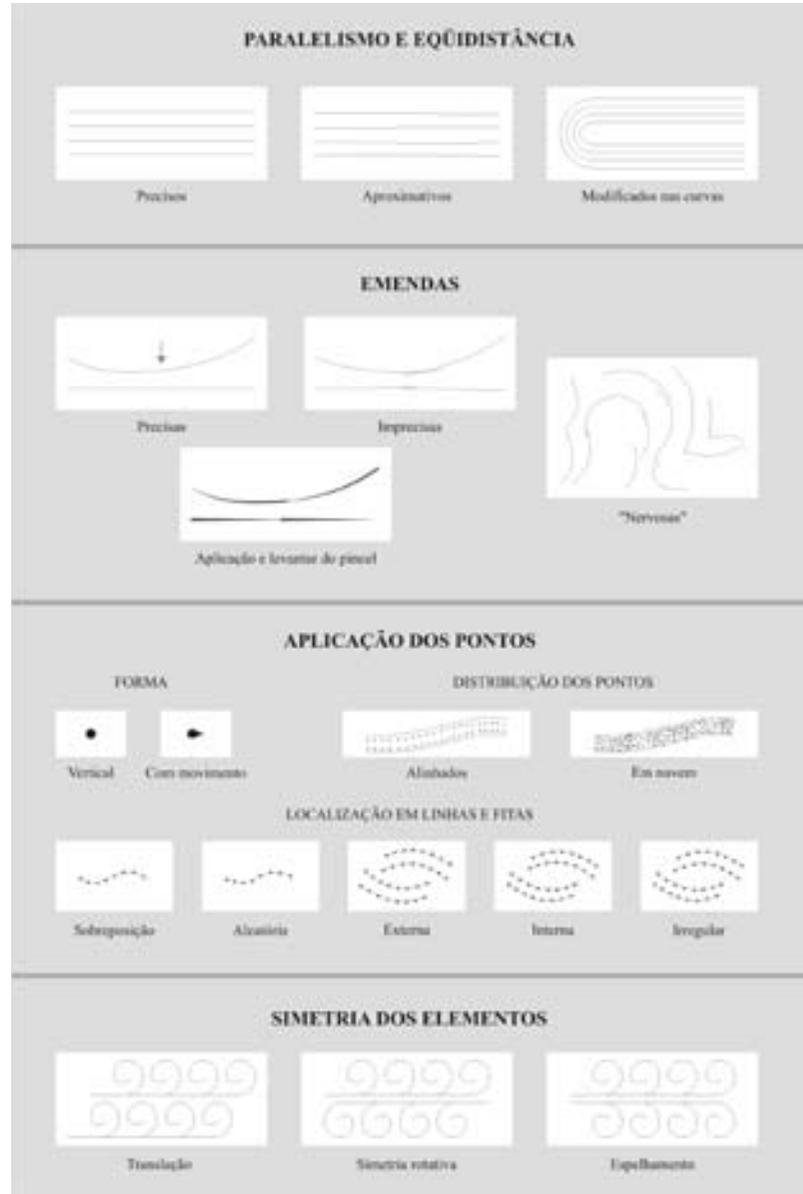


Fig. 19a - Os gestos das oleiras

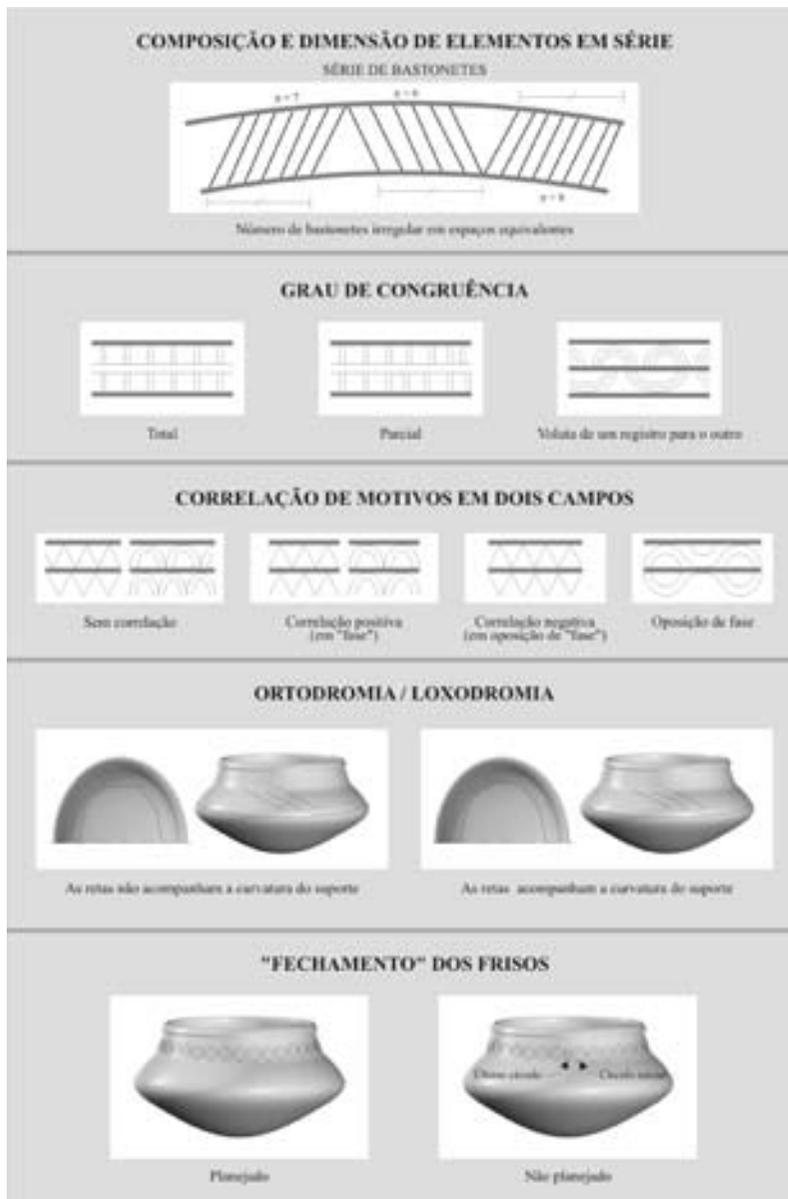


Fig. 19b - Os gestos das oleiras

Outro fator sugerido por T. Andrade Lima para explicar a grande disparidade na qualidade dos desenhos seria um estado alterado de consciência; mas, mesmo quando os desenhos são mal feitos ou dispostos de forma deficiente (peça nº 6, por exemplo), geralmente não nos parecem evidenciar desordem da coordenação motora; por outro lado, quando há variação na qualidade do desenho dentro de uma mesma vasilha, não há perda progressiva de capacidade, mas evidência de dois níveis – diferentes, porém permanentes – de controle do traço e de percepção do espaço.

Pode haver outras razões para as diferenças de resultados, que sejam de ordem puramente cultural e, portanto, inacessíveis para nós. Um exemplo é fornecido por R. Müller (1990), em seu estudo sobre a cerâmica Asurini: o aspecto tosco ou refinado do desenho pode não ser relacionado à habilidade da *pintora* que o executou, mas ao *destinatário* do pote: humano ou supernatural. Obviamente, é difícil testar essa possibilidade quando se trata de

uma vasilha arqueológica! Mas é provável que “erros” voluntários possam ser detectados por especialistas em traços gráficos – da mesma forma que a polícia científica pode identificar uma tentativa de se disfarçar a própria caligrafia. O estudo dos gestos é um vasto campo que precisa ser explorado sistematicamente no futuro.

Finalmente, parece-nos que a razão de disparidade mais freqüente – e a mais fácil de ser detectada – seja mesmo a diferença de habilidade entre as pintoras. Da mesma forma que entre os membros da nossa sociedade, devia haver pessoas inexperientes e outras mais treinadas; algumas habilidosas e outras, canhestras.

Os movimentos e o domínio do espaço

Para avaliar a qualidade do traço, observamos uma série de elementos que evidenciam os gestos das oleiras. A exploração da documentação resultante ainda não se completou e pretendemos apenas apresentar aqui os pontos a serem observados nas vasilhas arqueológicas:

a) o paralelismo nas séries de traços (particularmente nas bordas) e a equidistância dos mesmos: tanto podem ser muito regulares (nº 1), quanto muito imperfeitos (nº 43);

b) o delineamento dos traços compridos e sinuosos (fitas): são geralmente feitos em várias vezes; dependendo dos potes, observam-se junções precisas ou imprecisas, rápidas e nervosas (nº 62), retocadas;

c) as modificações dos traços no momento de um câmbio de direção; por exemplo, podemos ver um adelgaçamento ou, pelo contrário, um alargamento do traço antes do levantar do pincel ou no momento da sua aplicação na superfície decorada;

d) no caso de linhas paralelas feitas com pente, verifica-se a modificação da distância entre elas nas curvas;

e) a densidade, a forma e a disposição dos pontos que preenchem certas superfícies ou “fitas”: podem ser ou não equidistantes ou formar “nuvens” irregulares; quando preenchem uma superfície, podem alinhar-se paralelamente às linhas das fitas (peça nº 41) ou formar uma textura densa (nº 249) etc.

Em algumas vasilhas ou partes dos desenhos, os pontos foram aplicados por um movimento perpendicular ao suporte – sendo então bem circulares; em outras, resultam de toques durante um movimento (tendem então a ser dissimétricos e orientados no sentido do gesto).

Numa mesma vasilha, os pontos que reforçam uma linha podem estar sistematicamente encavalados na linha (nº 27), apenas em contato com ela (sempre no interior, ou sempre no exterior da mesma: nº 229), ou podem, ainda, ser colocados de forma aleatória (nº 29, 244). Podem estar presentes apenas em pontos estratégicos (nº 36, 37, 38, 51), ou espalharem-se ao longo de todas as linhas (nº 27, 29);

f) a orientação dos elementos: volutas, por exemplo, podem estar sistematicamente orientadas da mesma maneira (nº 245) ou apresentar uma orientação oposta nos alinhamentos alternados (nº 51), por simetria rotativa.

g) a composição e dimensão das séries de bastonetes que decoram a borda de muitas vasilhas: podemos verificar o número de elementos nas séries rítmicas; por exemplo, contando a quantidade de bastonetes inclinados sucessivamente para a direita e para a esquerda. Verificamos que, geralmente, não havia controle do **número** de traços, mas que algumas artistas avaliavam acuradamente o **espaço** a ser ocupado por cada série para que ficassem do mesmo tamanho;

h) a congruência de linhas em campos vizinhos: quando um traço (reto, curvo...) corta bastonetes verticais paralelos na decoração da borda, os segmentos dos bastonetes (acima e abaixo do traço) podem estar ou não (C. 23 - 34) no prolongamento um do outro. Verifica-se, em vários casos, uma congruência inicial, abandonada ao longo do trabalho. O mesmo pode ser verificado quando feixes de linhas formam semicírculos ou delineam o motivo “casinha” em dois registros diferentes e podem estar em fase, ou em oposição de fase (262); muito mais raramente, podem até compor uma figura que passe de um registro para o outro (nº 232; 220 – de forma imperfeita);

i) quando há uma banda vermelha separando dois registros vizinhos decorados com o mesmo motivo (triângulos, casinha, linhas ou ondas), podemos ver se há continuidade de um registro para o outro: colocaram os triângulos um abaixo do outro (nº 25), ou alternados regular ou sem cuidar de fazê-los corresponder (nº 85)? Mantiveram o mesmo comprimento de onda das curvas? Adaptaram o tamanho das figuras à diminuição ou aumento do diâmetro da vasilha em cada campo para que os nós/ventres ou pontas/bases, ou bastonetes... de um registro estivessem sempre abaixo de outro correspondente no outro registro?

De modo geral, verifica-se que as pintoras de vasilhas fechadas, depois de termi-

nar o friso de um dos registros decorados, iniciavam a pintura do segundo de forma a desenhar seus motivos “em fase” com os do registro já pronto. Ao se deslocar lateralmente, perdiam progressivamente as correspondências, sem que isso fosse motivo de preocupação: não há retificação de figura ou diminuição de tamanho dos motivos para restabelecer a equivalência rítmica;

j) o “fechamento” dos frisos que decoram os potes fechados: há várias formas de se completar o friso quando o último elemento encontra o primeiro. Pode-se tentar manter um mesmo tamanho para todas as figuras ao redor da vasilha e para isto há que se fazer um esboço preliminar; ou pode-se encolher a(s) última figura(s); ou, ainda, deixar um espaço livre anormalmente importante entre o último e o primeiro motivo. Nunca se interrompe a última figura, ao contrário do que ocorre nos limites do campo principal dos *tenhãe*;

j) a resolução do problema de desenhar linhas retas em superfícies convexas: os traços podem ser adaptados ou não às superfícies côncavas (nas vasilhas abertas) e convexas (nas vasilhas fechadas).

Ou seja: as linhas retas acompanham a curvatura do suporte (caso mais freqüente), ou são desenhadas como se estivessem sendo traçadas num plano (nº 84; traços negros do nº 88)? Trata-se de um problema inverso ao que a cartografia apresenta em relação à loxodromia e à ortodromia. De fato, desenhistas novatas desenharam as linhas “retas” com traços retos, enquanto as mais experientes seguiam a curvatura do suporte;

j) podemos verificar se os traços foram desenhados por uma canhota ou por uma desenhista destra.

Com efeito, a orientação dos nossos gestos ao desenhar resulta do nosso tipo de escrita, que vai da esquerda para a direita e de cima para baixo; desta forma, quem desenha como canhoto em nosso meio poderia ser destro em outra cultura e vice-versa; vimos aborígenes australianos usarem o braço e a mão ao inverso do nosso sistema. No entanto, uma observação sistemática dos traços pintados poderia registrar estatisticamente os comportamentos manuais e, pela maior freqüência de um modo, indicar quem seria destra e quem canhota, entre as oleiras pré-históricas.

D. Aytai (1991) foi quem primeiro analisou nessa perspectiva a decoração, feita com

linhas ortogonais, de uma urna de Capivari (SP); nesta, a orientação errada de traços que deveriam ser paralelos à linha de inflexão do bojo resultavam de uma acumulação de erros provenientes de gestos feitos da esquerda para a direita (típicos de uma pessoa destra).

A pintura de uma vasilha nem sempre foi realizada de forma homogênea, pois, em alguns casos, várias pintoras trabalharam numa mesma vasilha. Mas, também, o desgaste resultante da utilização levou eventualmente a um retoque posterior dos grafismos apagados (que tanto pode ter sido feito pela autora do desenho inicial, quanto por outra pessoa). Este pode ser um simples reforço das linhas que se tornaram pouco visíveis, ou acarretar modificações – de cor e/ou de motivo, de traço simples/pontilhado –, como ocorre nas peças nº 2 e 4.

Um fragmento conservado na UFJF foi pintado uma primeira vez no tradicional fundo claro; os desenhos parecem ter sido recobertos por um segundo engobo, sobre o qual houve uma nova pintura. Outras vezes, ainda, os desenhos primitivos estavam borrados ou semi-apagados, porém ainda visíveis, mas alguns desenhos ou rabiscos foram acrescentados por cima (nº 118).

Repartição do espaço a ser decorado: a mãe e a filha? (FIG. 17)

Acreditamos ter encontrado vários exemplos de decoração de uma mesma vasilha realizada por várias pessoas de habilidade diferente. O caso mais provável seria da mãe, guiando com carinho os primeiros passos da filha num suporte “sacrificado”, ou deixando uma principiante “avançada” treinar no campo secundário (a borda) de uma vasilha funcional, cuja decoração principal reservava para si. Outra possibilidade seria a de uma artista, ajudada por uma parceira já capacitada, mas ainda não tão habilidosa.

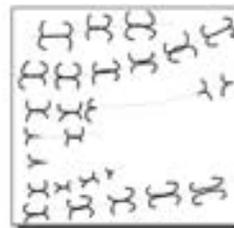
Ilustraremos o primeiro caso com a peça nº 61: uma mão segura e firme riscou rapidamente linhas serpentiformes e muito finas (mas sem tentar completá-las para formar um traçado contínuo), deixando a cargo de uma pessoa totalmente inexperiente a tarefa de fazer linhas pontilhadas entre as fitas assim esboçadas. Os pontos, bem mais espessos que os das vasilhas “normais” da região, apresentam formato e espessura absolutamente irregulares. Ao ver esta peça, lembramos emocionados das



Pingos de espessura irregular



Dificuldades de traço



Alinhamento irregular

Fig.17 - Os gestos e os treinos

nossas primeiras tentativas de escrever com tinta, manchando o caderno escolar ao fazer pingos nos “i”.

A pequena vasilha nº 43 é outra que era destinada ao treino de uma principiante, já um pouco mais adiantada. O formato da peça é muito irregular e tosco (deve ter sido modelada pela criança) e a tarefa era copiar, numa metade do fundo, os feixes de linhas paralelas pintadas cujo modelo estava na outra metade. Nota-se a dificuldade da “estudante” em manter o paralelismo e a equidistância.

O segundo caso pode ser detectado na vasilha nº 57, cujo campo principal é de boa qualidade; a borda, por sua vez, é decorada com traços paralelos que não são muito retos, apresentam espessura variável e foram pintados com uma tinta mais espessa que as figuras do desenho principal. O exercício era mesmo fazer “bastonetes”.

No *tenhãe* nº 33 a borda serviu de caderno de exercício para fazer linhas cruzadas segundo um padrão ortogonal, que não se encontra normalmente neste campo. O modelo, complexo e perfeito, foi imitado de maneira simplificada, porém com bom controle dos ângulos retos, por uma mão já treinada; uma terceira desenhista, sem dúvida principiante, tentou imitar – mas sem conseguir manter os ângulos apropriados.

Na vasilha nº 27 vemos alguém fazer o aprendizado da realização de diagonais em superfície convexa, enquanto o fundo era decorado pela virtuose.

No gargalo do *cambuchi* 97, as linhas paralelas serpentiniformes começam finas e muito sinuosas, sendo continuadas por traços muito mais grossos e menos ondulados; parece que foram iniciadas com um pincel fino (um talo?), mas acabadas com um chumaço molhado de tinta. Não parece tratar-se apenas de uma mudança de instrumento, pois a diferença de resultado é brutal: mantém-se em várias linhas e há certamente

uma habilidade menor de quem riscou as linhas grossas. É inesperado ver tal diferença de habilidade entre as pintoras que decoraram esse vaso gigantesco, que certamente pretendia ser uma obra-prima. Acreditamos que, para a oleira, o valor estético estava mais no tamanho excepcional e na forma, assim como nas massas coloridas, que no detalhe do desenho; caso contrário, não se teria prejudicado a qualidade da pintura, mesmo que apenas num lugar relativamente discreto.

Ao terceiro caso poderia corresponder a peça nº 1 do nosso catálogo, na qual se verificam pequenas diferenças no tratamento dos detalhes (por exemplo, há duas formas de terminação dos traços que delimitam as dobras dos feixes) e na regularidade das linhas paralelas.

Que nos seja permitido, a partir dos exemplos observados, arriscar um programa de estudo de tipo “escolar” para treinar as pintoras-mirins: primeiro, aprender a fazer os bastonetes e os pingos em superfícies planas. A seguir, execução de linhas curtas oblíquas em superfície convexa (nº 27); as linhas horizontais longas em superfície convexa (nº 81, 84, C. 76 - 78); enfim, treinar as curvas paralelas e as linhas quebradas em ângulo reto (potes nº 26, 43)...

9. Houve variação no tempo e no espaço?

Parece improvável que os motivos e as formas de representá-los não tenham mudado durante um milênio, num espaço que cobre milhares de quilômetros de norte a sul, e centenas, de leste a oeste. Desde os anos 80 do século passado foram identificadas diferenças de forma entre os domínios Tupiguarani meridional e o setentrional. Mas não se analisaram eventuais mudanças nos temas pintados e no estilo pictórico.

a) Variações no tempo?

Não dispomos de datações para vasilhas ou fragmentos que foram coletados antes de 1970.

Para as peças retiradas durante escavações modernas, a situação é quase a mesma, pois a maioria dos sítios não foram datados. Nos anos 1970, foram publicadas datações

para “fases” (geralmente uma ou poucas datações para cada fase), mas deve-se reconhecer que não há nenhuma prova que os diversos sítios de uma mesma fase sejam contemporâneos – mesmo que aproximadamente.

