

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**GLAUCO CONSTANTINO PEREZ**

**ETNOARQUEOLOGIA DOS GRAFISMOS GUARANI:  
ESTUDO DO ACERVO CERÂMICO  
DO SÍTIO ARQUEOLÓGICO  
CÓRREGO DA LAGOA 2 – ALTÔNIA – PR**

MARINGÁ  
2010

**GLAUCO CONSTANTINO PEREZ**

**ETNOARQUEOLOGIA DOS GRAFISMOS GUARANI:  
ESTUDO DO ACERVO CERÂMICO  
DO SÍTIO ARQUEOLÓGICO  
CÓRREGO DA LAGOA 2 – ALTÔNIA – PR**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Maringá para obtenção do título de Mestre em História. Orientado pelo Prof. Dr. Lucio Tadeu Mota, dentro da linha de pesquisa: Fronteiras, Populações, e Bens Culturais.**

**MARINGÁ  
2010**

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Lucio Tadeu Mota que por sua orientação possibilitou a realização dessa pesquisa e, apontamentos diferenciados me permitiram maior reflexão sobre meu objeto de estudo.

À Professora Rosângela Célia Faustino, que com a participação em seus projetos de extensão, me possibilitou auxílio financeiro e valiosa amizade.

Às Professoras Josilene Aparecida de Oliveira, que me mostrou a verdadeira arqueologia através de indicações de leituras e trabalhos de campo inesquecíveis e Valéria Assis que em suas diferentes formas de contribuição, também me mostrou o cientificismo dos trabalhos arqueológicos.

À todos os professores que contribuíram com minha formação durante meu caminho dentro do Programa de Mestrado em especial, Professoras Sandra de Cássia Araújo Pelegrini e Hilda Pívaro Stadniky que com a amizade e conhecimento contribuíram com meu trabalho com seus ensinamentos e esclarecimentos de minhas dúvidas.

À Isabel minha mãe, que com sua amizade, complacência e saudade me ajudou tanto em todos os momentos da minha vida e principalmente nesses últimos meses me dando equilíbrio para esta conquista, Heraldo meu padrasto, Eduardo meu irmão, Daniela minha cunhada e Ícaro meu sobrinho.

À todos os meus amigos, em especial Higor Afonso, Keros Gustavo, Kleverson Luis, Tiscianne, Maria Simone, Éder, Tayse, Aluízio, Vanessa Lança, Luciene e Iara, meus grandes companheiros de trabalho, viagens, estudos, discussões e eventos; quem acompanhou diariamente as angústias, sofrimentos e realizações desta dissertação.

À Toda Equipe do Laboratório de Arqueologia, Etnologia e Etno-história, com destaque para Wilson e Sônia que foram responsáveis desenrolar deste trabalho.

*à minha família que tanto me apoiou!!!*

*Quinta-feira, 6 de Abril de 1944*

*Querida Kitty:*

*Perguntas-me o que é que mais me interessa e quais são os meus mais queridos entretenimentos. Não te assustes; é que não são poucas coisas. Em primeiro lugar, gosto de escrever, mas isto não é bem um entretenimento. Em segundo, gosto da genealogia das casas reais. (...) **O meu terceiro entretenimento é a história, (...) os livros, saber coisas sobre escritores, poetas e pintores e sobre a história da arte (...)** agrada-me qualquer disciplina da escola, mas coloco a história acima de todas.*

*Tua Anne*

(FRANK, A. 1947, p.129-130 - grifo nosso)

## RESUMO

A presente dissertação objetiva analisar os grafismos encontrados no acervo cerâmico Guarani do sítio arqueológico Lagoa Xambê – Altônia – Pr, armazenados no Laboratório de Arqueologia, Etnologia e Etno-história da Universidade Estadual de Maringá – Maringá/PR, estabelecendo uma interface entre Etnologia, Arqueologia e História, a partir de diversas abordagens teórico cognitivas que pretende apontar diversas maneiras de interpretar a produção da população Guarani. Além de fazer apontamentos sobre a Etnoarqueologia com o intuito de reconhecer em populações atuais Guarani traços da cultura dos Guarani pré-históricos.

**Palavras chave:** Cultura guarani, Altônia, Arqueologia, Grafismos.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims to analyze the artwork found in the collection of ceramic Guarani archaeological site Lagoa Xambrê - Alton - Pr, located in the collection of the Laboratório de Arqueologia, Etnologia e Etno-história da Universidade Estadual de Maringá – Maringá/PR, establishing an interface between Ethnology, Archeology and History, from several theoretical approaches to cognitive intended to show various ways to interpret the output of the Guarani people. In addition to making notes on to other fields in order to recognize in current populations traits Guarani culture of Guarani prehistoric.

**Key words:** Guarani Culture, Altônia, Archeology, Grafism.

## SUMÁRIO

LISTA DE MAPAS.....	VIII
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	IX
LISTA DE GRÁFICOS.....	X
INDICE DE TABELAS.....	XI
INTRODUÇÃO.....	
i. Histórico do sítio trabalhado.....	
ii. As vasilhas cerâmicas.....	
iii. O estudo.....	
CAPITULO 1 – DIFERENTES ARTICULAÇÕES A RESPEITO DO GRAFISMO GUARANI.....	
Conclusões do Capítulo 1.....	
CAPITULO 2 – O SÍTIO ARQUEOLÓGICO CÓRREGO DA LAGOA 2 E SUA CERÂMICA PINTADA.....	
2.1 O acervo	
2.2 A reorganização do acervo cerâmico para o atual estudo.....	
2.3 Método de análise do acervo	
2.3.1 As tintas	
2.3.1.1 Tintas vegetais.....	
2.3.1.2 Tintas Minerais.....	
2.3.2 Resinas.....	
2.3.3 Os Motivos.....	
2.3.3.1 Linha.....	
2.3.3.2 Tracejado.....	
2.3.3.3 Largura.....	
2.3.3.4 Posição.....	
2.3.3.5 Faixa.....	
2.3.3.6 Métodos e instrumentos.....	
2.4. A análise do acervo cerâmico.....	
2.4.1 Análises do material Classificado como CAMBUCHI.....	
2.4.2 Análises do material Classificado como CAMBUCHI CAGUABÃ.....	
2.4.3 Análises do MATERIAL SEM IDENTIFICAÇÃO TIPOLOGICA.....	
2.4.4 Análises do material classificado como BORDA.....	
Conclusão do Capítulo 2.....	
CAPITULO 3 – ETNOARQUEOLOGIA GUARANI: UM ESTUDO DO CASO DOS GRAFISMOS CERÂMICOS.....	
3.1 Etnoarqueologia, etnografia e analogia: uso dos termos	



Conclusão do Capítulo 3.....	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	
APÊNDICES	
APÊNDICES A.....	
APÊNDICE B.....	
APÊNDICE C.....	
APÊNDICE D.....	

## **LISTA DE MAPAS**

Mapa 1 - Mapa Político do Estado do Paraná com a localização do município de Altônia

Mapa 2 - Mapa 2 – Localização do Sítio Arqueológico Córrego da Lagoa 2

Mapa 3 - Sítios arqueológicos município de Altônia, PR

## INDICE DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Imagem de satélite retirada do Google Earth Plus mostrando o Rio Paraná, o sítio arqueológico trabalhado, a Lagoa Xambrê e o Município de Altônia/PR
- Figura 2 - Inserção municipal dos 232 sítios arqueológicos localizados na margem direita do rio Paraná e afluentes em MS
- Figura 3 – Representações das classes de vasilhas de Cambuchí e Cambuchí Caguabã
- Figura 4 - Elementos componentes de um Cambuchi: vasilha cerâmica Guarani conforme definições de La Salvia e Brochado (1989)
- Figura 5 – Comparação de trançados.....
- Figura 6 – Forma de trançado Mbyá.....
- Figura 7 – Motivos **m'bói**.....
- Figura 8 – Estampas Guarani reproduzidas por Schimtz em 1985.....
- Figura 9 - Estampas Guarani reproduzidas por Schimtz em 1985.....
- Figura 10 – Fragmento de borda de tipologia não identificada.
- Figura 11 – Fragmento de borda de tipologia não identificada.
- Figura 12– Fragmento de Cambuchi.
- Figura 13 – Fragmento de Cambuchi
- Figura 14 – Fragmento de Cambuchi.
- Figura 15 – Fragmento de Cambuchi caguabã.
- Figura 16 – Fragmento de Cambuchi.
- Figura 17 – Fragmento de Cambuchi
- Figura 18 – Fragmento sem identificação de tipologia.
- Figura 19 – Fragmento cerâmico com pintura que aparece entre bordas, cambuchi caguabã e cambuchi.
- Figura 20 – Fragmentos cerâmicos sem identificação tipológica.
- Figura 21 – Fragmento de Cambuchi caguabã.
- Figura 22 – Fragmento de Cambuchi.

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Números totais de fragmentos analisados na dissertação.....	
Gráfico 2 – Tipo de pintura dos Fragmentos de cambuchí.....	
Gráfico 3 – Localização da pintura nos fragmentos de cambuchí.....	
Gráfico 4 – Tipo da linha do grafismo encontrado no fragmento de cambuchí.....	
Gráfico 5 – Formato da linha dos grafismos dos fragmentos de cambuchi.....	
Gráfico 6 – Formato da linha do grafismo encontrado no Cambuchi em porcentagem..	
Gráfico 7 – Localização do grafismo no fragmento de cambuchí.....	
Gráfico 8 – Relação entre o grafismo e sua localização no fragmento de cambuchí.....	
Gráfico 9 – Tipo de pintura dos fragmentos de cambuchí caguabã.....	
Gráfico 10 – Localização da pintura nos fragmentos de cambuchí caguabã.....	
Gráfico 11 – Tipo da linha do grafismo encontrado no fragmento de cambuchí caguabã.....	
Gráfico 12 – Formato da linha dos grafismos dos fragmentos de cambuchi caguabã....	
Gráfico 13 – Localização dos grafismos no fragmento de cambuchí caguabã.....	
Gráfico 14 – Relação entre o grafismo e sua localização no fragmento de cambuchí caguabã.....	
Gráfico 15 – Tipo de pintura dos fragmentos sem tipologia definida.....	
Gráfico 16 – Localização da pintura nos fragmentos sem tipologia definida.....	
Gráfico 17 – Tipo da linha do grafismo encontrado no fragmento sem tipologia definida.....	
Gráfico 18 – Formato da linha dos grafismos dos fragmentos sem tipologia definida...	
Gráfico 19 – Localização dos grafismos no fragmento sem tipologia definida.....	
Gráfico 20 – Relação entre o grafismo e sua localização no fragmento sem tipologia definida.....	
Gráfico 21 – Tipo de pintura dos fragmentos de borda.....	
Gráfico 22 – Localização da pintura nos fragmentos de borda.....	
Gráfico 23 – Tipo da linha do grafismo encontrado no fragmento de borda.....	
Gráfico 24 – Formato da linha dos grafismos dos fragmentos de borda.....	
Gráfico 25 – Localização dos grafismos no fragmento de borda.....	
Gráfico 26 – Relação entre o grafismo e sua localização no fragmento de borda.....	

## INDICE DE TABELAS

- Tabela 1 - Legendas do mapa 3.....
- Tabela 2 - Sítios arqueológicos de populações ceramistas na bacia do Rio Paraná, da jusante para montante.
- Tabela 3 - Tipo de acabamento de superfície.....
- Tabela 4 - Classe de vasilhas.....
- Tabela 5 – Divisão entre os motivos apresentados pela cestaria Mbyá.....
- Tabela 6 – Relação entre nome do padrão, nome do grafismo, o grafismo enquanto imagem e o nome do seu criador segundo a mitologia Mbyá apresentada por Valéria Assis.....
- Tabela 6 – Tabela com grafismos reconhecidos pelos interlocutores M'byá e Nhandeva de Silva (2001; 2010 – no prelo), fotos dos grafismos encontrados nas cerâmicas analisadas e fotos dos grafismos nas cestarias dos etnólogos
- Tabela 7 – Tabela com grafismos não reconhecidos pelos M'byá e Nhandeva de Silva (2010 –no prelo), desenhos dos formatos não reconhecidos pelos interlocutores de Silva (2010 – no prelo) fotos dos grafismos encontrados nas cerâmicas analisadas.
- Tabela 8 – Tabela construída com grafismos cerâmicos desconhecidos dos trabalhos anteriormente consultados.
- Tabela 9 – Fotos do Acervo LAEE-UEM - grafismos cerâmicos do Sítio Córrego da Lagoa 2

## INTRODUÇÃO

Para estudar os aspectos mais diversos de um passado remoto da humanidade, um pesquisador da pré-história pode utilizar da cultura material. Para Trigger (1973), a história mais recente é baseada em documentação que é perpetuada de geração em geração, porém para estudos com períodos mais antigos que a invenção da escrita, esses documentos são obtidos através de escavações arqueológicas. Os objetos recolhidos são frutos de intensos trabalhos em que são aplicadas as mais diversas metodologias e técnicas da ciência arqueológica.

André Prous (1992) entende a arqueologia como sendo uma das maneiras para que a história possa ser conhecida e entendida, mesmo sendo para o historiador uma forma auxiliar para se conseguir a documentação do período. Esses vestígios são os indícios da presença ou atividade humanas em um determinado local.

Silva (2006) aponta que:

[...] a cultura material como uma categoria de entendimento, de compreensão dessa sociedade, no sentido de pensar nos sistemas de objetos, os grafismos de qualquer sociedade, como uma forma importante de materialização ou idéias e de significados culturais<sup>1</sup>.

Sendo assim, o objetivo principal desse trabalho é o estudo dos grafismos do acervo cerâmico Guarani do Sítio Arqueológico Córrego da Lagoa 2 localizado no município de Altônia, no estado do Paraná. Neste estudo, organizamos o acervo do Laboratório de Arqueologia, Etnologia e Etno-história da Universidade Estadual de Maringá; partindo de sistematizações pré-existentes e realizamos a digitalização desse acervo através de fotografias de alta resolução<sup>2</sup> para a montagem do banco de dados. O

---

<sup>1</sup> SILVA, Sérgio Baptista da. Refletindo sobre a cultura material e os grafismos Kaingang: possibilidades para interpretação arqueológica. IN: DE MAIS, M. A. N. **Xokleng 2860 a. C. As terras altas do sul do Brasil.** (Transcrições do seminário de Arqueologia e Etnohistória) Tubarão. Ed. Unisul, 2006. p. 124.

<sup>2</sup> Para esta etapa do trabalho utilizei de uma maquina fotográfica digital Sony Cyber Shot – DSC - S500 – 6.0 Mega pixels.

banco de dados criado com os grafismos obedece às categorias tipológicas das cerâmicas as quais elas pertencem e também ao motivo pintado nos fragmentos.

Para as análises dos grafismos do acervo cerâmico citado utilizamos dos conceitos de etnoarte de Lux Vidal (1992), num trabalho que envolve a antropologia estética, bem como estudos de outros antropólogos como Sérgio Baptista da Silva (2001), arqueólogos como Fernando La Salvia e José Proença Brochado (1989), André Prous (1992, 2005) e Kelly de Oliveira (2008).

Neste estudo pretendemos apresentar os vestígios cerâmicos arqueológicos da cultura Guarani como sendo esta uma cultura arqueológica que recebeu um nome que lembra um grupo indígena conhecido historicamente. Segundo Prous (1992), os pesquisadores do PRONAPA<sup>3</sup> passaram a chamar esta tradição ‘Tupiguarani’<sup>4</sup> (sem hífen), para distinguir os achados arqueológicos dos grupos conhecidos etnograficamente.

## **I. Histórico do sítio trabalhado**

O Sítio Arqueológico Córrego da Lagoa 2 (23°51’16”S/53°59’16”W<sup>5</sup>), foi descoberto por professores do município de Altônia em meados da década de 1990. Na sequência eles entraram em contato com a Equipe do Laboratório de Arqueologia, Etnologia e Etno-história da Universidade Estadual de Maringá, para que fosse feita a identificação de algumas vasilhas desenterradas em meio a uma plantação de café. Constatou-se que foram desenterradas duas vasilhas cerâmicas com enterramentos e materiais associados. (NOELLI, F. S.; NOVAK, E.; DOESWIJK, A. L., 1997) Simão

---

<sup>3</sup> Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas. Programa patrocinado pelo Smithsonian Institution, CNPq e IPHAN entre 1965 e 1970.

<sup>4</sup> Para este estudo a abordagem do nome “Tupiguarani” fica em segundo plano. Dessa maneira, pretendo abordar esse grupo étnico de forma genérica fazendo referência ao nome Guarani.

<sup>5</sup> A referência apresentada é subjetiva, este ponto geográfico foi retirado em campo durante os trabalhos em 1996 e é um ponto que marca a entrada da Fazenda onde este Sítio arqueológico está localizado.

apresenta dados mais concretos e afirma que os trabalhos neste local resultaram em uma das maiores coleções brasileiras obtidas em um único sítio arqueológico, totalizando 63.110 peças, armazenadas no Bloco G-45 (Tulha), sede do LAEE. (SIMÃO, 2002, 01).

Nos mapas a seguir poderemos identificar o município de Altônia dentro do estado do Paraná, no mapa seguinte a localização do sítio arqueológico Córrego da Lagoa 2 e posterior a este pode observar-se que dentro do município já citado encontramos outros Sítios arqueológicos listados na legenda a baixo.

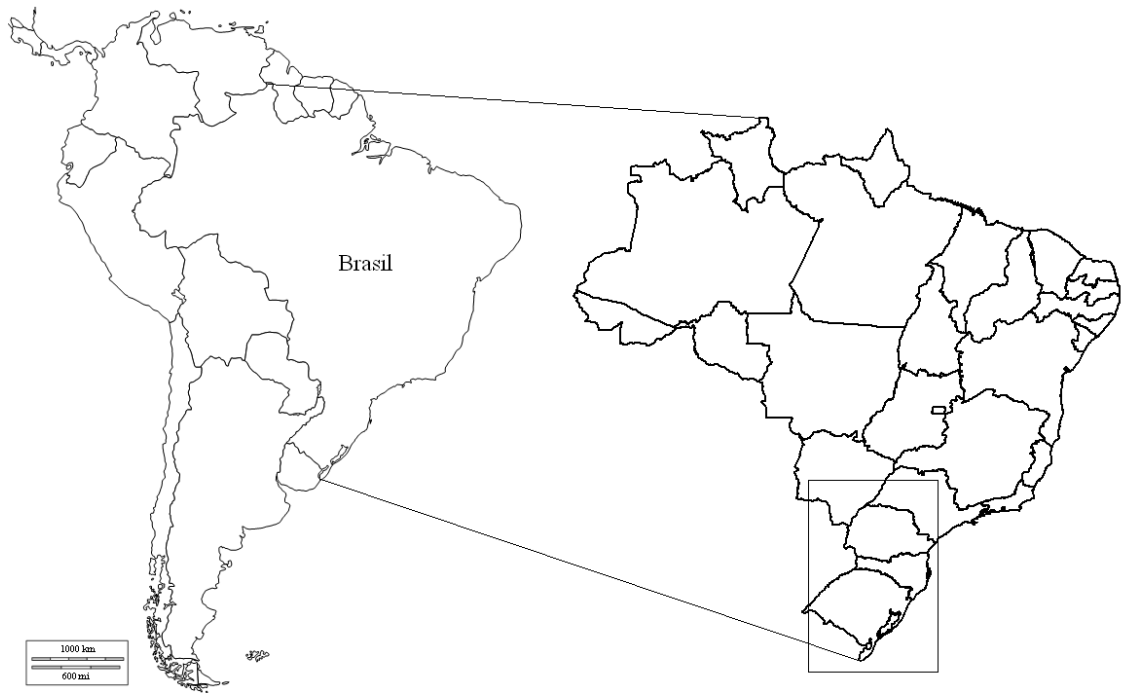


Mapa 1 – Mapa Político do Estado do Paraná com a localização do município de Altônia<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Disponível em: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parana\\_Municip\\_Altonia.svg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parana_Municip_Altonia.svg) Acessado em 27/12/2009.

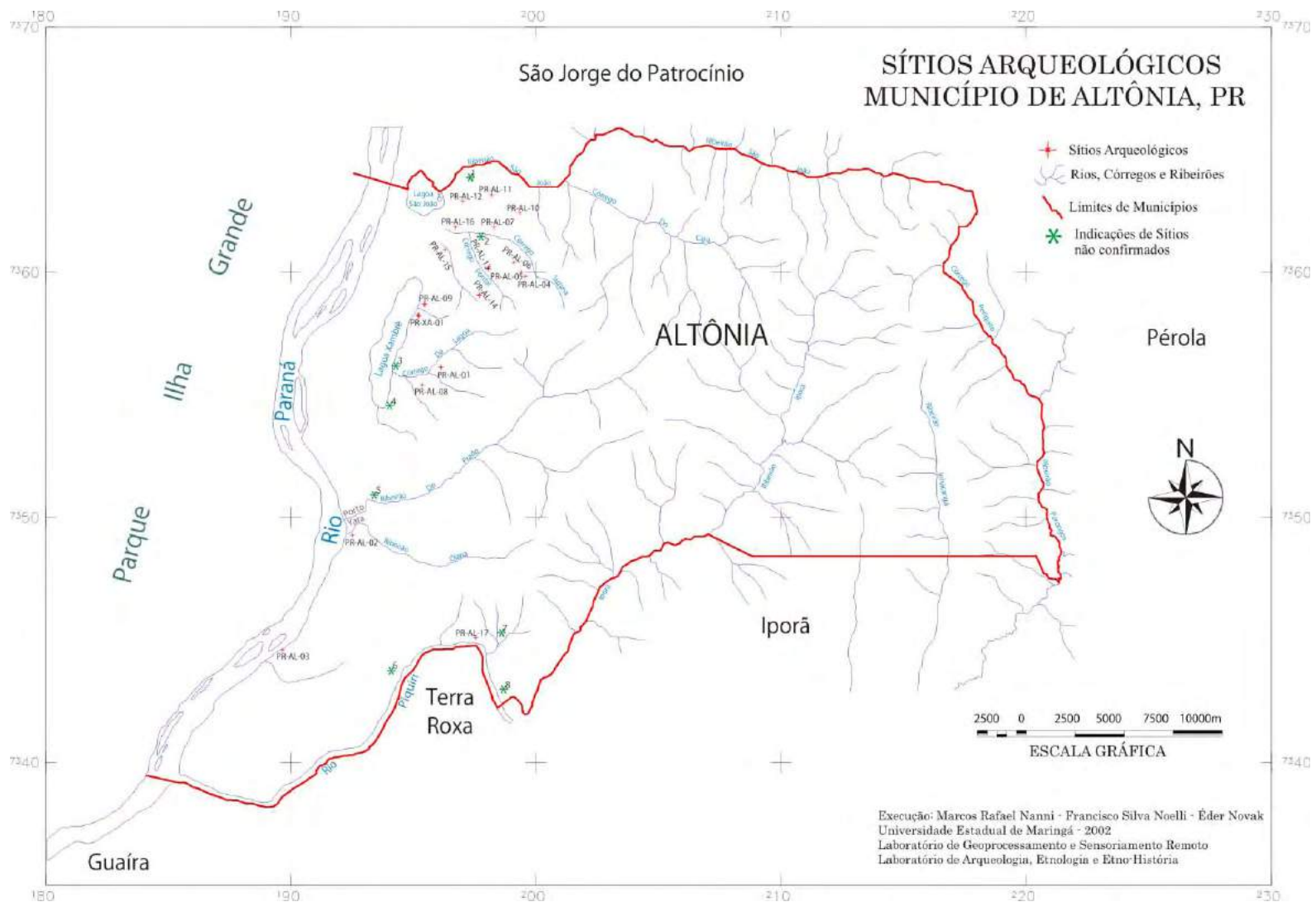




● Sítio Arqueológico  
Córrego da Lagoa 2

Mapa 2 – Localização do Sítio Arqueológico Córrego da Lagoa 2<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Mapa construído com a compilação de três outros mapas disponíveis em: <http://mapastocolando.blogspot.com> acessado em 09/04/2010 às 16:41 e <http://www.santiagosiqueira.pro.br/mapas/mapas.htm> .Acessado em 09/04/2010 às 16:45. Nesta composição apresenta-se a localização do Sítio arqueológico trabalhado (indicado por um círculo vermelho) e uma visão geral da região sul do Brasil e da América do Sul.



Mapa 3 - Sítios arqueológicos município de Altônia, PR<sup>8</sup>.

**ESTE MAPA SERA IMPRESSO EM A3 PARA FACILITAR A SUA LEITURA**

<sup>8</sup> NOELLI, F. S.; NOVAK, E.; DOESWIJK, A. L., Levantamento arqueológico na área da Lagoa Xambrê, município de Altônia, Paraná. **Fronteiras**: revista de História. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, MS, N°1, 1997. p. 16. – Este mapa foi retrabalhado com o intuito de destacar o município de Altônia.

<b>Sítio</b>	<b>Nome do Sítio</b>	<b>Localidade</b>	<b>Fonte/Ano</b>
PR-XA-01	Lagoa Xambrê 1	Estrada Paineira	Pesquisa/1976
PR-AL-01	Córrego Pipoca 1	Estrada Rancho Velho	Pesquisa/1996
PR-AL-02	Proto Yara	Porto Yara	Pesquisa/1996
PR-AL-03	Fazenda Pontal 1	Fazenda Pontal	Pesquisa/1996
PR-AL-04	Córrego Suzana 1	Estrada Paineira	Pesquisa/2001
PR-AL-05	Córrego Suzana 2	Estrada Paineira	Pesquisa/2001
PR-AL-06	Córrego Suzana 3	Estrada Pontal	Pesquisa/2001
PR-AL-07	Córrego Suzana 4	Estrada São Tomé	Pesquisa/2001
PR-AL-08	Córrego da Lagoa 1	Estrada Jacaré	Pesquisa/2001
PR-AL-09	Córrego da Lagoa 2	Estrada Maringá	Pesquisa/2001
PR-AL-10	Ribeirão São João 1	Estrada São Tomé	Pesquisa/2001
PR-AL-11	Ribeirão São João 2	Estrada São Tomé	Pesquisa/2001
PR-AL-12	Lagoa São Foão 1	Estrada São Tomé	Pesquisa/2001
PR-AL-13	Córrego Pontal 1	Estrada Pontal	Questionário/2002
PR-AL-14	Córrego Pontal 2	Estrada Paineira	Questionário/2002
PR-AL-15	Rancho Velho 1	Estrada Rancho Velho	Questionário/2002
PR-AL-16	Córrego Suzana 5	Estrada São Tomé	Questionário/2002
PR-AL-17	Piquirí 1	Estrada Vitor	Questionário/2002
Indicação 01	Ribeirão São João 3	Estrada São Tomé	Questionário/2002
Indicação 02	Córrego Suzana 6	Estrada Pontal	Questionário/2002
Indicação 03	Córrego da Lagoa 3	Estrada Paineira	Questionário/2002'
Indicação 04	Lagoa Xambrê 2	Estrada da Lagoa	Questionário/2002
Indicação 05	Ribeirão do Prado 1	Estrada Mestre	Questionário/2002
Indicação 06	Piquirí 2	Estrada Terra Boa	Questionário/2002
Indicação 07	Córrego da Paineira 1	Estrada Tietê	Questionário/2002
Indicação 08	Ribeirão Iporã 1	Fazenda Paineira	Questionário/2002

Tabela 1 –Legendas do mapa 3.

No mapa cedido pelo Laboratório, podemos observar a localização do sítio arqueológico trabalhado e também a presença de outros 25 sítios cerâmicos Guarani que foram reconhecidos pela equipe do Laboratório em pesquisas de campo. Este mapa sofreu interferências no sentido de destacar os limites do município de Altônia. A seguir, uma imagem de satélite que mostra o Rio Paraná, o Sítio arqueológico, a Lagoa Xambrê e o Município de Atonia.