A situação é um pouco melhor quando se dispõe de datações – acompanhadas de uma descrição razoável das cerâmicas pintadas – para um determinado sítio. Infelizmente, esses casos são ainda limitados a raros sítios das regiões de Araruama (RJ), Piraju (SP), Aimorés (MG) e São Raimundo Nonato (PI), para os quais se dispõem de resultados de análise de ^{14}C ou de termoluminescência. Mesmo assim não há, geralmente, certeza se a idade proposta (muitas vezes a partir de uma única datação) é representativa do conjunto do sítio e corresponde mesmo a uma vasilha precisa ou a um determinado fragmento. Com efeito, os relatórios arqueológicos não costumam discutir (e muito menos, comprovar) a contemporaneidade dos agrupamentos de cerâmica dentro do que os pesquisadores consideram um “sítio” arqueológico.

A única estrutura com vasilhas pintadas especificamente datada é o sepultamento nº 2 de Morro Grande (Araruama – RJ), onde uma fogueira associada proporcionou uma datação ^{14}C AMS de 2.600 +- 160 BP (ver o artigo de A. Buarque, no terceiro volume desta série). Junto com a urna e a tampa estavam três vasilhas pintadas – dentre as quais, a nº 201 do nosso catálogo. Outras quatro estruturas funerárias acompanhadas por vasilhas ungladas e pintadas foram encontradas neste sítio, que proporcionou três datações entre 1740 e 2600 BP – uma antiguidade inesperada para o litoral central. Nota-se que várias fórmulas gráficas estão representadas no sítio, mas que não há vasilhas com motivos claramente alinhados – a fórmula melhor representada nas demais coleções cariocas. Em compensação, de Araruama provém a maioria das vasilhas com motivo “trançados”.

Devemos concluir que estas duas características (ausência de alinhamentos, presença de motivos “trançados”) seriam ligadas a uma fase antiga da ocupação tupiguarani? Não obrigatoriamente, já que o mesmo sítio proporcionou também datações mais recentes. Pode-se tratar, portanto, tanto de um “estilo local”, quanto de uma característica de um momento inicial da ocupação tupiguarani.

Uma amostra de cerâmica do sítio Alves (Piraju – SP, próximo da divisa com o Paraná), foi datada em 1020 BP por termoluminescência (PALLESTRINI, 1974), mas não

se sabe se proviria de uma das cinco estruturas com vasilhas pintadas. A urna nº 1 da publicação (nº 187 do nosso catálogo) apresenta motivos geométricos em friso na parte superior, e “medalhões” na parte inferior. A urna nº 2 continha quatro vasilhas menores, uma das quais, pintada de “gregas” (*caguâba* nº 188, provavelmente decorado com o motivo “casinhas”). Cinco vasilhas menores foram encontradas na urna nº 4 – uma das quais era um *caguâba* pintado com elementos ortogonais (vasilha nº 189).

Admitindo-se que todas essas ocorrências sejam da mesma época, verifica-se a presença de *caguaba* decorados por motivos tipicamente proto-guarani; a urna pintada, por sua vez, é extremamente original por sua decoração – mas sua forma, com ombros escalonados, é a mesma das grandes urnas meridionais.

Ainda no estado de São Paulo, um sepultamento em urna corrugada, dentro da qual havia uma “tigela complexa de contorno complexo” (*caguâba* ou *tenhãe?*), foi encontrado no sítio Santa Marina (Jacareí); há duas datações, de 1400 e 1475 AD, para esta aldeia, que parecem corresponder a uma ocupação única. Os poucos fragmentos pintados reproduzidos na publicação (ROBRAHN-GONZALEZ e ZANETTINI, 1999) mostram uma decoração por linhas ortogonais.

A Aldeia da Queimada Nova (PI) foi datada em 1690 +/- 110 BP. Pela disposição ordenada das estruturas habitacionais, pode-se considerar que todas seriam, *grosso modo*, contemporâneas; infelizmente, as vasilhas pintadas são pouco numerosas. Na falta de conhecimento de sítios tupiguarani em outras partes do estado, não podemos saber se as características da pintura desse sítio – e dos outros dois da região, descritos por C. Oliveira (2000, 2003) (linhas pintadas diretamente na pasta, sem engobo etc.) – são típicas de um período ou, simplesmente, de um estilo regional.

As nove datações por termoluminescência conseguidas nos sítios Florestal 1 e 2 (Aimorés – MG, descritos em textos específicos neste mesmo volume) apontam para três momentos de ocupação entre 2180 e 450 BP, embora a disposição das concentrações sugira, de novo, uma aldeia única. Infelizmente, poucos são os fragmentos pintados diretamente associados às amostras datadas e a maioria não apresenta mais figuras legíveis que permitiriam datar motivos específicos. Destacaremos, no entanto, uma *igaçaba* com motivos geométricos ortogonais da concentração nº V do sítio Florestal 2, cujos fragmentos (C. 106 a-e) estavam junto de uma peça datada em 510 BP. Esse

achado confirma o favor dos traçados ortogonais até o período tupiguarani tardio, já verificado no sítio de Jacareí.

De qualquer modo, vemos que essas primeiras informações de ordem cronológica não são suficientemente numerosas para se verificar se houve ou não modificações estilísticas ou temáticas características ao longo dos séculos – seja numa determinada região, seja numa área mais ampla. Lamentamos particularmente a ausência de datações para as cerâmicas gaúchas que ostentam os desenhos de cruz e de cobras, fazendo com que seja difícil afirmar tratar-se de temas pré-históricos. No entanto, acreditamos que sejam anteriores ao século XVI, pois duvidamos que uma forte influência jesuítica pudesse combinar-se com a fabricação de vasilhas cerâmicas com formas e técnicas de pintura tão tradicionais. Inclusive as cerâmicas decoradas encontradas nas Reduções apresentam normalmente modificações claras em relação aos padrões tupiguarani.

b) Variações no espaço

Oposição entre os “domínios” proto-Tupi e proto-Guarani

Há anos foram salientadas diferenças entre as duas áreas proto-Guarani e proto-Tupinambá, cuja fronteira sul-ocidental corresponde aproximadamente à divisa entre os atuais estados de São Paulo e do Paraná. Em texto publicado no volume 1 desta série, E. Kashimoto e G. Martins (2008) mostram que esta separação ocorre também no Mato Grosso do Sul, entre os rios Ivinheima (ao sul) e Pardo (ao norte). No entanto, a documentação fotográfica que recebemos do CEOM sugere a existência de uma forte implantação proto-Tupi no extremo oeste catarinense, em pleno território “proto-Guarani”.

Os ceramistas do domínio proto-Tupi pintavam, sobretudo, vasilhas abertas (*tanhãe*); seu campo gráfico principal, observável de cima, permite a elaboração de complexos desenhos, cuja totalidade pode ser abraçada de um só olhar. No entanto, a curvilinearidade sinuosa e a simetria oblíqua dominam nas finíssimas linhas da decoração, obrigando o espectador a um esforço de leitura para captar toda sua riqueza. Nos desenhos, a cor preta é muito utilizada e, freqüentemente, dominante. As bordas dos recipientes são muito individualizadas, marcadas por reforços plásticos e delimitadas

por bandas muito largas; sua ornamentação geométrica, singela e repetitiva, contrasta com a complexidade virtuosística que brilha na pintura dos campos principais.

Pelo contrário, a região proto-Guarani caracteriza-se pela decoração preferencial dos *cambuchi* e dos *caguâba*. Eles oferecem à pintora superfícies externas que não podem ser visualizadas de uma só vez, mas parcialmente. A fórmula escolhida para lidar com tal situação foi a de executar frisos, que permitem ter uma idéia completa da decoração ao se olhar a vasilha lateralmente, a partir de um ponto de vista apenas, sem necessidade de girar o pote, pois o friso é repetitivo. Os temas são essencialmente geométricos, e os mesmos motivos podem ser aplicados aos campos decorativos principais e secundários – todos paralelos entre si. As bordas e as bandas são mais discretas, contribuindo ainda mais para diminuir a oposição entre os campos. Mesmo quando os motivos são curvilíneos, sua simplicidade repetitiva, assim como as linhas – bastante grossas – provocam uma impressão de rigidez e monotonia. Não se provoca o desejo de seguir os grafismos para descobrir seus segredos, como ocorre a quem tenta decifrar os *tenhãe*. A cor *huu* não foi utilizada na grande maioria das vasilhas e os reforços de linha, os pontos etc. são quase inexistentes.

Queríamos, no entanto, ir além dessa primeira oposição, procurando encontrar subdivisões dentro destes dois “domínios”. De fato, parece haver algumas fórmulas regionais ou locais, embora a nossa amostra seja ainda muito pequena (e, sobretudo, as indicações de origem das vasilhas, demasiado imprecisas) para podermos comprovar algumas das idéias que apresentaremos a seguir.

Por outro lado, estamos cientes de que algumas coleções – particularmente a do Museu Nacional – abrigam vasilhas de proveniências variadas e, às vezes, desconhecidas. Devemos, portanto, priorizar as peças de origem geográfica conhecida para determinar as variações de uma região para outra.

Legenda:

- : (quase) ausente
- + : presente, porém raro
- * : presente, porém pouco freqüente
- ** : freqüente
- *** : muito freqüente
- **** : quase exclusivo

Informações sobre Argentina: segundo Rodriguez (2003)
Uruguai: segundo Acosta y Lara (1979)
Mato Grosso do Sul: segundo Martins (2002)
Região “litorânea” (do sul para o norte)

TABELA 2
Categorias de vasilhas decoradas por pintura

	Argen- tina	Uru- guai	Rio G. do Sul	Santa Catar	Paraná	São Paulo	Minas Gerais	Rio de Janeiro	Esp. Santo	Bahia	Ser- gipe	Per- nam- buco	Rio G. Norte	Piauí	Ceará	Mara- nhão	Pará	
Yaruqai			**															
Caguâba			***	?	**	*												
cambuchi /Igaçaba	(+)		**	**	***	**	*			+								
Tenhãe						*	**	****	(**)	***	(?)	(***)	***	(*)	***		(**)	
Tigelas			*				*			+			*	(**)				

TABELA 3
Decoração do campo secundário (bordas ou gargalo)

	Argen- tina	Uru- guai	Rio G. do Sul	Santa Catar.	Paraná	São Paulo	Minas Gerais	Rio Ja- neiro	Esp. Santo	Bahia	Ser- gipe	Per- nam- buco	Rio G. Norte	Piauí	Ceará	Mara- nhão	Pará
Triângulos			***	**	***	**	+	**	(*)	*		(*)					
ondas/laços			***														
Semicírculos			*														
Hachurado			**	*		**							(+)				
sem decoração			**	**													
“casinha”			+														
“escadaria”			+														
Bastonetes simples			+			*	****	*		(*)		(*)	+				
bast. barrados						*		**	(*)	(*)			**				
bast. contrários						*	**	*									
bast. duplos													****				(+)

TABELA 4
Peculiaridades das bordas (sem contar as tigelas sem borda diferenciada)

	Argentina	Uruguai	Rio G. do Sul	Santa Catar.	Paraná	São Paulo	Minas Gerais	Rio Janeiro	Esp. Santo	Bahia	Sergipe	Per-nam-buco	Rio G. Norte	Piauí	Ceará	Mara-nhão	Pará
Borda não decorada			**	**		+											
Borda simples			****	****	****	****	***	**	(**)	**							
Borda desdobrada							*	**	(**)	**	(?)	(?)	****				
Banda substituída por linhas											***	(*)					

TABELA 5
Decoração do campo principal (interno ou externo)

	Argentina	Uruguay	Rio G. do Sul	Santa Catar.	Paraná	São Paulo	Minas Gerais	Rio Janeiro	Espirito Santo	Bahia	Sergipe	Per-nam-buco	Rio G Norte	Piauí	Ceará	Mara-nhão
pontos grossos		(+)	+													
“casinhas” curvil.			*													
“casinhas”			**		**											
Triângulos			*	**												
ondas/laços	(*)		***	*												
Ortogonal/cruz		(*)	**											(+)		
Ortgonais diversos			***			*										
só engobo			**													
traços retos vertic.	(*)															
Escadaria			*													

Digitações	*	+					
Engobo sob ombro		*	*				
Volutas				*	**		
Rosetas			+	+			
“pinças”			*				
fitas c/pontos			*	**	**	*	*
“bico de pato”			+	**	*	+	+
“palmeiras”, 1/2 lun.					**		?
“corpo”				+		+	+
“cara humana”							*

Variações dentro de cada “domínio”

O extremo norte do domínio tupiguarani (PA, MA, PE, PI, RN, SE e CE)

A decoração pintada seria muito rara no Pará, onde a cerâmica considerada tupiguarani parece ser bastante atípica; infelizmente, dispomos de poucas reproduções – particularmente fotografias cedidas por Fernando Ozório.

Em sua publicação sobre a fase paraense Itacaiunas, Figueiredo (1965) não deixa claro se há sempre engobo abaixo dos traços pintados. Talvez aplicar as linhas sobre a superfície natural seja uma característica das regiões setentrionais mais afastadas do litoral, já que esse hábito aparece também no interior do Piauí, em Queimada Nova. Ainda assim, seria necessário verificar se isso se daria por falta de matérias primas (caulim – tabatinga) ou por falta de interesse em usá-las. As fotografias dos fragmentos conservados em Marabá sugerem haver motivos ou faixas de cor natural entre linhas ou faixas coloridas (C. 712, C. 718). Por outro lado, linhas brancas são eventualmente utilizadas nesta mesma região em vez do preto, para contrastar com os desenhos vermelhos (C. 714). Vários fragmentos desta região amazônica apresentam pastilhas brancas (C. 713) ou motivos formados por largas faixas brancas sobre fundo vermelho (C. 712, C. 717).

Conhecemos ainda poucos desenhos pintados do estado do Ceará – apenas aqueles que nos foram transmitidos por Marcélia Marques – e também dispomos de muito poucas informações sobre os outros estados mais setentrionais, com exceção do Rio Grande do Norte

Mesmo assim, e supondo que as poucas informações de que dispomos sejam representativas, podemos fazer algumas observações, muito preliminares. No Ceará, parece haver alta frequência de temas desenhados com traços contínuos muito finos, reforçados sistematicamente por pontos; estes se tornam o elemento mais visível, dando a impressão de que as linhas são apenas pontilhadas, inclusive na borda (nº 272, 273, 274, 276, 279, 287) – uma característica também verificada numa borda da região de Marabá (C. 708).

Em outros estados (Sergipe, sul do Piauí), podemos destacar a substituição frequente das bandas vermelhas por feixes de linhas vermelhas espessas.

Acreditamos que haja uma diferença significativa entre os territórios interioranos do Pará ou do sudeste do Piauí (os menos documentados) e a região litorânea que vai de Sergipe ao Maranhão:

a) no Piauí, as ilustrações dos três sítios apresentados por Oliveira (2000) sugerem que foram decoradas, sobretudo, simples tigelas – ou seja, peças sem borda separada, que apresentam um campo gráfico único. Por outro lado, a tinta é aplicada geralmente na superfície natural, dispensando o engobo de cor clara. Os motivos reproduzidos são essencialmente linhas retas ou grafismos ortogonais simples; parecem faltar alguns dos elementos mais típicos do domínio “proto-Tupi”, incluindo os desenhos meândricos com fitas, assim como os pontos e outros elementos “de reforço”;

b) no Rio Grande do Norte, destacam-se as representações de *faces humanas* – razoavelmente naturalistas, apesar da estilização. Por outro lado, as bordas são quase sempre desdobradas (uma característica que se encontra em vasilhas mais meridionais até Minas Gerais, mas de forma episódica). O motivo de borda dominante e quase exclusivo é formado por conjuntos de linhas duplas (uma fórmula também documentada mais ao norte, no Maranhão), barradas por outra linha, *horizontal*, sugerindo visualmente uma borda quádrupla.

Nota-se, em algumas vasilhas do Rio Grande do Norte, Pernambuco e Maranhão, o uso de traços grossos retos, e certa rigidez nos desenhos de algumas vasilhas (nº 26, 28, 30, 31, 45).

No entanto, certas vasilhas encontradas no Rio Grande do Norte evidenciam uma influência do litoral central, com a presença, em algumas *tenhãe*, de fitas reforçadas por pontos, formando os motivos “bico de pato” ou “palmeiras”. Parece tratar-se, portanto, de uma zona fronteira entre uma região nuclear (entre RJ e BA) e zonas periféricas, apresentando uma temática empobrecida e técnicas de decoração mais simples.

A região central do domínio tupiguarani (BA, ES, RJ, sul e leste de MG, nordeste de SP)

Os estados do Espírito Santo e Rio de Janeiro, assim como as regiões fronteiriças de São Paulo e de Minas Gerais, caracterizam-se pela alta frequência de *tenhãe*. Estes apresentam bordas predominantemente decoradas por alinhamentos de bastonetes paralelos simples (à diferença dos *pares* de bastonetes típicos do Rio Grande do Norte e do Maranhão). A não ser em Minas Gerais, tais bastonetes são frequentemente barrados por uma linha dupla *diagonal* ou *curva*. Os triângulos representam a segunda opção para decoração das bordas.

No Rio de Janeiro e no Espírito Santo, a estruturação da decoração se faz sobretudo pelo alinhamento de motivos repetidos, ou através de uma “figura ordenadora” – duas fórmulas aplicadas também em algumas vasilhas da Bahia e do leste de Minas Gerais. O motivo “bico de pato”, ligado à estrutura espiralada/concêntrica, também se concentra, sobretudo, no litoral carioca e capixaba, notando-se discretas modificações do mesmo nas poucas vasilhas da periferia que o apresentam (na Bahia, em Minas Gerais, e na única ocorrência paulista). O sul de Minas e o litoral do Rio de Janeiro apresentam alta frequência de vasilhas decoradas com volutas (estas também articuladas dentro de uma estrutura concêntrica).

Já mencionamos a presença forte dos motivos trançados na região de Araruama (RJ) – a única onde aparecem.

As partes do estado de São Paulo mais afastadas do Paraná têm a exclusividade do motivo “pinça”, que me parece ser a versão local do motivo “palmeiras” – e, como este, uma provável referência ao corpo humano.

É nesta região “central” – que corresponde ao território histórico dos Tupinambá e

dos Tupiniquim – que encontramos a maior frequência de utilização de fitas, de elementos “de reforço” e a maior virtuosidade nos desenhos curvilíneos.

Já mencionamos a existência de um núcleo “proto-Tupi”, compartilhando muitas das características desta região central, isolado em território proto-Guarani no extremo oeste catarinense. Sua decoração também parece apresentar muitos pontos de convergência com a de vasilhas coletadas no sul do Mato Grosso do Sul, como se uma população (ou uma rede de influências) de origem carioca, depois de subir o Rio Pombas e chegar às cabeceiras do Rio Grande (onde sua passagem ficou registrada no município de Andrelândia), tivesse seguido rio abaixo até chegar ao Rio Paraná, descendo ainda mais 400 km antes de se fixar entre o Rio Ivinheima e o alto Uruguai, perto de Itapiranga. Tratam-se, por enquanto, de meras especulações, pois as informações disponíveis são ainda insuficientes e apenas de ordem estilística – além de não se conhecer atualmente sítios Tupiguarani no médio e baixo curso do Rio Grande; mas talvez chegue o dia em que se possa definir um estilo “Tupinambá ocidental”.

O sul do domínio tupiguarani (desde o Paranapanema e Paranaguá até a Argentina)

a) a fronteira entre proto-tupi e proto-guarani (ao longo do Paranapanema e na região de Paranaguá)

A forma das vasilhas e sua decoração já pertencem ao domínio meridional. No entanto, podemos destacar algumas peculiaridades: ao longo do Paranapanema (a oeste), a frequência maior das linhas duplas nos motivos ortogonais que decoram o registro principal das talhas; na região ocidental litorânea, o fato de o bojo de muitas *igaçaba/cambuchi* ser pintado de vermelho, abaixo do ombro.

b) a bacia do Paraná

Em toda esta região, os triângulos formam o motivo favorito na decoração das bordas, mas, dependendo dos locais, notam-se motivos complementares distintos. Enquanto os triângulos reinam sem concorrência nas peças paranaenses, hachuras formando losangos são comuns nos dois estados mais meridionais do Brasil (onde uma porcentagem razoável de bordas é também deixada sem decoração) e, particularmente, perto da fronteira com o Uruguai; ondas e laços são, por sua vez, freqüentes no Rio Grande do Sul.

Na decoração dos campos principais dominam as figuras de linhas ortogonais – entre as quais se destacam o motivo “casinha” e os triângulos. Rio Grande do Sul e Santa Catarina utilizam bastante as ondas, enquanto o Paraná prefere motivos mais rígidos.

Nota-se que há pouquíssimos *caguaba* em Santa Catarina, onde elas parecem ser substituídas por tigelas.

c) A região platina

Supõe-se que os Tupiguarani tenham chegado à região platina tardiamente, às vésperas da colonização europeia. Infelizmente, as informações de que dispomos a respeito da pintura tupiguarani em território uruguaio são muito restritas. Uma prancha de Acosta y Lara (1979), reproduzida por Farias (2001), e ilustrações de Geymonat Bonino (1995), mostram a existência de versões particularmente sofisticadas do motivo “casinhas” (GLUCHY, 2001, p. 38, fig. 8, nº 7-10). Fora isso, encontram-se motivos em ondas, linhas quebradas em V, triângulos e formas derivadas (inclusive o motivo “samambaia”) e o reticulado, típicos das decorações gaúchas. Aparecem também tigelas com face interna decorada por uma simples nuvem de pontos grossos – motivo regional que aparece também no município brasileiro de Rio do Sul (nº 238) e no catálogo do Museo Etnográfico paraguaio Andres Barbero.

A recente *História da Argentina Prehispânica* dedica apenas duas páginas e uma prancha aos tupiguarani, onde a única vasilha pintada (um *cambuchi*) apresenta ondas e traços radiais no ombro, feitos com linhas duplas (RODRIGUEZ, 2003).

Não temos atualmente informações que permitam dizer se há diferenças significativas entre as peças provenientes do extremo norte da república Argentina (*Misiones*) e as que foram encontradas nas ilhas do delta do Paraná.

As primeiras, segundo o que se pode ver no texto de Sempé e Caggiano (1995), se parecem muito com as do oeste catarinense e rio-grandense, com certa quantidade de vasilhas pintadas de branco sobre fundo vermelho (e até, de vermelho sobre vermelho), uso do reticulado nas bordas e padrões curvilíneos realçados por pontos.

A margem ocidental (Paraguai e Bolívia)

A cultura Tupiguarani parece não ter despertado o interesse dos nossos colegas bolivianos e as publicações paraguaias são pouco numerosas. No Departamento de

Beni (Bolívia oriental), Distel (1987) encontrou em terras dos Siriono uma cerâmica na qual se reconhecem os motivos triangulares tupiguarani no ombro de uma vasilha semi-aberta, tratados de forma original. Vários fragmentos evidenciam a existência de desenhos pintados em branco sobre vermelho e de figuras lineares geométricas combinadas com pontos escuros, sobre engobo claro.

Para avaliar a produção tupiguarani do Paraguai, país densamente povoado pelos Guarani desde o século XVI, dispomos apenas das ilustrações do guia do Museu Andres Barbero (PUSINERI, 1993) e das fotografias gentilmente cedidas por Erica Pia.

As vasilhas dos Chiriguano-Guarani apresentam formas e decorações tipicamente proto-Guarani, misturadas com elementos andinos, ou formas andinas decoradas por fórmulas gráficas tupiguarani. As fotografias que recebemos de E. Pia mostram a presença de pontos grossos, do motivo “casinha”, da cruz “Guarani”, de losangos, de triângulos, do motivo “samambaia” e de linhas quebradas, entre os zigue-zagues, nas quais se inserem pés de milho estilizados. Um “caguâba” típico apresenta decoração pontilhada por triângulos e ondas; uma botija tem sua parte superior adornada por gregas e motivos escalonados, enquanto a parte inferior apresenta linhas *incisas* reforçadas por elementos triangulares formando gregas, separadas por elementos de preenchimento que lembram uma fórmula paranaense – só que realizada com linhas retas e não curvas.

Em relação aos estados meridionais do Brasil, nota-se uma menor preocupação em preencher todo o campo decorado: as linhas parecem mais espessas, mas são bem espaçadas e menos numerosas, aparecendo muito mais o fundo branco. Nas bordas, o motivo em zigue-zague parece substituir os triângulos.

Trata-se, sem dúvida, de um estilo de representação distinto, embora mantenha os mesmos temas dominantes entre o Rio Grande do Sul e o Paraná.

Seria possível definir estilos diferenciados?

D. Aytai foi o primeiro a propor a definição de um estilo (“estilo ortogonal assimétrico”), que acreditou ser característico das pinturas tupiguarani de São Paulo e do Paraná.

Como atributos deste estilo, apontou as características seguintes:

- linhas exclusivamente retas;

- linhas horizontais ou verticais (não há oblíquas);
- as linhas formam entre si ângulos exclusivamente de 90°;
- o desenho não possui nenhum eixo relevante de simetria;
- os elementos fechados são raros ou inexistentes;
- evitam-se desenhar longas linhas paralelas entre si;
- equidistância das linhas paralelas;
- não há desenhos repetitivos (o que chamamos “motivos”);
- falta de habilidade para adaptar as linhas concebidas numa forma plana numa superfície esférica, obrigando a ajustar progressivamente o desenho ao suporte.

De fato, Aytai dispunha apenas de desenhos parciais, relativos a poucas vasilhas – todas urnas fechadas; suas generalizações foram, portanto, prematuras. Podemos hoje dizer que as observações dele valem (parcialmente) apenas para as *igaçaba* e *cambuchi*. Mesmo assim, duas destas afirmações parecem-me discutíveis: as supostas ausências de simetria e de desenhos repetitivos. Por outro lado, as outras características que apontou parecem ser válidas apenas para o preenchimento de espaços fechados dentro de uma estrutura; com efeito, a nova leitura do desenho da “urna de Capivari” feita por Rangel (1993) parece-me evidenciar uma estrutura “ordenadora” hexagonal, dentro da qual se desenvolvem as linhas escalariformes. Mas isto é típico de uma fórmula de decoração encontrada em vários estados e não de um estilo regional, embora se deva reconhecer que é particularmente frequente no limite entre São Paulo e Paraná. Enfim, junto com as grandes urnas com decoração ortogonal, encontram-se *caguâba* (ao sul) com motivos repetitivos curvilíneos ou *tenhãe* (ao norte) com linhas paralelas, eixos de simetria bem marcados etc.

Dessa forma, os desenhos que corresponderiam à definição do “estilo ortogonal assimétrico” de Aytai são típicos de vasilhas fechadas e estão presentes em boa parte do domínio tupiguarani; coexistem, nos mesmos sítios e nas mesmas estruturas, com vasilhas portadoras de desenhos de concepção muito diferente. Não se trata, portanto, de um estilo – nem regional nem cronológico.

Embora já tenhamos apontado algumas pistas, parece-nos ainda cedo para propor uma “geografia estilística” tupiguarani, enquanto novas regiões que foram ocupadas pelos tupiguarani ainda estão por ser estudadas. De qualquer forma, é óbvio que existem pelo menos dois “macro-estilos”, que poderiam ser subdivididos em função

de particularidades locais. Um macro estilo “**proto-Guarani**” pode agrupar a maioria dos achados entre o Rio Grande do Sul e o Paranapanema; sub-estilos locais poderão provavelmente ser propostos quando o levantamento sistemático das vasilhas for terminado. Talvez se justifique a definição de um macro-estilo **Paraguaio**, quando houver maiores informações sobre a produção Tupiguarani local. Quanto às regiões tropicais, seria o domínio do macro-estilo **Tupiguarani**, dentro do qual seria justificado separar as ocorrências da “região central” (que poderia fazer jus ao nome de “estilo **Tupinambá**” – com um “apêndice” no oeste catarinense) da produção pintada das margens mais setentrionais, que certamente apresentam variações que não podemos ainda avaliar plenamente, mas que devem ser suficientemente importantes para se justificar a definição de estilos locais.

Intercâmbios inter-regionais

Embora a preferência para frisos ou módulos geométricos simples seja típica da área proto-Guarani, há também casos típicos de frisos na Bahia (nº 41 e 42); no entanto, apresentam-se numa versão em módulos que não encontramos nos potes meridionais. Da mesma forma, acham-se no Paraná algumas vasilhas abertas, cuja decoração lembra desenhos nordestinos (nº 181 e 186); poderíamos multiplicar os exemplos. Estes achados de peças ou fórmulas características de outras regiões tanto podem indicar flutuações de “fronteiras” (é o caso na divisa entre São Paulo e o Paraná) ou intercâmbios de peças e/ou de pessoas (entre o sul e o recôncavo baiano). De qualquer modo, as semelhanças entre motivos de recipientes encontrados a centenas de quilômetros uns dos outros implicam contatos frequentes desde a maior antiguidade – cuja existência os caminhos tradicionais, como o Peabiru e as expedições armadas registradas nos séculos XVI e XVII, confirmam amplamente. Houve, sem dúvida, um *oikoumene* tupiguarani que justifica o reconhecimento da “tradição” pelos arqueólogos, ao mesmo tempo em que se afirmavam distinções regionais, exacerbadas pela animosidade belicosa, sobre a qual parecem ter-se fundado as comunidades locais no momento da colonização européia, mas cujas raízes devem remontar ao período pré-histórico.

10. A função dos vasos decorados (FIG. 16)

Pode-se desconfiar que as peças cerâmicas decoradas com maior esmero poderiam ser ligadas a atividades de maior relevância simbólica – embora isto não seja uma regra universal (muitas cerâmicas maias utilizadas em rituais eram bastante toscas).

Para interpretar as possibilidades de uso das vasilhas pintadas, deve-se levar em conta a fragilidade das superfícies pintadas. A não ser que fossem revestidas com alguma resina protetora, seriam reservadas a trabalhos que não implicavam nem contato com água (geralmente os traços saem muito facilmente), nem esfregamento forte, nem aproximação do fogo (para evitar a fuligem, no caso de decoração externa); no caso das *igaçaba*, entende-se porque a base era também deixada sem decorar, já que ficava enterrada.

Estas restrições não existiam no caso da decoração plástica, explicando a existência das mesmas em superfícies externas de panelas. Em compensação, os relevos não eram aplicados nas faces internas, pois teriam criado problemas para limpar os recipientes. Assim, as vasilhas decoradas por relevos prestavam-se tanto a ir ao fogo quanto a conter líquidos e alimentos. Com efeito, as peças carenadas (*igaçaba* e *yapepó*) são mostradas pelos cronistas seja no fogo, seja como talhas; infelizmente, as pranchas de ilustração nunca indicam qualquer decoração.

As vasilhas abertas (*tenhãe*), por serem sistematicamente pintadas, deviam ser destinadas a receber e apresentar produtos moderadamente úmidos e pouco abrasivos, ou então teriam funções rituais. A qualidade do trabalho decorativo sugere que fossem reservadas a tarefas prestigiadas – como o ciclo dos sacrifícios humanos ou os sepultamentos de pessoas importantes. Isso corresponde tanto às ilustrações dos cronistas quanto às observações dos arqueólogos. Com efeito, Léry mostra as mulheres cuspiendo a mandioca mastigada numa bacia (uma proteção resinosa parece provável!), enquanto Thevet representa um morto sendo enterrado, com uma *tenhãe* protegendo sua cabeça. A associação preferencial entre *tenhãe* e sepultamentos foi verificada tanto em Minas Gerais (sítios de Aimoré e Conceição dos Ouros, escavados pela UFMG e o IEPHA), quanto nos sítios cariocas escavados por A. Buarque. Vimos que a vasilha nº 53 mostra um corpo humano com os órgãos internos à vista, o que reforça nossa hipótese.

Finalmente, uma ilustração renascentista (STADEN, 1968, p. 278) mostra uma bacia contendo os intestinos de um sacrificado. Isto nos parece justificar o nome de “enteromorfo” para um padrão que sugere uma massa intestinal.

Podemos, portanto, supor que as igaçabas pintadas seriam reservadas aos enterramentos e ao armazenamento de bebidas para as cauinagens – particularmente as ligadas ao sacrifício dos prisioneiros. Staden comenta a respeito de uma velha antipática: ela se tinha prontificado a fazer um recipiente para o *cauim* que acompanharia a morte do pobre canhoneiro. Isso sugere que não se utilizavam apenas recipientes já prontos para o *cauim* sacrificial, mas que podia ser uma operação especialmente planejada.

Em seu *Guia* do Museo Andres Barbero, Pusineri (1993, p. 23) informa que as mulheres Guarani do Paraguai “son siempre buenas ceramistas, compitiendo a veces en la manufactura de los cerámicos festivos”.

É possível que o bagaço da mandioca ralada ou a farinha pronta tenham sido eventualmente guardados nos *tenhãe*, mas não acreditamos que tenha havido processamento deste vegetal sobre a superfície frágil da maioria dessas peças. Já mencionamos a ausência de fuligem e outros indícios de combustão pós-fabricação nos *tenhãe*: não poderiam ser torradeiras. Por outro lado, devemos lembrar a possibilidade de que algumas superfícies pintadas dos grandes recipientes abertos tenham sido revestidas por resina, o que as teria impermeabilizado, protegendo os desenhos durante algum tempo. Dessa forma seria possível usá-los para guardar alimentos líquidos ou pastosos e até mesmo neles processar a mandioca amarga. Mesmo assim, os sinais de resina são muito raros nas peças que pudemos observar.

Em todo caso, observamos em várias peças (nº 5, 6, 30 e 37) um desgaste maior na parte central do fundo de vasilhas abertas que nas paredes laterais; este não parece ser apenas de ordem tafonômica, mas ocorria claramente na pré-história – justificando até um eventual retoque pelas oleiras (recipiente nº 4).

Poderia, de fato, ser o resultado do esfregamento por raízes sendo raladas, mas os exemplos não são muito numerosos. No entanto, uma exposição sistemática das superfícies internas pintadas à luz infravermelha talvez permitisse verificar se houve pinturas sucessivas do interior dos *tenhãe*, como ocorreu em uma das vasilhas conservadas no MAE de Juiz de Fora.

De qualquer forma, o afã de se comprovar a utilização da mandioca amarga a partir de qualquer grande vaso aberto pode levar a enganos. Inclusive, as primeiras análises de resíduos em “assadeiras” amazônicas (supostamente destinadas a torrar farinha de mandioca) forneceram resultados inesperados.

As tigelas supostamente destinadas a beber no cotidiano, geralmente, são apenas engobadas, o que parece lógico em função do uso que implica frequentes lavagens. Destacaremos as *yaruqái* meridionais, sempre engobadas de branco com bandas vermelhas nas cintas, mas que nunca apresentam desenhos. Quanto aos *caguâba*, encontrados em estruturas funerárias do domínio proto-tupi, eles contam entre as peças decoradas com maior afinco; não são decorados internamente, a não ser duas peças toscamente pintadas com os dedos – traços que talvez tenham sido feitos apenas durante o cerimonial funerário. Talvez seu uso fosse reservado às ocasiões especiais, diminuindo os riscos de estragarem-se os desenhos.

Um ponto que poderia ser estudado é a relação que existe entre a decoração pintada e os diversos tipos de vasilha compondo as estruturas funerárias. De fato, as grandes urnas tanto podem ser simples, quanto pintadas ou corrugadas; mas seriam muito mais frequentemente pintadas no Rio Grande do Sul (cerca de 50% das peças do MARSUL, segundo informação oral de A. Jacobus) que no litoral carioca ou em São Paulo. No Paraná, tratando-se de criança muito pequena, poder-se-ia utilizar uma tigela pintada (nº 181, encontrada com ossos). Na região proto-Tupi, as urnas pequenas (para crianças) são de formato elíptico e sempre unguladas ou pseudo-unguladas. Enquanto um ou vários *caguâba* pintados acompanham os mortos na urna na região proto-Guarani (até os sítios paulistas do Paranapanema), são *tenhãe* pintados que servem de oferenda na região proto-Tupi – onde os *caguâba* eram substituídos por cuias, segundo os cronistas.

No entanto, nem sempre há recipientes menores acompanhando as urnas. Por exemplo, não havia *caguâba* em nenhuma das três *igaçaba* encontradas em Jango Luiz (1210 BP).

Apenas cinco vasilhas – todas pintadas – estavam associadas a uma das 23 urnas no sítio Serrano, de Araruama. É verdade que, neste caso, A. Buarque acredita que o cemitério – provavelmente do século XVI – corresponde a um período de mortalidade

catastrófica devido à irrupção das doenças européias. A ausência de *tenhãe* na maioria das estruturas reforça nossa hipótese de que estas vasilhas seriam fabricadas especialmente na oportunidade dos funerais e que a desorganização decorrente da epidemia teria obrigado a uma simplificação dos preparativos funerários.

Em compensação, no Morro Vermelho (na mesma região) havia até quatro *tenhãe* pintadas de grande qualidade, dentro de quatro das cinco estruturas funerárias.

Se houvesse maior número de sepultamentos descritos, poderíamos ter uma noção de quantas vasilhas – de que forma e com que decoração – costumam acompanhar os mortos, mas trata-se de um trabalho a ser ainda realizado.

11. Conclusão

Com este estudo dos desenhos pintados tupiguarani, esperamos ter estabelecido um catálogo de temas e procedimentos que ajude a interpretar os fragmentos decorados – os vestígios normalmente encontrados pelos arqueólogos. Dessa forma, completamos o trabalho de F. La Salvia e J. J. Brochado, que já tinham descrito os padrões plásticos meridionais.

Sobretudo, verificamos a existência de um código preciso que rege a localização dos grafismos em função da forma das vasilhas e dos campos decorados; determinamos as cores, os motivos, e – com variações regionais – a organização dos mesmos e dos temas preferenciais. Uma vasilha excepcional (UCHÔA, SCATAMACCHIA e GARCIA, 1984), coletada em Ubatuba (SP), evidencia a manutenção desse código, mesmo quando os tupi históricos inspiravam-se em modelos portugueses ou franceses. Trata-se de um prato de forma européia, com um lábio vermelho e uma banda vermelha separando a borda do fundo. A borda apresenta um friso inspirado nos *rincaux* vegetais renascentistas, utilizando as ondas e volutas tradicionais. O campo principal retoma o mesmo motivo vegetal, evocando o tema tradicional que denominamos “palmeira”. O fundo branco, com desenhos delineados com linhas vermelhas reforçadas por traços negros evidenciam, ao mesmo tempo, a abertura às influências externas e a capacidade de realizar uma síntese com os valores tradicionais – um belo exemplo de “canibalização” cultural.

Também lançamos algumas idéias preliminares visando a uma futura definição de diversos estilos regionais e variações locais. Infelizmente, a quase completa falta de informações sobre as regiões mais setentrionais (do Piauí ao Pará) e ocidentais (Paraguai, Bolívia, Mato Grosso, Tocantins) não permite ir além de um esboço. Por outro lado, não dispomos de cronologias que permitam atualmente levar em conta a dimensão temporal e prováveis mudanças estilísticas – seja localmente, seja independentemente dos recortes regionais.

De fato, a distinção óbvia entre técnicas decorativas pintadas e plásticas não deve mascarar o fato que as últimas também poderiam ter sido utilizadas para apresentar alguns dos temas típicos das vasilhas pintadas. Com efeito, vimos que algumas vasilhas ungladas apresentam em relevo triângulos, losangos e trançados, ondas, fitas, e até o motivo da “palmeira”. A raridade desse fato confirma, ao mesmo tempo, a força do código e a capacidade criativa de superá-lo – ou seja, uma postura, de certo modo, crítica, diante das regras culturais.

Devemos ainda considerar a possibilidade de que outros suportes tenham sido aproveitados pelos pintores: um fragmento de pedra pintada tupiguarani, encontrado em Sauipe – BA (ROBRAHN-GONZALEZ e ZANETTINI, 2001), apresenta uma forma de desenho completamente diferente da que observamos nas vasilhas; o mesmo ocorre com o desenho realizado sobre um fragmento de cerâmica (C. 17, pintado quando o suporte já estava quebrado) coletado no sítio de Candeias – BA. Esta peça inédita, que nos foi mostrada por L. de Almeida, representa uma figura biomorfa.