Figura 1 – Imagem de satélite retirada do Google Earth Plus mostrando o Rio Paraná, o sítio arqueológico trabalhado, a Lagoa Xambrê e o Município de Altônia/PR.<sup>9</sup>

Ana Paula Simão (2002) narra em sua dissertação que foram realizados sucessivos salvamentos arqueológicos para recolher os fragmentos encontrados em superfície. Ela afirma que ainda existem fragmentos enterrados no sítio<sup>10</sup>, sendo comprovado por um perfil estratigráfico exposto pela erosão pluvial na região. Até o ano de 1997 foram realizadas duas sondagens junto aos locais escavados pelos agricultores e encontrou-se apenas uma camada de ocupação, com uma espessura média de oito centímetros, sendo que a área de evidência arqueológica de superfície é de aproximadamente 12.000 metros quadrados.

Durante os trabalhos neste sítio foi evidenciado que seu estado de degradação era bastante adiantado. Nos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) apresenta que seu grau de integridade está entre 25% e 75%, sendo o principal fator da degradação é a intensa atividade agrícola, já que sabe-se que o sítio está numa região de plantação de café.

<sup>9</sup> Disponível por: Google Earth Plus. Acessado em 08/04/2010 às 15:17.

<sup>10</sup> Em uma visita feita em dezembro de 2009 pudemos perceber este fato. Observar imagens Apêndice A.

Sabe-se que no lado sul, a cerca de um quilômetro existe um outro sítio Guarani pesquisado nos anos de 1970 por Igor Chmyz. No lado norte a mais de dois quilômetros, também foram localizados outros sítios Guarani. (NOELLI, F. S.; TRINDADE, J.A.; SIMÃO, A. P., 2001; NOELLI, F. S.; NOVAK, E.; DOESWIJK, A. L.,1997)

Com isto, Noelli (2001) relata que no primeiro trabalho de campo realizado neste local no ano de 1996, foram recolhidos por volta de 16.000 fragmentos, além de 82 artefatos líticos que afloraram nos últimos 20 anos de trabalho na terra e recolhidos pelos agricultores. Numa segunda coleta de material que teria sido realizado na área foram recolhidas outras 34.000 peças.

Uma datação para a ocupação neste sítio arqueológico não foi realizada, porém através de pesquisas (KASHIMOTO, 2009) em sítios arqueológicos próximos, na margem direita do Rio Paraná, no estado do Mato Grosso do Sul, “pesquisas evidenciaram o panorama de ocupação arqueológica da área: desde os povos caçadores-coletores-pescadores, de cerca de 6.000 anos A.P., até os agricultores ceramistas Guarani do século XVII<sup>11</sup>”. Porém, o trabalho de Kashimoto (2009) estende-se entre os municípios de Itaquaraí e Paranaíba. É importante destacar que o município de Itaquaraí é fronteira com o estado do Paraná e bastante próximo do município de Altônia.

Nos trabalhos de datações de Kashimoto (2009) dividiu o substrato analisado por em eventos paleoclimáticos, sendo eles: *primeira fase mais seca* (idade superior a 40.000 até cerca de 20.000 anos A.P), *primeira fase mais úmida* (8.000 a 3.500 anos A.P.), *segunda fase mais seca* (3.500 a 1.500 anos A.P.), *segunda fase mais úmida* (1.500 anos A.P. até a atualidade).

---

<sup>11</sup> KASHIMOTO, Emília Mariko. Arqueologia do leste de Mato Grosso do Sul. **I Encontro de arqueologia de MS** Campo Grande. MuArq. 2009. p. 117.

De acordo ainda com as pesquisas de Kashimoto (2009) no Rio Paraná, vestígios que ela considerou como de origem Guarani estão presentes apenas na *segunda fase mais úmida* e as datações estão entre  $1380 \pm 70$  anos A.P. e  $220 \pm 15$  anos A.P., em sua maioria sítios Tupiguarani nos municípios: Itaquiraí, Naviraí, Jateí, Bataiporã, Anaurilândia, Bataguassu, Santa Rita do Pardo, Brasilândia, Três Lagoas<sup>12</sup>.

Vale destacar a tabela construída por Kashimoto (2009) sobre as datações conseguidas em suas pesquisas na margem direita do Rio Paraná:

MUNICÍPIO DE MS	TOTAL DE SÍTIOS ARQUEOLÓGICOS			RESULTADOS DE DATAÇÕES (anos antes do presente)
	rio Paraná	curso médio e superior de afluentes	rio Paranaíba	
Itaquiraí	199	-	-	480 ± 30
Naviraí		-	-	220 ± 15 a 600 ± 57
Jateí		-	-	-
Bataiporã		-	-	180 ± 20 a 6.090 ± 60
Anaurilândia		1	-	350 ± 40 a 4.230 ± 75
Bataguassu		-	-	240 ± 30 a 2.640 ± 65
Santa Rita do Pardo		-	-	275 ± 20 a 1.860 ± 45
Brasilândia		-	-	245 ± 15 a 5.910 ± 70
Três Lagoas		2	-	350 ± 35 a 6.020 ± 60
Selvíria		-	-	-
Aparecida do Taboado		4	5	-
Paranaíba	-	4	11	-
Paraíso	-	1	-	-
Água Clara	-	3	-	-
Ribas do Rio Pardo	-	1	-	-
Campo Grande	-	1	-	-

Figura 2 - Inserção municipal dos 232 sítios arqueológicos localizados na margem direita do rio Paraná e afluentes em MS<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> KASHIMOTO, Emília Mariko. Arqueologia do leste de Mato Grosso do Sul. **I Encontro de arqueologia de MS** Campo Grande. MuArq. 2009. p. 121.

<sup>13</sup> Ibidem. p.118.

Dessa forma, com os dados levantados por Kashimoto (2009) podemos ter uma ligeira idéia do período de ocupação por comunidades indígenas nessa região entre o que é hoje o estado do Paraná e o estado do Mato Grosso do Sul.

Outros dados relacionados à datação de Sítios arqueológicos ceramistas foram compilados por Lucio Tadeu Mota, sendo esta uma reprodução de dados ofertados pelo Laboratório e dispostos em uma tabela a seguir:

<b>Rio Paraná</b>					
<b>Data A.P.</b>	<b>Sítio</b>	<b>Lab. nº</b>	<b>Rio Margem</b>	<b>Município Estado</b>	<b>Fonte</b>
2010 ± 75	PR/FI/140	SI 5028	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
1625 ± 60	PR/FI/118	SI 5021	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
1565 ± 70	PR/FI/99	SI 5019	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
1395 ± 60	PR/FI/142	SI 5033	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
1235 ± 60	PR/FI/97	SI 5016	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
745 ± 75	PR/FI/140	SI 5027	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
700 ± 55	PR/FI/112	SI 5036	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
625 ± 55	PR/FI/100	SI 5020	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
600 ± 60	PR/FI/103	SI 5029	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
590 ± 55	PR/FI/127	SI 5024	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
415 ± 75	PR/FI/104	SI 5032	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
395 ± 60	PR/FI/142	SI 5034	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
340 ± 60	PR/FI/118	SI 5023	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
255 ± 80	PR/FI/97	SI 5017	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
230 ± 80	PR/FI/22	SI 5015	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
205 ± 80	PR/FI/118	SI 5022	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
190 ± 75	PR/FI/98	SI 5018	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
? ± 195	PR/FI/141	SI 5031	Esquerda	Foz do Iguaçu - Pr	Chmyz, 1983
490 ± 60	PR/FO/3	SI 5040	Esquerda	Guaira - Pr	Chmyz, 1983
760 ± 40	PR/FO/4	SI 5039	Esquerda	Guaira - Pr	Chmyz, 1983
475 ± 45	MT/IV/1	SI 1017	Direita	Bataiporã - MS	Chmyz, 1974
180 ± 60	MT/IV/1	SI 1018	Direita	Bataiporã - MS	Chmyz, 1974
110 ± 60	MT/IV/2	SI 1019	Direita	Bataiporã - MS	Chmyz, 1974
260 ± 70	MT/IV/1	SI 1016	Direita	Bataiporã - MS	Chmyz, 1974
239 ± 10	MS/PR/13	FATEC	Direita	Anaurilândia - MS	Kashimoto, 1997
240 ± 30	MS/PD/06	Gsy	Direita	Anaurilândia - MS	Kashimoto, 1997
275 ± 20	MS/PD/07	FATEC	Direita	Anaurilândia - MS	Kashimoto, 1997
425 ± 25	MS/IV/08	FATEC	Direita	Anaurilândia - MS	Kashimoto, 1997
432 ± 32	MS/PD/04	FATEC	Direita	Anaurilândia - MS	Kashimoto, 1997
245 ± 15	MS/PR/41	FATEC	Direita	Bataguaçu - MS	Kashimoto, 1997
280 ± 15	MS/PR/46	FATEC	Direita	Bataguaçu - MS	Kashimoto, 1997
370 ± 20	MS/PR/22	FATEC	Direita	Bataguaçu - MS	Kashimoto, 1997
480 ± 30	MS/PR/26	FATEC	Direita	Bataguaçu - MS	Kashimoto, 1997

565 ± 32	MS/PR/55	FATEC	Direita	Bataguaçu - MS	Kashimoto, 1997
580 ± 40	MS/PR/39	FATEC	Direita	Bataguaçu - MS	Kashimoto, 1997
625 ± 40	MS/PR/35	FATEC	Direita	Bataguaçu - MS	Kashimoto, 1997
1493 ± 100	MS/PR/85	FATEC	Direita	Brasilândia - MS	Kashimoto, 1997
1248 ± 100	MS/PR/64	FATEC	Direita	Brasilândia - MS	Kashimoto, 1997
1015 ± 75	MS/PR/64	Gsy	Direita	Brasilândia - MS	Kashimoto, 1997
480 ± 30	MS/PR/98	FATEC	Direita	Três Lagoas - MS	Kashimoto, 1997
909 ± 80	MS/PR/90	FATEC	Direita	Três Lagoas - MS	Kashimoto, 1997
<b>Rio Ivaí</b>					
<b>Data A.P.</b>	<b>Sítio</b>	<b>Lab. nº</b>	<b>Rio Margem</b>	<b>Município - Pr</b>	<b>Fonte</b>
1380 ± 150	José Vieira	Gsy 81	Esquerda	Cidade Gaúcha	Emperaire, 1968
540 ± 60	PR/QN/2	SI 697	Direita	Mirador	Brochado, 1973
1065 ± 95	PR/ST/1	SI 695	Esquerda	Indianópolis	Brochado, 1973
610 ± 120	PR/ST/1	SI 696	Esquerda	Indianópolis	Brochado, 1973
300 ± 115	PR/FL/5	SI 693	Direita	Paraíso do Norte	Brochado, 1973
470 ± 100	PR/FL/5	SI 694	Direita	Paraíso do Norte	Brochado, 1973
135 ± 120	PR/FL/13	SI 698	Direita	Doutor Camargo	Brochado, 1973
1490 ± 45	PR/FL/21	SI 1011	Direita	Doutor Camargo	Brochado, 1973
560 ± 60	PR/FL/23	SI 700	Direita	Doutor Camargo	Brochado, 1973
590 ± 70	PR/FL/15	SI 699	Direita	Doutor Camargo	Brochado, 1973

Tabela 2 - Sítios arqueológicos de populações ceramistas nas bacias dos Rios Paraná e Ivaí, da jusante para montante.

Nesta tabela podemos identificar 20 sítios apresentados por Chymz (1983), estes sítios tem datação e estão localizados na margem esquerda do Rio Paraná. Especificamente os sítios do município de Guairá são de grande importância para esta pesquisa, pois este município é vizinho a Altônia. A datação estimada para a região é de 490 ± 60 A. P. e 760 ± 40 A. P.

Também apresentamos dados sobre a Região da bacia do Rio Ivaí, este rio está próximo à região estudada e de acordo com os dados da tabela anterior oferecem datações próximas já relacionadas acima.

Dessa forma, mesmo não tendo uma datação em Carbono 14 ou termoluminescência para o Sítio Córrego da Lagoa 2, estes dados vem para nos mostrar uma datação aproximada para a ocupação de populações ceramistas nesta região da



margem esquerda do Rio Paraná, isto quer dizer que os sítios dispostos nessa região estão num período histórico próximo a chegada dos europeus.

## **II. As vasilhas cerâmicas**

Segundo Prous (1992) o tipo de matéria-prima para a fabricação de instrumentos para um grupo étnico está submetida e associada às limitações do conhecimento e da tecnologia deste grupo, que tendem a gerar identidades de formas de usos dos recursos naturais. A matéria lítica, por exemplo, foi usada durante um longo período no fabrico de instrumentos para moer, bater, cortar, perfurar, talhar e obter corantes minerais, sendo, entre estes: o óxido de ferro, para obter corantes amarelo e vermelho e argilas ou minérios ricos em bicarbonato que oferecem pigmentos em tonalidades claras (branco) e o carvão ou o manganês que fornecem a cor preta.

Outro material tradicional no fabrico de instrumentos foi a utilização de argilas adequadas para a fabricação da cerâmica que se tornou importante nos últimos três milênios. Prous (1992, 90) acredita que a cerâmica não acompanhava necessariamente as andanças dos grupos ceramistas, elas seriam produzidas nos assentamentos, sendo importante destacar que dependendo da região de fixação de um determinado grupo pode-se perceber a especificação na escolha de partículas anti-plásticas colocadas na argila a fim de se evitar rachaduras durante a sua queima.

Artefatos cerâmicos são classificados segundo sua tipologia, isto é, elementos referentes à morfologia (em função de sua forma); à tecnologia (em função da fabricação); funcionalidade (finalidade do artefato); e à estilística. Uma cerâmica, qualquer que seja, carrega em si sua técnica de produção ao qual deixa marcas e através destas marcas pode-se conhecer quem a produziu. Segundo Prous (1992) a importância

dedicada à cerâmica é explicável já que em sua descrição se resume quase todo o conhecimento disponível de uma cultura.

La Salvia e Brochado (1989) escreveram um texto referência dedicado exclusivamente à cerâmica Guarani e nele foram descritas as principais dimensões da cerâmica Guarani. As dimensões usadas estão dentro de quatro grupos: o material usado, as técnicas incluindo o acabamento, os campos decorativos na superfície da vasilha e as categorias de formas da vasilha.

Em relação à dimensão de utilização, as cerâmicas são divididas em: utilitária - artefatos fabricados para atender às necessidades gerais e simples de uso comum; especiais - para a colocação de determinados produtos durante sua produção ou guardar elementos de difícil reposição e que exigiriam uma forma e uma decoração especial, de uso particular; exclusivo - de uso em rituais religiosos ou sociais e não podem ser usados para outro fim, uso exclusivo.

Em relação à produção: modelado - partir de uma porção de argila modela-se a peça pretendida; acordelado - uso de cordéis de argila que, se sobrepõe, dando a forma pretendida; moldado - aplicação de um molde pré-fabricado; torneado - uso de torno para a fabricação da peça.

Em relação ao tipo de pasta, os autores destacam que é preciso observar que este é um elemento importante no modo de produção, utilização e acabamento superficial. É comum tomá-la como uma das bases para a definição do grupo e de suas relações com seus aparentados, utilizando-se do anti-plástico como diagnóstico.

O anti-plástico é o elemento que pode ser adicionado ou pré-existir dentro da argila, diminuindo a plasticidade desta. La Salvia e Brochado relatam que as diferenças de anti-plástico e sua adição em percentual absoluto poderão ser definidos e fixados quando da análise da pasta em fragmento colhidos e considerados de um mesmo grupo,

podendo ser: seca; medianamente plástica; plástica; e muito plástica dependendo da relação entre argila e anti-plástico.

A produção da vasilha segundo La Salvia e Brochado (1989) levam dentro de si três variações que dependem do ambiente, das técnicas e tempo para fabricação da cerâmica. Se tivermos condições ideais, o final será uma cerâmica com todos os atributos excelentes, se variar algum elemento, a proporcionalidade será de acordo com a variação.

Em relação ao acabamento de superfície, La Salvia e Brochado (1989) relatam que este nem sempre tem uma finalidade decorativa, por vezes sua intenção é utilitária ou de simples acabamento. Na face interna, a forma e o fim a que se destina a vasilha irão determinar o tipo de acabamento e a respectiva ação a ser desenvolvida, normalmente de alisamento natural ou com o uso da barbotina.

Esses autores nos proporcionam o entendimento de que a pintura não é uma simples manifestação de vontades, mas acaba por envolver esferas variadas da cultura Guarani. Sua alternância entre a borda e o bojo estaria ligada a que se destinaria ou a quem iria utilizar. Há segundo estes autores, uma constância do pintado, quanto externo alcança sempre até o diâmetro maior, seja nas vasilhas grandes ou pequenas; quando interno ocupa, normalmente toda a área disponível. Dessa forma, a pintura possui uma relação maior com o grupo e sua tradição, do que com o tipo ou a variação da decoração plástica e a interpretação dos motivos na pintura só poderão ser feitas e fixadas, espacial e cronologicamente se estudarmos a cultura Guarani como um todo e não na compartimentação das “fases” dentro dos espaços com a abrangência de momentos que chegam a durar séculos ou até milênios.

Neste sentido, as formas das vasilhas estão ligadas à sua função e La Salvia e Brochado (1989) relatam que o mais comum é simplesmente dividir todas as vasilhas

em duas categorias básicas: formas rasas e formas profundas, denominadas respectivamente tigelas e vasos. A função de uma determinada vasilha, como relatam os autores, são deduzidas, quando não há comprovação etno-histórica ou observadas, quando há o registro etnológico de seu uso e assim é possível fixar exatamente a que fim se destinava determinada vasilha.

La Salvia e Brochado (1989) elucidam, ainda, que as possibilidades de classificar funcionalmente a cerâmica Guarani aumentam os horizontes da arqueologia, afinal o que se quer é reconstruir o gênero da vida dos Guarani, seu desenvolvimento e a suas variações através do tempo e do espaço.

A relação analógica se faz entre objetos e configurações observadas arqueologicamente com outras descritas etnologicamente. Esta relação envolve uma abordagem que procura a identificação entre a cultura material e o comportamento sócio-cultural. O Arqueólogo analisa o produto como resultado de um comportamento que pode ser observado pelo etnólogo<sup>14</sup>.

Nesse sentido, reconhecendo os autores que trabalham com artefatos cerâmicos, e entendendo suas variadas formas de classificação e estudo destes fragmentos cerâmicos Tupiguarani, podemos compreender a importância e a riqueza do material resgatado em pesquisas arqueológicas realizadas pela equipe do Laboratório de Arqueologia, Etnologia e Etno-História da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

### **III. O estudo**

Esse estudo pretende compreender os grafismos presentes nos fragmentos da cerâmica Guarani recolhida no Sítio Arqueológico Córrego da Lagoa 2, localizado no município de Altônia, no Estado do Paraná. Esses grafismos serão analisados a partir de pontos de vista de diversas áreas do conhecimento e identificando como parte de um

---

<sup>14</sup> BROCHADO, José Proenza, MONTICELLI, Gislene; NEUMANN, Eduardo Santos. Analogia Etnográfica na reconstrução Gráfica das Vasilhas Guarani Arqueológicas. *Veritas*, Porto Alegre, v. 35, n. 140, dezembro, 1990. p., 729

sistema de representações visuais dos grupos Guarani que os produziram. Assim, pretendemos realizar uma etnoarqueologia, articulando os registros arqueológicos e etnográficos que privilegiam a produção de significações.

A cultura material foi caracterizada “como o único fenômeno cultural codificado duas vezes: uma vez na mente do artesão e a outra na forma física do objeto” (NEWTON, 1987, 15). E essa dupla codificação, segundo Dolores Newton, permite comparar os três fenômenos culturais, ou seja, o artefato, bem como seus aspectos cognitivos e comportamentais.

É importante destacar, de acordo com Panofsky (1979) que qualquer obra humana geradora de um produto é, de certo modo, uma arte. Este autor considera ainda que um objeto artístico não é apenas um fenômeno estético, ele está incrustado na realidade humana e social, através de uma rede complexa de relações. Isso significa considerar uma obra o signo correspondente a realidade do artista.

Nessa perspectiva, pensa-se o grafismo como um signo, ao qual se atribui um valor simbólico. Isso significa, uma vez mais, considerar que a obra, o signo, corresponde, global e completamente a outra coisa que não aquilo que são. Assim, Panofsky (1979, 58) nos apresenta a idéia de que um trabalho que tem por intuito a análise de signos é indispensável o conhecimento de temas e conceitos específicos transmitidos através de fontes literárias coevas aos artistas da época, isto é, saber uma vez mais qual era o mundo ao entorno desse artista e como ele observava este mundo. Nos trabalhos artísticos, tem-se o reflexo desse mundo que rodeia o autor da obra.

O quadro referencial teórico deste estudo parte, portanto, do modelo estabelecido La Salvia e Brochado (1989) de estudo da cultura material e das manifestações estéticas da sociedade Guarani, lançando luz sobre o sistema de

representações visuais - cultura material e grafismos - dos componentes dessa sociedade.

Em nosso trabalho buscaremos seguir a proposta de La Salvia e Brochado (1989) para o estudo dos grafismos relacionados aos grupos denominados Guarani, geograficamente distribuídos ao longo da costa atlântica e das bacias dos rios que deságuam no oceano, sobretudo nas regiões Sul e Sudeste do Brasil.

Partindo desses pressupostos, no Capítulo 1 desta dissertação pretendemos apresentar as mais variadas formas que a “arte indígena” é compreendida por uma bibliografia selecionada, que compreende estudiosos de variados campos, como a arqueologia, história e antropologia. Assim, percorreremos conceitos da antropologia estética e a etnoarte. Para tanto pretendo utilizar de obras que conceituam a antropologia estética, como a de Lux Vidal (1992), ou mais especificamente o grafismo Guarani com os trabalhos de André Prous (1992), Fernando La Salvia e José Proença Brochado (1989), Denise Pahl Schaan (1996), Sergio Baptista da Silva (2001) e Kelly de Oliveira (2008).

No Capítulo 2 teceremos uma descrição dos trabalhos que foram realizados com este acervo no período que compreende desde a coleta dos fragmentos em 1997 até o ano de 2002, com os últimos estudos realizados por Ana Paula Simão (2002) e por fim, a reorganização deste acervo para a atual pesquisa, além dos resultados alcançados com a pesquisa, bem como a análise quantitativa das fontes.

No Capítulo 3, a etnoarqueologia é caracterizada enquanto uma ciência que oferece um terreno de pesquisa para tentar compreender os grafismos Guarani encontrados nas cerâmicas, unindo metodologias históricas, antropológicas e arqueológicas. Para tanto acreditamos que a identificação dos grafismos dessa

população pré-histórica em grupos conhecidos atualmente com Guarani é um passo em direção à afirmação dessa metodologia de estudo.

Pretendemos com este trabalho elaborar um estudo cultural, histórico e arqueológico dos artefatos cerâmicos pintados, objetivando além da classificação dos mesmos, apresentando as interpretações feitas por estudiosos relativos ao entendimento dessa cultura junto aos grafismos. Com isso queremos cumprir o objetivo central da pesquisa no que se refere à aglomeração de um quadro de referências de estudos do grafismo Guarani, com o intuito de contribuir em discussões com outras equipes de pesquisa sobre os antigos habitantes da região do Paraná.

## CAPITULO 1

### DIFERENTES ARTICULAÇÕES A RESPEITO DO GRAFISMO GUARANI

*“-Bem, vou repeti-la. Quero que me explique por que não quer expor o retrato de Dorian Gray. Desejo conhecer o verdadeiro motivo.*

*- Já lhe disse.*

*-Não, não. O que me disse é que havia demasiado de você mesmo nesse quadro. Vamos, isto é infantil.*

*- Harry – começou Basílio Hallward, fitando-o nos olhos -, todo retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo. **O modelo é simplesmente o acidente, a oportunidade. Não é a ele que o pintor revela. Quem se revela sobre a tela colorida é o próprio pintor. O motivo pelo qual não irei exhibir esse retrato está no receio de mostrar nele o segredo da minha própria alma.**<sup>15</sup> ”*

Neste capítulo pretendemos apresentar as mais variadas formas que a arte indígena, especificamente a arte indígena Guarani é apresentada em uma bibliografia específica e analisada; perpassando por conceitos que classificam a arte no mundo ocidental moderno. Para tanto pretendemos utilizar de obras como: Florestan Fernandes (1963 e 1970), Fernando La Salvia e José Proença Brochado (1989), Lux Vidal (1992), André Proust (1992), Denise Pahl Schaan (1996), Sergio Baptista da Silva (2001), Kelly de Oliveira (2008).

O principal trabalho elencado para o entendimento das teorias da antropologia estética é o trabalho de Vidal (1992), já que nele são agrupados diversos artigos relacionados à pintura corporal pensando a pintura e a ornamentação do corpo como algo que está a se construir para a sociedade, para o grupo em si na forma de afirmação de sua cultura. Estes desenhos não são pensados como uma simples forma de decoração do corpo, mas são carregados de sentido. Sua obra preocupa-se com as formas de construção da arte e da expressão dos significados estéticos, por meio dos quais diversas culturas indígenas ordenam e interpretam o mundo ao seu redor e a si mesmas. Neste

---

<sup>15</sup> WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo, Nova Cultura, 2003. p. 11 – grifo nosso.



trabalho, os autores contribuintes analisam o meio pela qual as imagens são representadas, a via pela qual são veiculadas e as interrelações entre a sociedade ao entorno do grupo, sua natureza e seu cosmo.

Vidal (1992) ressalta que os autores detiveram sua atenção nas maneiras peculiares de convivência das sociedades estudadas e do exercício da capacidade de criação do indivíduo, da articulação entre repetição e variação na produção da cultura, assim como acontece nas sociedades orais. Os trabalhos da coletânea consideram as estampas como sendo expressão estética gráfica de identidades étnicas e culturais de povos indígenas confrontados com contextos econômicos e políticos.

Por tanto, essas abordagens etnográficas apresentadas trazem informações relativas às técnicas e materiais empregados pelos artistas indígenas, os motivos e padrões dos desenhos, a composição de cores característica de cada grupo estudado e também permite que as representações iconográficas sejam compreendidas em seu significado cultural próprio correlacionando à abordagem antropológica apresentando a visão e sentido elaborado pelos membros das sociedades específicas vigentes. Não se pode deixar de descartar esse tipo de trabalho etnográfico, já que são através deles que o pesquisador pode ter acesso a informações de outros estudiosos que tiveram contato direto com a comunidade.

A antropologia estética apresentada por Vidal (1992) relata que o processo estético não é inerente ao objeto, ela está ligada à ação humana. É possível entender que o fenômeno estético é feito de experiências, mas Vidal (1992) descreve que é problemático estabelecer sua natureza, já que não se tem como afirmar o quanto de emoção e o quanto de cognição influenciam e estão envolvidas na experiência deste fenômeno. As formas de observar e entender um contexto, uma situação ou mesmo uma cultura, tudo isso contribui para a criação de um evento estético.

Para Vidal (1992),

Segundo a tradição ocidental, as artes são conceitualmente separadas de outras esferas da vida social e cultural, ainda que nem sempre tanto quanto se pretenda. Nas sociedades indígenas, as artes são uma ornamentação para as manifestações públicas e os talentos manuais, mesmo os mais individualizados, são bastante compartilhados pela população: as coisas são feitas por artesãos locais e por intermédio de processos que todos conhecem<sup>16</sup>.

Nesse sentido, o artista se comunica com os seus iguais e estes compreendem o que está sendo expresso. Tudo o que é estampado pelo artista possui o mesmo leque de significados tanto para o artista, quanto para sua platéia que está no seu entorno.

A maneira pela qual os antropólogos conseguem entender todo esse processo de criação do fenômeno estético diz respeito à sua maneira de abordar as manifestações estéticas, afirma Vidal (1992). Para a autora, desde os trabalhos publicados por Lévi-Strauss e mais recentemente Geertz pode-se notar que quando se pretende entender um simbolismo da arte, busca-se a compreensão da sociedade que produziu este artefato. Por isso, a arte envolve todo um sistema de signos compartilhados pelo grupo envolvente e que possibilita a comunicação.

O estudo do grafismo em si ocupou posição periférica em relação às outras esferas ou ênfases teóricas na antropologia e a arte era vista como uma área específica, porém de caráter trivial quando colocada ao lado de assuntos considerados mais importantes como o parentesco, a estrutura social ou a política. Para Vidal (1992) essa posição mudou consideravelmente e ela acredita que o estudo das artes pela antropologia, atualmente, pode ser considerada tão aprofundada como o estudo dos sistemas sociais, religiosos, cosmológicos e estéticos.

Por isso, as representações gráficas e sua força coletiva provêm das imagens que trabalha, já que age em meios específicos, a experiência cotidiana e os valores

---

<sup>16</sup> VIDAL, Lux. **Grafismo indígena**. São Paulo, EDUSP. 1992. p. 281.

tradicionais são a força motriz para a construção de uma imagem gráfica se transformando em uma linguagem visual compartilhada dentro do grupo.

Nesse sentido,

Nas artes gráficas, por outro lado, o estilo formal transmite muita informação a respeito dos produtores e de sua respectiva cultura. Todas as artes, e o grafismo em especial, empregam certas convenções formais para representar objetos, eventos, entidades, processos, emoções, etc. Um observador precisa conhecer o contexto dos estilos para poder ler seus componentes formais<sup>17</sup>.

Lévi-Strauss relata Vidal (1992), acredita que não se pode entender um fenômeno sem que se possa definir antes o conjunto ao qual ele pertence. Entende-se assim que para obtermos o conhecimento transmitido por um grafismo devemos conhecer o grupo étnico ao qual ele pertence e se possível o maior número de esferas em que esse está inserido. Toda interpretação de grafismo deve levar em conta o contexto sociocultural onde foi produzido.

A autora acredita que o significado imediato que uma arte gráfica indígena expressa, muitas vezes, conceitos abstratos que encontram interpretação em representações figurativas ou em desenhos geométricos e grafismos puros que dizem, ou melhor, *grafam* o que não é possível transmitir de forma oral; torna visível, o que é dissimulado ou o que está disperso e subjacente e imperceptível para os indivíduos.

Acredita-se também, expõe Vidal (1992), que os grafismos podem corresponder a conteúdos de ordem cosmológica e fixando-se a atenção nas formas gráficas das culturas estudadas pode-se conhecer qual a mensagem transmitida, como é transmitida e para quem é transmitida. Assim pode-se fazer uma relação do que é transmitido pelos grafismos com outras esferas da sociedade estudada. Ressalta-se, assim, que os grafismos poderiam ter funções sociais, mágico-religiosas, simbólicas e estéticas.

---

<sup>17</sup> VIDAL, Lux. **Grafismo indígena**. São Paulo, EDUSP. 1992. p. 284.

Os significados culturais expressos pela iconografia indígena não se restringem, portanto, a informações meramente relativas à identificação do grupo ou estados dos membros desse grupo. Vidal (1992) completa seu pensamento acrescentando numa ordem filosófica inserida no grafismo; relativas à própria definição da humanidade, o lugar que esse grupo étnico ocupa no cosmo e assim as maneiras corretas ou desejáveis do grupo de relacionar-se com o diferente que está a todo o momento compondo seu universo de relações.

A arte gráfica enquanto sistema de comunicação permite o questionamento sobre o fato da definição corrente das 'sociedades ágrafas'. Vidal (1992) acredita que a comunicação visual admite o exercício de uma memória do social e revelando-se como um exercício da repetição de motivos e estilos definidores de cada cultura específica. Este campo fértil de expressões da criatividade individual, das várias formas de abordagem de temas, motivos, matérias, técnicas, significados e dimensões refletem a história vivenciada, a percepção individual e a tradição compartilhada constituindo a visão e a maneira de expressão apresentada pelo artista mostrando-se como mensageiro do grupo e de seu povo.

Para La Salvia e Brochado (1989) a explicação do grafismo pintado no suporte cerâmico é diretamente relacionada e voltada ao tempo transcorrido entre a vinda de um centro dispersor e o momento da sua criação. Para eles o traço detalhista criado pelo artesão sofreu uma perda pelo inconsciente, mantendo apenas os traços de ordem mais gerais e mais representativos, inclusive este processo sendo amplificado e alterado pelo processo de transmissão de geração a geração colocando em cheque a habilidade do artesão de reproduzi-los e comunicá-los aos outros indivíduos da comunidade.

Estes autores assinalam que a pintura e o motivo grafado estão mais vinculados aos processos tradicionais que aos modais internos ao grupo. Para estes autores os

aspectos ecológicos não podem ser vistos como um momento que poderiam influenciar na representação do motivo, o que poderia influenciar seria na ausência ou a presença de matéria-prima para a construção desses motivos, apesar de acreditarem que sempre existiu um substituto para os elementos básicos e sua produção estará sempre assegurada.

A expressão artística em forma de pintura, não é uma simples manifestação de vontades, mas algo que está ligado ao processo de origem do grupo, afirmam La Salvia e Brochado (1989), não é concebível uma artesã traçar cuidadosamente linhas a seu bel prazer e criar novas formas de desenho em espasmos de criatividade, ou ainda imprimindo marcas individuais nas cerâmicas, já que todo esse processo está ligado a concepções tradicionais. Para tanto, os motivos e representações seriam entidades, animais ou vegetais simbolizados e a distribuição destes desenhos pela cerâmica estaria associado ao fim desta peça e também, a quem iria utilizar.

Estes autores complementam a idéia de que esse processo de construção dos motivos é tradicional, partindo do princípio que os motivos não são distribuídos aleatoriamente nas cerâmicas, e sim cada qual em seu lugar. Para eles os motivos seriam semelhantes, mas nunca iguais e sua alternância demonstraria a mesma força das entidades espirituais sobre o que realizam. Acredita-se que a emprego de motivos completos e amplos, principalmente internamente a vasilha, seria a possibilidade de demonstrar toda a expressão estilística e pictórica da entidade e seu tamanho e distribuição complementar o seu vigor e sua força.

Para tanto, os motivos decorativos teriam uma ação mágico-religiosa para alguns casos, mas em essência a representatividade seria de caráter mítico-religiosa, sendo desse modo, o artesão o detentor de todo um conhecimento do processo de origem e desenvolvimento do grupo. Os autores levantam a hipótese de que na cerâmica pintada

estariam representados os “ídolos” destruídos pelos Jesuítas quando dada a catequização indígena.

Nesse sentido, La Salvia e Brochado (1989) acreditam que a decoração plástica na cerâmica estaria vinculada a um processo produtivo, sendo ela uma expressão de um conhecimento; quando a cerâmica tivesse um caráter produtivo seria de uso comum e cotidiano e quando decorado com motivos estéticos seria de uso particular e exclusivo.

Estes autores, contudo, partem da idéia de que a cerâmica adornada com motivos estéticos possuiria um caráter ritual, quer social como religiosa, as grandes festas determinariam a presença de peças mais elaboradas quer para mostrar o poder do grupo, quer para demonstrar suas origens. Eles vão ao encontro das idéias de Lux Vidal (1992) quando acreditam que a pintura e a ornamentação dos objetos estão ligadas à apresentação do mesmo à sociedade, também no mesmo sentido de afirmar sua cultura.

Quanto ao motivo desenhado, La Salvia e Brochado (1989) dizem que deveria existir um vínculo entre a forma e a utilização, e esta relação é de cunho tradicional. As variações dos motivos estariam associadas à própria variação da origem de um grupo:

[...] embora tenham raízes comuns sua expansão determina uma variação. Se comparássemos com os vegetais e animais, vemos que, embora pertencendo a uma mesma família, existem variações acentuadas, como diferentes são os comportamentos da língua embora tenham um tronco comum<sup>18</sup>.

Os autores acreditam que de uma mesma raiz cultural e devido ao tempo e espaço percorrido pelos vários grupos sociais, apareceriam diversos motivos estéticos com traços semelhantes que remeteriam a um passado comum.

Os Guarani fazem uma aplicação arbitrária diferenciada dos grupos amazônicos. Enquanto os grupos amazônicos realizariam a distribuição dos grafismos uniformemente em partes iguais com o intuito de fazer com que não se perceba o início e seu fim no processo construtivo, os Guarani realizam tal tarefa havendo distorções

---

<sup>18</sup> LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, J. P. **Cerâmica Guarani**. Porto Alegre, Posenato Arte e Cultura, 1989. p. 96.

bastante acentuadas. Prous (2005) relata que tais distorções seriam influência das varias mãos que estariam realizando tal trabalho de acabamento na cerâmica. La Salvia e Brochado (1989) relatam que há casos em que, buscando uma boa distribuição, os motivos estão com uma distância entre as linhas, para logo em seguida diminuir. Os autores afirmando que esta busca de equilíbrio na distribuição, em realidade, não permite uma continuidade uniforme do motivo representado.

Nesse sentido, a transmutação desses motivos em faixas decorativas, tentando representar a idéia completa do artesão, é totalmente subjetiva. Nem nas vasilhas inteiras onde a pintura está bem conservada, observa La Salvia e Brochado (1989), pode-se extrair com exatidão estas faixas sem que apresentem uma distorção em função do espaço e do motivo.

Nos trabalhos que apresentam tais faixas com os motivos representados em formatos de faixas, para os autores, não representam a veracidade do motivo estético, mas uma sequência geométrica totalmente irreal. La Salvia e Brochado (1989) acreditam que não deveriam ser feitos dos motivos construídos a mão uma sequência de traços geometrizados que jamais seriam capazes de refazer geometricamente. Quando se realiza a geometrização dos motivos estilísticos tem-se um desenho interpretado, mas não o grafismo nativo real. A geometrização dos motivos apesar de oferecer uma ordenação gráfica, rompe com o que mais se preza: a representação humana.

Quanto aos motivos representados na cerâmica, sua existência é uma decorrência de intencionalidades do querer fazer. Os motivos carregam em si uma carga pessoal bastante expressiva. O artesão quando faz uma repetição de um grafismo, coloca suas preferências e habilidades no que representa, dentro de um contexto tradicional, que é expressivo. La Salvia e Brochado (1989) relatam que a pintura e os motivos representados são vinculados a uma posição religiosa a qual o mágico e o simpático

estão em sintonia com a realidade do clã de sua origem; os motivos representados, nesse sentido, individualizam as pessoas e os grupos familiares.

Os mesmos autores ainda continuam relatando que para realizar o entendimento da pintura esta deve passar por um processo interpretativo que preze pelo conjunto. Os motivos e a pintura devem sofrer uma análise estrutural devendo-se observar o conjunto que ela forma.

A pintura é um conjunto de partes, de representações que associadas criam um motivo e a continuidade de sua representação dá um processo decorativo. Só podemos entender e estabelecer uma diferença entre motivos e sua representação se o decodificarmos<sup>19</sup>.

Assim, esse processo passaria por um método de decodificação com o intuito de separar os elementos que compõem o conjunto representativo do motivo. Este processo assegura os autores estabelece uma diferença entre motivos que aparentemente são iguais, mas que estruturalmente apresentam semelhanças. La Salvia e Brochado (1989) dissertam que um mesmo artesão pode repetir um motivo e estabelecer uma pequena diferença, porém mantendo a semelhança no significado e assim comprovando a relação com a tradicionalidade representada pelo grafismo dentro do grupo, tornando muito complicado o acesso ao significado real simbolizado.

Com isso, acredita-se que para realizar o entendimento do significado do grafismo pintado, estes devem ser observados em dois momentos: durante a decomposição do motivo e posteriormente com a análise do conjunto do desenho. Esses autores relatam que deve haver leis que permitem determinadas ações e conjunturas dentro do complexo social estudado. A partir destas leis, que regeria as culturas, associadas aos usos compatíveis com instituições tradicionais é que permitiriam o acesso ao significado dos motivos representados.

---

<sup>19</sup> LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, J. P. **Cerâmica Guarani**. Porto Alegre, Posenato Arte e Cultura, 1989. p. 99.



Novamente podemos perceber que as idéias de La Salvia e Brochado (1989) são próximas às idéias de Lux Vidal (1992) e Lévi-Strauss quando entendem que, quanto maior o conhecimento do grupo étnico estudado, maior é o entendimento das pinturas, corporais ou o adorno de cerâmicas com grafismos, sendo necessária a compreensão do significado da tradição para o grupo estudado.

A análise estrutural de um motivo poderá determinar, para esses autores, elementos cronológicos, espaciais, grupais e modais, sem nunca haver um afastamento significativo do motivo original. Tem-se certeza que trabalhar com motivos de alta estilização de um motivo original, carente de muitos elementos que um dia existiram gera uma maior dificuldade em estabelecer uma visualização e a interpretação. Este tipo de análise, afirma os autores, permitirão conhecer elementos alterados e outros que foram extraídos ou acrescentados ao grafismo que seria dado como o original. Assim poderia ser identificada uma cronologia dos grafismos; porém isso apenas será possível com o auxílio do estudo e do aprofundamento do conhecimento da cultura Guarani. Estes autores ressaltam que o estudo dessa sociedade compartimentada como “fases” apenas tornaria o estudo mais complicado e pobre.

O compartilhamento do conhecimento relata La Salvia e Brochado (1989), tornaria impossível o entendimento do por que fizeram este ou aquele grafismo na pintura, porém afirmam que este campo do entendimento dos desenhos indígenas, estariam permeados por componentes culturais, não sendo algo solto, independente e isolado dentro da vontade ou da tradição ou do modal de um grupo.

Para André Prous (2005) o grafismo é uma forma de adornar um objeto, ligados aos mitos de criação e morte. Este autor acredita que entre as comunidades Guaranis, o grafismo é associado à mitologia e entre os desenhos deixados nas cerâmicas pensa poder encontrar rostos ou formas humanas estilizadas e que se tratam, muitas vezes, de

representações figurativas extremamente geometrizadas em meio aos grafismos pintados.

As estampas decorativas organizam-se segundo este autor em cinco fórmulas clássicas que sugerem regras conscientes e explícitas:

[...] • alinhamento ao longo de eixos paralelos ao maior diâmetro; • disposição espiralada ou concêntrica; • campo ocupado por feixes de linhas paralelas dobrados sobre si, formando circunvoluções que lembram o córtex cerebral ou um intestino; • motivos preenchendo os espaços delimitados por uma grande figura central, estruturante e única, que forma o ‘esqueleto’ da decoração e apresenta muitas vezes forma de cruz ou de ampulheta (trata-se de uma disposição típica do litoral do Espírito Santo, Rio de Janeiro e sul de Minas Gerais); • campo decorativo dividido em setores, cada qual com um preenchimento específico de linhas paralelas entre si, retas ou quebradas ortogonalmente (essa fórmula parece exclusiva do litoral mais setentrional – Rio Grande do Norte e Pernambuco); é tratado com linhas mais espessas e de maneira menos delicada que os demais<sup>20</sup>.

Por tanto este autor após pesquisas mais aprofundadas dos motivos geometrizados e expõe que os traços esconderiam representações precisas; particularmente relacionadas às cerimônias da morte, elas estariam ligadas à preparação do cauim (caguâba) e do corpo dos sacrificados nas festas antropofágicas (bacias cariocas), ou destinadas a receber os corpos dos guerreiros mortos (cambuchi ou igaçaba)<sup>21</sup>.

Prous (2005) complementa expondo que os cronistas do século XVI que tiveram o primeiro contato com os Tupis do litoral relatavam que o orgulho das mulheres tupinambá era sua capacidade de preparar a cerâmica, sua decoração e o cauim. Nesse sentido percebemos o importante papel da mulher dentro da sociedade tupinambá. Seriam nessas tarefas que as mulheres indígenas participavam do evento constitutivo da sua sociedade. Ela seria a responsável pelo invólucro funerário dos guerreiros destinados ao sacrifício capturados durante a guerra. Portanto, Prous (1992) acredita que os temas relacionados a essas medidas estariam sendo grafados nas vasilhas cerâmicas.

---

<sup>20</sup> PROUS, André. A pintura em cerâmica guarani. *Ciência Hoje*. V. 36, n° 213, p. 22-28, março 2005. p. 25.

<sup>21</sup> PROUS, André. A pintura em cerâmica guarani. *Ciência Hoje*. V. 36, n° 213, p. 22-28, março 2005

Neste artigo o autor relata ter identificado em meio aos triângulos e retângulos, rostos humanos estilizados escondidos no fundo dos pratos e também, grandes figuras ‘estruturantes’ representando corpos humanos abertos, com a coluna vertebral e os intestinos à mostra, além de ter observado em outros pratos ossos dos membros e, talvez, cérebros.

Seguindo esta linha de pensamento sobre os Tupinambá, segundo Florestan Fernandes (1970, p. 227), a mulher dentro dessa sociedade, é a responsável pelos afazeres da casa, assim como a manutenção de todas as ordens de trabalho doméstico e no campo. Era a responsável pelo preparo das bebidas, cuja importância era fundamental nas cerimônias tribais, além de dispensar os cuidados necessários para com o filhos, os companheiros e seu valor era destacado durante períodos de guerra quando auxiliava nos transportes das redes e dos viveres que seriam utilizados neste período de excursões longas.

Em outra obra Florestan Fernandes (1963) destaca ainda mais o lugar ocupado pela mulher no cotidiano dos Tupinambás:

Com auxílio das informações fornecidas pelas diversas fontes, pude organizar uma lista das atividades da distribuição das principais ocupações, segundo o sexo. *Atividades femininas*: todos os trabalhos hortícolas, desde o plantio e a semeadura, até a conservação das roças; coleta das raízes frutas e algodão; as mulheres nadavam com os homens – por isso participavam da pesca, mergulhando para apanhar os peixes flechados por aqueles; competia-lhes também apanhar ostras; participavam dos trabalhos náuticos, esvaziando o fundo da canoa com uma cuia; alguns caçadores levavam consigo suas mulheres. Estas deviam transportar o produto das caçadas; tomavam parte da caça às formigas voadoras, atividade que absorvia todos os membros do grupo local; as moças e mulheres também se dedicavam ao aprisionamento de formigas. Cantavam na beira da caverna; “vinde, minhas amigas, vinde ver a mulher formosa, ela nos dará avelãs”. À medida que saíam, agarravam-nas e tiravam-lhes seus pés e asas. Quando eram duas mulheres, cada uma cantava por sua vez. As formigas aprisionadas pertenciam à cantora. Todas as operações da fabricação das farinhas deviam ser realizadas pelas mulheres. A preparação das raízes e do milho para fazer bebida e a salivação (esta feita por donzelas, talvez de 10 a 12 anos, cf. Thevet), eram feitas pelas mulheres. A fabricação do azeite de côco; a fiação do algodão, a tecelagem das redes simples, das fitas de enastrear os cabelos e as faixas de amarrar as crianças; cestos trançados de junco e de vime; também participavam da construção da maloca, pois este trabalho se estendia a todos. A preparação do barro, a fatura dos vasilhames (panelas, alguidares, grandes potes para cauíim etc), a

ornamentação, o envidramento e a cocção, tudo era feito pelas mulheres. A domesticação de aves, cachorros, galinhas, bem como o adestramento de papagaios, constituíam atividades femininas. Os serviços domésticos cabiam exclusivamente às mulheres: deviam cuidar do arranjo do seu lar, o que consistia, segundo alguns cronistas, em fazer comida, manter acesos os dois fogos que ficavam ao lado da rede do chefe da família, e tratar do abastecimento de água. Nas cauinagens, ultimavam a preparação das bebidas, aquecendo-as ao fogo, e serviam-nas em pequenas cuias de coco. Entre os trabalhos domésticos, também estaria a lavagem das redes. Todavia Gabriel Soares afirma que isso era feito pelos próprios homens. Como padrão higiênico, deve ser mencionado o catamento de piolhos, que faziam nos homens e nas outras mulheres. No parto as mulheres entreajudavam-se. Todos os serviços relativos aos transportes eram feitos pelas mulheres. Elas carregavam os filhos e todo o equipamento, pois os homens precisavam ficar livres para se defenderem a si próprios e às famílias. Somente no período de gravidez evitavam os fardos muito pesados e as atividades árduas. A depilação e a tatuagem dos homens pertencentes ao próprio lar cabiam às mulheres que o constituíam. As companheiras ou parentes faziam-nas reciprocamente umas às outras. Participavam das expedições guerreiras, ajudando-se em grande número aos guerreiros. Transportavam as redes e os víveres, preparavam as refeições, tratavam do abastecimento de água, e armavam as redes. Gandavo acrescenta às atividades das mulheres na guerra, a obrigação das velhas recolherem as flechas para os guerreiros. Nas festas de execução, cabiam-lhes a limpeza do corpo com água fervente. As velhas além disso tratavam da moqueação da carne e aparavam a gordura em uma cuia. Corriam também em torno das malocas, mostrando os primeiros pedaços da vítima<sup>22</sup>.

A partir desse relato de Fernandes (1963) podemos entender o quanto a mulher estava inserida nesse dia-dia da guerra e o quanto esta temática poderia contribuir na escolha dos desenhos que adornavam as cerâmicas desse grupo étnico. Assim como estampas relacionadas ao ritual de ingestão dos corpos humanos pensa-se poder ser observadas, estas estampas podem ter outros significados.

Também, Bartolomeu Melià (1997) destaca o importante papel da mulher na sociedade Guarani e as colaborações delas nesses rituais da morte que tanto são destacados por André Prous (2005). Para Melià (1997):

Non son demasiandos los datos históricos sobre las funciones religiosas de la mujer, pero se la ve bastante ligada a los ritos de la muerte: llora al que va a morir y llora al que ya morió, del que sabe cantar, com sus *guahu*, las virtudes y excelências; cuida de las urnas funerarias<sup>23</sup>.

E ainda completa:

---

<sup>22</sup> FERNANDES, Florestan, **Organização social do tupinambá**. São Paulo, Corpo e alma do Brasil, 1963. p. 129.

<sup>23</sup> MELIÀ, Bartolomeu. **Una nación dos culturas**. Assunción, CEPAG, 1997. p. 80.

Para las fiestas religiosas la mujer sabía mascar la chicha de maíz e incluso confeccionaba las grandes ollas de barro que debían contenerla<sup>24</sup>.

Com isso, percebemos a inserção da mulher nos ritos de morte deste grupo étnico e as contribuições que elas deram na construção, e muito provavelmente na decoração das vasilhas cerâmicas. Dessa forma podemos entender os motivos que levaram a Prous (2005) relatar que nas vasilhas poderiam ser encontrados motivos decorativos relacionados à temática da morte.

Contudo, em regiões onde os rituais de sacrifício não seriam difundidos, Prous (2005) acredita que os grafismos cerâmicos apesar de demasiadamente geometrizados para que se pudessem interpretar com certeza, alguns desenhos teriam sido associando a uma cruz e a uma cobra ligados, por tanto, aos mitos da origem da Terra. Como se sabe, o herói civilizador *Nhandervuçu* construiu uma cruz de madeira para sustentar a Terra para que esta ficasse a salvo de cobras que poderiam a poluir. Embora lembrem o mito cristão da Criação, Prous (2005) relata que essas histórias parecem ter raízes pré-históricas, cujas marcas seriam os frágeis desenhos deixados pelas ancestrais das mulheres Guarani.

Prous (2005) pensa que as mulheres que realizavam a pintura em cerâmicas tinham a consciência da sua tarefa. Para ele, enquanto elas cunhavam e manifestavam sua criatividade em seus potes dentro das normas estilísticas do grupo proclamavam os seus valores coletivos e distinguiam sua tribo das demais. Por isso tinham zelo ao conduzir os passos das jovens aprendizes. O autor relata que podem ser encontradas diversas vasilhas nos quais pode ser observada a presença de várias mãos na construção do desenho: “uma habilidosa, que traçava um esboço, e outra(s) ainda hesitante(s), que

---

<sup>24</sup> MELIÀ, Bartolomeu. **Una nación dos culturas**. Assunción, CEPAG, 1997. p. 80.

treinava(m) a realização dos pingos, dos bastonetes, das linhas paralelas.<sup>25</sup> Assim, com esse tipo de estudo entra-se em contato com o cotidiano, especialmente as maneiras de transmissão do conhecimento do grupo; podendo-se ressaltar o mundo de um gênero muitas vezes esquecido pelos pesquisadores.

Outro autor que se destaca pelos estudos dos grafismos, tanto da etnia Kaingang, quanto da Guarani é Sérgio Batista da Silva (2001). Ele tenta a partir de estudos de analogia entender o significado e a nomenclatura dos formatos dos grafismos dados pelos atuais representantes dos Guarani e Kaingang. Sua tese de doutorado é dedicada ao entendimento dos grafismos Kaingang, sendo uma nova forma para o entendimento da sociedade Proto-Jê meridional. Neste trabalho encontra-se um contrabalanço ao qual discute as origens do grafismo Guarani.

O autor faz uma interface entre a etnologia indígena e a arqueologia na busca de dados referentes a essa população. Seu trabalho preza pela análise simbólica, isto é, entender o significado simbólico do grafismo para a população, os mesmos meios que Oliveira (2008) tentou quando buscou desvendar o significado dos desenhos mínimos da cerâmica. O diferencial de Silva (2001) é que ele trabalha num viés mais antropológico com populações do sul do país.

Silva (2001) articula a arqueologia com os pressupostos da antropologia estética de Vidal (1992) na inserção da arte no seu contexto cultural. O seu estudo propõe analisar a cultura material e as manifestações estéticas como meio de informação sobre a sociedade que a produziu e complementa argumentando que o conteúdo simbólico de um objeto estilístico indígena está carregado de manifestações que expressam que a arte significa e não apenas representa.

---

<sup>25</sup> PROUS, André. A pintura em cerâmica guarani. *Ciência Hoje*. V. 36, n° 213, p. 22-28, março 2005. p. 28.

Silva (2001) relata que o fato do uso da analogia como princípio para estudos de compreensão de uma sociedade do passado e a utilização de informações etnológicas para complementar esses estudos, causa desconforto entre os pesquisadores da área. Este tipo de visão é consequência de antigos estudos relacionados à aculturação e sobre a fricção interétnica realizadas no Brasil entre os anos de 1940 e 1960, afirma Silva (2001), sendo que os efeitos destes trabalhos ainda não tiveram oportunidade de serem calculados pelos estudiosos da área da arqueologia.

Por esse motivo, acredita-se que é na esfera cultural que as relações entre poder e cultura se dão nas sociedades indígenas e ainda é nesta esfera que as comunidades indígenas articulam seus processos de resistência à sociedade envolvente. Especificamente em se tratando dos grafismos seria de grande conveniência que os significados dos desenhos desenhados são perpetuados e a analogia cultural é uma boa ferramenta para o entendimento desses artifícios culturais. A partir disso, Silva (2001) entende que os elementos culturais são continuamente reinterpretados e as diferenças entre as sociedades indígenas e a sociedade envolvente não são suprimidas, mas continuamente reformuladas.

Silva (2001) destaca que:

A origem dos grafismos, considerados sagrados pelo discurso, está ligada à origem dos cestos. *Kuaray*, ou *Ñamandu*, um dos ‘gêmeos’ ancestrais – Sol -, ensinou a confecção de cestos aos *Mbyá*. Conforme o mito colhido, o *ajaká* (cesto) *mbyá* está relacionado metaforicamente à mulher, e os grafismos nele presentes, à pintura facial feminina<sup>26</sup>.

Nesse sentido podemos entender que nascimento do grafismo Guarani estaria ligado à mitologia Guarani conhecida como o “ciclo dos Gêmeos” ao qual sol e a lua seriam filhos gêmeos de pais diferentes. Silva (2001) destaca que nesse contexto mito-

---

<sup>26</sup> SILVA, Sergio Baptista da. **Etnoarqueologia dos grafismos Kaingang**: um modelo para a compreensão das sociedades Proto-Jê meridionais. 2001. Tese de doutorado – Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. p. 227.

cosmológico, os grafismos Guarani são pensados e denominados por dois sistemas classificatórios nativos diferentes, mas que se interrelacionam.

O trabalho de Silva (2001) em campo dividiu-se em duas etapas - em primeiro; os indígenas com quem trabalhou apontavam as categorias formais ou genéricas e em um segundo momento, com pesquisas etnográficas este pesquisador teve a possibilidade do entendimento dessas categorias – entender junto às sociedades do presente a compreensão dos grafismos Guarani, independente do seu suporte, podendo variar tanto da cestaria (*ajaká*) quanto em cerâmicas, ou na madeira como os objetos que imitam animais da fauna da região.