Entre os Tupinambá históricos do Maranhão, d’Abbeville (1945) menciona o hábito de suspender, na entrada da aldeia, pequenas bandeiras profilácticas de folhas de palmeira, nas quais estavam pintadas figuras humanas nuas em preto e vermelho.

Talvez houvesse vários estilos de desenho tupiguarani distintos – um deles, masculino? – em função dos suportes; a diferença de estilo gráfico entre homens e mulheres em vários grupos indígenas americanos foi apontada há tempo por pesquisadores como F. Boas e D. Ribeiro. Os desenhos femininos seriam geralmente geométricos (derivados da prática da cestaria) e alusivos a detalhes isolados, porém representativos, enquanto a arte masculina seria normalmente mais curvilínea e representaria o corpo inteiro dos seres figurados. O caderno de campo de D. Ribeiro entre os Urubu Kaapor menciona pinturas em cuias (estes suportes poderiam ostentar os mesmos temas que

vasilhas em cerâmica) e toras de madeira, cuja casca tinha sido retirada para deixar aparecer a silhueta de seres vivos: “As árvores mais grossas na beira do caminho estão todas marcadas de desenhos recortados na casca. Representam animais, aves e homens, mais simbólicos que descritivos, porque nunca pude saber que animais queriam figurar”; mais adiante, menciona que “fazem o mesmo com os paus caídos na estrada” e “os desenhos que fazem a ponta de flecha na casca de árvore do caminho” (RIBEIRO, 1996, p. 107, 128 e 142). No século XIX, von den Steinen já tinha observado este tipo de “gravuras” em árvores vivas, perto de uma aldeia Bakairi no Alto Xingu.

De qualquer forma, a decoração de gregas que figura no *tacape* sacrificial em madeira (STADEN, 1968, p. 270 e 275) ostenta os desenhos geométricos ortogonais que compõem a decoração nas vasilhas; isso reforça nossa idéia de que certas vasilhas estejam relacionadas aos rituais da morte.

Quanto às pinturas corporais que adornavam os corpos, não temos delas nenhuma descrição precisa. No entanto, Claude d’Abbeville (1945) escreve, no início do século XVII, que seus aliados indígenas do Maranhão não somente ganhavam um novo nome, mas também uma tatuagem, cada vez que matavam um prisioneiro. O chefe Tabajara Rayry, tendo executado 24 deles, “seus nomes vinham acompanhados e comentados, não no papel, não no bronze, não na casca das árvores, mas na própria carne. Sua cara, seu ventre e ambas as coxas eram o mármore e o pórfiro em que tinha mandado gravar a história da sua vida, com desenhos tão engenhosos que sua pele parecia uma couraça damasquinada”. Nota-se, de passagem, a alusão às cascas de árvore como possível suporte de figurações e a comparação com uma das couraças européias da época, cujos adornos incluíam elementos em forma de volutas e retratos de capitães famosos.

Acreditamos ter também demonstrado que, no litoral central brasileiro e nas regiões vizinhas de Minas Gerais, vários temas aparentemente geométricos eram, na realidade, representações corporais. Arriscando-nos bastante, levantamos a hipótese de que poderiam estar ligados a rituais fúnebres (enterramentos ou sacrifício de guerreiros mortos). Seriam assim os desenhos tupiguarani ligados à passagem de um estado para o outro: ebriedade, morte “natural” ou sacrificial de quem se transfigura através da culinária dos homens ou dos deuses?

Retomando também uma ideia de F. Tochetto (1996), apresentamos algumas figuras da região proto-guarani que poderiam aludir a mitos guaranis – embora se possa discutir se os mitos de criação da Terra que envolvem uma cruz e uma cobra não se-

riam influenciados pelas pregações jesuíticas.

Seria possível ir mais longe, passando da interpretação dos temas para o estilo gráfico?

A característica principal da decoração pintada tupiguarani – pelo menos ao norte do Paranapanema – parece-nos ser sua simetria “oblíqua” e dinâmica. Estamos tentados a ver neste aspecto o canto gráfico das mulheres tupiguarani na dialética do Eu e do Outro. Este seria, assim, equivalente ao que ocorre durante as performances de dança/música dos Tupi atuais, quando o grupo estático e rígido dos músicos, no espaço central, se opõe aos dançarinos que evoluem ondulando radialmente no espaço do terreiro. Seriam os frisos das bordas o equivalente da música e as fitas do fundo, o da dança? Teríamos assim um esquema de tipoperiferia : centro :: música : dança :: desenhos de borda : desenhos de fundo

Trata-se de uma sugestão de Jean-Michel Baudet, a quem estávamos mostrando nossos cadernos de desenhos. Este etno-musicólogo frisou a constante relação entre rigidez e flexibilidade que impera entre os Tupi-Guarani. Teríamos gostado que ele mesmo pudesse desenvolver esse tema – talvez uma tarefa para o futuro.

Não faltam outras pistas para serem ainda exploradas.

Um quadro de R. Müller (1990) sugere que, entre os Asurini, a representação dos seres da “natureza” seja ligada mais aos grafismos curvilíneos; a da cultura material, aos pontos e diagonais; por sua vez, os seres da sobrenatureza seriam evocados por gregas. Mas, mesmo assim, haveria interpenetração – como convêm ao fluído sistema Tupi. Existiria algo semelhante nas vasilhas arqueológicas tupiguarani, ultrapassando as distâncias cronológicas e espaciais? Elvis Barbosa (1999) retoma esta idéia quando escreve que o jogo “tridimensional” visualizado por D. Aytai nos motivos (“jogo” de cuja existência, no entanto, duvidamos) remeteria às relações entre os mundos dos animais, da natureza e do espírito. Essa sugestão, que não se apoia em observações sistemáticas, parece-nos uma visão por demais etnocentrista para ser convincente.

De qualquer forma, é provável que as pinturas sobre cerâmica tragam até nós o pensamento e o fazer femininos. O treino das moças seria uma “*École des Femmes*”, moldando a sensibilidade feminina e cravando sua marca numa “sociedade de Cunhados” canibais (segundo a expressão de Viveiros de Castro). São delas os vestígios mais emocionantes do mundo tupiguarani que chegaram até nós: ao brilho efêmero da arte plumária e à soberba masculinas, sobreviveram os delicados riscos que começamos hoje a decifrar.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA SOBRE A CERÂMICA ARQUEOLÓGICA TUPIGUARANI NO BRASIL

- AGUIAR, F.; QUEIROZ, A. Proposta de análise do material cerâmico encontrado na Furna do Estrago. 3º WORKSHOP DE ARQUEOLOGIA DE XINGÓ, Aracaju, 2004. Painele.
- ALBUQUERQUE, M. Recomposição de forma na cerâmica Tupiguarani. *Clio. Série Arqueológica*, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, n. extraordinário, 4, p. 121-123, 1991. Anais do 1º Simpósio de Pré-História do Nordeste Brasileiro.
- ALVES, M. A. *Análise cerâmica: estudo de tecno-tipológico*. 1988. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988. 258 p.
- AYTAI, D. Um estilo de decoração tupi: ordem no caos. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, Paulínia, 48, p. 22-35, 1991.
- BAETA, Alenice M.; ALONSO, M. *Relatório final do Resgate Arqueológico UHE Aimorés*, 2004 (CD).
- BAETA, Alenice M.; PILÓ, Henrique. A presença tupiguarani no médio vale do Rio Doce: aspectos preliminares sobre sua cerâmica. 2003. XII CONGRESSO SAB. São Paulo. *Resumos...*, São Paulo, 2003, p. 39-40.
- BARBOSA, Elvis Pereira. *Significantes, significados e símbolos na interpretação da cerâmica arqueológica*. 1999. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999. 120 p.
- BELTRÃO, Maria da C. de M. C. *Pré História do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978. 276 p.
- BLASI, Oldemar. O sítio arqueológico de Estirão Comprido, rio Ivaí, Paraná. *Arquiv. Museu Paranaense*, NS, arqueologia 3, 1967. 59 p.
- BROCHADO, José Proença; MONTICELLI, G. *Programa para o Salvamento do Patrimônio Cultural, Rio Uruguai. Área Machadinho*. Porto Alegre: PUCRS, Relatório 1988/89, t. 4, 1, p. 773-827, 1994.
- BROCHADO, José Proença; MONTICELLI, G.; NEUMANN, E. Analogia etnográfica na reconstrução gráfica das vasilhas Guarani arqueológicas. *Veritas*, Porto Alegre, 35, 140, p. 727-743, 1990.
- BUARQUE, Ângela. A cultura Tupinambá no Estado de Rio de Janeiro. In: TENORIO, M. C. *Pré-História da Terra Brasilis*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999. p. 306-320.
- BUARQUE, Angela. El espacio habitacional en la Aldea Tupinambá de Morro Grande. In: COIROLO, Alicia D.; BOKSAR, Roberto B. *Arqueologia de las Tierras Bajas*. Montevideo: [s.n.], 2000. p. 353-363.
- CABRAL, João F. Relatório de trabalho do ano de 1874. *Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico*

Alagoano, 1, 6, p. 53-60, 1875.

CALDARELLI, Solange B. Aldeias Tupiguarani no vale do Rio Mogi-Guaçu, Estado de São Paulo. *Revista de Pre-História*, 5, p. 37-124, 1983.

CÉZAR, Glória da S. et al. Two Brazilian Archaeological sites investigated by GPR: Serrano and Morro Grande. *Journal of Applied Geophysics*, 47, p. 227-240, 2001.

CHMYZ, Igor. Arqueologia e história da vila espanhola de Ciudad Real de Guairá. *Cadernos de Arqueologia*. Paranaguá, 1, p. 7-103, 1976.

CHMYZ, Igor. *Projeto arqueológico Itaipu: Quarto Relatório das pesquisas realizadas na área de Itaipu (1978/79)*. Curitiba: Convênio Itaipu-IPHAN, 1979. (67)

CHMYZ, Igor. *Projeto arqueológico Itaipu: Sexto Relatório das pesquisas realizadas na área de Itaipu (1980/1981)*. Curitiba: Convênio Itaipu-IPHAN, 1981. (38)

CHMYZ, Igor. *Projeto arqueológico Itaipu: Sétimo Relatório das pesquisas realizadas na área de Itaipu (1981-19839)*. Curitiba: Convênio Itaipu-IPHAN, 1983. (82)

CHMYZ, Igor. *Projeto arqueológico Rosana-Taquaraçu: convênio da Fundação da UFPR-CESP*. São Paulo: Companhia Energética de São Paulo, 1984. (46-47)

CHMYZ, Igor. *Relatório do Programa de Salvamento Arqueológico da UHE de Nova Ponte – Atividades do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas da Universidade Federal do Paraná*. Belo Horizonte: [s.n.], 1985. 345 p.

CHMYZ, Igor. A tradição Tupiguarani no litoral do Estado do Paraná. *Revista do Círculo de Estudos Brasileiros*, PUC-PR, Curitiba, 16, p. 71-95, 2002.

DÓREA, I.; SOARES, N. Freira. A saga de Gárcia d'Ávila: um resgate arqueológico. In: HOLANDA, G. de (Ed.). *A casa da Torre de Garcia d'Ávila*. Rio de Janeiro: Eletrobrás, 2002. p. 71-74.

ETCHEVARNE, C. Primeiras manifestações ceramistas da Bahia. In: CERÂMICA popular. Salvador: Instituto Mauá/Secretaria do Trabalho e Ação Social do Governo da Bahia, 1994.

FACCIO, Neide Barroca. *Arqueologia dos cenários das ocupações horticultoras de Capivara, Baixo Parapanema*. 1998. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, 295 p.

FERNANDES, J. Loureiro; BLASI, O. Nota prévia sobre a jazida do Estirão Comprido. 3º CONGR. REGIONAL DE HIST. E GEOGR. DO PARANÁ, 1953. 16 p.

FIGUEIREDO, Napoleão. A cerâmica arqueológica do rio Itacaíunas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. NS, Antropologia nº 27, 1965, 42 p.

GALINDO, M.; ROCHA, J. Um sítio arqueológico tupiguarani da sub-tradição pintada no sertão pernambucano. *Clio*, UFPR, série arqueologia, 1, p. 39-46, 1984.

- GALINDO, M.; ROCHA, J. Um sítio arqueológico tupiguarani da sub-tradição pintada no sertão pernambucano. *Arquivos Mus. Hist. Nat.*, Belo Horizonte, 8/9, p. 135-141, 1985.
- GIRÃO, Valdelice Carneiro. Cerâmica indígena do Ceará. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, p. 5-15, 1970.
- GODOY, Manuel Pereira de. Análises químicas das tintas usadas na cerâmica pelos extintos indígenas da Cachoeira de Emas, rio Mogi-Guaçu. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, 102, p. 241-246, 1946.
- GODOY, Manuel Pereira de. Tupiguarani pottery at Pirassununga. *Atas do 30º Congresso de Americanistas*. Cambridge, 1952, p. 243-245.
- GODOY, Manuel Pereira de. *Contribuição à História Natural e Geral de Pirassununga*, 1974. vol. 1. Manuscrito conservado na USP (ver as p. 149-210).
- GOULART, M. Levantamento de sítios arqueológicos na barragem de Itapiranga. In: PROJETO Arqueológico Uruguai. Florianópolis: UFSC, 1985.
- HERANÇA: a expressão visual do brasileiro antes da influência do europeu. São Paulo: Dow, 1984. 151 p. (ver pp. 143-147).
- IHERING, H. Von. A civilização pré-histórica do Brasil meridional. *Rev. Museu Paulista*, 1, p. 33-159, 1895.
- KERN, A. A. (Org). *Arqueologia Histórica Missioneira*. Porto Alegre: EdiPUCRS, [s.d.]. p. 151- 176.
- KRONE, R. Informações Ethnographicas do valle do rio Ribeira de Iguape. In: COMMISSÃO GEOGRAPHICA E GEOLOGICA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Exploração do rio Ribeira de Iguape*. 2. ed. 1914. p. 21-34.
- KUNZLI, R. Arqueologia regional: primeiros resultados das pesquisas realizadas na área de Presidente Prudente, SP. *Revista do Museu Paulista*, NS, 32, p. 223-247, 1987.
- LAMING, A.; EMPERAIRE, J. A jazida José Vieira. *Arqueologia*, 1, Curitiba, 1959. 142 p.
- LA SALVIA, Fernando A.; BROCHADO, J. J. P. *Cerâmica Guarani*. 2. ed. Porto Alegre: Posenato Arte e Cultura, 1989.
- MAGALHÃES, Stênio Dore *et al.* Análise atômica de pigmentos em cerâmica Tupinambá: semelhanças com artefatos andinos. 2003. XII CONGRESSO SAB, São Paulo. *Resumos...*, São Paulo, 2003, p. 125.
- MARANCA, Sílvia. Relatório das atividades do quarto e quinto ano do PRONAPA no estado de São Paulo. *PRONAPA* 5, p. 117-126, 1974.
- MARANCA, Sílvia. Dados preliminares para uma classificação do material cerâmico pré-histórico. *Revista do Museu Paulista*, NS, 30, p. 235-247, 1985.
- MARTINS, Dilamar. Cartografia arqueológica do Alto Tocantins. 3º WORKSHOP DE ARQUEOLOGIA DE XINGÓ, Aracaju, 2004. Painel.

- MARTINS, G. Rodolfo. *Breve painel etno-histórico de Mato Grosso do Sul*. 2. ed. Campo Grande: Ed. UFMS, 2002. 99 p.
- METRAUX, Alfred. *La civilisation matérielle des Tupi-Guarani*. Paris: [s.n.], 1928. 331 p.
- MARTIN, Gabriela. *Pré-História do Nordeste do Brasil*. Recife: Ed. UFPE, 1986.
- NASSER, Nassaro A. de S. Considerações preliminares sobre a arqueologia da bacia do rio Curimataú. *PRO-NAPA, Resultados Preliminares do 4º ano, 1968-1969*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, Publicações Avulsas, nº 15, p. 179-186, 1971.
- NEME, Salette M. N.; BELTRÃO, M. da C. de M. C. Tupinambá, Franceses e Portugueses no Rio de Janeiro. *Revista de Arqueologia*, São Paulo, Sociedade de Arqueologia Brasileira, 7, p. 133-152, 1993.
- NETTO, Ladislau. Investigação sobre a archeologia brasileira. *Archivo do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, 6, p. 257-553, 1885.
- NEVES, Admar. O Cerâmio de Sapucaia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo*, Vitória, 15, p. 40-50, 1943.
- OLIVEIRA, C. A. de. *Estilos tecnológicos de cerâmica pré-histórica no sudeste do Piauí*. 2000. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. 302 p.
- OLIVEIRA, C. A. de. Os ceramistas pré-históricos do sudeste do Piauí – Brasil: estilos e técnicas. *Fundamentos*, 1, 3, p. 57-127, 2003.
- OLIVEIRA, W. C.; ALMEIDA, F. D. Sítio Grajau – MA. Análise da variabilidade tecno-funcional em artefatos lítico e cerâmicos. 3º WORKSHOP DE ARQUEOLOGIA DE XINGÓ, Aracaju, 2004. Painel.
- O MUSEU do Estado de Pernambuco. Banco Safra, 2003. 213 p. (ver foto p. 269).
- OTT, Carlos F. *Pré-História da Bahia* Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1958. nº 7.
- PALLESTRINI, Luciana. *Sítio Arqueológico Fonseca*. São Paulo: Universidade de São Paulo/Museu Paulista, 1969. 104 p.
- PALLESTRINI, Luciana. Sítio arqueológico Alves. *Revista Museu Paulista, NS*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 21, p. 47-96, 1974.
- PALLESTRINI, Luciana. Cerâmica há 1500 anos. Mogi-Guaçu, Estado de São Paulo. *Revista do Museu Paulista, NS*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 28, p. 115-129, 1981/82.
- PANACHUK, Lílian. *Fragmentos da Tradição arqueológica Tupiguarani (Minas Gerais, Brasil)*. 2004. Monografia (Graduação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- PEREIRA JR., José Anthero. Contribuição para o estudo da arqueologia do extremo norte paulista. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. São Paulo, 54, p. 313-357, 1957.

- PEREIRA, Maria Augusta *et al.* Uma igaçaba de Capivari. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, Paulínia, 21, p. 1-15, 1982.
- PROUS, André. *Arqueologia Brasileira*. Brasília: Ed. UNB, 1992. 604 p.
- PROUS, André. A pintura tupiguarani sobre cerâmica. 2003. XII Congresso SAB. São Paulo. *Resumos...*, São Paulo, 2003, p. 40.
- PROUS, André. La céramique Tupiguaranie. *Archeologia*, Dijon, 408, p. 53-65, février 2004.
- PROUS, André. Pintar para os mortos? Um olhar sobre as mulheres Tupiguarani. (no prelo). 3° WORKSHOP ARQUEOLÓGICO DE XINGÓ, Aracaju, 2004. Atas.
- RANGEL, Zilda A. Z. S. A. Observações no estudo dos desenhos lineares em cerâmica pré-histórica. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, Paulínia, 59, p. 60-63, 1993.
- RIBEIRO, P. A. Mentz. Levantamentos arqueológicos no médio e alto Jacuí, RS, Brasil. *Biblos*, Rio Grande, 8, p. 9-42, 1996a.
- ROBRAHN-GONZALES, E. A ocupação ribeirinha pré-colonial do Médio Paranapanema. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, USP, 5, p. 99-116, 1995.
- ROBRAHN-GONZÁLEZ, E.; ZANETTINI, P. *Jacareí às vésperas do descobrimento: a pesquisa arqueológica no sítio Santa Marina*. Jacareí: Prefeitura Municipal de Jacareí/Fundação Cultural de Jacareí, 1999. Coleção Arqueologia, 1, 113 p.
- ROBRAHN-GONZALEZ, E.; ZANETTINI, P. *Relatório final do Programa Arqueológico de Resgate Costa de Sauipe (Ba) – complexo ecoturístico, etapa 1*, Ms. 2001.
- ROGGE, J. Adaptação na Floresta tropical: a tradição Tupiguarani no médio rio Jacuí e no rio Pardo. *Arqueologia do Rio Grande do Sul*, Documentos 6, p. 3-156, 1996.
- SCATAMACCHIA, Maria C. Mineiro. *Tradição policroma no leste da América do Sul evidenciada pela ocupação Guarani e Tupinambá: fontes arqueológicas e etno-históricas*. 1990. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- SCATAMACCHIA, Maria C. Mineiro. *Arqueologia*. Catálogo da exposição Mostra do Redescobrimto. São Paulo: [s.n.], 2000. 197 p.
- SCATAMACCHIA, Maria C. Mineiro; CAGGIANO, M. A.; JACOBUS, A. O aproveitamento de coleções museológicas: proposta para a classificação de vasilhas cerâmicas da tradição Tupiguarani. Anais do 1º simpósio de Pré-História do Nordeste, *Clio*, 4, p. 89-94, 1991.
- SCHMITZ, Pedro Ignácio. Parapeiros Guaranis em Osório (Rio Grande do Sul). *Pesquisas, Série Antropologia*. Instituto Anchietano de Pesquisas. São Leopoldo, 2, p. 113-143, 1958.
- SCHMITZ, Pedro Ignácio. A cerâmica Guarani da Ilha de Santa Catarina. *Pesquisas*, 3, p. 267-324, 1959.