Explicando melhor, temos que: o primeiro deles daria conta de categorias genéricas da forma, isto é, que não expressariam sentidos, como um fechado, enfileirado, zigue-zague simples, duplo zigue-zague ou mais; cruzado; fechado-comprido-enfileirado, etc. Já o segundo sistema de classificação apresentado estabeleceria categorias de sentido aos grafismos e apontaria para significados subjacentes aos padrões gráficos. Assim, destaca o autor, dois desenhos poderiam ser denominados de duas formas diferentes, tanto poderiam ser simples formas geométricas, angulares ou curvas quanto poderia estar carregadas de sentido, como o desenho das “asas da mariposa”, ou o desenho “do casco do jaboti”, ou “desenho do couro da cobra cascavel” que são os mais representativos.

Os estudos de Silva (2010 – no prelo) apontam que a maioria dos grafismos presentes na cultura material das parciaisidades Guarani M'byá e Nhandeva foram possíveis para estabelecer uma relação com os dois sistemas de classificação apresentados, por tanto o autor acredita ter conseguido atingir o significado o desenho para o grupo. Já aos grafismos proto-guarani<sup>27</sup>, os obstáculos para a identificação foram

---

<sup>27</sup> O autor refere-se a **proto (proto-guarani)** quando apresenta a populações e não aos estudos da linguística. Ele designa proto-guarani para as primeiras populações Guarani do sul do Brasil, adjacências,



mais complicados segundo o autor, já que seus interlocutores apenas reconheceram parte dos grafismos.

O autor completa:

É extremamente compreensível que isto ocorra. Meus interlocutores *Mbyá* apenas reconheceram os grafismos pré-históricos que contêm linhas retas ou angulares: eles ainda são reproduzidos nas cestas. Com a Tradição de pintura na cerâmica perdeu sua praticidade há muito tempo, juntamente com o abandono de sua confecção, a maioria dos *Mbyá* não mais tem recordação dos grafismos curvos. Entretanto, os grafismos com linhas retas e angulares ainda estão presentes na tradição de feitura de *adjaká*, ainda hoje confeccionados com os grafismos angulares e em linha reta, próprios para este tipo de suporte<sup>28</sup>.

Dessa maneira a parte reconhecida cabe apenas aos desenhos que apresentavam linhas retas ou angulares. Os desenhos que apresentavam formas arredondadas ou curvilíneas, não foram reconhecidos pelos interlocutores. O autor acredita que com o abandono da tradição de pintura na cerâmica, a maioria dos *M'byá* e *Nhandeva* perderam a recordação desses grafismos. Com isso, entende-se que o tipo de suporte limita a possibilidade para a representação de desenvolvimento e perpetuação de determinados desenhos.

Para Kelly de Oliveira (2008) a decoração e os grafismos encontrados nas cerâmicas Guarani podem ser encaradas como uma linguagem visual iconográfica e estes são marcadas por regionalismos estabelecendo espaços de utilização de uma determinada estampa em meio a um território de ocupação.

Oliveira (2008) destaca que os objetos entre os indígenas não são arquitetados invariavelmente, com relação à sua forma, muito menos com relação à arte. Pelo contrário, a maior parte das culturas ocidentais, não tem palavras para designar o que os

---

ou seja, os Guarani pré-coloniais, ou ainda, os grupos populacionais vinculados à “tradição cerâmica Tupiguarani” ou à “Subcultura Guarani da Tradição Policroma Amazônica”, como estas populações “pré-contato” costuma ser denominadas pelos estudos arqueológicos recorrentes.

<sup>28</sup> SILVA, Sergio Baptista da. **Etnoarqueologia dos grafismos Kaingang**: um modelo para a compreensão das sociedades Proto-Jê meridionais. 2001. Tese de doutorado – Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. p. 237.

ocidentais chamam de “arte”, pois todo o objeto tem uma função, e por isso mesmo, não existem objetos que sirvam apenas para serem contemplados.

Nesse sentido, tudo o que é fabricado por esses grupos, tem de ser bonito, e essa concepção vai além da beleza, o objeto tem que ser bom, afirma Oliveira (2008). As sociedades indígenas não fazem qualquer diferenciação tecnológica de arte, trabalho de lazer nem fazer distinções sobre a beleza e a qualidade. Estes acreditam que se algo é bom é porque, durante a construção desse objeto, foram adotados os padrões de qualidade referenciados pela sua cultura. Assim, quando aparece algum fator novo neste processo de construção do objeto, não é reprovado pelo grupo, desde que não fuja aos padrões tradicionais do grupo. Aquele que é considerado artista é o sujeito que consegue criar dentro de padrões particulares já existentes da sua cultura destaca Oliveira (2008).

Esta autora busca entender os grafismos Guarani analisando-os como signos de origem sobrenatural, sendo estes transmitidos por seres míticos e que foram adotados pela comunidade. Este viés de observação é utilizado nos estudos realizados por Denise Pahl Schaan (1996) com a cerâmica marajoara do norte do Brasil. Estas autoras utilizam da semiótica como uma ferramenta de entendimento da estrutura mínima do grafismo.

Oliveira (2008) entende semiótica como sendo um estudo dos sistemas de comunicação, sendo uma ciência geral dos signos e da semiose, que estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas sígnicos ou sistemas de significação. Para ela essa ciência se ocupa com o estudo do processo de significação ou representação da natureza e da cultura, dos conceitos e das idéias. De toda forma, um signo, para esta autora pode ser ao mesmo tempo um ícone e um símbolo e isso vai depender do contexto no qual se apresenta.

Assim, para um indivíduo que não está inserido nessa sociedade, os elementos mínimos que podem ser observados nos grafismos, podem parecer demasiadamente

simplificados ou análogos em relação ao objeto, porém Oliveira (2008) acredita que isto ocorre porque, para quem não pertence a este sistema cultural, o ícone torna-se fraco ou simplesmente nulo; ao contrário do que acontece com o indivíduo integrado, para quem seria perfeitamente compreensível.

Sob essa perspectiva, portanto, Oliveira (2008) acredita que restringir o estudo dos grafismos Guarani, aos estudos dos elementos mínimos e suas possíveis combinações, seria a melhor maneira de entender a arte gráfica desse grupo e seu intrincado sistema de comunicação visual. Esta perspectiva vai ao oposto do que La Salvia e Brochado (1989) pensam, como já foi dito, já que esses autores acreditam que reduzindo ao elemento mínimo do grafismo existiria o desmantelamento do desenho em si e este perderia seu real significado.

O grafismo Guarani seria um código que se apresenta de forma bastante peculiar, sendo uma criação, ou melhor, uma convenção social. Oliveira (2008) acredita que os elementos mínimos poderiam ser considerados como letras de um alfabeto, que formariam possíveis palavras (palavras-conceito) de um discurso embutido no grafismo e nos motivos de adorno, com um ou mais elementos mínimos, tornando possível ao integrante do grupo uma espécie de leitura visual, comportando uma mensagem informando aspectos do contexto sócio-cultural, sobre o passado, seu modo de ser e de agir, enquanto membro pertencente àquela conjuntura cultural.

Para tanto, acredita Oliveira (2008) essa linguagem, ou melhor, esse sistema de significação, teria uma gramática própria estrutural com um código de funcionamento determinado a partir das relações entre seus termos constituintes. A autora vai mais além afirmando que os traços podem ser considerados icônicos a partir do momento que os elementos mínimos são o resultado de uma transformação ou a simplificação das

representações, já que são modelos referenciais para a composição de mais de um motivo decorativo.

Entretanto, Silva (2006) relata que esta forma de observação dos grafismos a partir dos elementos mínimos e encará-los como uma linguagem visual não é a maneira mais apropriada para o entendimento deles. Silva (2006) não entende o grafismo como essa linguagem do grafismo como uma linguagem oral ou escrita.

Para ele:

Muitas pessoas, inclusive dessa tradição da antropologia brasileira sobre antropologia estética, sempre trouxeram a metáfora da linguagem para a compreensão da cultura material. E apesar de a cultura material ser um sistema de comunicação, ela tem muitas diferenças com relação à linguagem. A primeira delas é que essa linguagem estruturada de fala e da escrita proporciona a todos os indivíduos uma possibilidade do manejo, que não os fonemas e os morfemas. A gente consegue individualmente se expressar com uma enorme autonomia a partir de poucos elementos lingüísticos. Quero dizer, os discursos que cada um faz podem ser completamente divergentes, dando uma autonomia no final da cadeia da linguagem para cada um dos indivíduos. Já a cultura material não dá essa possibilidade, pois as mensagens são cifradas, reduzidas e tem um código muito fechado. A gente não tem essa maleabilidade de modificar as estruturas do grafismo como se fosse uma linguagem, como se se pudesse contar várias mensagens. A cultura material é composta por um código fechado e extremamente conservadores, onde os grafismos representam aquilo que eles representam sem a possibilidade de interpretações que vão além da tradição cultural<sup>29</sup>.

Isto quer dizer que o grafismo indígena não deve ser observado enquanto uma forma de sistema de linguagem, mas como uma forma de representação da unidade cultural da comunidade. Silva (2006) completa relatando que as divergências entre a interpretação dos grafismos em diferentes períodos históricos e sociedades não podem fugir das tradições culturais em que estão acomodados os elementos do grafismo.

Para ele:

Essa linguagem visual dos grafismos, das manifestações estéticas, está nos mostrando uma mensagem. São mensagens de unidade cultural, de significados culturais importantes que marcam essa condição de a gente poder

---

<sup>29</sup> SILVA, Sérgio Baptista da. Refletindo sobre a cultura material e os grafismos Kaingang: possibilidades para interpretação arqueológica. IN: DE MAIS, M. A. N. **Xokleng 2860 a. C. As terras altas do sul do Brasil.** (Transcrições do seminário de Arqueologia e Etnohistória) Tubarão. Ed. Unisul, 2006. p. 125-126.

entender as estruturas de pensamento desse grupo ou daquela sociedade. São mensagens que não dão à contestação interna.<sup>30</sup>

No entanto, Oliveira (2008) ainda pensa que a decoração cerâmica não deve ser vista somente por sua capacidade funcional e estética, enquanto um artefato cerimonial que comporta apenas adornos apenas estéticos, ela acredita que o grafismo encerra em si uma capacidade de veicular informações da sociedade, e assim tais informações não estão mais acessíveis nos seus reais significados, porém as possibilidades de serem levantados questionamentos a esse propósito não são descartadas e é nessa proposta que ela acredita que esses grafismos funcionem como sistemas de significações socialmente compartilhados.

Em se tratando de uma sociedade ágrafa, o que todos podemos concordar, é que o código compartilhado pelo grupo é transmitido através das gerações pela educação, num processo de ensino-aprendizagem e que perpassa pela língua e as expressões artísticas estilísticas, sendo essas, afirma Oliveira (2008) as formas encontradas pelo grupo de manutenção e perpetuação dos seus padrões culturais.

Nesse sentido, a expressão artística pode ser encarada como uma maneira de representação presente o tempo todo na vida dos indígenas nos meios sociais, estéticos e simbólicos, já que são neles que o grupo diz o que pensa sobre si. Através disso o que se destaca nos desenhos grafados em cerâmicas e a ornamentação em geral, são marcas distintas que ao serem concebidas como tal, são traduzidas pelos membros da comunidade e estes servem como demarcadores de uma fronteira étnica.

Os grafismos e as suas variadas formas de agrupamento dentro do estilo Guarani poderiam marcar uma forma de especificidade interna ao grupo. Para Oliveira (2008) as parcialidades étnicas seriam marcadas e evidenciadas pelos grafismos e pelas maneiras

---

<sup>30</sup>SILVA, Sérgio Baptista da. Refletindo sobre a cultura material e os grafismos Kaingang: possibilidades para interpretação arqueológica. IN: DE MAIS, M. A. N. **Xokleng 2860 a. C. As terras altas do sul do Brasil.** (Transcrições do seminário de Arqueologia e Etnohistória) Tubarão. Ed. Unisul, 2006. p. 126.

de distribuição na cerâmica. Entretanto, apesar dessas parcialidades, eles continuam se considerando pertencentes e se auto-reconhecendo como membros de um mesmo grupo cultural.

Nesse sentido acreditamos que com esse trabalho de apresentação e comparação entre as idéias vigentes em relação à construção de um grafismo dentro de uma cultura indígena são dadas a oportunidade ao pesquisador de observar o quanto à idéia de interpretação de uma estampa pode variar, afastando-se uma da outra e também, em um sentido oposto, complementando-se, no intuito de conhecer a decoração dos objetos no dia-dia dos grupos indígenas.

Mas por outro lado, é necessário destacar que podem existir novas e outras possibilidades de entendimento das marcas deixadas nas cerâmicas que não foram apontadas neste capítulo, estudos estes que estão por surgir ou que estão em viés de desenvolvimento e que não chegaram até o nosso conhecimento. Trabalhos que possam crescer a partir das analogias com comunidades indígenas Guaraní atuais, e a partir da observação dos desenhos das suas cestarias. Estes desenhos que são transmitidos de geração em geração como marcas características desse grupo, ou até mesmo como marcas familiares, podem trazer contribuições para o entendimento de esferas que muitas vezes não foram exploradas e pesquisadas até a exaustão.

## **Conclusão do Capítulo 1**

Esse primeiro capítulo foi elaborado tendo com o objetivo apresentar o substrato teórico existente sobre a arte cerâmica Guarani. A idéia foi apresentar os vários conceitos de arte indígena que estão em vigência nas discussões atuais e a partir desse conceito, entender as motivações e propósitos que impulsionaram o desenvolvimento desse trabalho. Além disso, buscávamos formas para a construção de uma metodologia apropriada para o estudo das estampas do grupo Guarani.

Buscamos agrupar dados sobre as manifestações estéticas para poder conhecer as relações que os povos estabelecem com a produção artística, criando assim uma base de informações a respeito da gama de visões que a arte tem no meio acadêmico. Estes demonstram que faz parte da natureza humana a necessidade de narrar experiências, de conceitualizar percepções e de trocar esses conceitos com os outros. Além disso, o homem sente a necessidade de saber suas origens e seu papel no mundo. Praticamente todas as sociedades humanas, desde o neolítico, afirma Schaan (1996) remetem a explicação para essas questões aos mitos de criação, que narram histórias a respeito da origem do grupo. São mitos que se referem a um tempo em que o homem ainda não existia enquanto ser humano, apenas enquanto um grupo.

A partir disso, entendemos que a arte permeia todas as esferas do social: ela pode se manifestar no teatro, na pintura corporal, ou na decoração dos objetos. Tudo está ligado a um sentido a que chamamos cosmológico, afirma Schaan (1996), mais uma vez entendendo que a arte insere o ser humano no mundo a qual vive. Essa visão trata da origem do homem e de como ele deve comportar-se no mundo e dita maneiras do comportamento humano entre os seus semelhantes e assim, a arte confunde-se com a própria cultura do grupo.

Comentamos nesse capítulo sobre a arte gráfica evidenciada por Vidal (1992), sendo que seja ela qual for o suporte da materialização, para esta autora vem no sentido de transmitir o conhecimento do grupo e mesmo trazendo conceitos muitas vezes abstratos para pessoas de fora do grupo, dentro dele as representações figurativas ou os desenhos geométricos *grafam*, o que não é transmitido de forma oral.

Com isso foram apresentadas as particularidades de André Prous (2005) a respeito do Grafismo Guarani, sendo que este concorda com as hipóteses de Vidal (1992) com relação aos conteúdos míticos encontrados nas cerâmicas Guarani e acrescenta a essa discussão a importância que as mulheres indígenas davam na construção do objeto que seria utilizado por seus semelhantes. Para ele, em sociedades do norte do Brasil, os desenhos das cerâmicas poderiam representar até partes de corpos humanos estilizados, fato este que acreditamos conter certo exagero por acreditamos que possa existir outras funções a decoração de um objeto.

A esse respeito, Schaan (1996), mais uma vez esclarece que perceber uma marca em uma vasilha supõe dar um sentido, interpretar o seu conteúdo e pretender ver aquilo da maneira como a sociedade a via é a função do pesquisador. Nesse sentido, ser criativo ao ponto de conseguir enxergar desenhos estilizados onde apenas estão inscritos linhas, pontos e curvas, poderia dar margem ao erro de interpretação da estampa, mesmo sabendo sobre a importância dada a essas temáticas dentro do grupo estudado.

Dessa maneira buscar o entendimento do grafismo através da função dada à peça cerâmica, como fez La Salvia e Brochado (1989) é um caminho consideravelmente seguro, já que se sabe por outros estudos que essas comunidades tinham distinções no uso das vasilhas (SIMÃO, 2002; LA SALVIA E BROCHADO, 1989; NOELLI, 1993; NEUMANN, 2008).



Todavia, Oliveira (2008) acredita que o caminho para o entendimento dos significados do grafismo pintado estaria nas partículas mínimas do desenho e esse esclarecimento seria resultado da interpretação dessas partículas. Contudo, La Salvia e Brochado (1989) e Silva (2001) acreditam que este viés de interpretação não garantiria o real significado desses desenhos mínimos. Silva (2001) vai mais além e suas pesquisas perpassam por dois momentos: uma inicial, quando com o auxílio dos indígenas consegue identificar as categorias formais: linhas retas, curvas e pontos, sem especificar os seus significados; e a segunda, a qual o etnólogo empreenderia uma imersão qualificada e os significados puderam ser apontados claramente.

De qualquer maneira, algumas discussões levantadas nesse capítulo são essenciais para o entendimento do importante papel que a arte tem dentro das sociedades indígenas, e estas discussões devem ser levadas em consideração quando da análise do material cerâmico arqueológico Guarani, sendo uma maneira diferenciada de compreender a cultura material. Normalmente, a arqueologia não demonstra interesse pelos objetos artísticos, não querendo atribuir significados a partir deles, entretanto, sabemos da possibilidade do conhecimento e da preocupação que as sociedades indígenas atribuem à arte e que ela também tem uma função social.

A diversidade das manifestações humanas é uma característica peculiar das culturas e nos evidenciam os elementos de uma natureza humana comum entre os grupos. Para Geertz, evidencia Schaan (1996), a natureza humana não é um denominador comum em que todas as culturas se incluem, mas deve ser buscada nas diferenças que enriquecem a visão de uma natureza comum. Assim, apesar da imensa diversidade de formas que assumiram as adaptações do homem ao ambiente, elas tem se dado sempre no sentido de demonstrar uma lógica interna, a partir da qual se revelam similaridades em sociedades aparentemente diferentes. A cultura indígena representada

no grafismo Guarani deve ser encarada como uma forma de fronteira interna ao grupo, mas que, mesmo assim, expõe a singularidade deste perante os grupos étnicos que o permeiam e com quem estão em constante contato.

## **CAPITULO 2**

### **A CERÂMICA PINTADA – O ACERVO E SUA ANÁLISE**

Neste capítulo temos a intenção de apresentar o acervo cerâmico Guarani localizado no Laboratório de Arqueologia, Etnologia e Etno-História da Universidade Estadual de Maringá – LAEE/UEM, assim como as análises realizadas no mesmo.

Na Introdução deste trabalho apresentamos como o acervo foi constituído e a partir daqui iremos elucidar sobre sua organização e reorganização para esta pesquisa. As primeiras sistematizações foram feitas pela equipe do Laboratório entre os anos de 1996 e 1997 e o principal trabalho publicado relativo a essa etapa é de autoria de Ana Paula Simão, sendo esta a nossa principal fonte de dados relativos às quantidades gerais do acervo.

Enquanto à análise realizada temos por bases metodologias apresentadas por La Salvia e Brochado (1989) e que são cabíveis aos estudos com certas adaptações quanto à utilização de alguns temas como ficará mais claro no decorrer da apresentação das análises.

De modo geral, este capítulo pode ser observado com um caráter modestamente descritivo e ilustrativo do material que se tem acervado junto ao Laboratório referido. Nossa intenção dessa forma é apresentar através de gráficos policrômicos os dados levantados e calculados relativos aos fragmentos cerâmicos pintados.

#### **2.1 O acervo**

Os fragmentos do acervo foram separados em conjuntos de acordo com o tratamento de superfície: conjuntos de corrugados, unglados, escovados, pintados, lisos incisos, repuxados e estampados. Também foram separados os fragmentos das bordas

das vasilhas, com o objetivo de realizar as reconstruções gráficas e tentar distinguir e quantificar o número de vasilhas encontradas.

A restauração das cerâmicas encontradas na época resultou em dez vasilhas inteiras, além de um pequeno número de vasilhas parcialmente restauradas. (SIMÃO, 2002, 67)

A análise do tratamento plástico aplicado à superfície realizado por Simão (2002) foi feita de acordo com o modelo de análise proposto por Brochado. A tabela a seguir apresenta dados da pesquisa de Ana Paula Simão (2002) quanto o número de fragmentos e o tipo de tratamento de superfície utilizado.

<b>Tratamento de superfície</b>	<b>Quantidade de fragmentos analisados</b>
Corrugado	31.962
Ungulado	1.521
Inciso	100
Escovado	323
Liso	25.215
Repuxado	3
Pintado	3.985
<b>Total de fragmentos analisados</b>	<b>63.106</b>

Tabela 3 - Tipo de acabamento de superfície<sup>31</sup>.

Assim, neste estudo com os fragmentos que foram separados em conjuntos levando em consideração os tipos de tratamentos de superfície, se pôde distinguir e quantificar o número de vasilhas.

Simão observou que as classes identificadas a partir da separação dos fragmentos, excetuando os fragmentos de borda, aparecem da seguinte maneira:

---

<sup>31</sup> SIMÃO, Ana Paula **Do caco ao fragmento**: análise da coleção cerâmica guarani do sítio arqueológico Lagoa Xambê – Altônia/PR. Dissertação de mestrado. Maringá. 2002. p.68.

Nome Guarani	Tipo	Percentual
Yapepó	Panela – refere-se às panelas usadas para cozinhar <sup>32</sup>	41,71%
Cambuchí	Talha – vaso, cântaro ou botija <sup>33</sup>	25,71%;
Nãe	Prato – coisa côncava <sup>34</sup>	13,81%;
Ñaetá	Caçarola – vaso côncavo e de cozer <sup>35</sup>	11,83%
Cambuchi caguabã	Vaso de beber <sup>36</sup>	7,02%.

Tabela 4 - Classe de vasilhas<sup>37</sup>

Nesta separação, o acabamento de superfície mais comum na classe dos *yapepó*, *ñaetá* e *nae*, afirma Simão, foi o corrugado. Já no caso dos *cambuchí caguabã* e *cambuchí*, o acabamento mais encontrado foi o pintado<sup>38</sup>. (SIMÃO, 2002, 121)

Como este estudo se baseia em fragmentos pintados e são nessas duas tipologias, *cambuchí* e *cambuchí caguabã*, que são mais recorrentes os grafismos estudados é justo dar ênfase, ou pelo menos uma pequena abordagem de como a bibliografia aborda essa classe de vasilha.

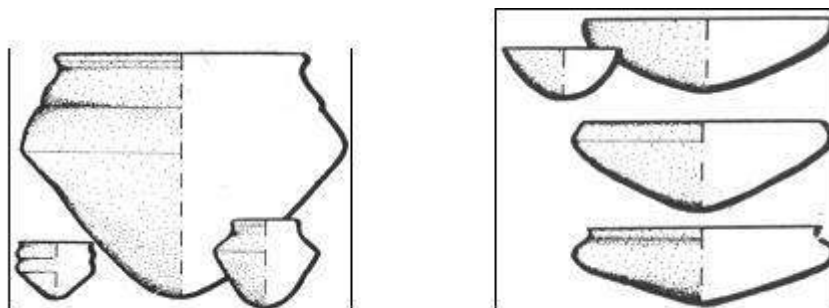


Figura 3 – Representações das classes de vasilhas de Cambuchí e Cambuchí Caguabã<sup>39</sup>.

<sup>32</sup> LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, J. P. **Cerâmica Guarani**. Porto Alegre, Posenato Arte e Cultura, 1989. p. 125.

<sup>33</sup> Ibidem. p. 132.

<sup>34</sup> Ibidem. p. 142.

<sup>35</sup> Ibidem. p. 142.

<sup>36</sup> Ibidem. p. 133.

<sup>37</sup> Deve ficar claro que foi La Salvia e Brochado (1989) responsáveis pela classificação que relaciona formatos das vasilhas cerâmicas às suas funções.

<sup>38</sup> SIMÃO, Ana Paula. **Do caco ao fragmento**: análise da coleção cerâmica guarani do sítio arqueológico Lagoa Xambrê – Altônia/PR. Dissertação de mestrado. Maringá. 2002. p. 121.

<sup>39</sup> Esta imagem aparece em NOELLI, 1993. p. 209 e 210. e posteriormente foi reapresentada em SIMÃO, 2002. p. 63 e 64.

Esta tipologia classificada como *cambuchi*, por muitas vezes vem associado à idéia de preparar, armazenar e servir líquidos, principalmente às bebidas alcoólicas tradicionais Guarani; porém cabia a este vasilhame uma função secundária que é o enterramento. (LA SALVIA & BROCHADO, 1989; NOELLI, 1993; SIMÃO, 2002; CORRÊA, 2009) Essa tipologia de cerâmica não era exposta ao fogo, apesar de terem registros de escurecimento na superfície externa, muitas vezes marcas de fuligem ou tratamento esfumarado. (CORRÊA, 2009, p. 206) Sua forma é elipsoidal, vertical ou duplo-cônica, sendo que o diâmetro maior é encontrado no bolo; a base normalmente é conoidal e a parte superior do vasilhame é restringida formando um pescoço. Sabe-se que os vasilhames considerados pequenos tem diâmetro variando entre 18 e 34 cm e os considerados grandes tem seu diâmetro superior a 36 cm. (SIMÃO, 2002, p. 63)

Já a tipologia conhecida como *cambuchi-caguabã* são vasilhames associados a servir e consumir líquidos. (LA SALVIA & BROCHADO, 1989; NOELLI, 1993; SIMÃO, 2002; CORRÊA, 2009) Sabe-se que os mais simples e sem pintura poderiam estar associados ao consumo de água, assim como os mais elaborados e finamente decorados com pintura estariam associados ao consumo de bebidas durante os rituais. (CORRÊA, 2009, p. 220) Os contornos desse vasilhame em consenso apresentam base periférica elipsoidal ou conoidal, sendo este os elementos que o diferem do *ñaembé*. Seus diâmetros podem variar quando vasilhas consideradas pequenas entre 12 a 16 cm e quando classificadas como médias entre 18 a 26 cm<sup>40</sup>.

Contudo, neste trabalho focaremos os estudos sobre os fragmentos que contém pintura, mas não apenas pintura lisa; buscamos o estudo do material que apresenta grafismo pintado. O conjunto de fragmentos separados quanto à pintura, de acordo com a análise feita por Simão, percebeu-se a presença de tintas básicas que podem ser tanto

---

<sup>40</sup> SIMÃO, Ana Paula. **Do caco ao fragmento**: análise da coleção cerâmica guarani do sítio arqueológico Lagoa Xambê – Altônia/PR. Dissertação de mestrado. Maringá. 2002. p. 64.

de origem vegetal, quanto mineral. As peças que receberam as tintas vegetais seriam nas tonalidades preta, vermelha e amarela, e as com tintas minerais seriam as tonalidades brancas, vermelhas e ocre<sup>41</sup>.

O total de fragmentos pintados é de 3.985, sendo que 2.998 têm sua pintura realizada sobre uma camada de tinta aplicada inicialmente, chamada de engobe, sendo 75% desses fragmentos; os outros 25% são de pinturas realizadas na superfície natural das vasilhas<sup>42</sup>.

## 2.2 A reorganização do acervo cerâmico para o atual estudo

Para dar continuidade aos trabalhos de Ana Paula Simão (2002) de sistematização e organização dividiu-se em dois grandes grupos as 60 mil peças encontradas. Levando-se em consideração o próprio intuito do trabalho que é o estudo do acervo cerâmico pintado foram separados deste total apenas as caixas ou sacos que continha o material cerâmico pintado; não importando se era pintados lisos ou se apresentavam alguma forma específica de grafismo.

O acervo com o material não pintado inclui peças de tipologia variada, entre os quais estão fragmentos de *yapepó*, *ñaes*, *ñaetás*, *cambuchis* e *cambuchis caguabãs* e estes com acabamentos diversos, entre eles os corrugados, lisos, unglados, escovados e incisos como já foi especificado anteriormente. Estes fragmentos ocupam um total de 392 caixas de arquivos que estão dispostas em ordem crescente nas estantes do Laboratório.

O acervo que foi considerado como pintado foi armazenado em um lugar especial, onde existe maior facilidade de acesso do pesquisador. Outra etapa na

---

<sup>41</sup> SIMÃO, Ana Paula. **Do caco ao fragmento**: análise da coleção cerâmica guarani do sítio arqueológico Lagoa Xambrê – Altônia/PR. Dissertação de mestrado. Maringá. 2002. p. 73.

<sup>42</sup> Ibidem. p. 73.

sistematização desse acervo para um melhor estudo ocorreu no sentido de identificar entre os fragmentos as tipologias de peças existentes que se encontram com cerâmicas pintadas.

La Salvia & Brochado (1989), Noelli (1993) e posteriormente Ana Paula Simão (2002) construíram formas de análises da tipologia associando-a ao seu acabamento. Nesse trabalho pretende-se associar a tipologia da peça ao grafismo existente na mesma.

Dessa forma, o trabalho de sistematização dos fragmentos levou em consideração a tipologia da peça, não misturando os fragmentos de diversas tipologias. Apareceram fragmentos de *cambuchis*, *cambuchis caguabãs* e bordas que foram identificadas como sendo dessas últimas e uma imensa quantidade de fragmentos pintados que não foram classificados quanto à tipologia da peça original.

Primeiramente foram colocadas sobre a bancada as peças de *cambuchí*, já que no acervo esta é a tipologia com maior quantidade de fragmentos. Separou-se, também, desse material todas as peças com pintura lisa do material que apresentava algum tipo de grafismo, já que o intuito desse trabalho é uma análise do grafismo Guarani enquanto uma forma lógica de decoração não sendo disposta pela simples vontade do autor, mas respeitando toda uma lógica que está ligada à função e à tipologia da peça.

Notou-se que grande parte desse material classificado primariamente como *cambuchi* era constituído de fragmentos cerâmicos lisos e apenas 244 fragmentos dessa tipologia foram selecionados para o estudo dessa dissertação. Estes fragmentos foram selecionados pela clareza no desenho e a facilidade de observação. Muitos fragmentos foram descartados pela impossibilidade da observação e classificação adequadas para o entendimento do grafismo.



Quanto à tipológica do *cambuchi caguabã*, os fragmentos passaram pelo mesmo processo de seleção e descarte e ao final teve-se a quantidade de 347 fragmentos analisados neste trabalho.

O gráfico a seguir mostra a quantidade de fragmentos selecionados, a porcentagem que esta quantidade significa e as subclasses criadas para o entendimento deste trabalho.

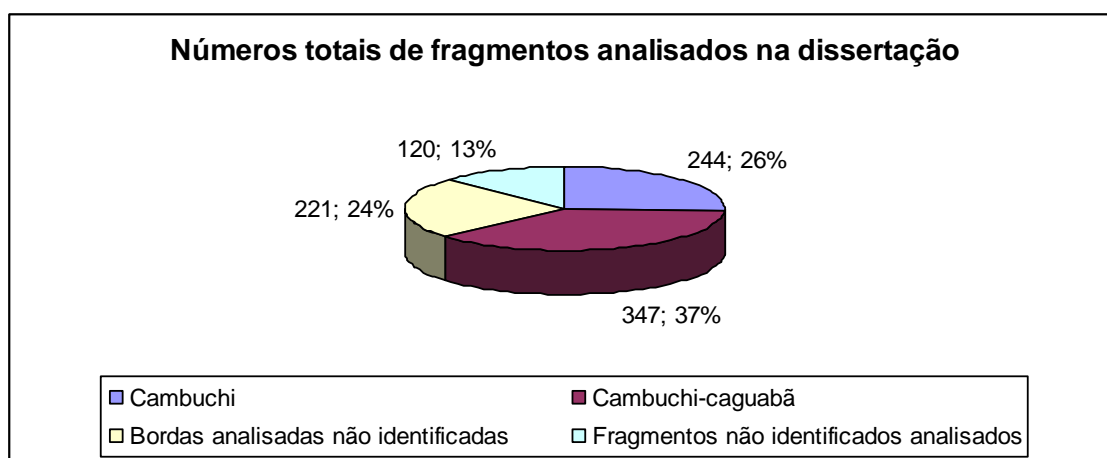


Gráfico 1. Números totais de fragmentos analisados na dissertação.

Pode-se observar através deste gráfico que o total de fragmentos analisados nessa dissertação é de 932 peças que corresponde a quase  $\frac{1}{4}$  de todo material pintado identificado primariamente por Ana Paula Simão (2002) quando afirmou que existiam 3.985 fragmentos.

### 2.3 Método de análise do acervo

A análise do material cerâmico pintado foi baseada em um modelo de análise desenvolvido por La Salvia e Brochado (1989) e tem por base uma análise descritiva destes desenhos. Para estes autores a pintura parece sempre vinculada a um processo tradicional do grupo e acreditam que aspectos ecológicos não influenciariam na

representação dos motivos mas influenciaria na presença ou ausência de pintura, pela falta de matéria-prima para sua confecção.

As alterações da coloração que possam ser observadas, talvez sejam pontos que diferenciam momentos e idades dos fragmentos, aponta La Salvia & Brochado (1989). Sabe-se que sítios onde as cores estão mais definidas seriam os mais antigos, bem estabelecidos e estabilizados no tempo, ao contrário do que aconteceria com aqueles a qual a cor vai desaparecendo, estes seriam ocupados por grupos instáveis que não vão além do essencial para atender às necessidades das obrigações tradicionais e de sobrevivência. (LA SALVIA & BROCHADO, 1989, p. 94)

Nesse sentido, podemos perceber a utilização da pintura em três posições básicas em todos os grupos sociais, sendo eles em assentamentos antigos ou mais recentes, como: pintura interna, pintura externa e pintura interna e externa e devemos levar em consideração elementos que irão compor o conjunto, que ao visualizarmos represente algo. La Salvia & Brochado (1989, p. 97) destacam que é importante a análise de componentes, suporte e utensílios que foram utilizados para alcançar a harmonia daquela pintura, como: a argila, a tinta, as resinas e os motivos propriamente ditos.

### **2.3.1 As tintas<sup>43</sup>**

Como foi destacado as tintas utilizadas seriam de origens vegetais e minerais; sendo elas: vegetais: negro, preto, vermelho e amarelo e minerais, amarelo, vermelho e branco, além de resinas para avivar as cores componentes dos motivos.

---

<sup>43</sup> Todas as referências às tintas utilizadas para a pintura das cerâmicas indígenas foram baseadas na nomenclatura descrita por La Salvia e Brochado (1989, p. 97 e 98).

### 2.3.1.1 Tintas vegetais:

- **Negro:** extraído do jenipapo que fornece um corante de cor forte e largo emprego.
- **Preto:** extraído do murici, designação dada a várias espécies do gênero *Byrsonimá*, da família das *malphiaceas*, árvores e arbustos que produzem um tipo de fruto drupáceo, do mesmo nome, de polpa édula e que habitam maciçamente os grandes cerrados. Com o maceramento da casca e água salgada obtém-se uma tinta preta, usada na pintura de redes e cerâmicas.
- **Vermelho e amarelo:** extraído do urucu, fruto do urucuzeiro. Árvore de baixa altura da família das bixáceas (*Bixa Orellada*), habitante da mata e cultivada extensamente, de folhas grandes e moles, e de cujos frutos são cápsulas vermelhas ou amarelas, cobertas de longas pontas secas e cheias de sementes pequenas. O arilo envolvente das sementes fornece matéria corante.
- **Vermelho:** Também este tom pode ser extraído de uma árvore baixa da família das bignoniáceas (*Arrabideea chiva*). As folhas, fermentadas e cozidas, produzem corante, que insolúvel em água, era dissolvida em óleo de andiroba (árvore da família das meliáceas – *Carapa guianensis* – de flores pequenas, amarelas e vermelhas, de cujas sementes se extrai o azeite-de-andiroba).

### 2.3.1.2 Tintas Minerais

- **Amarelo:** *taguá* ou *tauá* (do tupi *ta'wa*=argila amarela). Tinta extraída do xisto argiloso ou da argila aluvial colorida por óxido de ferro onde se extrai uma tinta amarela utilizada para cobrir desenhos cerâmicos.

- **Vermelho:** Piranga (do tupi *pi'rág*=vermelho, encarnado) nome dado ao barro vermelho e ao vermelho extraído de uma árvore baixa da família das bignoniáceas (*Arrabideea chiva*). As folhas, fermentadas e cozidas, produziam corante, que insolúvel em água, era dissolvida em óleo de andiroba (árvore da família das meliáceas – *Carapa guianensis* – de flores pequenas, amarelas e vermelhas, de cujas sementes se extrai o azeite-de-andiroba).
- **Branco:** Tabatinga, Taguatinga (do tupi *tagua'tinga* ou *tawa'tíga*=barro branco). É uma argila sedimentar, mole, untuosa e com certo teor de matéria orgânica.

### 2.3.2 Resinas

Os usos de resinas para avivar as cores que compõem os motivos aplicados à superfície e, segundo La Salvia & Brochado (1989, 98) era uma prática bastante recorrente, entre elas destaca-se a proveniente de Itaicica (*ita-igcigca*=resina petrificada, dura), a Jutaicica (*jutaí+Ycyca*) – casca e raízes expelem uma resina aromática, conhecida entre a população como “goma-copal”, usada para vidrar louça de barro.

### 2.3.3 Os Motivos dos desenhos

Os motivos dentro da pintura cerâmica devem ser encarados da mesma forma que o acabamento plástico de cunho artístico afirmam La Salvia e Brochado (1989), sendo que sua decorrência está em função da intencionalidade do próprio executor do trabalho. Nesse sentido entendemos que nos grafismos pintados há uma carga bastante pessoal e expressiva de quem o fez. Cada artesão, mesmo com a intenção de fazer uma

representação tradicional ao grupo, coloca suas preferências e habilidades psicológicas e motoras no que está a representar.

Assim como na natureza podemos observar apenas semelhanças e nunca repetições, na pintura cerâmica ocorre o mesmo. No capítulo anterior já apresentamos diversas possibilidades interpretativas dos motivos, desde discussões levantadas por Lux Vidal (1992) no sentido de que a arte gráfica, seja qual for o suporte, tem como principal função a transmissão de conhecimentos do grupo entre o próprio grupo e para entendê-la tem-se conhecer a cultura proveniente que a produziu até as observações mais recentes de Kelly Oliveira (2008) apontando para linguagem visual iconográfica marcada por regionalismos que estabeleceriam espaços de utilização de uma determinada estampa em meio a um território de ocupação.

Contudo, La Salvia & Brochado (1989) são partidários de que a pintura e os seus motivos estão vinculados a uma posição religiosa de origem clânica sendo que estas representações forçosamente individualizam as pessoas e os grupos familiares, mesmo em agrupamentos maiores. Nesse sentido, esses autores apresentam um modelo metodológico de entendimento dos grafismos decodificando os motivos considerando a espessura da linha, da faixa formada pelo grafismo, a representação do motivo, e o método utilizado para a aplicação das tintas e as cores empregadas.

#### **2.3.3.1 Linha:**

Traço contínuo ou descontínuo, reto ou sinuoso de cuja combinação de seus efeitos e posições define-se um motivo.

Tipo, é a forma de disposição da linha. (Exemplos conforme APÊNDICE B)

- a. Retilínea, toda linha reta independente de sua posição e tracejado.
- b. Curvilínea, toda linha sinuosa, inclusive formando círculos e figuras circulares, independente do tracejado.
- c. Mistilínea, toda linha que apresenta em seu desenvolvimento a presença de trechos retilíneos, curvilíneos e/ou poligonais, independente de seu tracejado.

2. Desenho, seria a forma representativa do desenho. (Exemplos conforme APÊNDICE C)

- a. Grega., quando alinha forma ângulos retos, numa certa distância, entrelaçando-se ou não.
- b. Espiralado, linha curva ou sinuosa, lembrando ou formando espirais.
- c. Pespondo, pontos colocados ou presos a uma linha ou faixa, ou delimitando figuras em cor igual ou diferente e, alternadamente dispostos.
- d. Quadrangular, que tem a forma ou assemelha-se a um quadrado; quadrilátero cujos ângulos são iguais entre si e cujos ângulos são retos.
- e. Triangular, que tem a forma de um triângulo que é um polígono de três lados e três ângulos.
- f. Circular, que faz círculos, que tem a forma de círculos ou de circunferência.
- g. Retangular, que tem a forma ou semelhança de um retângulo.
- h. Losangular, que tende à forma de um losango, quadrilátero plano que tem os lados iguais com dois ângulos agudos e dois obtusos.

### **2.3.3.2 Tracejado:**

É a forma de representar a linha.

#### a. Apresentação

- a1. Contínuo, quando não há solução de continuidade no traço, independente da variação de largura e do tipo de instrumento.
- a2. Descontínuo, quando ocorrem intervalos ou espaçamentos entre uma representação e outra.

#### b. Representação (tipo)

- b1. Simples, linha contínua ou descontínua de representação única.
- b2. Dupla, duas linhas apresentando um certo paralelismo e formando um conjunto com equidistâncias entre as linhas de um e as do seguinte.
- b3. Múltipla, mais de duas linhas confeccionadas por instrumentos e uma única ponta ou de pontas múltiplas, desde que haja um espaço vazio entre elas.

### **2.3.3.3 Largura:**

Considera-se a espessura da linha

- a. Larga, quando for igual ou maior do que 4 mm.
- b. Média, quando for igual a 3 mm.
- c. Estreita, quando for igual a 2 mm.
- d. Fina, quando for igual a 1 mm.

e. Muito fina, quando for menor do que 1mm.

#### **2.3.3.4 Posição:**

É a colocação da linha sobre a superfície levando em consideração o ângulo formado ou descrito em relação à borda da vasilha considerada.

- a. Vertical, quando a linha é perpendicular à borda.
- b. Longitudinal, quando a linha é paralela à borda.
- c. Obliqua, linha inclinada em relação à borda.
- d. Poligonal, quando a mesma linha forma mais de um ângulo, de aberturas diferentes, em seu percurso mudando a inflexão.
- e. Sinuosa, quando uma linha apresenta sinuosidade, ou seja, apresenta concavidade ou convexidade em seu curso.

#### **2.3.3.5 Faixa:**

Listra de largura variável pintada no sentido do longitudinal formada pelo conjunto de grafismos associados<sup>44</sup>.

##### 1. Localização

- a. Lábio, recobrando-o ou apresentando um pequeno avanço na borda externa ou interna.
- b. Borda, quando recobre a sua extensão.

---

<sup>44</sup> Nesta parte da decodificação dos motivos fiz uma distinção do conceito de FAIXA de La Salvia & Brochado (1989); para esses autores a faixa é uma listra de largura variável pintada no sentido do longitudinal com a finalidade de definir ou demarcar campos para a aplicação dos motivos listra e deve ser considerada como um elemento delimitador ou de acabamento e nunca de formador do motivo, como a linha. Na minha concepção a faixa representaria o conjunto dos grafismos já que nem todos os fragmentos cerâmico contém a faixa que esses autores descreveram.



- c. Inflexões, quando aparece no ombro ou quando apresente um avanço partindo do ombro em direção a borda.
- 
- 2. Largura, será a espessura que a faixa apresenta.
    - a. Larga, igual ou superior a 50 mm.
    - b. Média, de 49 a 30 mm.
    - c. Estreita, de 29 a 10 mm.
    - d. Fina, de 9 a 5 mm.
    - e. Muito fina, igual ou inferior a 4 mm.
- 
- 3. Coloração, é a cor aplicada na construção da faixa.
    - a. Única, quando a faixa possui uma única cor.
    - b. Dupla, quando a faixa possui duas cores.
    - c. Múltipla, quando tivermos variadas cores na composição da faixa.

#### **2.3.3.6 Métodos e instrumentos:**

Seria a forma de aplicar um motivo sobre uma superfície através de um instrumento ou vários, de tal forma que se obtenha ao final, o desejado. Para tanto, a superfície deverá estar pronta não só no seu aspecto produtivo como no de suporte para a aplicação final.

- 1. Método, será a forma de aplicação.

- a. Sobre a cor natural: quando uma superfície já considerada pronta e que seria classificada como lisa, recebe uma aplicação de tinta formando um motivo qualquer.
- b. Sobre o engobe: tem-se a preparação da superfície com uma camada de tinta e sobre esta a aplicação dos motivos.

## 2. Instrumentos (Exemplos conforme APÊNDICE D)

- a. Pincel, todo instrumento de ponta macia ou amaciada, podendo ser de pêlo, fibra, pena ou de madeira amaciada por maceramento.
- b. Estilete, instrumento de ponta dura utilizado para esgrafiar uma superfície, originando um motivo.
- c. Dedo, utilizado como instrumento em sua polpa, principalmente o indicador, formando listras transversais, normalmente isoladas. Tal utilização é muito encontrada sobre o natural, quer na face interna ou externa.

Com o método de La Salvia e Brochado (1989) emprestado para a análise do acervo cerâmico, apresentamos a partir daqui os resultados que foram tabulados e dispostos em gráficos encontrados durante as pesquisas:

### **2.4 A análise do acervo cerâmico**

Essa análise tem por objetivo apresentar os conjuntos de fragmentos de vasilha separados segundo as características dos grafismos impressos na superfície da cerâmica como o modelo de análise proposta por La Salvia e Brochado (1989) e que já foi exposta a cima.

Como este acervo foi reorganizado levando em consideração as tipologias e nessa análise percebeu-se que apenas as tipologias denominadas como *Cambuchi* e *Cambuchi caguabã* apresentavam grafismos; serão apresentados os resultados primeiramente do material classificado como Cambuchi e após isso os resultados dos *cambuchis caguabãs* e posteriormente das bordas não identificadas e finalmente os fragmentos cerâmicos que não apresentavam qualquer tipologia.

Apresentamos uma definição imagética das partes que compõem uma vasilha cerâmica Guarani denominada Cambuchi; sendo que nem todas apresentam todos esses componentes, porém é válido o conhecimento destes elementos.

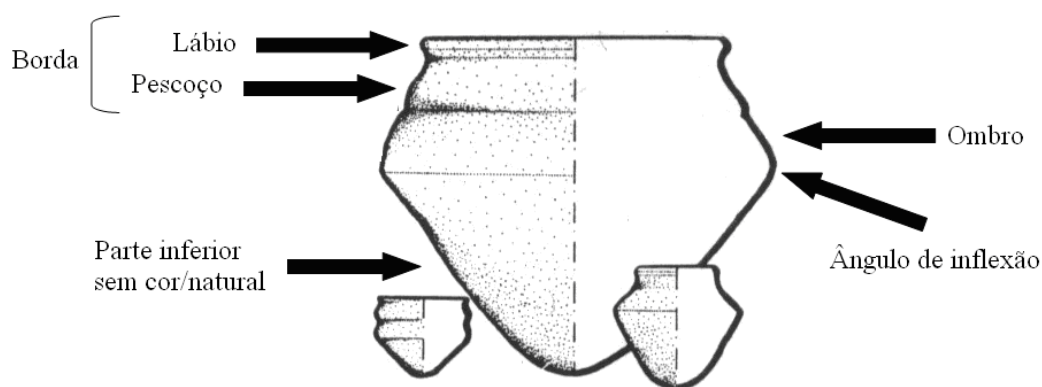


Figura 4 – Elementos componentes de um Cambuchi: vasilha cerâmica Guarani conforme definições de La Salvia e Brochado (1989)<sup>45</sup>.

A partir de agora, depois de esclarecer os pontos necessários para a compreensão do trabalho feito apresentamos as análises feitas neste acervo.

#### 2.4.1 Análises do material classificado como *cambuchi*

Os fragmentos de cambuchi, que totalizam 244 fragmentos, apresentam 97 fragmentos com pintura composta e 147 com pintura uniforme, e a porcentagem está representada no gráfico a seguir.

<sup>45</sup>Esta composição foi o resultado da junção da representação da classe dos Cambuchi feita por Noelli (1993, p. 209; SIMÃO, 2002, p. 63) com a nomenclatura e as definições das partes componentes de uma cerâmica guarani definida por La Salvia e Brochado (1989). Nesta figura temos a designação dos componentes e houve interferência no desenho de Noelli (1993)

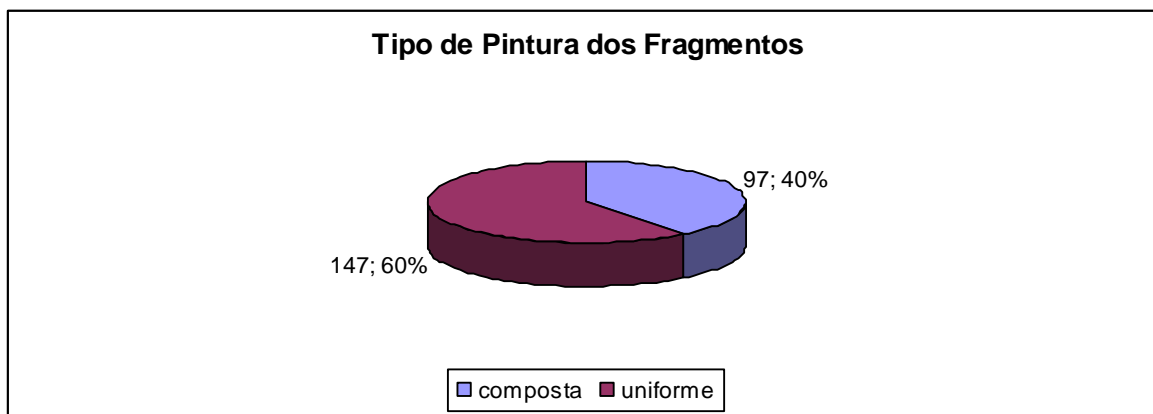


Gráfico 2. Tipo de pintura dos Fragmentos de Cambuchí.

A seguir tem-se uma mostra quantitativa e porcentual de fragmentos com a localização da pintura no fragmento. Nota-se que a pintura externa entre os fragmentos de cambuchi é bem maior, com 90% do total, do que os de pintura interna, que apresenta menos que 10% dos fragmentos analisados. Tem-se esse resultado porque sabemos que a pintura era realizada levando-se em consideração o formato da vasilha.

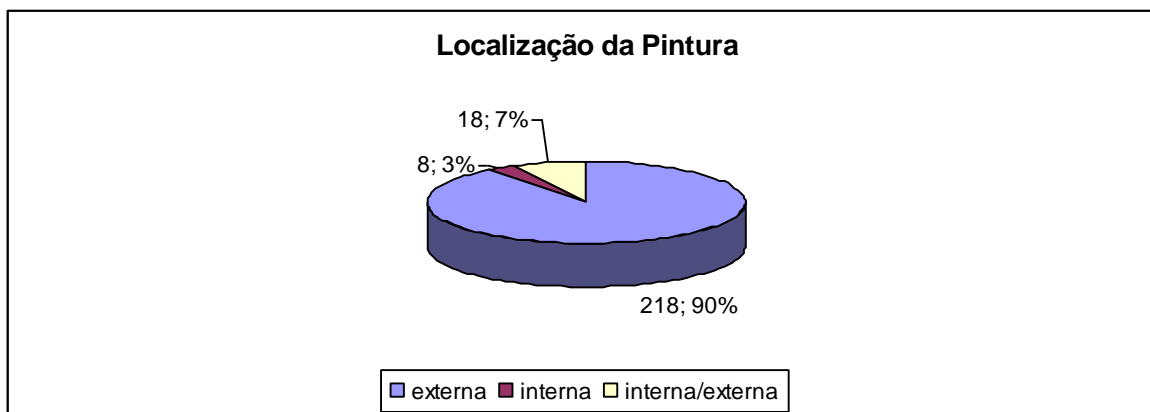


Gráfico 3. Localização da pintura nos fragmentos de Cambuchí.

A seguir temos uma imagem que classifica o formato das linhas do desenho do grafismo. Percebe-se que mais da metade – 55% - dos grafismos encontrados entre os fragmentos dessa tipologia tem linhas retas, enquanto que apenas 12,5% tem linhas curvas e 40% apresentam tanto linhas curvas quanto linhas retas.

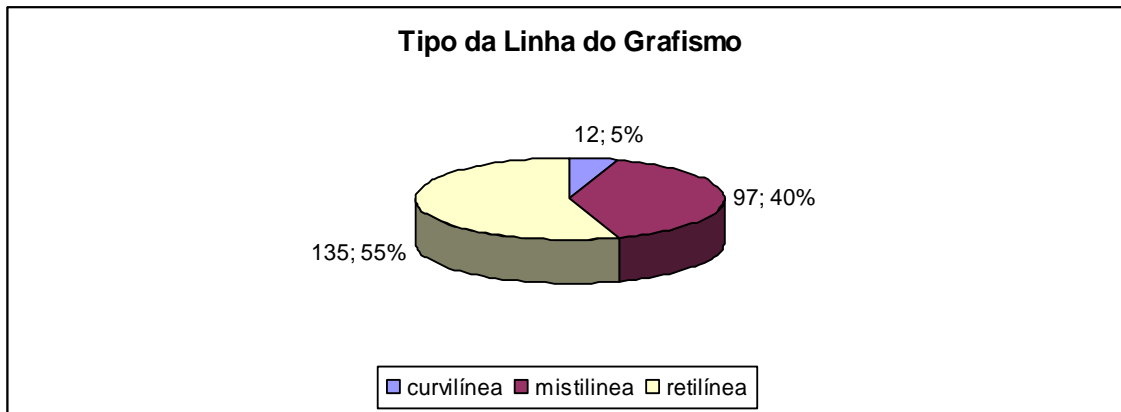


Gráfico 4. Tipo da linha do grafismo encontrado no fragmento de Cambuchí.

Nos próximos dois gráficos, tem-se representado numericamente e percentualmente, respectivamente, informações sobre formato da linha do grafismo.

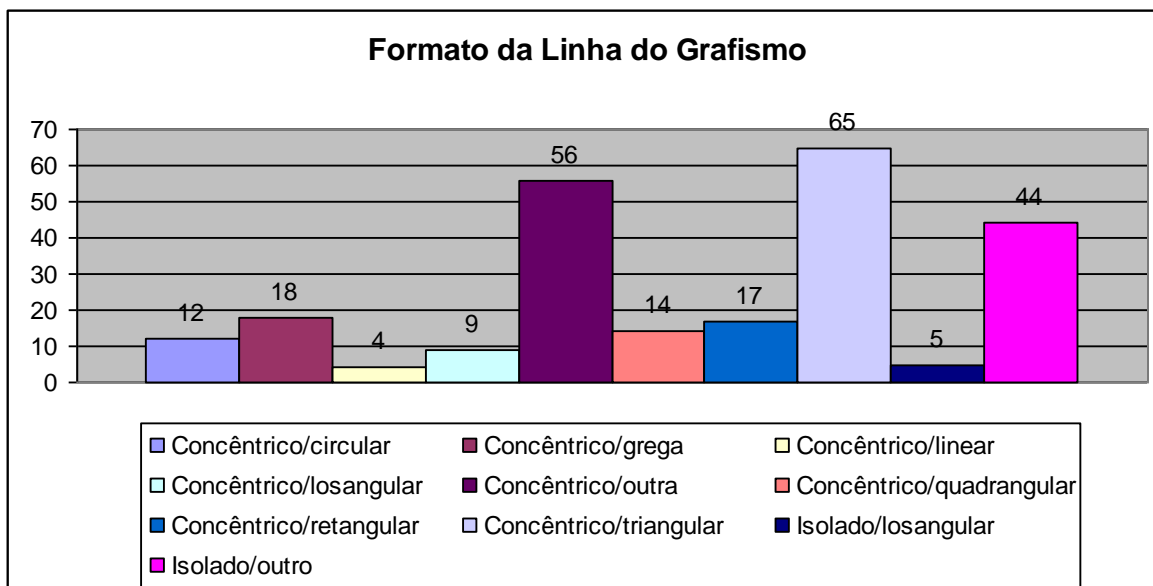


Gráfico 5. Formato da linha dos grafismos dos fragmentos de Cambuchi.