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

SCHMITZ, P. I. *et al.* Uma aldeia Tupiguarani. Projeto Candelária, RS. *Arqueologia do Rio Grande do Sul. Documento 4*, São Leopoldo, 1990. 135 p.

TIBIRIÇA, R. W. Arqueologia brasileira (XIII). *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, 18, p. 199-203, 1935.

TOCHETTO, Fernanda B. Possibilidade de interpretação do conteúdo simbólico a arte gráfica Guarani. *Estudos Ibero-Americanos*, 22, 1, p. 27-45, 1996.

TOCHETTO, Fernanda. A cerâmica do Guarani missioneiro como símbolo de identidade étnica. In: JERN, A. A. (Org.). *Arqueología Histórica Misioner*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 1998. p. 151-176. Coleção Arqueologia, 6.

UCHOA, Dorath P.; SCATAMACCHIA, M. C. M.; GARCIA, C. del R. O sítio cerâmico do Itaguá. Um sítio de contacto no litoral do Estado de São Paulo. *Revista de Arqueologia*, Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, 2, 2, p. 51-59, 1984.

WÜST, Irmhild. *Plano de manejo do parque Estadual de Itaúnas*. 2000. p. 39-58. CD ROM.

2) BIBLIOGRAFIA SOBRE A CERÂMICA ARQUEOLÓGICA TUPIGUARANI FORA DO BRASIL

ACOSTA Y LARA, E. Guaranies en el antiguo territorio de la Republica Oriental del Uruguay. *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueologia*, Montevideo, 17, p. 1-19, 1979.

CAGGIANO, M. A.; PRADO, J. L. Aporte al conocimiento de la tradición tupiguarani. *Revista del Museo de la Plata*, NS, Antropologia, 70, tomo IX, p. 129-163, 1991.

DISTEL, Alicia Fernández. Informe sobre hallazgos ceramicos superficiales en Eviato (Depto de Beni, República de Bolívia). *Scripta Ethnologica*, Buenos Aires, XV, p. 141-152, 1987.

PARSSINEN, Martti. When did the Guarani expansion towards the Andean foothills begin?. In: PARSSINEN, M; KORPISSARI, A. (Eds.). *Western Amazonia – Amazônia Ocidental*. Renvall Institute Publications, n. 14, p. 73-95.

PUSINERI, Adelina. *Guía ilustrado del Museo Etnográfico Andres Barbero*. Asunción, 1993.

RODRIGUEZ, José A. Nordeste Prehispanico. In: BERBERIÁN, E.; NIELSEN, A. (Eds.). *Historia Argentina Prehispánica*. Ed. Brujas, 2003. p. 693-736.

SEMPÉ, M. C.; CAGGIANO, M. A. Las culturas agroalfareras del alto Uruguay (Misiones), Argentina. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, USP, 5, p. 27-38, 1995.

3) BIBLIOGRAFIA (ETNOLÓGICA E ETNOHISTÓRICA) SOBRE CERÂMICA EM GERAL E MITOS TUPI OU GUARANI

- D'ABBEVILLE, Claude. História da Missão dos Padres Capuchinos. São Paulo: Martins, 1945. 296 p. (*Histoire d'une Mission des Pères Capucins en l'Isle de Maragan et terres circonvoisines*, 1614)
- BALFET; H. FAUVET, M. F.; MONZON, S. *Lexique typologique des poteries*. 2. ed. Paris: CNRS, 1989. 147 p.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apontamentos para uma iconografia histórica Xinguana*. 2001.
- CADOGAN, León. El Culto del Arbol y los animales sagrados en el folklore y en las tradiciones Guaranies. *América Indígena*, México, 10, 4, p. 327-333, 1950.
- CADOGAN, León. Mitologia en la zona Guaraní. *América Indígena*, México, 11, 3, p. 195-207, 1951.
- CLASTRES, H. *La Terre sans Mal*. Paris: Le Seuil, 1975.
- CRULS, G. *Hileia Amazônica, aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Olympio, 1958.
- FARIAS, Maria. *Retrospectiva y actualización de la cuestión guaraní en el área deltaica del Rio Negro*. Porto Alegre: PUC-RS, 2000.
- FRANCHETTO, B.; HAECKENBERGER; M. (Eds). *Os povos do Alto Xingu*. Rio de Janeiro: UFRJ, [s.d.]. p. 193-216.
- GARCIA, Wilson Galhego (Org). *Nhande rembypy - nossas origens*. São Paulo: UNESP, 2003. 770 p.
- JECUPÉ, Kaka Werá. *Tupã Tenondé*. 2. ed. São Paulo: Fundação Peirópolis, 2001. 107 p.
- LERY, J. de. *Viagem à Terra do Brasil*. São Paulo: Martins/Edusp, 1972, 254 p. (1578)
- LIMA, T. Andrade. Cerâmica indígena brasileira. In: RIBEIRO, B. (Coord.) *Suma Etnológica Brasileira*, 2, p. 173-229, 1986.
- METRAUX, A. El Dios Supremo, los Creadores y Heroes Culturales en la Mitologia Sudamericana. *América Indígena*, México, 6, 1, 1946.
- MONTAIGNE, M. de. *Essais*. Paris: Garnier, 1962. (1588)
- MULLER, R. Polo. *Os Asurini do Xingu*. História e Arte. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990. 349 p.
- RIBEIRO, B. *Dicionário do artesanato indígena*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1988. 343 p.
- RIBEIRO, D. *Diário dos Índios: os Urubu-Kaapor*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCHADEN, E. *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 1989. 175 p.
- SOUZA, G. Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1971. 389 p.
- STADEN, H. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968. (1556)
- THEVET, A. *La Cosmographie Universelle*. Paris: PUF, 1953. 346 p. (1575)

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Zahar/Anpocs, 1986. 744 p.

Ilustrações e textos dos cronistas mostrando cerâmica e desenhos Tupi:

Staden: tinas representadas, p. 240 e 278. Grandes vasos fechados para líquidos, p. 278 (preparação de bebida fermentada: 239-40); pequenas tigelas, p. 274, 278; um dos pratos contém intestinos (p. 278). Desenho de linhas retas quebradas sobre tacape: p. 270, 275 (formas razoavelmente reproduzidas).

Thevet: fig. 7, p. 98: tenhãe (?) sobre a cabeça do morto; fig. 2, p. 57 e 9, p. 122 (bebida fermentada; na fig. 9, o reforço de borda é bem visível); fig. 11, p. 122. A forma dos bojos é irreal (cilíndrica).

Léry: entre p. 66 e 67: um prato pequeno de formato europeu contém duas frutas; não se parece com nenhuma vasilha indígena real. p. 82/3, para preparar bebida fermentada: cinco mulheres cospem em tinas; uma outra esvazia o conteúdo de uma tenhãe cheia num grande pote carenado instalado no fogo (uma sétima mulher mexe com uma colher ou com um pau); duas mulheres, ainda, tiram o cauim pronto de outros potes carenados semelhantes, meio enterrados; a bebida é recolhida em pequenos recipientes (de cabaça, segundo a tradução) e despejada em recipientes um pouco maiores (cabaças grandes? Cerâmica?). p. 98: o mesmo pote com borda reforçada de Thevet 9. p. 114/5: Desenho de gregas no tacape e na testa do sacrificado, segurado pela corda. p. 145/6: um yapepó no fogo e um tenhãe contendo um líquido, perto do sacrificado que vem sendo esquartejado. p. 178/9: saudação lacrimosa: a tina é de forma obviamente européia.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a todos os responsáveis de coleções que abriram as portas dos Museus e, às vezes, da sua casa, para facilitar nossa pesquisa: Luiz Dutra e Roberto Airon, Jeane Ness, em Natal; Sueli Amâncio, em Aracaju; Carlos Etchevarne, Ana Maria Gantois, Antonio Matias, Leila de Almeida e Ivan Dórea, em Salvador; Tania Andrade Lima e Angela Buarque (Museu Nacional), Ondemar Dias, Paulo Seda, no Rio de Janeiro; Dione Bandeira, em Joinville. Destacamos a generosa liberação, por parte de E. Th. Miller e de B. J. Meggers, de toda a documentação relativa às pesquisas do pesquisador brasileiro e do PRONAPA, depositadas no Museu Arqueológico de Rio Grande do Sul; a André Jacobus pelas facilidades de acesso às vasilhas cerâmicas depositadas nesta mesma instituição e o apoio material irrestrito

Aos que nos forneceram informações ou documentos inéditos: Deusdedit Leite Filho (Maranhão); Marcélia Marques (Ceará); Paulo Tadeu, Antonio Montenegro, Carla

Botelho e Ana Nascimento (Recife); Leila de Almeida (Bahia), Angela Buarque (Rio de Janeiro), Paulo Zanettini (sobre peças de Bahia e São Paulo), Cristiane Lopes Machado (Vitória), Irmhild Wust (informações sobre suas prospecções no Espírito Santo); Angela Buarque e Sheila Mendonça de Souza (Rio de Janeiro); Alenice Baeta, Fabiano Lópes de Paula (Belo Horizonte), Ana Paula de Paula, da Universidade Federal de Juiz de Fora; Solange Caldarelli (Scientia); Patrícia Gaulier (Paranaguá) C. I. Parellada, I. Chmyz (Curitiba); Rodrigo Lavina (UNESC); P. A. Mentz Ribeiro (Rio do Sul).

Não podemos esquecer Paulo Araujo Almeida, que nos convidou a pesquisar em Conceição dos Ouros, o que deu inesperadamente início a esta pesquisa.

Sobretudo, a nossos colaboradores diretos, que participaram da pesquisa sobre a cerâmica tupiguarani: Lílian Panachuk, Camila Jácome, Adriano Carvalho, João Cristelle, Henrique Piló e Alexandre Pinto Coelho.

Vários colegas trabalham na elaboração do catálogo de pinturas sobre cerâmica que estamos preparando e do qual serão co-autores. A. Buarque, G. Martins e E. Kashimoto, assim como os responsáveis pelo CEOM, nos autorizaram a utilizar os dados inéditos. As pranchas que ilustram o presente trabalho foram realizadas por Marcos Eugénio Brito, a partir dos nosso esboços.

A pesquisa foi financiada pela Missão Arqueológica Francesa de Minas Gerais e pelo CNPq.

Análise Atômica de pigmentos em cerâmicas Tupinambá

Stenio Dore de Magalhães
Nelson Velho de Castro Faria
Ângela Buarque
Maria Dulce Gaspar¹

1. Introdução

No Laboratório de Colisões Atômicas e Moleculares da Universidade Federal do Rio de Janeiro, (LACAM - UFRJ) está à disposição da comunidade dos arqueólogos brasileiros uma técnica internacionalmente empregada na Arqueologia, utilizada na determinação da constituição atômica elementar de objetos arqueológicos (pigmentos, corantes, metais, cerâmicas, etc.). Trata-se da técnica PIXE (*“Particle Induced X-ray Emission”*), que tem metodologia bem estabelecida e é utilizada por grande número de laboratórios nos Estados Unidos e Europa, dentre os quais tem grande evidência o LRMF (*Laboratoire de Recherche des Musées de France*), situado no subsolo da conhecida pirâmide na entrada do Museu do Louvre, em Paris.

O método se baseia na identificação de cada elemento por seus raios-X característicos, induzidos por prótons. É não-destrutivo, ou seja, não exige a retirada de pedaços (se imprescindível, estes podem ser de tamanho mínimo) e não altera a composição e a aparência dos objetos, em muitos casos valiosos e insubstituíveis. Outra de suas vantagens é a de permitir a análise de amostras de grande porte, como mostrado na FIG. 1. A FIG. 2 traz um esquema do funcionamento do PIXE. O sistema eletrônico do PIXE

1. Pesquisadores da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

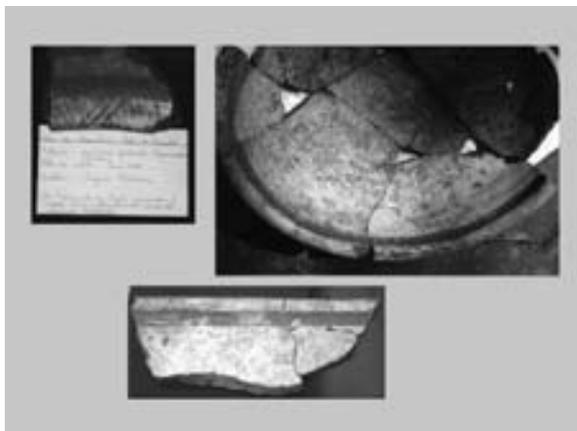


FIGURA 1 – Vasilhame do Sítio Abacateiro.

Um dos vasilhames analisados pela técnica PIXE. A peça, ainda não datada, veio do sítio Abacateiro, na Ilha de Paquetá (RJ). Datações obtidas para outros sítios, localizados na Região dos Lagos e contendo peças semelhantes, indicam uma longa ocupação pelos Tupinambá, em um período que vai desde 2.600 (± 160) anos BP (BP= Antes do Presente) até tempos coloniais

Fonte/Crédito: Ângela Buarque/Museu Nacional

desenha na tela de um microcomputador um gráfico, denominado espectro, que mostra "picos" característicos de cada elemento químico presente no material analisado. As medições são feitas em alguns minutos.

2. Um estudo de caso: pigmentos em cerâmicas Tupinambá

Os Tupinambá deixaram como expressão máxima de sua cultura material uma cerâmica policromática, com motivos decorativos desenhados nas cores vermelha e preta sobre engobo branco ou bege, resultando em formas geométricas de rara sofisticação.

Os pigmentos vermelho e preto, bem como o engobo, foram submetidos ao método PIXE no acelerador de íons do LACAM. A FIG. 1 mostra uma das peças estudadas. As FIG. 3, 4 e 5 apresentam os espectros obtidos. A partir deles, um programa de análise permite calcular as concentrações dos elementos. As FIG. 3 a 5 trazem gráficos circulares que permitem visualizar a proporção relativa dos principais elementos presentes.

2.1 Resultados

Escolheu-se uma região espectral que vai até o Fe (fer-

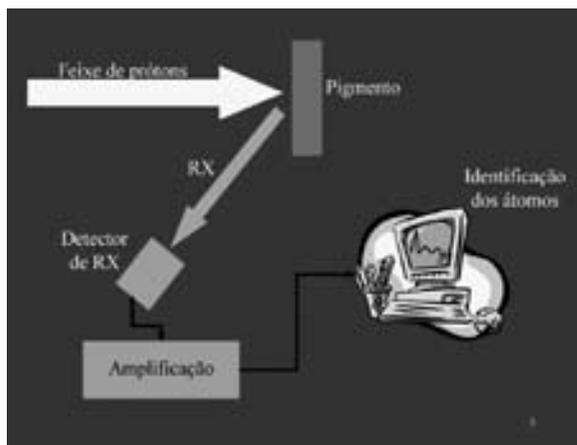


FIGURA 2 – Esquema do método PIXE.

Átomos da amostra são irradiados e emitem raios X. Essas emissões são detectadas, transformadas em impulsos elétricos, amplificadas e contadas. Um gráfico dessas contagens é apresentado na tela de um computador na forma de "picos".

Fonte/Crédito: Stenio Dore/Instituto de Física

ro) e que contém picos de elementos químicos comuns nos solos e em vegetais que os absorvem, e observou-se como variavam suas concentrações nos pigmentos. Não houve busca de elementos raros ou incomuns (às vezes chamados de elementos-traço). Estudou-se também uma suposição inicial de que alguns dos pigmentos poderiam ter origem vegetal: o vermelho poderia ter origem no urucum e o preto no jenipapo. Ambos os vegetais foram também submetidos à mesma análise para comparação (FIG. 6).

Como pode ser verificado nos gráficos, nas peças analisadas o pigmento vermelho é dominado pela presença do ferro. O urucum por sua vez mostrou pouca quantidade deste elemento, sendo abundante em potássio como é usual em frutos. Além disso, é conhecido que a coloração vermelha do urucum deve-se à bixina ($C_{25}H_{30}O_4$), que não contém ferro. A origem mineral do pigmento se impõe.

O pigmento preto, presente em linhas desenhadas, caracterizou-se pela presença de manganês. Um leve deslocamento da peça, que retirasse a fina linha desenhada de cor preta da frente do feixe analisador, imediatamente fazia desaparecer o pico característico do manganês. Por outro lado, apenas ligeira presença desse elemento foi encontrada no jenipapo, o que também indica sua obtenção a partir de minerais. Além disso, sabe-se que a coloração corporal preta obtida do jenipapo só ocorre após contato com enzimas presentes na pele humana.

O engobo, que outros pesquisadores concluem ser feito de caulim, ao ser submetido à mesma técnica mostrou um forte aumento na presença relativa do titânio. Sabe-se que o caulim é formado essencialmente pela caulinita, apresentando em geral cor branca ou quase branca, devida ao baixo teor de ferro. É um dos mais importantes e provavelmente um dos seis minerais mais abundantes do

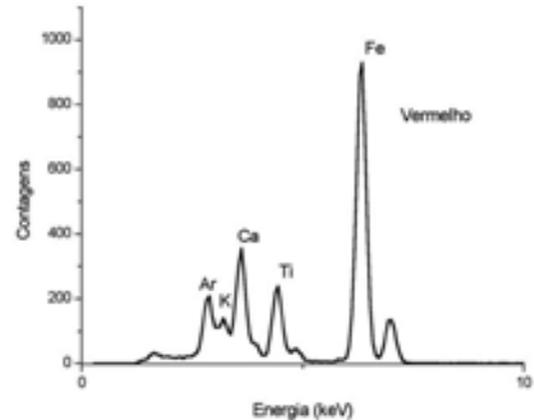


FIGURA 3 – Espectro e gráfico do pigmento vermelho. Mostra as proporções dos principais elementos químicos presentes no pigmento.

topo da crosta terrestre (profundidade até 10 metros). Embora o mineral caulinita ($\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{SiO}_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) seja o principal constituinte do caulim, outros elementos – além do alumínio, silício, hidrogênio e oxigênio – acham-se geralmente presentes sob a forma de impurezas, desde traços até a faixa de 40-50% em volume, inclusive óxidos de ferro e titânio, tendo este último elemento se mostrado de maior presença nas amostras estudadas. Uma exceção ocorreu em uma amostra do sítio Bananeiras (Araruama, RJ), associado a depósitos de conchas de sambaquis, em que o elemento Ca (cálcio) foi a impureza dominante.