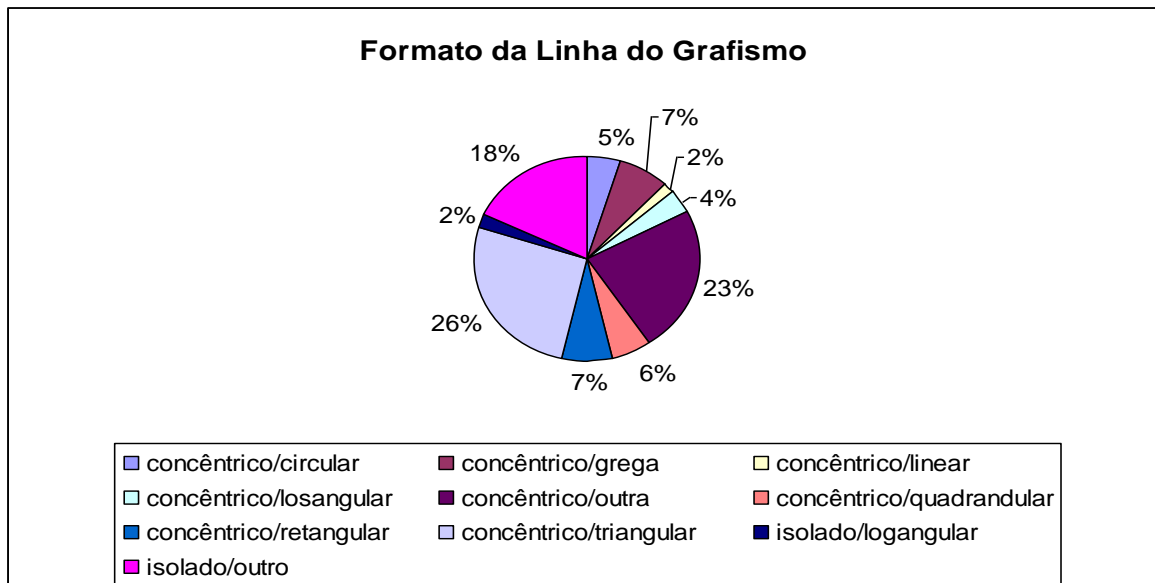


Gráfico 6. Formato da linha do grafismo encontrado no Cambuchi em porcentagem.

Neste gráfico da tipologia cerâmica definida como cambuchi estão apresentados dados sobre a localização do grafismo na peça; divididos conforme a própria estrutura da vasilha. Nota-se a grande quantidade de fragmentos com pintura no ombro, com quase 80% dos fragmentos analisados.

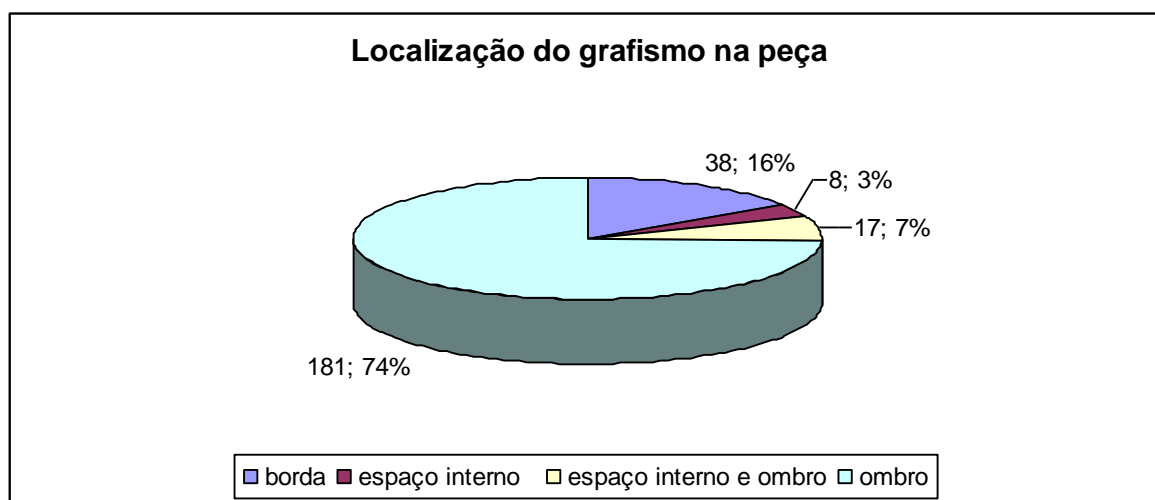


Gráfico 7. Localização do grafismo no fragmento de Cambuchí.

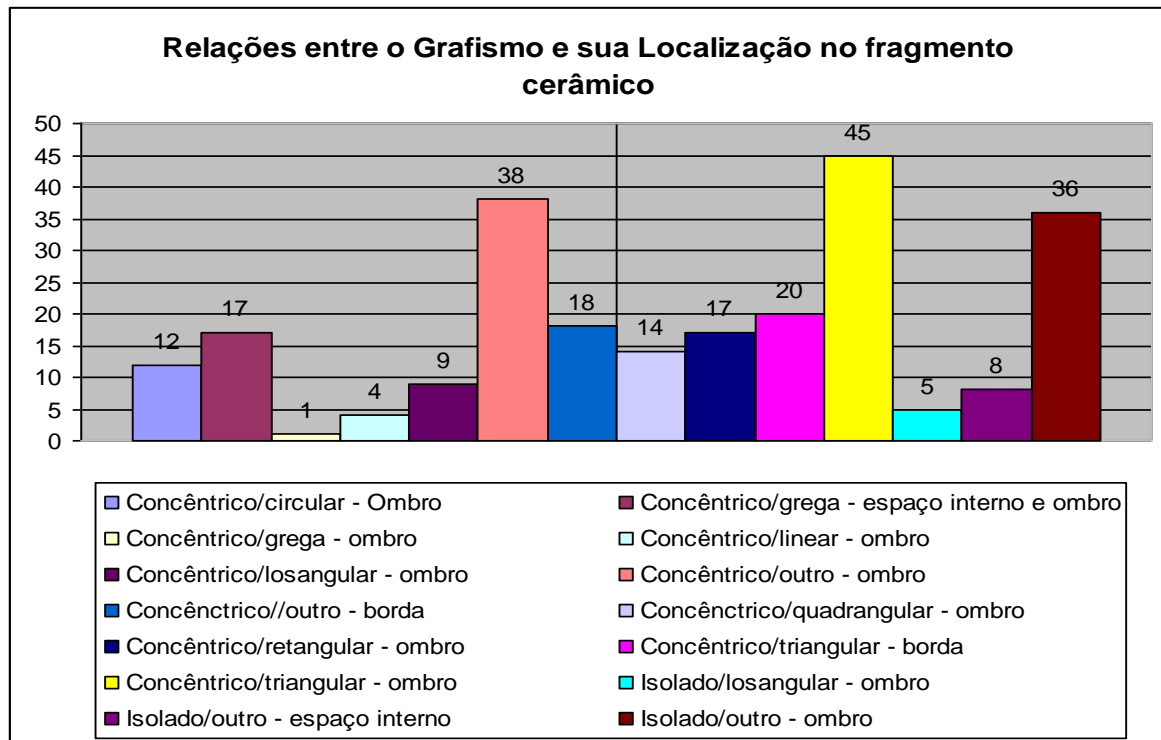


Gráfico 8. Relação entre o grafismo e sua localização no fragmento de Cambuchí.

Neste último gráfico são apresentadas as relações entre a localização e o tipo de grafismo. Percebemos a grande quantidade de desenhos triangulares na região do ombro, seguidos por desenhos de outras formas ainda na região do ombro da peça e logo em seguida desenhos com formas isoladas na mesma região.

Os resultados acima apresentados fazem parte etapa do trabalho sobre a análise dos grafismos encontrados na tipologia conhecida como cambuchi. A partir disso apresentaremos os resultados encontrados entre as vasilhas denominadas *Cambuchi caguabã*.

#### 2.4.2 Análises do material Classificado como *Cambuchi caguabã*

Neste item continuaremos a apresentar as análises dos fragmentos cerâmicos a partir da metodologia analítica desenvolvida por La Salvia & Brocado. Neste trecho

apresentaremos os mesmos tipos de gráficos apresentados anteriormente, porém a tipologia é diferenciada. Poderemos perceber que as variações gerais da pintura são um tanto diferenciadas da tipologia anterior já que neste caso trabalhamos com vasilhas que são mais rasas que as anteriores e por este motivo as principais regiões trabalhadas são espaços internos e a própria borda da peça.

Neste primeiro gráfico podemos identificar que a pintura desse tipo de vasilhame em sua predominância é uniforme, composta normalmente por um tipo de desenho em toda a sua extensão. E apenas 14% do total, representada por 47 fragmentos é composta.

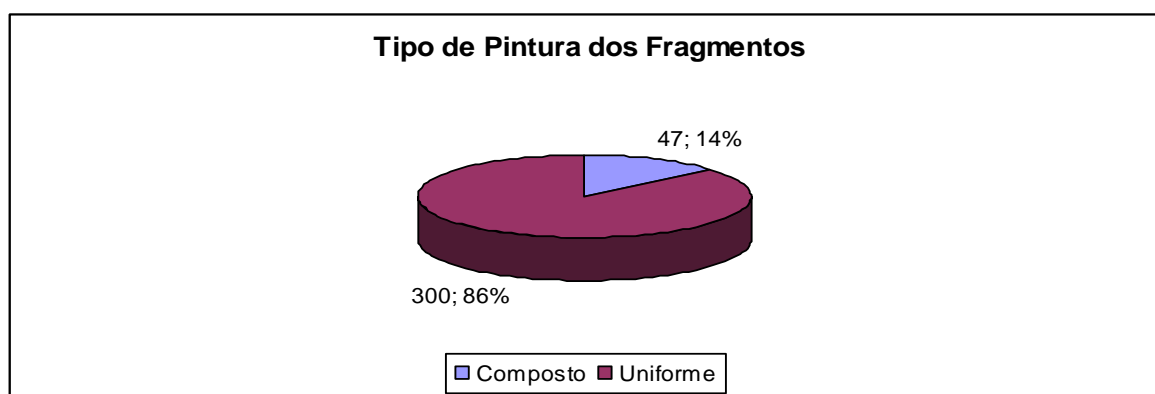


Gráfico 9. Tipo de pintura dos fragmentos de cambuchí Caguabã.

A localização da pintura, segundo esta sistematização aponta a predominância do externo/interna com 40% dos fragmentos. Seguindo essa sistematização percebemos que a pintura externa também tem grande destaque entre estes fragmentos, com 115 fragmentos. Apesar disso, os fragmentos com pintura externa também aparecem com número próximo, 92 no seu total.



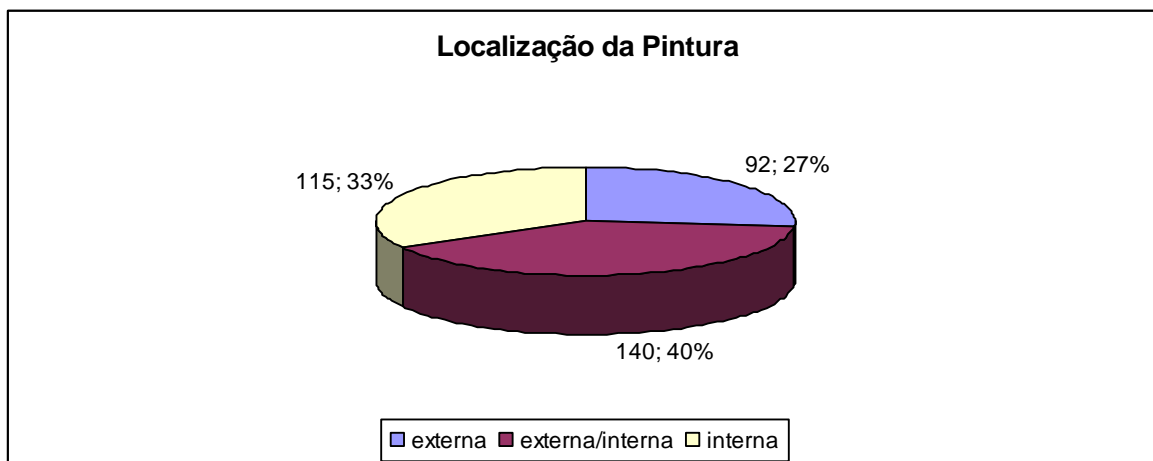


Gráfico 10. Localização da pintura nos fragmentos de cambuchí Caguabã.

Neste gráfico podemos perceber o tipo de linha que compõe o desenho do grafismo. Nota-se a presença de metade do material com linhas retas e a outra metade com desenhos compostos por linhas mistas e apenas uma pequena parte disso tudo, apenas 11 fragmentos que apresentam apenas linhas curvas.

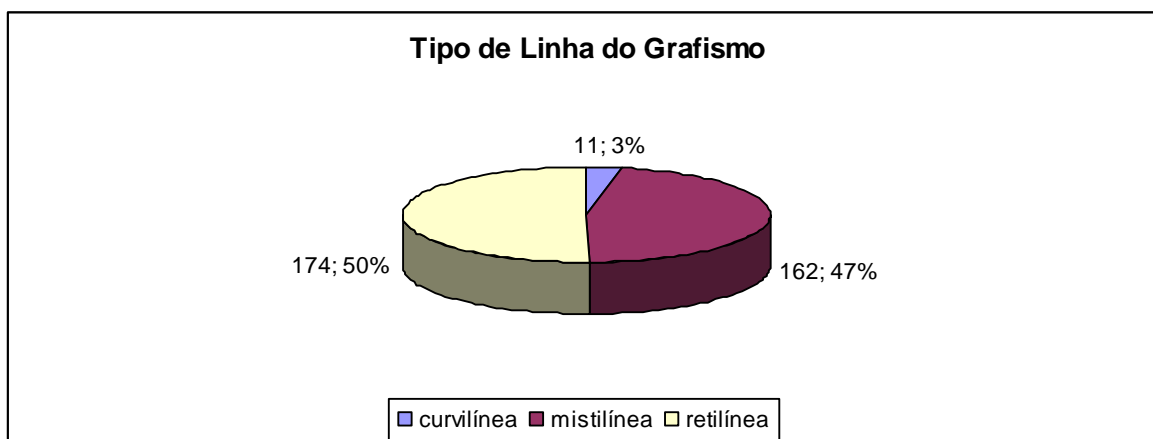


Gráfico 11. Tipo da linha do grafismo encontrado no fragmento de Cambuchí caguabã.

Nestas próximas sistematizações de dados, podemos apontar o formato das linhas dos grafismos, nota-se o grande aparecimento de desenhos circulares seguido logo atrás por desenhos lineares e os lineares e circulares associados. O que menos se encontra são desenhos isolados circulares, com apenas uma ocorrência.

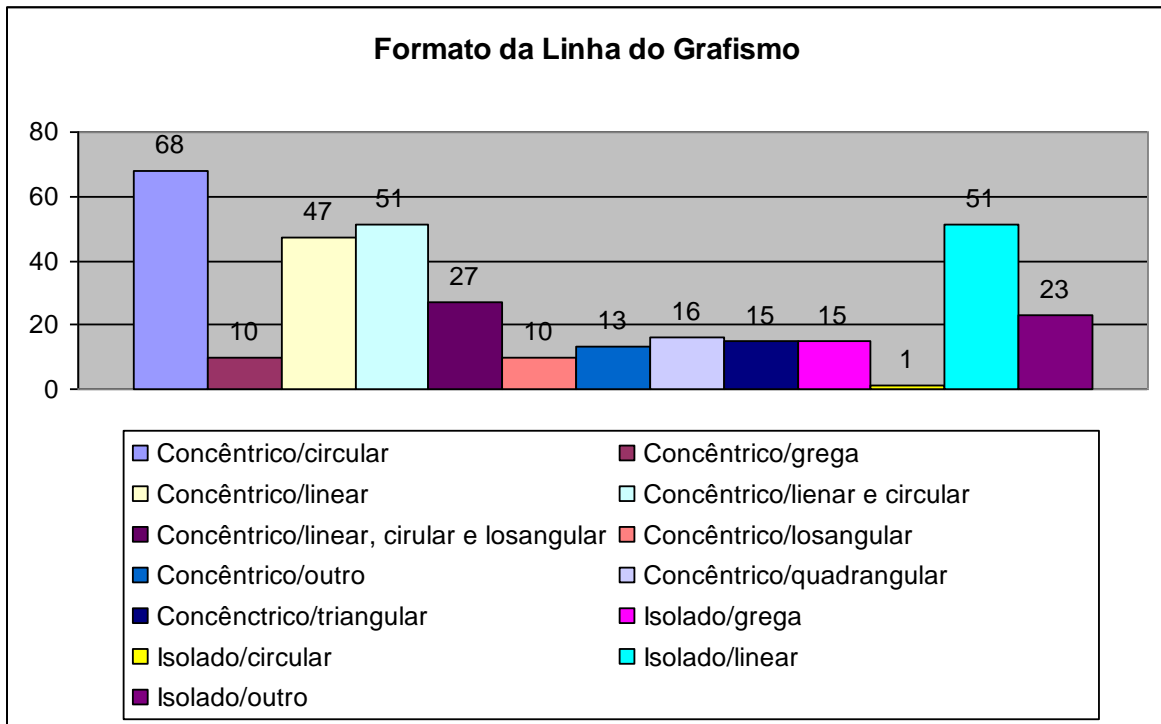


Gráfico 12. Formato da linha dos grafismos dos fragmentos de Cambuchi caguabã.

Neste gráfico podemos observar percentualmente os dados do gráfico anterior, sem grandes mudanças.

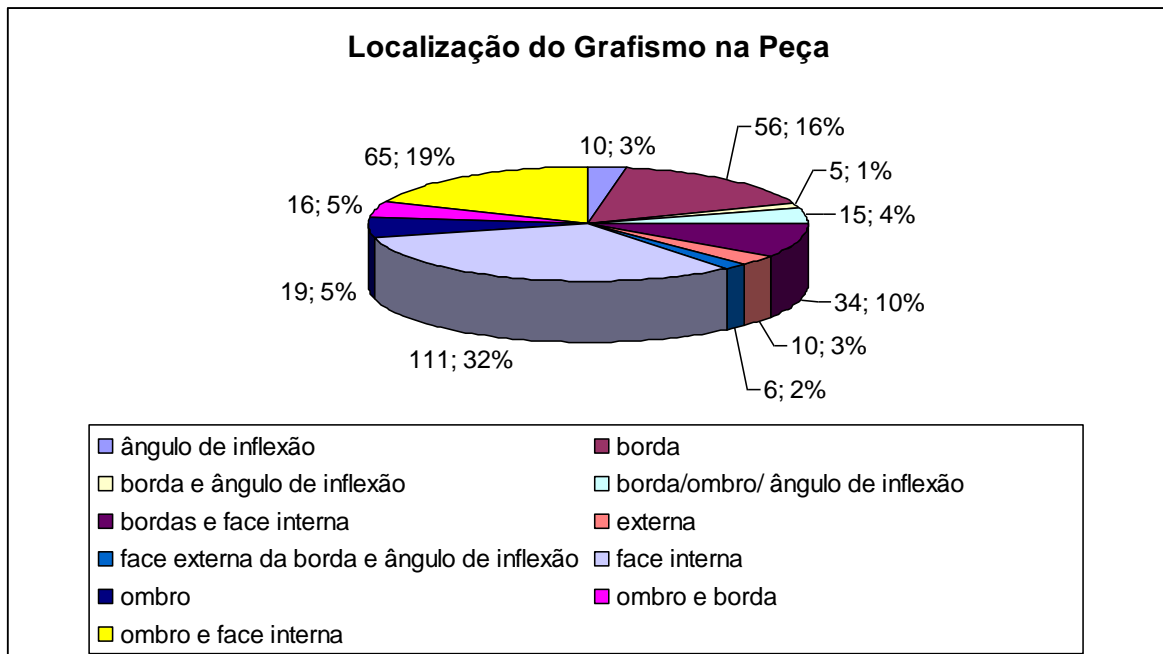


Gráfico 13. Localização dos grafismos no fragmento de Cambuchí caguabã.

Neste ultimo gráfico sobre a tipologia *Cambuchi caguabã* podemos notar a relação do desenho, o formato e sua localização na cerâmica. Nota-se a prevalência dos desenhos circulares internos com 64 fragmentos, seguido por desenhos também internos circulares e lineares.

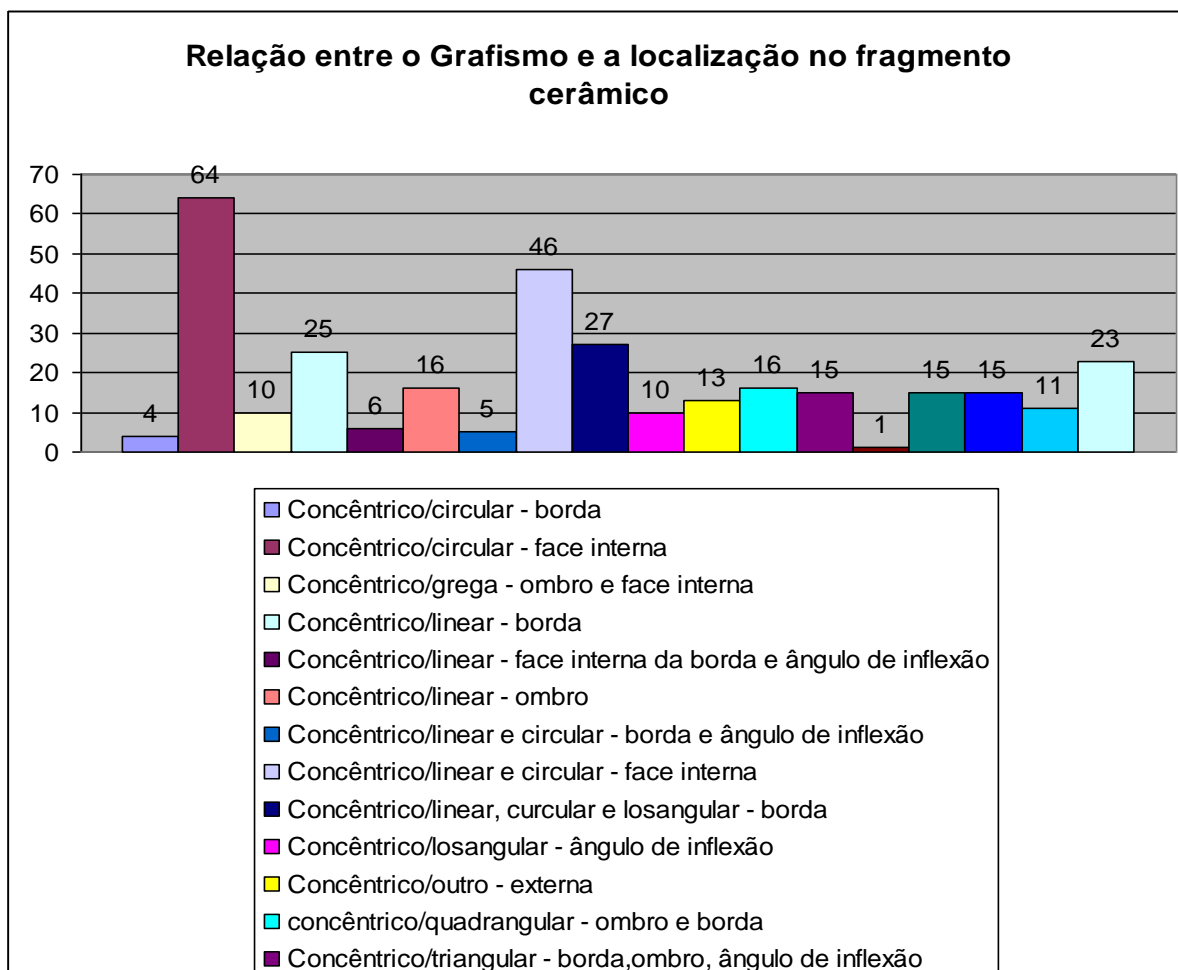


Gráfico 14. Relação entre o grafismo e sua localização no fragmento de Cambuchí caguabã.

### 2.4.3 Análises do material sem identificação tipológica

Neste trecho pretendemos continuar com a apresentação dos gráficos das sistematizações dos fragmentos cerâmicos seguindo a metodologia desenvolvida por La Salvia & Brochado (1989).

Este material tem um passado um tanto particular, já que não foi identificada a sua tipologia na primeira sistematização realizada por Ana Paula Simão. São fragmentos pintados que apresentam grafismos diversos, mas que fazem parte do corpo da vasilha cerâmica, sendo dessa forma difícil identificação. Outras peças que foram aglutinadas nesse montante são fragmentos que podem ter sido classificados e que por diversos motivos se extraviaram do seu lugar de armazenamento; isto é, alunos que não entendiam da sistematização podem ter tirado os fragmentos de sua localização original, pode ter ocorrido a mistura dos fragmentos pelos processos de reformas que o laboratório passou e pode se pensar até mesmo, no armazenamento inadequado existindo a mistura desse material e o extravio da ficha cadastral do conjunto cerâmico da caixa arquivo.

Assim esses gráficos apresentam números de peças com tipologias variadas e que mesmo assim não descartamos sua importância para o estudo e entendimento dos grafismos apresentados na sua superfície. Vale lembrar que este trabalho busca não só o entendimento direto dos traços desenhados na cerâmica, mas tem como intuito maior o maior esclarecimento da vida cotidiana da sociedade Guarani, assim como a posição da cerâmica pintada neste grupo étnico.

Neste primeiro gráfico, é possível entender o tipo de pintura que este material apresenta. Observamos que pouco menos da metade, 40% apresenta pintura composta e 60% uma pintura uniforme.

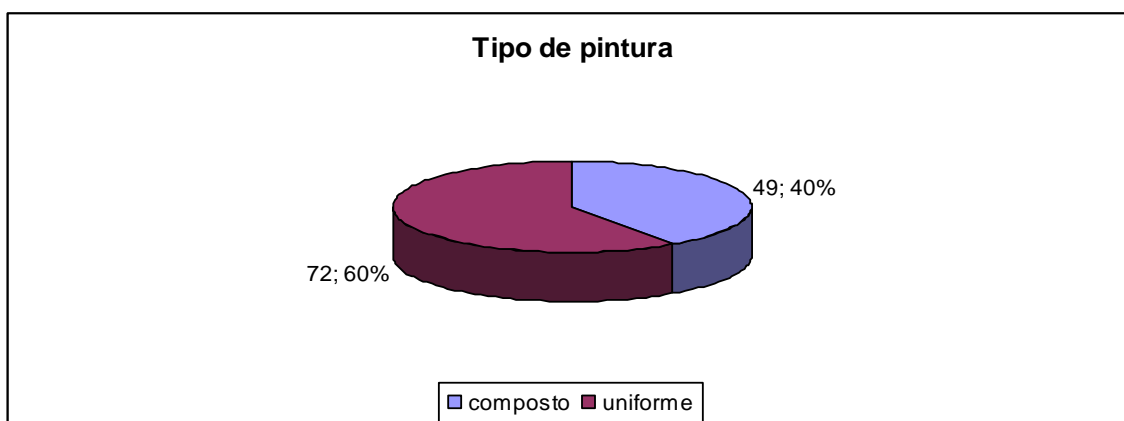


Gráfico 15. Tipo de pintura dos fragmentos sem tipologia definida.

Neste próximo gráfico entendemos que 74% destes fragmentos tem sua pintura externa e apenas 25% tem o desenho apresentado a superfície interna. Dessa forma, é possível cogitar que estes fragmentos podem ser na sua grande maioria da tipologia conhecida como cambuchi, já que este gráfico é bastante semelhante ao gráfico de cambuchi.

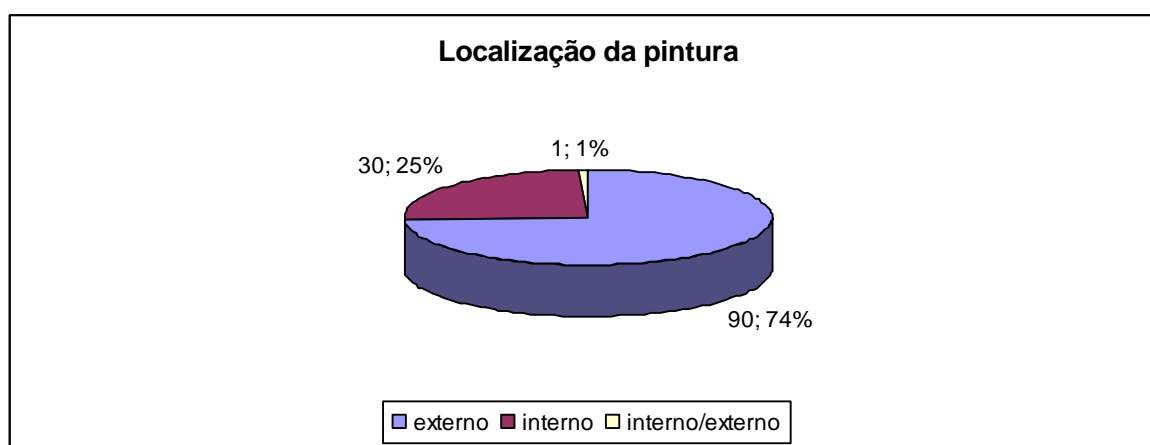


Gráfico 16. Localização da pintura nos fragmentos sem tipologia definida.

A partir daqui, neste gráfico, são apresentados dados a respeito do tipo de linha encontrado nos fragmentos. Nota-se que em grande maioria são desenhos retilíneos, com 60 peças, também existindo uma quantidade bastante grande dos desenhos mistilíneos, 52 peças; mais uma vez este gráfico é bastante semelhante aos da tipologia cambuchi.

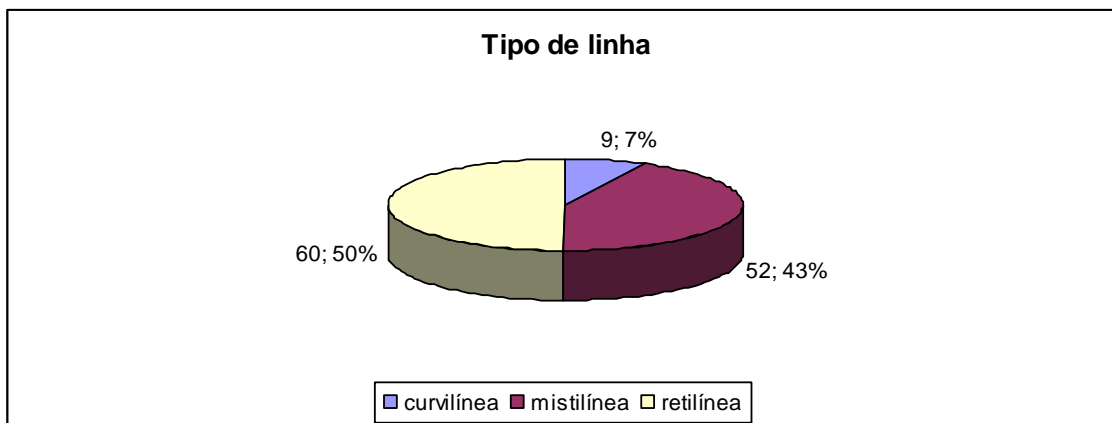


Gráfico 17. Tipo da linha do grafismo encontrado no fragmento sem tipologia definida.

Aqui podemos entender o formato das linhas do grafismo na peça, temos a predominância de desenhos concêntricos que variam entre as formas geométricas, porém a maioria delas com 43% não é identificável. Nesse gráfico não conseguimos semelhanças com qualquer outro já apresentado.

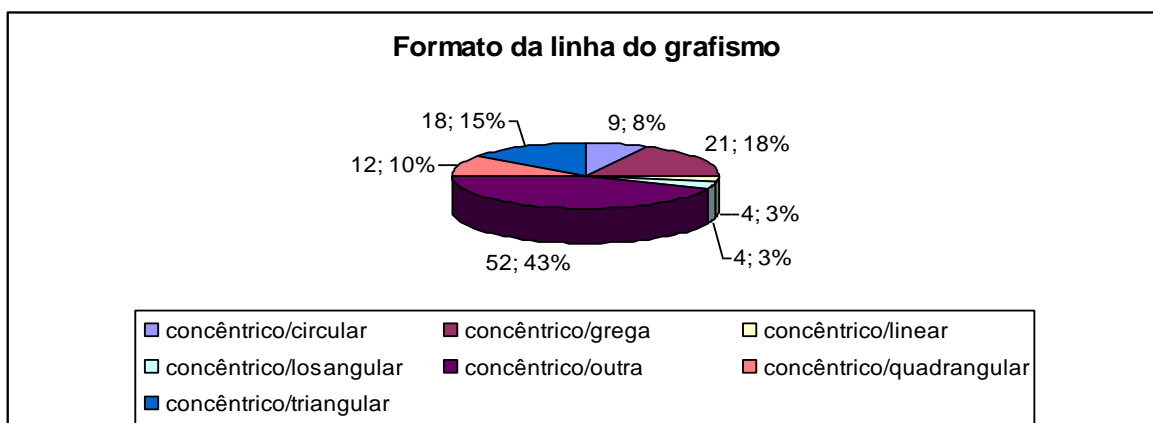


Gráfico 18. Formato da linha dos grafismos dos fragmentos sem tipologia definida.

No gráfico a seguir podemos observar a sistematização sobre a localização do grafismo na peça. Fragmentos se assemelham ao ombro de vasilhas são a grande maioria dos fragmentos pintados seguidos por desenhos na face interna e desenhos que estão entre a borda e o ombro das mesmas. No gráfico que faz esse mesmo tipo de associação entre a tipologia designada como cambuchi, também o ombro é um grande espaço atrativo para a realização do desenho.

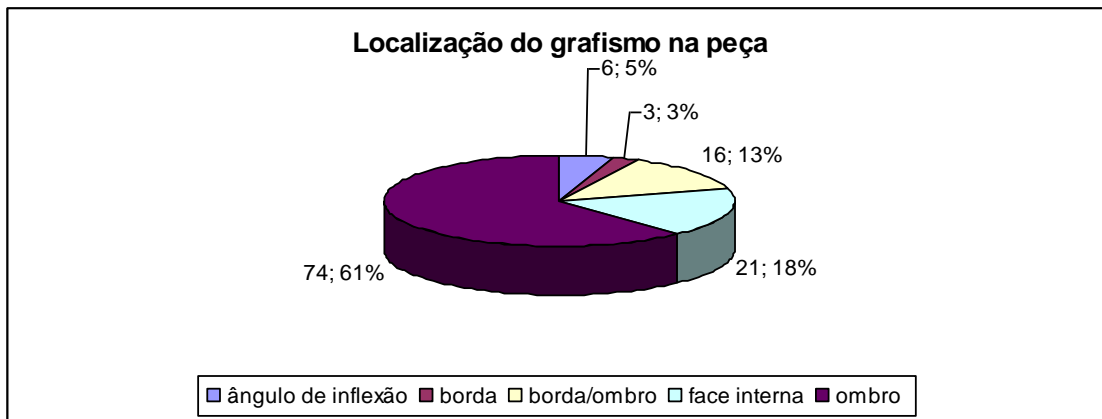


Gráfico 19. Localização dos grafismos no fragmento sem tipologia definida.

Neste último gráfico deste grupo de fragmentos, podemos observar as relações entre o tipo de grafismo e a região que este se encontra. Temos que uma boa parte destes estão localizados nos fragmentos de ombro e que tem seu desenho indefinido geometricamente, seguido por desenhos realizados, também no ombro, porém com desenhos gregos bem estabelecidos. Logo a baixo entendemos que a face interna é atrativa aos desenhos com desenhos diversos que não são identificados geometricamente.

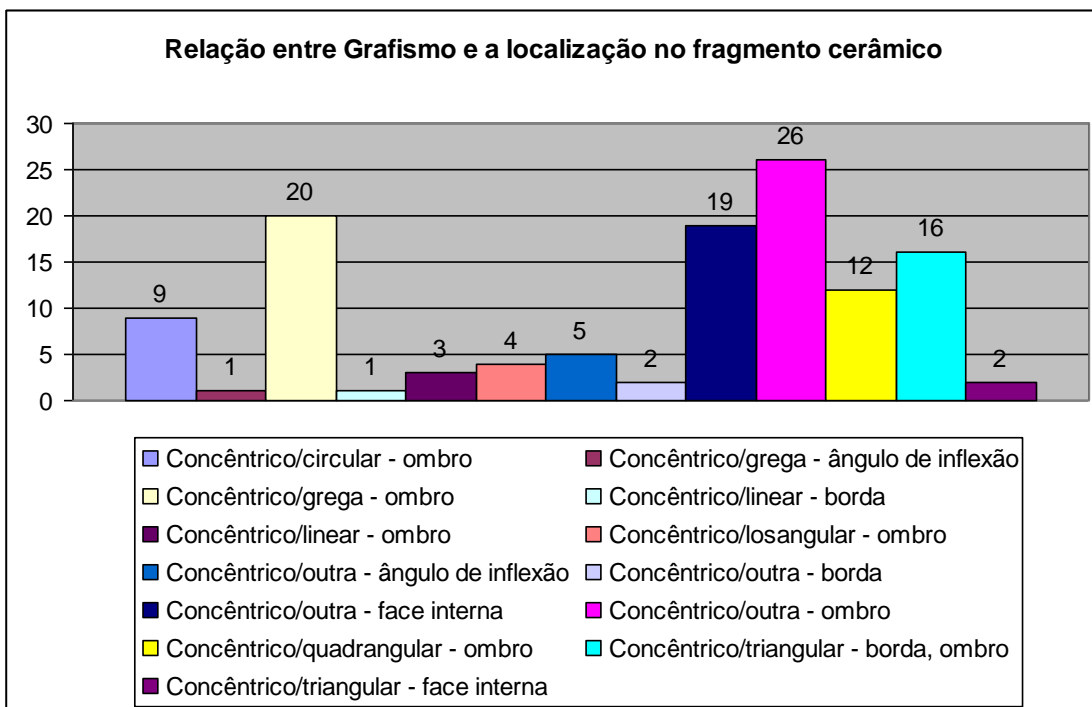


Gráfico 20. Relação entre o grafismo e sua localização no fragmento sem tipologia definida.

Nesse sentido, acreditamos que estes fragmentos separados ao acaso tem grande semelhanças gráficas com a tipologia denominada cambuchi, porém não se pode afirmar com veemência, pois são fragmentos que desde seu recolhimento no sítio arqueológico não foram associados uns aos outros e mesmo após alguns estudos realizados por Ana Paula Simão, não se conseguiu sucesso nesta identificação. Talvez esta identificação seja uma incógnita contínua já que são muitos fragmentos e mesmo com as observações macroscópicas que envolvem os desenhos de superfície realizados não se obteve êxito.

#### 2.4.4 Análises do material classificado como Borda

Pretendemos apresentar aqui mais uma etapa do estudo com as cerâmicas do acervo do Laboratório de Arqueologia, Etnologia e Etno-história da Universidade Estadual de Maringá – Maringá/PR. Aqui serão analisados os 221 fragmentos de bordas que não foram analisadas por Ana Paula Simão em eu trabalho, isto é, não foram classificados enquanto sua tipologia, já que são através das bordas que os vasilhames são identificados.

Neste primeiro gráfico podemos entender o tipo da pintura conforme a metodologia de La Salvia & Brochado (1989), como especificada anteriormente; sendo possível notar que 71% dos fragmentos tem uma pintura uniforme e apenas 29% uma pintura composta com diversos tipos de traços.

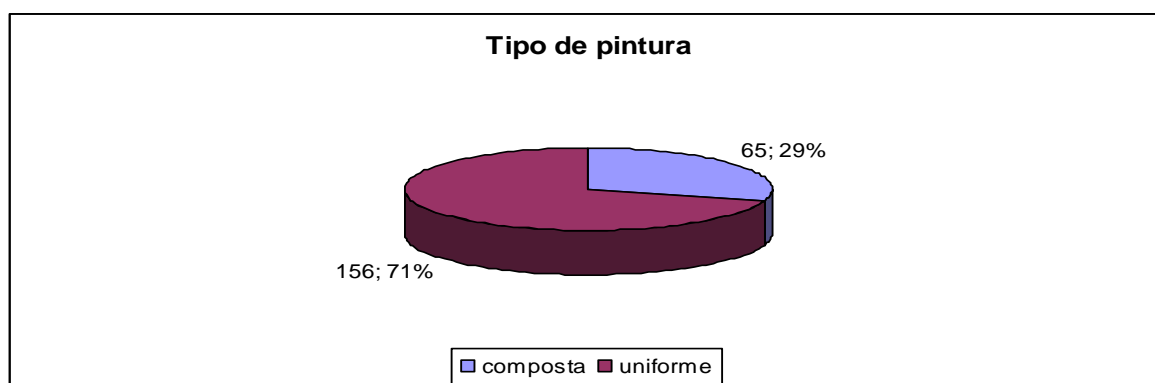


Gráfico 21. Tipo de pintura dos fragmentos de borda.



A partir desta próxima apresentação podemos entender a localização dos grafismos nestas bordas analisadas. Entendemos que, cerca de 96%, ou melhor, 213 peças apresentam o grafismo na sua parte externa e apenas 8 destes, ou melhor 4% tem seus desenhos no lado externo da mesma.

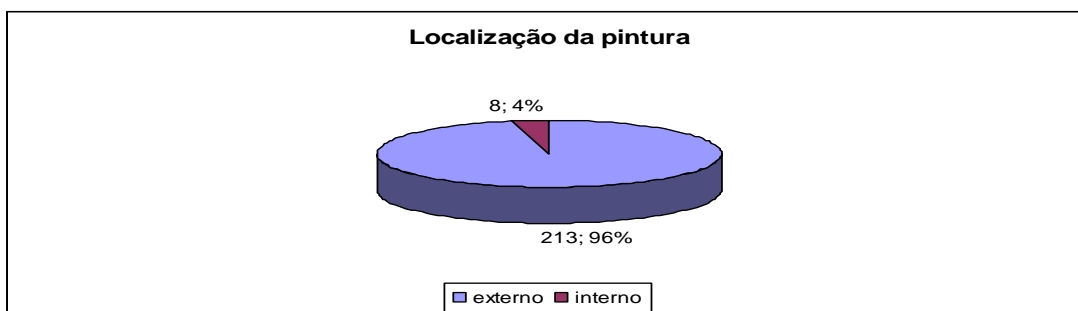


Gráfico 22. Localização da pintura nos fragmentos de borda.

Nesta apresentação gráfica percebe-se a composição dos desenhos e percebemos que o traço retilíneo é o de maior representatividade entre os desenhos cerâmicos destas bordas; com 61% dos fragmentos e desenhos que apresentam grafismos mistilíneos aparecem com 34%.

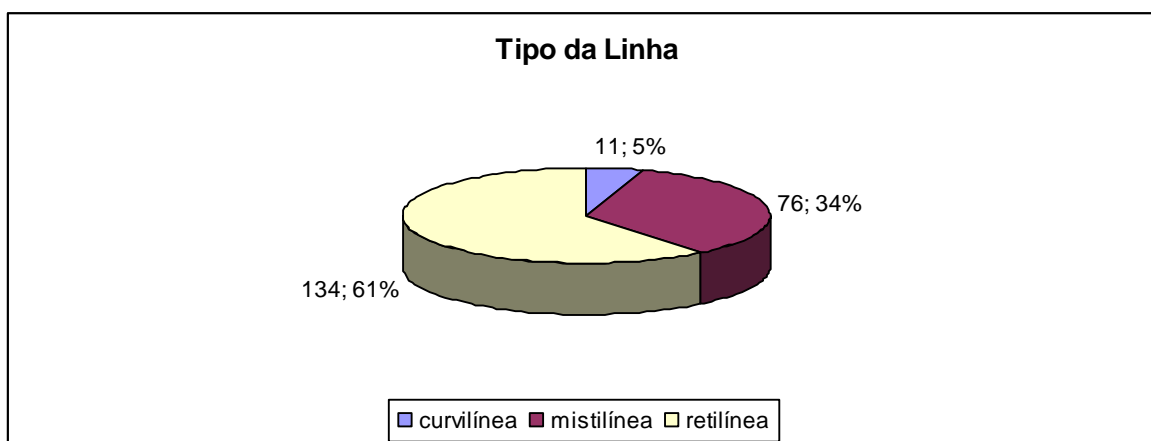


Gráfico 23. Tipo da linha do grafismo encontrado no fragmento de borda.

Neste próximo gráfico podemos entender o formato dos desenhos que o conjunto de linhas pode apresentar. A maioria dos fragmentos de bordas apresenta formas lineares como mostram os gráficos, com 57%, seguido por formas ainda lineares, porém isoladas, com 14% e posteriormente por desenhos circulares, com 16 fragmentos ou 7%.

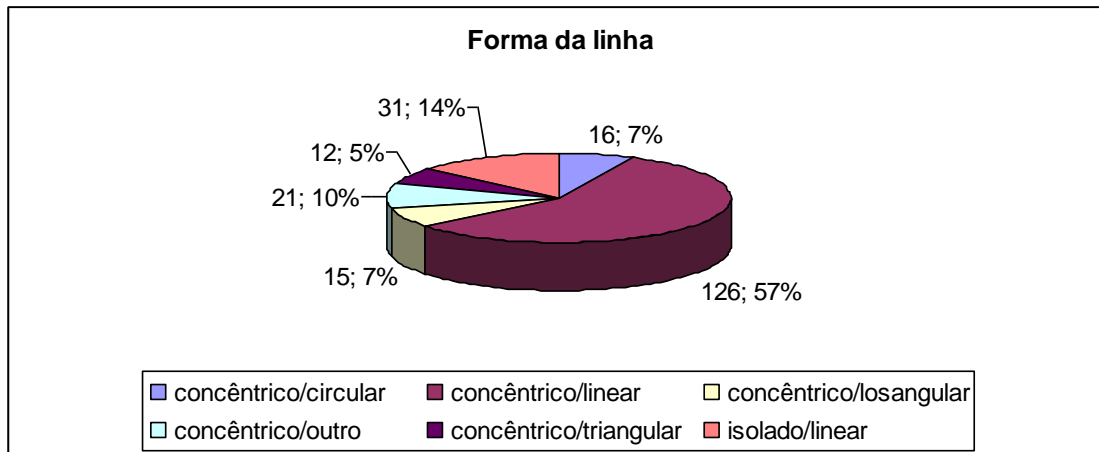


Gráfico 24. Formato da linha dos grafismos dos fragmentos de borda.

No próximo gráfico, podemos observar a localização do desenho, é importante ressaltar que na legenda do gráfico está especificado a região que o grafismo ocupa, porém esses fragmentos cerâmicos estão classificados como “bordas”. É importante notar que um fragmento de borda pode ser grande o suficiente para que nele esteja conjunto pedaços do ombro da vasilha original e também a borda pode conter um anexo que é chamado de “lábio”.

Dessa forma, essa amostra gráfica apresenta que, 82% ou 183 fragmentos contém o desenho na parte chamada de ombro, 14% das amostras tem o desenho no lábio e apenas 4% ou 8 fragmentos tem o desenho na face interna.

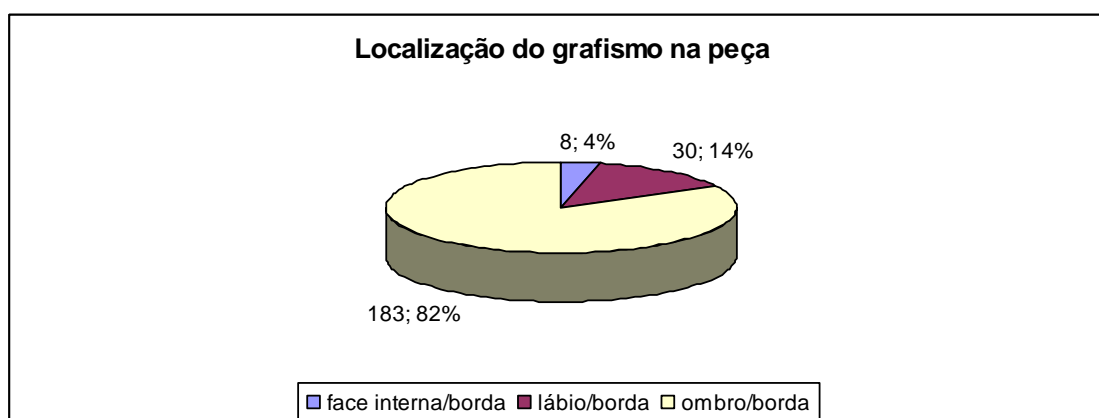


Gráfico 25 . Localização dos grafismos no fragmento de borda.

No próximo gráfico entenderemos a relação entre a forma do desenho e a localização do mesmo no fragmento cerâmico, levando em consideração aquela subdivisão que a amostra de borda pode conter. Pode-se perceber que desenhos lineares em trechos de ombro das bordas são os mais recorrentes, em 112 amostras seguidas por 23 amostras com desenhos também lineares, porém isolados ainda nessa mesma parte do ombro anexo à borda. A seguir 21 fragmentos apresentam desenhos que não podem ser caracterizados pela sua morfologia, porém ainda encontram-se na mesma região da borda e seguindo essa mesma lógica do “ombro”, observamos que 15 fragmentos apresentam desenhos que se assemelham a losângulos.

Dessa forma, pode-se apresentar os fragmentos de borda que em um primeiro momento não foram agregadas aos estudos de Ana Paula Simão (2002), mesmo sendo um trabalho superficial, com a descrição dos desenhos de fragmentos.

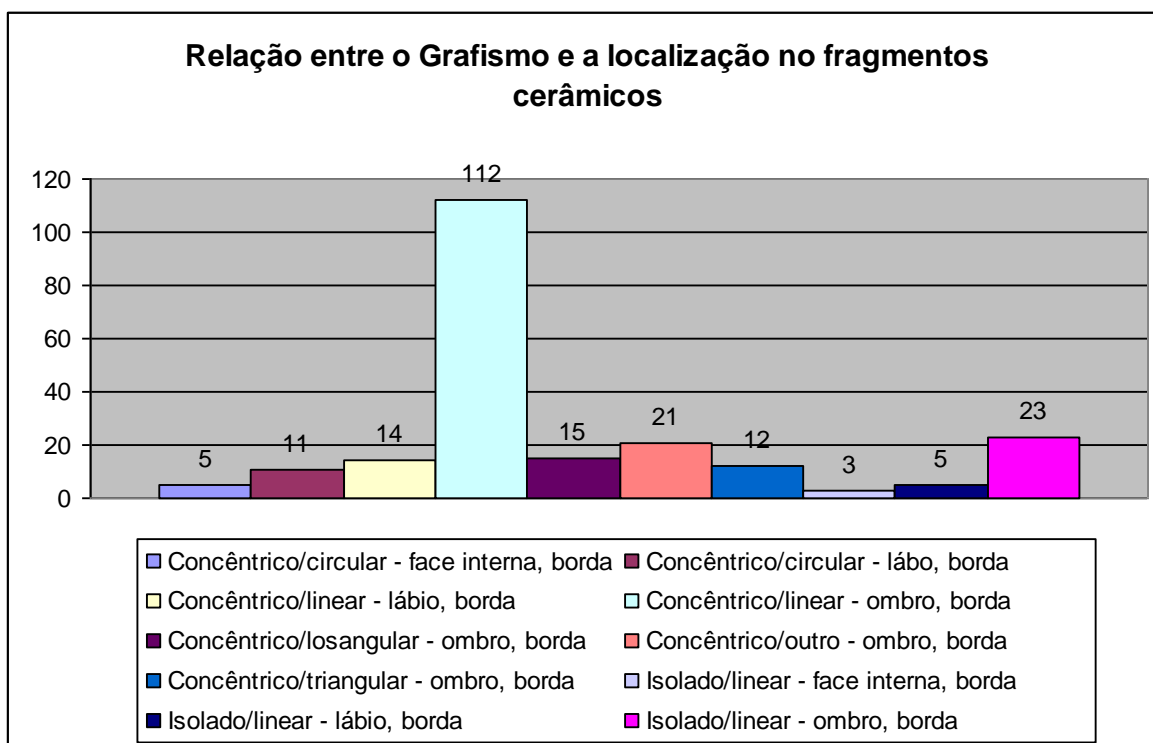


Gráfico 26. Relação entre o grafismo e sua localização no fragmento de borda

## **Conclusão do Capítulo 2**

Neste capítulo privilegiou-se o estudo da cultura material. Esta é a maneira pela qual o arqueólogo busca o entendimento da sociedade estudada. Assim, ao realizarmos os procedimentos de análise do material cerâmico, tomamos por base a metodologia e conceitos de La Salvia e Brochado (1989). Partindo desses conceitos podemos observar comportamentos e conhecimentos de produção de objetos, sendo este comportamento transmitido entre gerações e assim entendendo a construção social do grupo.

Nesse sentido, este capítulo teve como principais objetivos expor o modelo como o acervo está disposto dentro do Laboratório de pesquisa e a análise dos grafismos pintados na cerâmica do acervo. Além disso, esse capítulo tem a oportunidade de demonstrar e reafirmar a validade das metodologias de pesquisas arqueológicas para a fundamentação de trabalhos dentro de outras áreas das Humanidades, como a História, a Antropologia e a Etnologia.

Verificamos que das 63.110 peças existentes no acervo, apenas 3.998 eram fragmentos pintados e apenas 932 fragmentos puderam ser observados e inclusos na pesquisa, já que tinham o grafismo suficientemente claro para que fosse possível a fotografia e armazenamento digital desta imagem. Este tipo de armazenamento facilitaria o acesso aos desenhos e não enfrenta problemas relacionados à geometrização dos grafismos apontado por La Salvia e Brochado (1989), como foi feito em trabalho conhecido anteriormente<sup>46</sup>. Além disso, a digitalização do acervo nos leva a pensar sobre meios de conservação de um acervo que está em constante perigo de destruição pela fragilidade dos fragmentos e a segurança de perpetuação que estas imagens proporcionam em todas as suas diversas dimensões.

---

<sup>46</sup> Destacamos o trabalho de Oliveira (2008) por apresentar desenhos por demais geometrizados rompendo com a intenção que apenas o trabalho feito a mão livre é capaz de realizar.

Assim, os gráficos produzidos poderão servir como fonte de estudo para novas séries de pesquisas. De qualquer modo, o estudo possibilitou que fossem levantadas e entendidas algumas questões relativas à pintura, como o entendimento da distribuição dos grafismos pela superfície cerâmica, as relações entre o tipo do grafismo e sua localização no fragmento e até mesmo o formato do grafismo, sem que fossem desenhados geometricamente, já que fugiria da realidade encontrada.

De maneira geral pode-se perceber que os padrões destacados pelos gráficos, principalmente aqueles que enfatizam as posições dos grafismos na vasilha cerâmica e os gráficos que apontam os formatos dos desenhos e a constituição das características das linhas, faixas e dos motivos corroboram para a afirmação da continuidade étnica dos grupos pré-históricos Guarani aos grupos Guarani históricos. Este trabalho de análise descritiva das características delineadas na pesquisa dos grafismos indígenas encontrados nas cerâmicas arqueológicas deste sítio vem para confirmar os estudos desenvolvidos, realizados e descritos pelos pesquisadores apontados no capítulo anterior deste trabalho.

Este estudo de coleções cerâmicas pode contribuir para o melhor entendimento das configurações desses conjuntos e com esse entendimento, compreender as diferenciações regionais que existem entre os conjuntos cerâmicos que apresentam atribuições étnicas mais exatas.

As semelhanças entre os grafismos encontrados neste Sítio, bem como as diferenças encontradas e comparados a outros trabalhos realizados em outros sítios a qual a bibliografia foi consultada apontam pressupostos da existência de uma cultura e de uma identidade comuns pertencente ao grupo Guarani. Através das observações dos fragmentos cerâmicos, principalmente quando apontamos que alguns dos grafismos apareceram apenas neste acervo cerâmico, conseguimos identificar a existência de uma

parcialidade étnica. A presença deste material, não foi reconhecido, contribui para a hipótese relativa a existência de subgrupos interétnicos.