Um dos vasilhames analisados pela técnica PIXE. A peça, ainda não datada, veio do sítio Abacateiro, na Ilha de Paquetá (RJ). Datações obtidas para outros sítios, localizados na Região dos Lagos e contendo peças semelhantes, indicam uma longa ocupação pelos Tupinambá, em um período que vai desde 2.600 (± 160) anos BP (BP= Antes do Presente) até tempos coloniais

Fonte/Crédito: Ângela Buarque/Museu Nacional

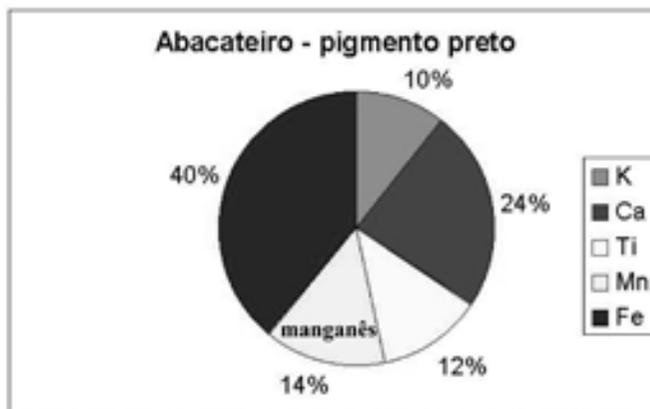
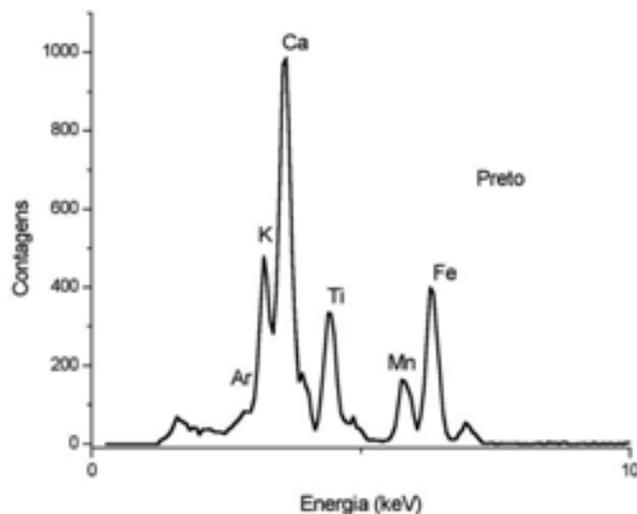


FIGURA 4 – Espectro e gráfico do pigmento preto
Mostra as proporções dos principais elementos químicos presentes no pigmento.

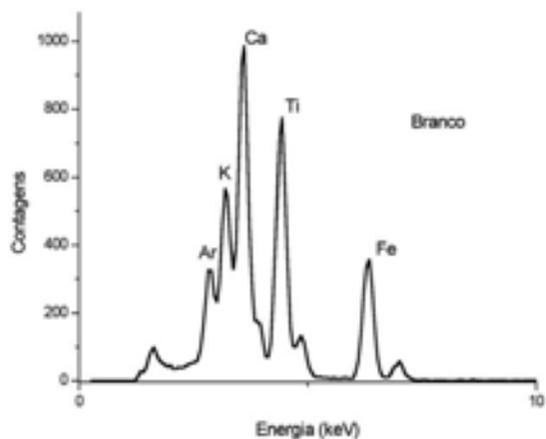


FIGURA 5 – Espectro e gráfico do pigmento branco. Mostra as proporções dos principais elementos químicos presentes no pigmento.

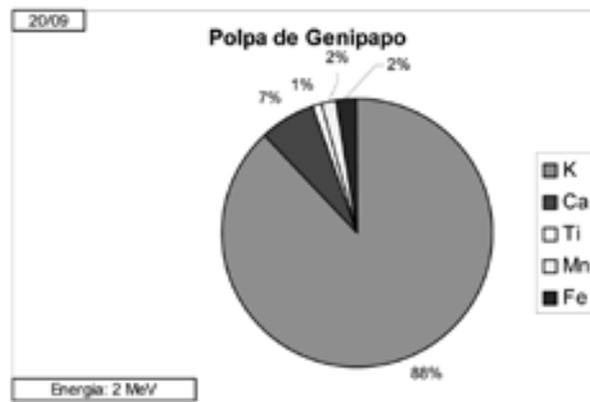
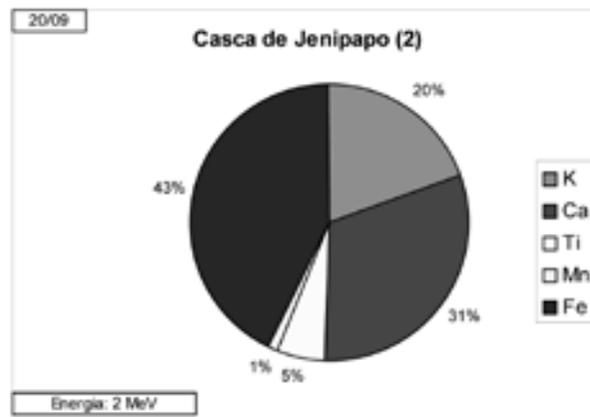
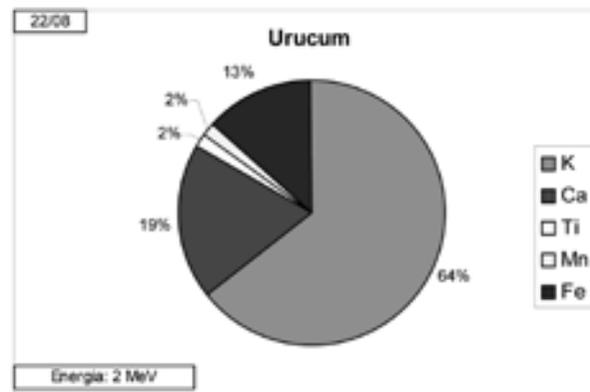


FIGURA 6 – Gráficos do Urucum e Jenipapo. Gráficos circulares com a proporção dos principais elementos químicos presentes no urucum e no jenipapo.

Materiais Pictóricos em Cerâmicas Tupiguarani de Minas Gerais

Luiz Antônio Cruz Souza
Camila Jácome
Selma Otília Gonçalves da Rocha¹

Introdução

O estudo de técnicas e materiais pictóricos pré-históricos depende de análises físico-químicas detalhadas, possíveis de serem realizadas em amostras de cerâmica, arte rupestre ou pigmentos coletados *in situ*. Os materiais pictóricos, numa classificação preliminar bastante ampla, são divididos em materiais orgânicos e inorgânicos.

Os materiais orgânicos são mais susceptíveis à degradação, devido à sua composição, e não apresentam, em geral, a mesma durabilidade característica dos materiais inorgânicos. Não se exclui a possibilidade de pigmentos e corantes orgânicos terem também sido utilizados na pré-história; no entanto, dentro do atual quadro sobre o assunto, não há comprovação, mesmo porque estes elementos são muito instáveis e não sobreviveriam além de poucos séculos. Já os pigmentos terra são, em geral, extremamente estáveis, pouco afetados pela luz e por substâncias alcalinas, o que provavelmente garantiu sua permanência através dos séculos. Os pigmentos terrosos são derivados de minerais e depósitos sedimentares da crosta terrestre, tais como as rochas ígneas em estado de decomposição. Esses pigmentos são, em sua maioria, derivados de óxidos de ferro em diversos estados de oxidação e hidratação, tais como os ocre,

1.

as siennas, as argilas e as sombras. Estes estão entre os mais conhecidos pigmentos artísticos de origem inorgânica natural (GETTENS e STOUT, 1966).

Um dos primeiros estudos dos pigmentos utilizados na cerâmica Tupiguarani foi feito por Manuel Pereira Godói, biólogo de formação, mas interessado em etnografia e arqueologia. Num primeiro estudo datado de 1945, antes de realizar análises, Godói afirmou que a tinta da cerâmica do Rio Mogi Guassu (SP) era de origem vegetal; logo depois, aplicou testes químicos, de solubilidade e reações com permanganato de sódio, ferrocianeto de potássio, sulfocianeto de potássio e hidróxido de sódio, nas tintas vermelha, preta e branca, que indicaram a presença de três variedades de óxido férrico e caulim (GODÓI, 1946).

Atualmente, com o desenvolvimento de técnicas de análise mais avançadas, tem aumentado o número de publicações sobre o estudo de materiais pictóricos pré-históricos. Helena David apresentou, em dissertação de Mestrado, um estudo sobre materiais pictóricos da arte rupestre do vale do rio Peruaçu/MG (DAVID, 2001). No XII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira (SAB-2003) foram apresentadas comunicações sobre análises de pigmentos seguindo diversos métodos (MAGALHÃES *et al.*, 2003, p. 125; SOUZA, PANACHUCK e ROCHA., 2003, p. 126)

Neste artigo apresentamos os resultados de uma pesquisa realizada por pesquisadores do Lacicor – Laboratório de Ciência da Conservação da Escola de Belas Artes da UFMG e do Setor de Arqueologia do Museu de História Natural da UFMG – com pinturas em cerâmica Tupiguarani, do estado de Minas Gerais. Para isso foram retiradas amostras de pontos específicos das camadas pictóricas de diversos fragmentos, que foram analisadas com o objetivo de determinar os materiais constituintes, tais como os pigmentos, aglutinantes e resinas e, também, a caracterização da seqüência estratigráfica nos fragmentos analisados.

Metodologia

Os métodos analíticos utilizados na identificação dos materiais constituintes das amostras retiradas foram a Espectrometria no Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR), a Microscopia de Luz Polarizada (PLM), Testes Microquímicos e de Solubilidade, Microscopia Eletrônica, Espectroscopia RAMAN e exame de fluorescência de ultravioleta e dos cortes Estratigráficos.

A **Espectrometria no Infravermelho por Transformada de Fourier** consiste em se capturar um espectro vibracional da amostra através da incidência sobre a mesma de um feixe de ondas de infravermelho. A análise do espectro de infravermelho permite, então, identificar o material presente na amostra pelo estudo das regiões de absorção e pela

comparação com espectros padrões. A espectrometria no infravermelho é ferramenta eficaz na análise de materiais orgânicos constituintes de obras de arte e, enquanto ferramenta de análise de materiais artísticos, devido ao fato requerer somente amostras muito pequenas, estabeleceu-se definitivamente com o advento dos espectrômetros de infravermelho por transformada de Fourier (LOW e BAER, 1977 *apud* SOUZA, 1996).

A **Microscopia de Luz Polarizada** permite a identificação de pigmentos através da caracterização de suas propriedades óticas, como:

- a) cor: primeira etapa para a identificação do pigmento, já elimina 80% das possibilidades iniciais; existem somente aproximadamente 8 pigmentos vermelhos;
- b) birrefringência: ocorre em algumas partículas que têm mais de um índice de refração, dependendo da direção na qual a luz se propaga;
- c) pleocroísmo: é a variação na cor de uma única partícula colorida em função da direção cristalográfica.

Os **Testes Microquímicos** consistem em ensaios analíticos de caracterização de espécies químicas através de reações de precipitação, complexação e formação de compostos. Os ensaios são realizados em microamostras.

Os **Testes de Solubilidade** são ensaios que caracterizam classes de substâncias de acordo com a sua miscibilidade em meios de diferentes.

O **Exame de Fluorescência de Ultravioleta** evidencia a presença de materiais orgânicos através da resposta, por fluorescência. Denomina-se fluorescência o processo de emissão de luz, por determinados materiais, como resposta à excitação do material por radiação luminosa. A luz emitida é sempre de maior comprimento de onda que a radiação incidente. A maioria dos materiais orgânicos, como ceras, colas, resinas, proteínas, etc., são fluorescentes. Alguns materiais inorgânicos também apresentam fluorescência; entretanto o processo é mais comum nos materiais orgânicos.

Os **Cortes Estratigráficos** são construídos a partir de pequenos blocos sólidos de um polímero acrílico utilizados para imobilizar fragmentos de pintura, de dimensões em geral inferiores a 1 mm. Após a imobilização do fragmento no bloco acrílico, o conjunto passa por um processo de polimento até a obtenção de uma superfície plana e polida, que é então submetida à observação por luz refletida, em um microscópio. A seqüência é observada em um microscópio Olympus BX 50, sob luz polarizada, e documentada através de câmara fotográfica comum ou digital. Os cortes estratigráficos auxiliam na identificação dos materiais constituintes das tintas, mas principalmente permitem que camadas pouco visíveis ou invisíveis a olho nu possam ser identificadas.

A **Espectrometria de RAMAN** tem sido, nos últimos anos, amplamente utilizada para a identificação de materiais constituintes de pinturas. No laboratório, um espectro Raman é obtido fazendo-se a luz monocromática de um laser incidir sobre a amostra que se quer

estudar. A luz espalhada é dispersa por uma rede de difração no espectrômetro e suas componentes são recolhidas em um detector que converte a intensidade da luz em sinais elétricos que são interpretados em um computador na forma de um espectro Raman.

Antes de apresentarmos o estudo das amostras definiremos os conceitos básicos utilizados na descrição dos resultados.

Conceitos básicos

Aglutinante: substância ou mistura, orgânica ou inorgânica, transparente, que tem a função de distribuir e dispersar homogeneamente os pigmentos na camada de tinta, e fazer aderir a camada pictórica ao seu substrato. Um exemplo de aglutinante inorgânico são as pinturas em afresco, nas quais o aglutinante carbonato de cálcio é formado pela reação de carbonatação entre o hidróxido de cálcio presente na tinta fresca e o gás carbônico do ar. La Salvia e Brochado (1989, p. 97) citam a utilização do óleo de andiroba, entre os grupos tupi, como solvente para o corante vermelho extraído de uma árvore da família das bignoniáceas.

Carga: materiais inertes, brancos ou incolores, e geralmente transparentes, como quartzo (SiO_2), barita (BaSO_4) e caolim ($\text{AlO}_3 \cdot 2\text{SiO}_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), que são utilizados para a diluição de pigmentos coloridos em camadas de tinta.

Corante: substâncias coloridas, *solúveis* no meio em que são empregadas, capazes de associar sua própria cor a outras substâncias incolores, seja por inclusão, adsorção ou formação de ligações químicas estáveis (complexação). Entre os grupos indígenas atuais, dois tipos de corantes vegetais são utilizados: o urucum (vermelho) e o jenipapo (preto), imiscuídos em veículo aquoso ou oleoso.

Estratigrafia: seqüência de camadas pictóricas e preparatórias, geralmente notadas em ordem numérica crescente, que vai do suporte até a última camada externa de pintura.

Pigmento: sólido orgânico ou inorgânico finamente dividido, constituído de partículas microscópicas, coloridas, que diferentemente dos corantes são *insolúveis* no veículo dispersante (aglutinante). Formam com este uma pasta, relativamente densa, que é a tinta propriamente dita. As terras coloridas são um exemplo de pigmento mineral bastante difundido, tanto entre os pintores ocidentais quanto entre as populações pré-históricas (pinturas rupestres, cerâmica, sepultamentos etc.) e os ameríndios atuais.

Suporte: é a base material sobre a qual se situam a base de preparação e as camadas pictóricas.

Base de preparação: a base de preparação é constituída por uma camada de tinta que uniformiza o suporte, proporcionando uma camada lisa pronta para receber a aplicação das demais camadas.

Camada pictórica: a camada pictórica é a camada de tinta propriamente dita, que

contém tanto cargas e materiais coloridos (pigmento e/ou corante) quanto o aglutinante que determina a técnica da pintura: óleo, têmpera, acrílica, etc.

Cera: os diversos materiais denominados de ceras não possuem forma química homogênea, contendo longas cadeias de hidrocarbonatos, ácidos, álcool ou ésteres, ou a mistura destes compostos. As ceras podem ser de origens diversas: animal (produzidas por insetos), vegetal (revestindo a superfície de folhas ou frutas) e mineral (parafina) (MILLS e WHITE, 1994, p. 49). As ceras, utilizadas como material artístico, podem estar presentes em veículo de tintas ou material de revestimento. Foram, de fato, encontradas bolas de cera em contexto arqueológico, na Lapa do Boquete (MG).

Cola: as colas são substâncias orgânicas de origem animal com aparência, propriedade física e constituição química diversas. As colas são preparadas dos ossos de peixe, pele ou bexigas de animais.

Goma: as gomas são exudações de árvores constituídas de substâncias polissacarídeas e, diferentemente das resinas naturais, são solúveis em água. Desde o século XII, a goma arábica foi amplamente utilizada como veículo em pinturas.

Resina: as resinas naturais são exudações endurecidas de árvores, insolúveis em água. As resinas são caracterizadas por serem formadas por compostos terpênicos. No *Dicionário do Artesanato Indígena* (RIBEIRO, 1988) encontramos a referência da utilização do verniz de pau-santo (*Kielmeyera coriacea*), de coloração negro brilhante, e do verniz de angico, do gênero *Piptadenia*, de cor amarelo vítreo. A resina de angico é uma denominação errônea dada a exudação dessa árvore, pois na verdade o material é uma goma, constituída de carboidratos de peso molecular elevado. As gomas são solúveis em água ou apresentam inchamento em água, dependendo do peso molecular de seus carboidratos. A “resina” de angico, em particular, foi largamente utilizada pelos Correios no Brasil, como “cola” para correspondências e selos.

Óleos: como o próprio nome já esclarece, as tintas a óleo possuem um óleo como aglutinante, sendo este um óleo natural secativo. Diversos tipos de óleo podem ser utilizados, e estes são geralmente obtidos a partir da prensagem de sementes de plantas, como: linho (óleo de linhaça), noqueira (óleo de nozes); girassol (óleo de sementes de girassol); etc. Os óleos secativos são, assim, caracterizados por sua composição química, que constitui-se basicamente de ésteres do glicerol e de ácidos graxos saturados e insaturados, com cadeia carbônica linear variando de doze a dezoito átomos. As características físicas e químicas dos óleos e gorduras são dependentes de sua composição em triglicérides, podendo estes ser sólidos (gorduras animais, por exemplo, que são líquidas à temperatura do corpo do animal) ou líquidos (como a maioria dos óleos vegetais).

Experimental - As amostras

Dois conjuntos amostrais foram comparados nesse trabalho, um já apresentado no XII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira (SAB 2003), e o outro inédito², sendo que ambos tratam de material cerâmico Tupiguarani de Minas Gerais.

O primeiro conjunto de amostras analisadas é proveniente de fragmentos cerâmicos Tupiguarani oriundos da Coleção Aníbal Mattos³, sem contexto arqueológico, e de outros objetos provenientes de uma escavação realizada em Andrelândia/MG. O outro conjunto de amostras é oriundo do sítio Florestal II, situado em Ituêta-MG, na bacia do médio-baixo rio Doce (TAB. 1). As amostras⁴ 1708, 1709 e 1710 foram retiradas das camadas pictóricas de cacos cerâmicos (FIG. 1), já a 1711 de regiões de fragmentos impregnados com substância não identificada. A amostra 1733 corresponde a um material coletado isoladamente em escavação.

TABELA 1

Lista das amostras retiradas da cerâmica do Sítio Florestal II

Amostras	Local de Retirada
1708T	Faixa laranja situada na inflexão
1709T-B	Linha preta situada próxima à borda
1709T-C	Faixa vermelha situada próxima à borda
1710T-A	Linha preta situada próxima à borda
1710T-B	Faixa vermelha situada próxima à borda
1713T	Resina na face interna próxima à borda
1733T	Amostra isolada

Resultados

1 – Identificação de materiais

A seguir descreveremos sucintamente os resultados (TAB. 2) da identificação dos

2. Parte deste estudo está sendo desenvolvido no projeto de dissertação de Mestrado em Artes Visuais desenvolvido por Camila Jácome na Escola de Belas Artes da UFMG.

3. Coleção do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG.

4. Os números das amostras são de controle interno do Laboratório de Ciência de Conservação (Lacior -UFMG).

materiais, através de testes microquímicos, testes de solubilidade, FTIR, microscopia de luz polarizada e análise estratigráfica das camadas pictóricas da cerâmica do sítio Florestal II. Posteriormente discutiremos os resultados de Andrelândia e da Coleção Aníbal Mattos através de uma análise comparativa.

O caco de onde foi retirada a amostra 1708T (FIG. 1) é parte da carena de um pote tipo *igaçaba*, que apresenta resquícios de uma faixa possivelmente bicrômica (a pintura está muito erodida), em branco e laranja, na sua parte externa. Na tinta branca foi constatada a utilização do caolim como pigmento ($Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O$ - caolinita) e para a laranja a presença do pigmento amarelo ocre (este pigmento deve sua cor à presença de várias formas de óxido de ferro hidratados, principalmente pela goetita - $Fe_2O_3 \cdot H_2O$).

As amostras 1709T-B e 1709T-C (FIG. 1) foram retiradas de um caco pertencente a um pote carenado com pintura tricrômica na face externa. Na 1709T-B, retirada de uma linha preta, ocorre a presença de óxido de ferro e caolim. Já na faixa vermelha, correspondente a amostra 1709T-C, encontramos os pigmentos vermelho



Amostra 1708 - Camada laranja



Amostra 1709 - Camada branca, vermelha e linha preta



Amostra 1710 - Camada vermelha e linha preta



Amostra 1713 - Suposta camada de resina.



Amostra 1733 - Identificada como ocre.

Fig. 1 - Amostras de fragmentos cerâmicos do sítio Florestal II - Itueta/MG

ocre (anidrido férrico ou óxido de Ferro III - Fe_2O_3) e caolim. Provavelmente o caolim encontrado nesta amostra é proveniente da camada branca subjacente à preta e à vermelha.

As amostras 1710T (FIG. 1) foram retiradas de um fragmento de borda tricrômico. O vermelho (amostra 1710T-B) possui o pigmento vermelho ocre e caolim, e a tinta preta (amostra 1710T-A) contem óxido de ferro e caolim; como na amostra anterior, o caolim deve pertencer à camada de base branca.

A amostra 1711T (FIG. 1) foi retirada da face interna de um fragmento pertencente a um pote aberto. Foram aplicados testes de solubilidade (TAB. 2) que indicam a provável composição do material encontrado como uma resina natural. A confirmação deste resultado deve ser efetuada através de análises posteriores por FTIR e cromatografia gás-líquido, devendo ser apresentado posteriormente em dissertação em andamento. A amostra 1733 (FIG.1), que em princípio pensávamos ser de alguma resina natural, ao ser analisada comprovou ser uma cera.

TABELA 2

Teste de solubilidade aplicado na em amostra de resina encontrada em cerâmica arqueológica do Sítio Florestal II

Amostra	Solvente	Grau de Solubilidade
1711 T	Água	Insolúvel
1711 T	Xilol	Parcialmente solúvel
1711 T	Etanol	Parcialmente solúvel

Em nenhuma das amostras foi evidenciada a presença de aglutinantes orgânicos porventura utilizados nas tintas. Este resultado corrobora resultados anteriormente obtidos por nosso grupo de pesquisa em amostras de fragmentos de pintura rupestre (DAVID, 2001, p. 74).

2 – Espectrometria RAMAN

As amostras enviadas para análise de espectrometria RAMAN, realizada gentilmente pela Prof. Dr. Dalva Faria (Instituto de Química - USP), estão listadas na TAB. 3 abaixo:

TABELA 3

Resultados da aplicação da Espectrometria RAMAN nas amostras de pigmentos de cerâmica arqueológica do Sítio Florestal II

Amostra	Camada Analisada	Resultado
1708 T	Laranja	Carbono amorfo
1709 T - B	Preta	Carbono amorfo
1710 T - A	Preta	Espectro similar ao da Hematita
1710 T - B	Vermelha	Hematita

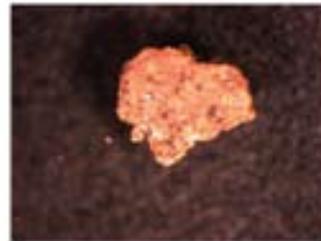
A presença de carbono amorfo nas amostras 1708 T e 1709 T-B, a princípio, nos pareceu incongruente; na primeira amostra já havíamos identificado o pigmento amarelo ocre e, na segunda amostra, óxido de ferro. Em comunicação pessoal, a prof. Dalva Faria nos informou que o local de incidência do feixe de luz monocromática laser é pontual, o que nos leva a crer que o carbono amorfo identificado poderia ter sido incluído na tinta acidentalmente – no momento em que a tinta foi feita poderia haver uma fogueira próxima, ou então a presença do carvão poderia ser devida à exposição do pote ao fogo. Mesmo assim, essas amostras serão revistas e refeitas para confirmação.



Micro-amostra 1709T - B



Micro-amostra 1709T - C



Micro-amostra 1710T - A



Micro - amostra 1710T - B

Fig. 2 - Micro-amostras retiradas das camadas pictóricas de fragmentos de potes cerâmicos provenientes do sítio Floresta II



Fig. 3 - Cortes estratigráficos

A confirmação de hematita na amostra 1710 T-A e 1710 T-B confirmou e esclareceu os resultados anteriores da presença de óxidos de ferro nos pigmentos. O espectro da amostra 1710 T-B (tinta vermelha) apresentou bandas características de hematita e o da amostra 1710 T-A (tinta preta) apresentou comportamento similar ao da 1709 T-B, não ocorrendo após o *photobleaching* – irradiação prolongada com o laser em alta potência visando minimizar a fluorescência – as bandas características de carbono amorfo.

3 – Análise estratigráfica

A análise estratigráfica só é possível de ser realizada com a retirada de um micro-fragmento (FIG. 2) de aproximadamente 1 mm de diâmetro, que vai do suporte cerâmico até a última camada de tinta aplicada. As amostras foram retiradas, preferencialmente, de áreas mais friáveis, para evitar danificar, mesmo que milimetricamente, as pinturas. O micro-fragmento é, então, posto em bloco sólido de polímero acrílico para a visualização em microscópio; nas fotos é possível ver marcas esbranquiçadas decorrentes do polimento do bloco.

Na amostra 1708T (FIG. 3) foi confirmada a bicromia com a seguinte seqüência: primeiro a camada branca, seguida pela laranja.

Já a tricromia das amostras 1709 foi estabelecida através de um corte. Na amostra 1709T-C (FIG.3), extraída da faixa vermelha sobre engobo branco, apresentaram a mesma seqüência estratigráfica: se sobrepõem ao suporte cerâmico uma camada de tinta branca, em seguida a tinta vermelho/alaranjada e, finalmente, uma camada branca com sujidades, ainda não identificada como tinta.

A seqüência na 1709T-B apresenta diferenças em relação às duas anteriores, devido à área de origem de cada amostra, tendo sido esta última extraída da região de linhas/ponto. Devido ao estado de conservação da pintura, não foi possível identificar se o preto fazia uma linha contínua ou foi feito por pontos. Após o suporte cerâmico existe uma camada branca cuja constituição não foi identificada, e logo em seguida uma camada escura, também de composição desconhecida. Sobre a camada escura está a tinta branca com grãos negros (não identificados ainda) e, finalmente, traços intermitentes de tinta preta.

Os cortes estratigráficos resultantes das amostras 1710T-A e 1710T-B (FIG.4) foram montados a partir de fragmentos retirados da camada vermelha. Estes apresentam certa semelhança com a amostra 1708T e 1709T-A, apresentando a camada branca de composição ainda indefinida, localizada logo acima do suporte cerâmico. Sobre esta camada não identificada (camada 1) encontra-se uma outra camada escura (camada 2), seguida por uma camada branca composta por caolim (camada 3). A observação da camada 2 sob luz ultravioleta não evidenciou fluorescência produzida por este material, o que permite supor que se trate de material inorgânico.

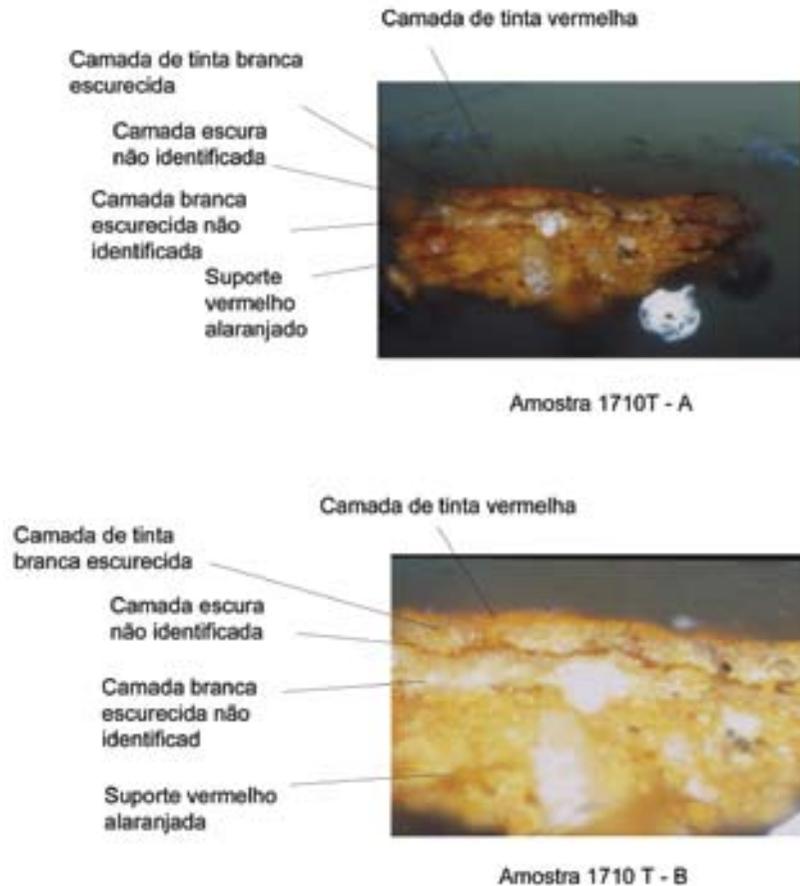


Fig. 3 - Cortes estratigráficos

Pigmentos e seqüência estratigráfica da cerâmica arqueológica Tupiguarani da Coleção Aníbal Mattos e de Andrelândia

As amostras (1612T-A, 1612T-B, 1613T, 1614T, 1615T-A, 1614T-B 1616T) foram removidas de dois fragmentos da coleção Aníbal Mattos (TAB. 3), que pertenceram a potes abertos cuja superfície interna é pintada em tricromia. O único fragmento do sítio das Caretinhas, situado em Andrelândia, no sul do estado de Minas Gerais, na bacia do rio Grande, forneceu uma amostra (1617T) proveniente de uma faixa branca próxima à borda. Apesar da diferença de localização geográfica e decoração do material, foi possível perceber uma similaridade técnica, tanto em relação aos materiais utilizados como pela seqüência das camadas pictóricas na cerâmica, com as análises do sítio Florestal II (TAB. 3).

Nas amostras extraídas da base de preparação branca (1612TA, 1615TB, 1617T), assim como aquelas que estavam sobre ela (1612TB, 1613T, 1614T, 1615TA, 1616T), identificou-se a presença de caulim. O pigmento das tintas vermelho (1613T) e laranja (1615TA) foram, respectivamente, o vermelho ocre e o amarelo ocre, ambos compostos por variedades de óxidos de ferro. O pigmento preto (1614T) foi identificado como óxido de ferro.

Discussão dos Resultados

Em todas as amostras confirmou-se a presença de materiais minerais, ocres e óxidos de ferro, o que indica que a obtenção desses pigmentos seria devida ao processamento de terras. Os pigmentos ocres (GETTENS e STOUT, 1966, p. 134) são constituídos de sílica, argila e de óxidos de ferro (tanto na forma de hidróxido quanto de anidrido). Os ocres variam sua cor do amarelo, passando pelo vermelho, até o marrom, devido à variação do estado de oxidação do ferro como Fe^{+2} ou Fe^{+3} e também ao grau de hidratação do óxido.

A variedade de cores produzidas pelos óxidos de ferros depende do grau de hidratação e da granulometria (tamanho médio) de suas partículas. Os anidridos férricos são escuros como o vermelho púrpura escuro e o marrom-castanho, enquanto as formas hidratadas dos óxidos de ferro variam do vermelho vivo ao amarelo escuro, passando pelo tom de amarelo ocre (GETTENS e STOUT, 1966, p. 122).

Outra constatação é a ausência de materiais aglutinantes orgânicos. Atualmente, algumas populações indígenas fazem tintas com pigmentos minerais sem a adição de aglutinante específico. Seria isso possível porque o próprio caulim presente nas terras

de onde se retirou os pigmentos funcionaria como aglutinante? Outra hipótese seria que tintas pré-históricas tivessem aglutinantes de origem orgânica, que desapareceram. Estamos realizando, no Lacicor-UFMG, experimentos em câmara de envelhecimento por luz para verificar o ritmo de alteração de aglutinantes como gordura animal, óleos vegetais e albumina sob a ação do tempo.

As micro-amostras apresentam uma seqüência recorrente na técnica pictórica: no caso da cerâmica policrômica, a base branca de caolim é seguida da camada vermelha (banda próxima a borda ou ângulo de inflexão) e/ou da camada preta (linhas e pontos). Não identificamos sobreposição entre o vermelho e o preto nas amostras tratadas. A verificação da presença da camada branca servindo como base de preparação, a identificação do caolim como seu componente principal e a documentação da seqüência estratigráfica demonstrando a superposição desta e outras camadas coloridas são resultados originais resultantes do desenvolvimento do presente trabalho. Mesmo quando a alteração não permitia mais ver o caolim a olho nu, o exame microscópico comprovou a presença desta base. A seqüência estratigráfica e os materiais encontrados nas amostras do sítio Florestal II mostraram similaridades com as amostras da cerâmica de Andrelândia. Cabe lembrar que esse tipo de decoração pintada é típico das vasilhas Tupinambá.

Um resultado interessante e que merece comentário especial refere-se ao fato de se constatar o uso da camada branca de caolim como base de preparação na pintura em cerâmica. Trata-se de técnica encontrada também na policromia de esculturas coloniais em Minas Gerais, ainda que não como prática corriqueira, uma vez que o comum era o uso de camadas de sulfato ou carbonato de cálcio, material adquirido por importação. O uso de caolim como base de preparação foi constatado em amostras de policromias inacabadas da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro (MG), e neste caso em particular deveu-se certamente à falta de recursos financeiros para a aquisição do material tradicional (gesso ou carbonato de cálcio). Trata-se, entretanto, de prática bastante conhecida na China (PIQUÉ, 1996), que aparecendo no contexto do Brasil colonial pode ter decorrido de uma influência dos conhecimentos indígenas dos materiais nativos.

Nas amostras 1709 (A, B) e 1710 (A, B) foram percebidas duas camadas ainda não identificadas. Esperamos obter melhores resultados com a aplicação da Microsonda Eletrônica. Mas com o conhecimento adquirido na análise cerâmica tupiguarani sabemos da aplicação de uma camada de barbotina nas peças que receberão pintura. Acreditamos que estas camadas possam ser de uma argila mais fina do que a que constitui o suporte.

Como dito acima, identificamos a presença de resina natural em uma única amostra

(1711). Acreditamos que serão necessários testes com outras amostras para confirmar a utilização de resina natural como acabamento da cerâmica arqueológica tupiguarani. O infravermelho e a cromatografia gás-líquido poderão também elucidar a natureza dessa resina natural. As referências encontradas nos viajantes (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 177) e etnógrafos (RIBEIRO, 1988) sobre a utilização das resinas de jatobá (goma americana) e goma de angico serão uma referência para comparar com os espectros encontrados. O uso da resina de jatobá merece comentários, uma vez que se trata de material originário das Américas, largamente produzido no Brasil. Esta resina é líquida enquanto extraída da árvore, entretanto endurece rapidamente e somente pode ser utilizada na forma líquida antes de secar ou então em solução em etanol (C_2H_5OH). O etanol, sintetizado na fermentação das bebidas de frutos ou raízes (como o cauim, fermentado de mandioca), poderia ter sido utilizado como solvente de resinas naturais. Mais experimentos devem ser planejados e executados no intuito de se obter mais evidências quanto ao possível uso da resina de jatobá, sendo este um tópico em desenvolvimento em nossa pesquisa.

Resta também identificar a natureza da cera (amostra 1733): como dissemos anteriormente, trata-se de um achado isolado que não podemos, por enquanto, relacionar com a cadeia operatória da cerâmica.

Técnicas analíticas mais avançadas do ponto de vista de equipamentos e custo, tais como PIXE – *Proton Induced X Ray Emission* – podem evidentemente contribuir para a identificação de materiais; no entanto, apresentam algumas limitações. No trabalho apresentado por Magalhães *et al.* (2003a), os resultados diferem um pouco do que encontramos, excetuando a identificação de vermelho na qual foi encontrada uma grande proporção do elemento ferro (80%), muito provavelmente oriunda de um óxido de ferro. A tinta preta analisada continha os elementos químicos Fe (40%), Ca (24%), Mn (14%), Ti (12%), K(10%); os autores consideram como caracterizador da cor preta a presença de Mn em sua forma de óxido. Cabe salientar que a verificação desta interpretação requer testes complementares, uma vez que estas amostras também contêm óxidos de ferro não identificados. No caso de ser magnetita, poderiam também ser os responsáveis pela cor preta. Ou seja, a presença de ambos – Fe e Mn – deixa dúvidas quanto à natureza da cor preta, uma vez que não foram identificadas as substâncias químicas que contêm Fe e Mn. A aplicação de espectrometria Raman, FTIR e microscopia de luz polarizada, usadas como técnicas auxiliares, permitiriam uma conclusão quanto à natureza da cor preta nestas amostras. Na tinta branca foi constada a presença dos elementos Fe (38%), Ti (28%), Ca (22%) e K (12%); entretanto, a forma como estes elementos se encontram associados, ou seja, a constituição química da amostra estudada, não é possível de ser

obtida somente com os resultados da análise por PIXE. O Fe com certeza encontra-se na forma de óxido colorido. O Ca pode estar tanto na forma de sulfato quanto de carbonato; entretanto, a confirmação só poderia ser efetuada através de testes microquímicos ou do uso do FTIR. Já o K pode estar presente como componente traço de alguma argila. A presença de Ti, entretanto, é uma questão a ser resolvida, uma vez que o titânio não aparece livre na natureza, associando-se às rochas eruptivas, sedimentares e metamórficas. O dióxido de titânio é muito utilizado, desde o séc. XX, na fabricação de pigmento branco sintético componente de tintas industriais.

Verifica-se, portanto a imperiosa necessidade da preparação e análise de cortes estratigráficos quando do trabalho nesta área de caracterização de materiais e técnicas pictóricas, já que certas camadas (tanto de preparação quanto de pigmentos) podem não ser mais visíveis a olho nu nas peças arqueológicas. Aproveitamos a oportunidade para enfatizar a necessidade da combinação de técnicas, tais como a microscopia de luz polarizada, o uso de FTIR e microscopia de fluorescência de ultravioleta, além da cuidadosa manipulação e documentação dos fragmentos através da microscopia estereoscópica, para se chegar a resultados conclusivos sobre as técnicas e materiais pictóricos. Devido ao tamanho diminuto das amostras, podemos considerar estas técnicas como não-destrutivas, uma vez que o local de amostragem, normalmente, é praticamente invisível, não prejudicando portanto a estética e a integridade do objeto estudado.

REFERÊNCIAS

- DAVID, Helena. *Conservação de Arte Rupestre no Abrigo Norte do Janelão, Vale do Peruaçu, Minas Gerais*. 2001. Dissertação (Mestrado em Conservação/Restauração) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.
- GETTENS, Rutherford J.; STOUT, George L. *Painting Materials. A Short Encyclopaedia*. New York: Dover Publications, 1966. 333 p.
- GODÓI, Manuel Pereira de. Análises químicas das tintas usadas na cerâmica pelos extintos indígenas da Cachoeira de Emas, Rio Mogi Guassu. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul*, 1946, p.241-246.
- LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, José P. *Cerâmica Guarani*. 2. ed. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989.
- MAGALHÃES, Stênio Dore de et. al. Os elementos nas cores indígenas. *Ciência Hoje*, v. 33, n. 198, out. 2003, p. 65-67.
- MAGALHÃES, Stênio Dore de et al. Análise atômica de pigmentos em cerâmicas Tupinambá: semelhanças com artefatos andinos. In: XII CONGRESSO DA SOCIEDADE DE ARQUEOLOGIA BRASILEIRA (SAB), 2003, São Paulo. *Resumos...*, São Paulo, 2003a, p. 125.
- McCRONE, Walter C. The Microscopical Identification of Artists' Pigments. *Journal of the International Institute for Conservation, Canadian Group*, v.7, n.182, 1982, p.11-34.
- MILLS, John S., WHITE, Raymond. *The organic chemistry of museum objects*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1994. 206 p.
- PIQUÉ, Francesca. The role of scientific examination in the planning of preservation strategies: Cave 6 at Yungang, China. In: BRADLEY, Susan (Ed.) *The interface between science and conservation*. Occasional papers (British Museum), 116. [s.l.]: British Museum, 1996. p. 67-73.
- RIBEIRO, Berta. *Dicionário do Artesanato Indígena*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1988. 345 p.
- SAINT HILAIRE, A. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Ed. USP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
- SOUZA, L. A. C. *Evolução da tecnologia de policromia nas esculturas em Minas Gerais nos século XVIII*: O interior inacabado da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar. 1996. Tese (Química) – Instituto de Ciências Exatas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.
- SOUZA, L. A.; PANACHUK, L.; ROCHA, S. O. G. da. Análise de pigmentos da cerâmica Tupiguarani em Minas Gerais. In: XII CONGRESSO DA SOCIEDADE DE ARQUEOLOGIA BRASILEIRA (SAB), 2003, São Paulo. *Resumos...*, São Paulo, 2003, p. 126.

LOCAL DE AMOSTRAGEM	AMOSTRA	CA-MADA	AGLUTI-NANTE (S)	PIGMENTO (S)	ESTRATIGRAFIA
Amostra retirada da lateral superior de um fragmento que está localizado na inflexão de um pote carenado. Obs: Local 05, quadra UV 18. Ref: 13	1708T	laranja	-	Ama-relo Ocre, Caolim	1- Suporte claro 2 - Camada não identificada no UV 3 - Camada branca 4 - Camada de tinta laranja.
Amostra retirada da lateral direita inferior de um fragmento que está localizado próximo a borda do pote carenado. Obs: Local 05, quadra S20. Ref: 63	1709T-B	Preto (Linha)	-	Caolim, Óxido de ferro.	1 - suporte ocre avermelhado 2 - camada branca (não identificada) 3 - camada escura fina (não identificada no UV) 4 - camada de tinta branca com grãos negros 5 - camada preta intermitente
Amostra retirada da lateral inferior de um fragmento que está localizado próximo a borda do pote carenado. Obs: Local 05 quadra S20. Ref: 63.	1709T-C	Faixa vermelha	-	Caolim, Vermelho ocre.	1 - suporte ocre avermelhado 2 - camada de tinta branca 3 - camada de tinta vermelho/alaranjada 4 - camada branca com sujidades
Amostra retirada da lateral esquerda inferior de um fragmento que está localizado na borda do pote carenado. Obs: Local 05, quadra QR 1920. Ref:2 2	1710T-A	Preto	-	Caolim, Óxido de ferro.	1- suporte vermelho/alaranjado 2 - branco escurecido (não identificado) 3 - camada fina escura (não identificada) 4 – camada de tinta branca escurecida 5 – camada de tinta vermelha
Amostra retirada da lateral superior de um fragmento que está localizado na borda do pote carenado. Obs: Local 05, quadra QR 19/20. Ref: 22	1710T-B	Vermelho	-	Caolim, Vermelho ocre.	1- suporte vermelho/alaranjado 2 - branco escurecido (não identificado) 3 - camada fina escura (não identificada) 4 – camada de tinta branca escurecida 5 – camada de tinta vermelha
Amostra retirada da lateral direita superior de um fragmento que está localizado no bojo de um pote. Obs: Local 05, quadra S20.	1711T	Resina	Resina	--	
Amostra retirada da parte inferior de um fragmento que está localizado na borda de um pote. Obs: Local 05, Quadra 0-21	1712T-A	Resina	Resina	-	
Amostra retirada da parte inferior próximo a 1712T-A de um fragmento que está localizado na borda de um pote. Obs: Local 05, Quadra 0-21	1712T-B	Resina	Resina	-	
Amostra retirada da parte central inferior de um fragmento que está localizado na borda de um pote. Obs: Local 05, quadra 0-21.	1713T	Resina	Resina	-	
Amostra do meio de uma escavação na quadra I-18 do sítio florestal 2- Local 4.	1733T		Cera		

LOCAL DE AMOSTRAGEM	AMOSTRA	CAMADA	AGLUTINANTE (S)	PIGMENTO (S)	ESTRATIGRAFIA
Amostra retirada do pote 1, da parte central da base inferior.	1612TA	Base branca	-	Caolim	1-Base de Preparação Branc 2-Camada escura.
Amostra retirada do pote 1, da faixa vermelha inferior	1613T	Faixa Vermelha	-	Caolim, Vermelho ocre.	1- Base de Preparação Branc 2-camada vermelha
Amostra retirada do pote 1, da faixa preta superior	1614T	Faixa preta	-	Caolim, Óxido de Ferro	1- Base de Preparação Branc 2-camada colorida com pigmentos vermelhos e pretos.
Amostra retirada do pote 2, área central superior.	1615TA	Camada laranja	-	Caolim, Amarelo ocre.	1- Base de Preparação Branc 2-camada laranja
Amostra retirada do pote 2, área central superior.	1615TB	Base branca	-	Caolim	
Amostra retirada do pote 2, lado direito inferior.	1616T	Camada preta	-	Caolim, Óxido de ferro.	
Amostra retirada do pote de Andrelândia MG no sítio Caretinhas, área próxima à borda na face interna do caco cerâmico.	1617T	Camada branca		Caolim, Óxido de ferro.	1-suporte 2- Base de Preparação Branc

Campos Gráficos Tupiguarani e cosmovisões Amazônicas: Uma hipótese alternativa

Tania Andrade Lima¹

Em 1984, José Proença Brochado construiu um modelo para a origem e dispersão dos grupos que produziram a cerâmica Tupiguarani, defendido em tese de doutorado apresentada à Universidade de Illinois (BROCHADO, 1984). Combinando evidências arqueológicas, etnográficas e linguísticas, considerou-os originários do sudoeste da Amazônia, de onde teriam se dispersado em duas direções distintas, contornando as terras altas do planalto brasileiro em um movimento de pinça. O ramo setentrional, associado aos Tupinambá, teria se expandido em direção a leste, através das bacias hidrográficas, e ocupado a costa atlântica. O meridional, associado aos Guarani, teria deixado a região do rio Madeira e, rumando para o sul, alcançado a drenagem do Paraná-Paraguai, dispersando-se daí em diante pelas terras meridionais brasileiras e regiões vizinhas na Argentina e no Uruguai.

1. Departamento de Antropologia, Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).



Figura 1

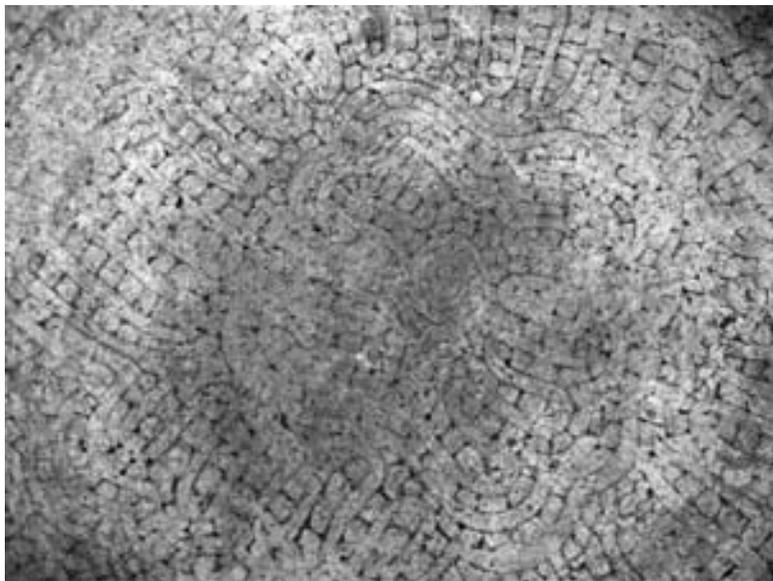


Figura 2

Esses grupos, que em sua origem produziam cerâmicas policromadas na Amazônia, teriam levado consigo essa herança cultural em sua diáspora. Para Brochado, as manifestações mais setentrionais da cerâmica Tupiguarani, encontradas no nordeste e sudeste do Brasil, guardaram elementos dessa ancestralidade. Sua hipótese fundamentava-se nas seguintes evidências:

a) do ponto de vista das formas, as cerâmicas Tupiguarani setentrionais estariam mais próximas da cerâmica Marajoara que da sua co-irmã meridional Guaraní, e mais próximas ainda das cerâmicas Miracangüera, encontradas no médio Amazonas;

b) do ponto de vista da decoração, a pintura policroma ocupa os mesmos campos na superfície das cerâmicas amazônicas e Tupiguarani, com a parte superior das bordas reforçadas recebendo uma faixa fronteira circundante, paralela à abertura, sendo o interior recoberto por intrincados padrões decorativos;

c) a maior parte das técnicas

decorativas ou das formas de estruturar a superfície dos vasos são as mesmas na Amazônia e no leste do Brasil, traços culturais que teriam sido herdados, segundo ele, de um ancestral comum na Amazônia Central. Essas características teriam sido perdidas quando os portadores da cerâmica Tupiguarani divergiram da cultura Marajoara, tendo a primeira se tornado uma versão simplificada da segunda;

d) o grande número de similaridades entre elas torna absurda a hipótese da invenção independente.

Tentando aprofundar as idéias fecundas de Brochado, mas deixando de lado a perspectiva difusionista e reorientando teoricamente a questão, encaminhamos as reflexões agora em outra direção, com preocupações de outras naturezas. Entendemos que, de fato, esquemas mentais muito semelhantes parecem estar por detrás da organização dos campos decorativos de algumas cerâmicas pré-históricas da Amazônia e Tupiguarani, ordenados em muitos

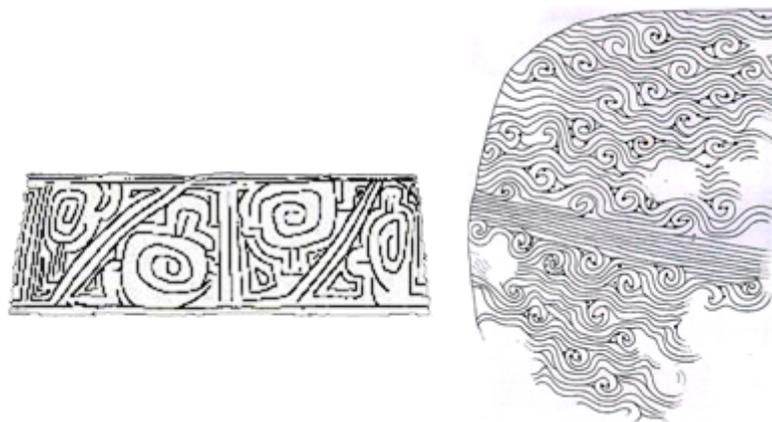


Figura 3



Figura 4



Figura 5

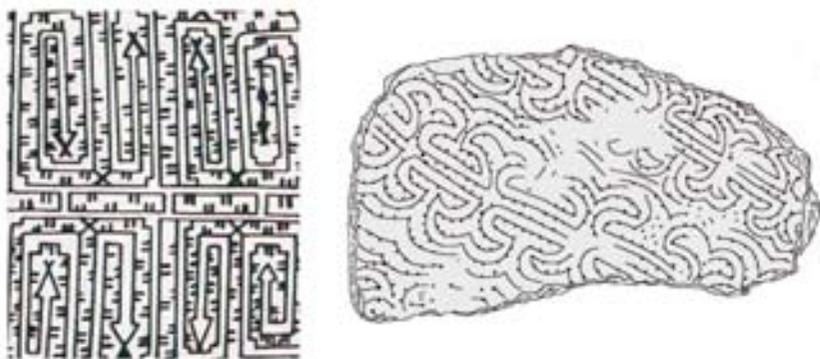


Figura 6

casos a partir dos mesmos princípios. Para além da policromia e do preparo de fundos claros para receber os motivos em preto e/ou vermelho, identificamos esquemas cognitivos muito semelhantes regendo a produção dessas cerâmicas. Como elementos estruturais comuns aos campos gráficos de ambos os grupos ceramistas, consideramos:

a) a tripartição do campo decorativo em fundo, faixa e borda, onde corpo e borda são tratados como unidades separadas;

b) um centro ordenador, a partir do qual é estruturado o campo decorativo, total e intensamente preenchido com motivos labirínticos dispostos com uma complexidade rítmica resultante de cuidadoso planejamento, evitando-se de todas as maneiras a formação de vazios;

c) o uso sistemático, para esse preenchimento, dos mesmos elementos básicos, como motivos meândricos, espiralados, em gregas, etc., porém dispostos de forma sempre renovada;

d) rigorosa simetria bilateral,

em campos gráficos bipartidos ou quadripartidos a partir de dois eixos, explícitos ou implícitos. Assimetrias, quando existentes, são ilusórias, tratando-se na verdade de simetrias invertidas, perceptíveis somente a um segundo olhar; e) soluções de preenchimento dos campos gráficos fortemente convergentes, como:

e.1) o escurecimento de segmentos de modo a criar a ilusão de um fundo escuro com a finalidade de destacar o motivo principal, como ocorre sistematicamente com o motivo em ondas, tanto na cerâmica marajoara, quanto na Tupiguarani. Este efeito na cerâmica Tupiguarani é bem mais discreto que na cerâmica marajoara e limita-se a pontos essenciais, de modo a colocar as ondas em destaque, mas o princípio é o mesmo (FIG. 1);

e.2) a condição flutuante, no campo decorativo, de determinados padrões, como no caso do conhecido padrão pele de jaguar, que aparece recorrentemente na cerâmica Aristé do baixo Amazonas, e que também na cerâmica Tupiguarani flutua da mesma forma no campo decorativo (FIG. 2);

e.3) as composições estruturadas em torno da justaposição de faixas largas e linhas finas, em múltiplas combinações, para as quais Brochado já havia chamado a atenção (FIG. 3);

e.4) as linhas paralelas, segmentadas a intervalos curtos e regulares, em movimentos sinuosos (FIG. 4);

f) os elementos que, desempenhando um papel acessório, secundário, no campo decorativo, aparecem tanto na cerâmica marajoara quanto na cerâmica pintada Tupiguarani. É o caso, por exemplo, das “aspas” – linhas duplas, curtas, recorrentemente aplicadas a intervalos regulares, em posição vertical ou horizontal. Na cerâmica Tupiguarani não há “aspas”, mas traços ou pontos cheios, igualmente aplicados a intervalos regulares (FIG. 5).

Mais que sugerir uma origem comum ou conexões entre as culturas que produziram essas cerâmicas, para as quais não há por enquanto suficiente comprovação, entendemos que precisam ser investigadas – ainda que as hipóteses existentes venham a ser confirmadas – quais condições internas favoreceram a persistência de esquemas mentais tão semelhantes em grupos de todo distanciados entre si. Especialmente no caso da cerâmica Tupiguarani, que teve uma perduração milenar e uma impressionante dispersão espacial, de norte a sul do país.

Se considerarmos os dois ramos da cerâmica Tupiguarani – tanto o setentrional, associado por Brochado aos Tupinambá, quanto o meridional, associado aos Guarani – é preciso ter em mente a notável diversidade cultural que esses rótulos unificadores encobrem, por ora ainda muito mal discernida, e que vem requerendo, em curto prazo, o reconhecimento da variabilidade neles embutida, em lugar da suposta homogeneidade que eles fazem pressupor. E em um quadro de tal diversidade cultural a persistência desse esquema mental se torna ainda mais notável. Acreditamos ser este o fenômeno que mais merece atenção neste momento, substituindo-se a ênfase inicial nas conexões externas por um olhar mais atento às conexões internas.

Nossas questões são, por conseguinte, de outra ordem: por que razão os ceramistas Tupiguarani, ao se dispersarem por grande parte do território brasileiro, mantiveram praticamente inalterados esses esquemas mentais? Qual a razão dessa estabilidade? Como se explica tal continuidade? Conexões externas podem explicar a transmissão, mas só conexões internas podem explicar a persistência, como assinalou Lévi-Strauss (1996), e esta é a que mais nos interessa aqui.

Reproduzindo suas palavras quando se referiu a possíveis relações entre a arte da costa noroeste norte-americana e a da China antiga, não estamos procurando apontar “traços independentes viajando cada um por sua conta, desprendendo-se à vontade de uma cultura para vir se agregar a outra” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 304). Estamos falando de esquemas mentais que são estruturadores não apenas de estilos, mas também de outros aspectos da vida social, e que podem ser potencialmente percebidos também em outras instâncias materiais e imateriais da cultura.

Tendo em vista que o que está em discussão é arte gráfica e que arte e cosmologia caminham juntas, a estruturação desses campos gráficos parece ter obedecido aos mesmos princípios que regeram a ordenação da natureza, da cultura e da sobrenatureza entre esses ceramistas. Ela expressa a maneira como eles conceberam o mundo, como constituíram suas sociedades, como classificaram, explicaram e interpretaram o universo à sua volta, de tal forma que campos gráficos podem ser entendidos como verdadeiros mapas cosmológicos (VIDAL, 1992).

Dando aqui, portanto, menor ênfase a conexões e difusões, entendemos que a notável similaridade observada por Brochado entre as cerâmicas Tupiguarani e as do baixo

e médio Amazonas pode ser tentativamente atribuída ao fato de que essas diferentes sociedades amazônicas parecem ter partilhado princípios cosmológicos muito semelhantes, materializados em sistemas de comunicação visual fortemente convergentes.

Essa cosmologia parece ter entranhado e permanecido de tal forma arraigada nesses grupos que perdurou milenarmente, transmitida de geração a geração, tendo sido levada pelos ceramistas que deixaram a Amazônia e se dispersaram por grande parte do nosso território. Os sistemas socioculturais desses migrantes assumiram, com certeza, novas e múltiplas configurações, na medida em que avançaram por novas regiões e interagiram com outras culturas. Mas, enquanto conseguiram sustentar seu modo de vida tradicional e não passaram por transformações radicais, eles parecem ter permanecido umbilicalmente ligados a ela, retendo essa memória iconográfica.

Princípios cosmológicos comuns podem explicar o parentesco e o ar de família entre cerâmicas produzidas por culturas tão díspares no espaço e no tempo, bem como a perduração de certas práticas materiais diretamente relacionadas ao sistema de crenças e à sobrenatureza, como o sepultamento em urnas, que impede o contato direto dos mortos com a terra. Sobretudo porque algumas manifestações dos ceramistas Tupiguarani, em áreas meridionais, precedem cronologicamente aquelas das quais eles teriam hipoteticamente se originado, na Amazônia, de tal forma que fica cada vez mais difícil sustentar essas semelhanças como sendo resultado de associações, derivações ou filiações.

Ao longo da trajetória da humanidade são inúmeros os exemplos de cosmologias que perduraram de forma extraordinária em diferentes culturas, algumas milenarmente,² como no caso em tela. Enquanto elas foram capazes de justificar e dar conta do funcionamento do universo, da natureza e das sociedades, os sistemas socioculturais que as conceberam lhes deram sustentação, descartando-as tão somente a partir do momento em que as transformações pelas quais eles passaram alteraram de tal forma sua percepção desses domínios que elas se tornaram inoperantes, sendo então substituí-

2. Em trabalho anterior (LIMA, 1996), foi constatada a extraordinária perduração da teoria hipocrática dos humores por mais de dois mil anos no mundo ocidental. Nascida na Grécia, cinco séculos antes do início da era cristã, seus princípios atravessaram centenas de anos, adentrando os tempos medievais, renascentistas, modernos e chegando a atualidade, tendo sido desarticulados apenas pelo capitalismo em suas etapas mais avançadas. Penetrando profundamente nas mentalidades, o humorismo exerceu uma influência decisiva e duradoura. Princípios da doutrina sobrevivem até hoje em bolsões não-capitalistas, demonstrando um fôlego de fato impressionante.

das por novas formas de conceber e de lidar com essas diferentes instâncias.

Estamos diante, portanto, de um fenômeno que pode ser explicado se percepções cosmológicas similares tiverem sido partilhadas por diferentes culturas estabelecidas em tempos pré-coloniais na Amazônia, entre elas os ceramistas Tupiguarani. As semelhanças observadas nos campos gráficos por elas produzidos, independentemente dos contatos que possam ter mantido entre si, devem ser creditadas a esse fundo comum que regeu suas vidas e que foi expresso de forma tão eloqüente nos seus intrincados grafismos.

REFERÊNCIAS

BROCHADO, José Proença. *An ecological model of the spread of pottery and agriculture into Eastern South America*. Urbana-Champaign: University of Illinois, 1984. 574 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996. p 279-304.

LIMA, T. Andrade. Humores e odores: ordem corporal e ordem social no Rio de Janeiro, século XIX. *Manguinhos - História, Ciências, Saúde*, v. II, n. 3, p. 44-96, 1996.

VIDAL, Lux (Org.) *Grafismo indígena: estudos de Antropologia Estética*. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp/Edusp, 1992.

ISBN 978-85-66010-25-1



9 788566 010251

IPHAN **80** ANOS 1937 2017

MINISTÉRIO DA
CULTURA