### CAPITULO 3

## ETNOARQUEOLOGIA GUARANI: UM ESTUDO DO CASO DOS GRAFISMOS CERÂMICOS

Neste capítulo pretendemos caracterizar a etnoarqueologia enquanto uma ciência que oferece um terreno de pesquisa para tentar compreender os grafismos Guarani encontrados em fragmentos de cerâmicas, unindo metodologias históricas, antropológicas, arqueológicas e etno-históricas.

Carmack (1979), apesar de seu período de escrita ser um tanto distante da nossa realidade, já acreditava que a etno-história poderia ser um meio para combinar aspectos gerais da etnologia. A evolução das fontes e os interesses na sequência temporal dos aspectos próprios da história não permitiram negar o auxílio de outras disciplinas para o entendimento dos conteúdos étnico-históricos. A arqueologia poderia caber nesse auxílio à disciplina histórica.

O mesmo autor aponta algumas características gerais da etno-história e que podemos aplicar aos nossos estudos, apesar de acreditar ser importante destacar que essas características elencadas para descrever esta disciplina são as mesmas características que Binford utilizou para descrever e definir o campo da arqueologia relata que a etno-história tem “seu centro focado no passado das culturas, seu uso das tradições – orais e escritas como a principal fonte de informações e sua ênfase nas mudanças através do tempo das culturas estudadas<sup>47</sup>”.

O uso da história como um modo de explicações, segundo Carmack (1979) consiste em “explicar” as instituições sociais, as ações deliberadas dos indivíduos em certas épocas e lugares. Qualquer definição da etno-história depende principalmente de

---

<sup>47</sup> CARMACK, Robert M. La etnohistoria: una resena de su desarrollo, definiciones, método y objetos. *Etnohistoria y teoría antropológica*, Guatemala, América Centra, n. 26, 1979. p. 13.

considerações metodológicas específicas, isto também ocorre na arqueologia. A etno-história, então, teria um caráter complementar à arqueologia.

Tatiana Costa Fernandes (2005), em trabalhos conjuntos a Pedro Paulo de Abreu Funari (2005) caracterizou de forma bastante clara a etnoarqueologia. Para ela,

[...] denominada etnoarqueologia, propõe avaliar, sob a perspectiva arqueológica, os aspectos do comportamento sócio-cultural contemporâneos que permitam elaborar hipóteses e/ou modelos interpretativos para a arqueologia. (...) arqueologia histórica, compreende o campo investigativo da arqueologia dedicado a analisar e interpretar sítios arqueológicos de sociedades que possuem registros escritos<sup>48</sup>.

Nesse sentido podemos entender a etnoarqueologia como sendo um estudo antropológico, do comportamento social e cultural, de populações passadas a partir da sua cultura material. A arqueologia também oferece métodos para analisar registros de sociedades que possuem registros na historiografia; como as populações descritas por Hans Staden [1557] (1998) e discutidas longamente por Florestan Fernandes (1963; 1970). Assim, estudos com o grafismo Guarani são bastante pertinentes a partir dessa metodologia.

Jorge Eremites de Oliveira (2006) pensa que nos estudos de arqueologia da América do Sul, deve ser entendida como a pré-história das populações indígenas históricas e acrescenta que se não forem estabelecidas estas relações entre as manifestações arqueológicas e as populações que a produziram, as maiores contribuições para o entendimento dessas populações terá se perdido. Oliveira (2006, p. 31), assim como Brochado acreditam ainda que as conotações etnográficas das tradições e estilos cerâmicos não devem ser evitadas, mas pelo contrário deliberadamente perseguidas e estudadas; apesar de destacar que o maior problema da proposta da etnoarqueologia consiste no estímulo ao uso de analogias históricas entre as tecnologias

---

<sup>48</sup> FERNANDES, Tatiana Costa. Perspectivas de integração entre a arqueologia histórica e a etnoarqueologia nos sítios Tacaimbó 1 e 2 – PE. IN: FUNARI, P. P. A. **Estudos de arqueologia histórica**. Erechim, Rio Grande do Sul: 2005. p. 191.



ceramistas do passado pré-colonial, os grupos étnicos conhecidos na etnologia, atribuindo a identidade étnica “GUARANI” à cerâmica da tradição Tupiguarani que ocorre na região sul do Brasil e países como Argentina e Paraguai, assim como se atribui uma identidade homogênea aos Chiriguano, Mbyá e Kayowá.

Contudo, para David (2002), a etnoarqueologia aparece como uma subdisciplina coerente da antropologia e seus principais objetivos seriam fornecer ligações entre o presente e o passado. Para este autor os estudiosos desta subdisciplina estariam muito mais interessados em descrever e explicar conseqüências materiais do que entender o próprio comportamento.

Para entender essa situação, Valéria Assis (2002), pensa que a etnoarqueologia é caracterizada por indicar formas de estudos interdisciplinares, em que a compreensão de vestígios materiais do passado poderia ser praticada enquanto um testemunho dos comportamentos humanos, sendo estes intercruzamentos de diferentes tipos de dados de diferentes naturezas. Assim, essa compreensão seria feita através de uma metodologia analógica que compararia fatos materiais, conseqüentes de comportamentos observados, etnograficamente descritos em fontes documentais com os testemunhos arqueológicos. Nesse sentido, as analogias deveriam ser baseadas em contextos específicos de tempo e espaço.

Assis (2002) propõe o estudo a partir de analogias, partindo do pressuposto de que as diferenças étnicas, mesmo para famílias lingüísticas e culturais, se encontrariam materializadas nos objetos produzidos e utilizados por cada grupo. A autora propõe ainda, uma forma de análise das cerâmicas Guarani no sentido de interpretar o porquê das variações estilísticas nos vasilhames; essa forma de análise procura reconstituir as formas das vasilhas e levantando os seus elementos estilísticos, somadas a uma possível ampliação dessa coleção através de uma escavação próxima ao local onde foram

encontradas, poderiam revelar traços étnicos e decorativos singulares da cerâmica, isto é, podendo nos levar a uma hipótese interpretativa de que esses traços sejam sinais característicos pintados na cerâmica.

Partindo do que Assis (2002) colocou sobre a etnoarqueologia e analogia, Vilaça (2004) afirma que, já esta caracterizada disciplina, tenta inverter o processo de formação do registro arqueológico; já que seu principal objetivo é investigar os processos culturais que levaram à formação do mesmo. Num sentido amplo, entende-se que o objetivo é sempre o de estabelecer uma relação entre a cultura material, seus resíduos palpáveis e o comportamento humano.

Apesar de hoje ter seus objetivos bem elaborados, a etnoarqueologia, desde que o termo foi criado, em inícios do século XX, passado pelo entusiasmo processualista da Nova Arqueologia dos anos 1960 e 1970 liderados por Binford, e depois, pelo período pessimista do pós-processualismo protagonizado por Holder, envolveu diversos conceitos, relata Vilaça (2004).

Sobre esse aspecto, Silva (2009) amplia nossos conhecimentos quando ilustra que o termo “etnoarqueologia” teria se desenvolvido no final do século XIX, mas a abordagem começou a ser desenvolvida como método de pesquisa a partir da década de 1960. Desde então, continua Silva (2009), vários trabalhos foram produzidos especialmente na intenção de coletar dados etnográficos com o objetivo de contribuir na interpretação arqueológica. Ainda sobre isso, o autor relata que Binford em trabalhos publicados em 1967 e 1968, acreditava que os dados não deveriam ser utilizados para estabelecer analogias etnográficas entre o presente e o passado e o uso das analogias na interpretação do registro arqueológico, usualmente, seria para aproximar o contexto do passado ao observado no presente, e não o caminho inverso.

Nesse sentido, ainda de acordo com o que Binford estabelecia, Silva (2009) pensa que tal procedimento resultaria na compreensão simplificada, distorcida e etnocêntrica do registro arqueológico. Para Binford isto introduziria uma nova perspectiva teórica. Silva (2009) reproduz a idéia de Binford a respeito dessa metodologia:

[...] o entendimento do passado não é simplesmente uma questão de interpretar o registro arqueológico através da analogia com sociedades vivas; seria necessário desenvolver métodos que permitam relacionar os fenômenos arqueologicamente observados às variáveis que, embora sejam observadas de diferentes formas entre as populações vivas, possuam valor explanatório<sup>49</sup>.

Assim, Silva (2009) destaca a necessidade do saber interpretar que o pesquisador deve manter sempre em foco durante seu processo de estudos arqueológicos. Atualmente, reflete o autor, a heterogeneidade teórica da arqueologia, estaria expressa em parcialidades como a etnoarqueologia; sendo caracterizada por “uma diversidade de produtos que muitas vezes parecem ter pouco em comum<sup>50</sup>”.

Como Vilaça (2004) afirmou, Silva (2009) disserta que até os anos 1980, a etnoarqueologia, foi denominada pelas abordagens processualistas e comportamentais, interessadas exclusivamente na compreensão dos sistemas de assentamentos/subsistência, produção/utilização da cultura material e formação do registro arqueológico. A década seguinte, completa Silva (2009), teria sido marcada pelos movimentos pós-processualista que incorporou novos temas e problemas, dedicados a compreender os aspectos simbólicos da relação humana com o mundo material.

Com tudo, Silva (2009) acredita que a etnoarqueologia está realmente interessada em compreender contextos específicos e oferecer descrições particulares

---

<sup>49</sup> SILVA, Fabíola Andréa. A etnoarqueologia na Amazônia: contribuições e perspectivas. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. **Ciências humanas**, Belém, v. 4, n. 1, jan-abr. 2009. p. 28.

<sup>50</sup> Ibidem. p. 28.

sobre o comportamento humano. Este comportamento estaria orientado, segundo Silva (2009), pelo entendimento da antropologia que diz não ser mais possível à dissociação entre a prática e o simbolismo no entendimento do próprio comportamento humano e a sua realidade material.

Nesse sentido, Silva (2009) propõe que seria importante considerar a etnoarqueologia como uma abordagem que ultrapassa a elaboração de modelos previamente interpretados para relacionar o comportamento presente com o do passado. Ela deve ser vista como um instrumento que permite a constatação das possíveis variabilidades e transformações culturais ocorridas ao longo do tempo nos modos de vida dos povos pelo mundo.

Apesar de disso, Vilaça (2004) ainda acredita que a etnoarqueologia não forneceria ao pesquisador respostas nem soluções; seria antes de tudo um alerta, uma fonte de inspiração, uma forma de exercitar e renovar a imaginação, um marcador de possibilidades distintas que só a experiência do outro nos poderia revelar. Dessa maneira, entende a etnoarqueologia é uma forma de aprender a respeitar o outro, diferente de nós e a lógica dos seus comportamentos.

### **3.1 Etnoarqueologia, etnografia e analogia: uso dos termos**

No sentido até aqui colocado sobre a etnoarqueologia, acreditamos que recorrer aos estudos antropológicos das populações Guaraní seria um bom intermédio para o entendimento das estampas nas populações atuais e por analogia estas seriam a resposta para as questões do significado e da função dos grafismos desenhados nas cerâmicas arqueológicas tratadas até então.

Para Sérgio Baptista da Silva (2001) no que diz respeito à analogia,

[...] mesmo que se esteja trabalhando com informações oriundas de sociedade indígena que é, comprovadamente, continuidade histórico-cultural do registro arqueológico, deve-se levar em consideração a possibilidade da ocorrência de ‘rearranjos simbólicos em resposta a uma situação histórica específica’<sup>51</sup>.

Assim, apesar da crítica feita ao uso de fontes etno-históricas para o entendimento e reconstrução de aspectos cognitivos passados, Silva (2001) apresenta respostas para essa questão quando apresenta as idéias de um arqueólogo cognitivo, Huffmann; primeiramente ele relata que mudanças, de qualquer tipo, é um problema empírico e recorrente na arqueologia – se mudanças ocorrem nos processos históricos recentes e pré-históricos, elas devem ser reconhecidas perante a sociedade arqueológica; e segundo; relaciona a combinação de pesquisas arqueológicas e etno-históricas nos permitiria reescrever e aperfeiçoar a etno-história e a etnologia.

Silva (2001) acredita que as abordagens analógicas podem ser usadas com sucesso quando as fontes etno-históricas e etnoarqueológicas são suficientemente ricas e também adverte que o maior desafio desse tipo de trabalho é justamente ancorar-se em registros etnográficos, históricos, etno-históricos e arqueológicos. O autor acredita que essa aproximação metodológica entre as disciplinas citadas conecta as atuais abordagens sobre arte indígena, “as quais não consideram as manifestações estéticas como esfera residual ou independente do contexto no qual aparecem”<sup>52</sup>.

Este quadro referencial auxiliaria no empreendimento da analogia etnográfica e lança luz sobre o sistema de representações visuais presente na arte indígena, especificamente na cerâmica arqueológica Guarani. Silva (2001) relata que, a analogia etnográfica é cabível quando se refere à continuidade que existe entre o registro arqueológico dessas populações com os falantes da língua atualmente. Essa

---

<sup>51</sup> SILVA, Sergio Baptista da. **Etnoarqueologia dos grafismos Kaingang**: um modelo para a compreensão das sociedades Proto-Jê meridionais. 2001. Tese de doutorado – Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. p. 24.

<sup>52</sup> *Ibidem*. p. 28.

continuidade, Silva (2001) afirma ser comprovada pelas epistemologias alternativas à pronapiana, isto é, “estudos que incorporam informações lingüísticas, etnográficas e da antropologia biológica<sup>53</sup>”.

Silva (2001) ainda elucida que a resistência teórica enquanto ao uso das analogias etnográficas aconteceria por parte de arqueólogos processuais a qual afirmariam e discutiriam a ‘aculturação’, uma vez que enfatizam uma ‘desintegração progressiva’ das sociedades durante os longos processos de tempo, e que, portanto, não poderiam ser tomadas como modelos para a compreensão do passado. Em contrapartida, o autor nos apresenta que a parti dos anos 1960 estudos sobre ‘fricção interétnica’ estariam mudando este conceito de ‘aculturação’, já que é justamente nesse campo cultural e nas relações entre poder e a cultura, afirma Silva (2001, p. 33), que as sociedades indígenas estariam se auto-afirmando e resistindo perante a sociedade envolvente. O contato interétnico, dessa forma seria um estímulo ao desenvolvimento de manifestações artísticas, e com elas as gráficas, para a exaltação de sua cultura. Silva (2001) acredita que com a passagem do tempo, a cultura apresenta possíveis mudanças, mas não causa mudanças e entendemos que a cultura é constantemente interpretada, numa constante dinâmica, num processo que não tem fim.

De qualquer maneira, ilustra Silva (2001), a relação entre passado e presente, estrutura e evento, mito e história, tradição e inovação, é tarefa complexa e gera desafios que não se limitam a modelos tradicionalistas e questões como ‘perda cultural’, ‘aculturação’ ou ‘desintegração cultural progressiva’.

A partir dessa premissa teórica e metodológica, Assis (2006), trabalha para o entendimento do significado do grafismo entre as populações atuais Guarani. Sua tese

---

<sup>53</sup> SILVA, Sergio Baptista da. **Etnoarqueologia dos grafismos Kaingang**: um modelo para a compreensão das sociedades Proto-Jê meridionais. 2001. Tese de doutorado – Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. p. 30.

de doutoramento é um estudo etnográfico sobre as populações M'byá do leste do Rio Grande do Sul e seu principal objetivo é entender como esse grupo concebe as trocas e os usos dos bens materiais. O objetivo principal de seu trabalho é analisar as relações sociais na utilização e troca de objetos classificados como objeto ritual, artesanato e mercadoria. Assis (2006) parte de descrições e análises etnográficas e procura entender como se manifestam as trocas explorando conceitos nativos M'byá como **jopói** (troca) e – **vende** (vender), comparando-os às noções clássicas de dádiva e mercadoria e identificando suas aproximações e distinções.

Juntamente a isso Assis (2006) ainda busca perceber as características sociais apresentada em cada modalidade de troca e como participam na produção e reprodução social M'byá. Através disso a autora acredita ser possível compreender como alguns conceitos são perpassados e se atualizam nos campos da identidade, estética, gênero, pessoa, vida social e ritual. As trocas de objetos, diz Assis (2006) evidenciam que a produção e a reprodução legal exigem a incorporação de elementos do Outro. A hipótese central do trabalho de Assis (2006) é de que as distintas categorias de troca expressariam as diferenças na significação do que e de quem é incorporado neste conceito. Com isso a autora acredita numa via de mão dupla, isso é, por um lado, o M'byá tentaria produzir sua identidade a partir da incorporação de partes do Outro, e por outro, produzir uma identidade elaborada com partes do Mesmo.

Nesse sentido, Assis (2006) explora o artesanato enquanto mediados das relações com os outros e apresenta como principais tipos de artesanato o **ajaka** e **vicho ra'anga**. Para **ajaka**, Assis (2006) entende ser diversos tipos de cestos, com variações na forma, na técnica do trançado e nos desenhos e **vicho ra'anga** corresponderia às esculturas em madeira de animais da fauna nativa. Em Guarani afirma Assis (2006), **ajaka** significa “cesto” e **vicho ra'anga** significa “imagem de pequeno animal”. A

autora relata que buscou observar tratar desses objetos pensados e produzidos como a intenção de servir primordialmente às trocas, tentando diferenciar a sua produção, forma e significantes dos bens materiais circulantes internamente ao grupo.

Neste trabalho pretendemos dar mais ênfase às discussões relacionadas aos *ajaka*, já que de acordo com Assis (2006) seriam neles as principais bases para o aparecimento dos grafismos do grupo. A autora baseia-se em relatos colhidos na aldeia de **Guapo'y** no Rio Grande do Sul e conversas tidas com a população local no período de 1995 e 2002.

O *ajaka*, explica Assis (2006) teria sido uma criação de *Ñanderu Tenonde*, uma divindade principal, e este processo teria acontecido juntamente ao processo de criação do mundo pela segunda vez, já que o mundo teria sido destruído uma primeira vez por um dilúvio. Assis (2006) ainda exalta que essa divindade principal estaria empenhada em criar um mundo com condições básicas para a existência dos seus filhos, os M'byá e nesse mundo recém criado existiria um ser Mítico, o *Charĩa*; este é uma divindade que possui características similares e opostas a *Ñanderu*.

Para Assis (2006), *Charĩa* é um ser solitário e,

Para caracterizar essa oposição entre as duas divindades, Perumi relata que *Charĩa* é um ser solitário, sábio e com poderes semelhantes aos de *Ñanderu*, que tem esposa e filhos e é uma divindade marcada pelo seu caráter social, por viver com sua família, ou seja é o modelo divino de organização social M'byá. A solidão, considerada negativa, cabe ao outro, ao inimigo ou ao estrangeiro, um marcador de alteridade. Ser solitário é algo que vai contra os princípios da sociedade regida pelo *mborayu*, ou seja, pelas normas de reciprocidade. Quando alguém é visto sozinho, isolado, todos estranham, desconfiam e suspeitam. Logo surge a suposição de *mba'evikya*/feitiçaria. Aquele que se encontra solitário pode ser alguém perigoso, ou porque se encontra enfeitado ou porque é um feitiçeiro<sup>54</sup>.

Nesse sentido *Charĩa* seria uma antítese a *Ñanderu Tenonde*, além de ser considerado atrapalhado e estabonado relata Assis (2006).

---

<sup>54</sup> ASSIS, Valéria. **Dádiva, mercadoria e pessoa: as trocas na constituição do mundo social mbya-guarani**. Tese doutorado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006. p. 247.



Quando *Ñanderu Tenonde* estava para terminar a conclusão da recriação do mundo, Assis (2006) afirma que essa divindade resolveu produzir um trançado com fasquias de taquara, nela produziu desenhos intercalando fasquias claras com escuras e com esse contraste comporia uma trama produzindo dois tipos de desenhos, denominados *para pychyry*/ desenho corrido (*para* = adornado, desenhado; *pychyry* = corrido, em seqüência) e *pira ryñykái ra'anga*/ desenho representação do maxilar do peixe (*pira rynykái* = maxilar de peixe; *ra'anga* = imagem, representação) (ASSIS, 2006, p. 248).

*Charía*, relata Assis (2006), observando o trabalho de *Ñanderu*, resolve imitá-lo e produz vários *ajaka* com trançados que formavam desenhos mais elaborados e detalhados do que aqueles originais feitos pelo *Ñanderu*. Os *ajaka* trançados por *Charía* apresentavam desenhos com motivos de *M'bói Chinĩ ra'anga*/ representação da pele da cobra cascavel, *M'bói Jarara ra'anga*/ da cobra jararaca e *Tanambi Pepo ra'anga*/ da asa da borboleta, mariposa, completa Assis (2006).

Ainda de acordo com a etnografia feita por Assis (2006), quando *Ñanderu Tenonde* descobre os *ajaka* de *Charía*, enfurece-se, toma seu arco e golpeia seu *ajaka* uma vez e desta ação teve origem o *Guyrapa Rete* (corpo em forma de arco = homem), ainda tomado pela fúria, *Ñanderu* golpeia o *ajaka* com uma taquara pela segunda vez tendo origem, então, *Ajaka Rete* (corpo em forma de cesto = mulher).

Prosseguindo com a narrativa colhida por Assis (2006), ela afirma que os M'byá teriam herdado todas as formas e tipos de decoração dos *ajaka*, entretanto são os que apresentam motivos mais simples advindos de *Ñanderu*, este considerado “os verdadeiros”, ou seja, os *ajaka* que devem ser usados e elaborados pelos M'byá para o seu uso interno e não sua venda. Assis (2006) afirma que os que apresentariam

grafismos mais complexos seria herança de *Charĩa* e possuíam outro valor, o valor de venda e comércio/artesanato.

Assim, Assis (2006) apresenta uma tabela com a simplificação dessas informações e a seguir a reproduziremos:

NÓS	OUTRO
ÑADERU TENONDE	CHARĨA
Ajaka com motivos conotativos	Ajaka com motivos denotativos
Dicotomia	Policromia
Uso restrito	Uso amplo
Troca dádiosa	Troca mercantil

Tabela 5 – Divisão entre os motivos apresentados pela cestaria M'byá<sup>55</sup>.

A descrição de Assis (2006) continua considerando as formas de troca entre o artesanato M'byá e a população a sua volta no Rio Grande do Sul, porém a autora também dá ênfase nos desenhos apresentados neste tipo de suporte. Ela relata que a maior parte dos *ajaka* possui motivos de desenhos mais elaborados, seguindo os motivos herdados por *Charĩa*, incluindo o fato de serem mais coloridos, que atenderia as demandas de mercado de artesanato indígena.

Assis (2006) ainda afirma em sua tese que existiria uma distinção entre os motivos do desenho e a cor, verificando assim uma diferença na tipologia da cesta. Ela explica que os *ajaka* considerados tradicionais pelos M'byá e ligados aos valores sagrados internos do grupo seriam os que apresentavam o formato de cesto cargueiro. Os demais produzidos pelos artesãos obedeceriam a uma demanda de mercado. Estes *ajaka* para fins comerciais não possuiriam qualquer tipo de norma proibitiva ou mesmo inibidora que restringiria sua produção.

---

<sup>55</sup> ASSIS, Valéria. **Dádiva, mercadoria e pessoa: as trocas na constituição do mundo social mbya-guarani**. Tese doutorado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006. p. 250.

Segundo Assis (2006), a pintura feita originalmente nos *ajaka* era feita a partir de pigmentos elaborados pelos próprios indígenas, normalmente extraídos de alguns vegetais. Atualmente, com o advento da tecnologia e do acesso desse grupo aos produtos industrializados, usa-se a anilina e também folhas de carbono, estas colocadas na água para produzir uma tinta na qual são inseridas as fasquias que sofrerão a pigmentação. Assis (2006, p. 252) relata que a substituição dos pigmentos utilizados na coloração das fasquias dá-se pela falta de vegetais apropriados para a produção dos pigmentos, além do discurso muito utilizado pelos próprios indígenas de que “o turista gosta é do *ajaka* bem colorido<sup>56</sup>”. Originalmente com o uso dos vegetais na extração das cores tinha-se uma variedade restrita de matizes de cores, porém com a anilina são mais variados.

Os padrões técnicos ressaltados por Assis (2006) na construção dos *ajaka* são importantes no sentido de contribuir no entendimento da articulação da relação interétnica, assim como para a percepção do elemento cultural como marcador de uma identidade étnica, além de ressaltar os contrastes entre os diferentes artesãos.

A técnica de construção do *ajaka* insere-se em uma classificação já desenvolvida e que Assis (2006) nos apresenta de forma bastante clara. A autora entende que ela segue o padrão do “trançado cruzado”, sendo um elemento móvel (trama) intercepta um elemento passivo (urdidura), disposto perpendicularmente em séries paralelas, transpondo sob e sobre, um ou mais desses elementos. Variando essa forma do trançado, pode-se desenvolver dois tipos de tramas: o trançado sarjado – a trama perpassa e produz um efeito diagonal na urdidura – e o padrão M’byá obedece a fórmula 1/3, 2/3 ou 3/3. A segunda forma de trançado é o marchetado. Este último possui um padrão bicromo e a trama se dá com o cruzamento diagonal das fasquias.

---

<sup>56</sup> ASSIS, Valéria. **Dádiva, mercadoria e pessoa: as trocas na constituição do mundo social mbya-guarani**. Tese doutorado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006. p. 253.

Assis (2006) afirma que o contato entre os M'byá – trocas e convivência - com os Kaingang fez com que estes últimos aprendessem a produzir cestos semelhantes aos dos M'byá, entretanto, pode-se observar que a diferença técnica do trançado é bastante visível, já que os Kaingang seguem um padrão de 1/2, 2/2 ou 2/3. Assis (2006) relata que estas diferenças no estilo tecnológico são responsáveis pela percepção de uma identidade étnica impressa no artesanato e que é de grande relevância para a diferenciação entre os grupos indígenas.



Trançado Mbyá: padrão 3/3 - Trançado Kaingang: padrão 2/2

Figura 5 – Comparação de trançados<sup>57</sup>.

Em relação aos motivos gráficos (grafismos) expressos nos *ajaka*, Assis (2006) acredita que estes são igualmente reveladores para se compreender sobre a intencionalidade de direcionar objetos na articulação das relações de troca externa e interna. A etnóloga afirma que os padrões gráficos são distintos em duas categorias, um de caráter puramente representacional e uma outra maneira metafórica. Silva (2001) também caminha nesse sentido quando tenta uma interpretação dos motivos estampados nas cerâmicas Guarani.

---

<sup>57</sup> ASSIS, Valéria. **Dádiva, mercadoria e pessoa: as trocas na constituição do mundo social mbya-guarani**. Tese doutorado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006. p. 257



Trançado sarjado



Trançado marchetado

Figura 6 – Forma de trançado M'byá<sup>58</sup>.

Para a representação gráfica de caráter abstrato Assis (2006) afirma que existe uma distinção lingüística chamada '*para*' e para exprimir uma representação figurativa de caráter denotativo chama-se '*ra'ranga*'. A autora afirma que esses dois padrões de grafismos estão relacionados diretamente com a separação do que é restrito ao grupo M'byá e o que pode circular para fora dele. Os motivos *para* são associados a *Ñanderu* (motivos abstratos) e os motivos *ra'ranga* são associados a *Charia* (motivos representacionais) – este produzido para a comercialização.

Para Assis (2006), o termo *para* corresponderia aos grafismos que não tem correspondência com o que pretendem representar, são grafismos figurativos, metafóricos e foram os primeiros a serem constituídos pelo *Ñanderu*. Por exemplo, são os grafismos denominados *Syry* ou *pychyry* que significam o 'escorrido' e pode estar relacionado à idéia de água que corre ou com o movimento da água.

Já o outro padrão que teria sido criado por *Charia* é denominado por *ra'anga*. Este tipo de padrão significa imagem; a própria representação da coisa. Esses padrões, segundo Assis (2006) possuem uma característica figurativa e são grafismos denotativos, já que se assemelham àquilo que representam, ou seja, são modelos sintetizadores daquilo que representa. Assis (2006) exemplifica este padrão com o

---

<sup>58</sup> ASSIS, Valéria. **Dádiva, mercadoria e pessoa: as trocas na constituição do mundo social mbya-guarani**. Tese doutorado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006. p. 254.

grafismo composto por losangos (*m'boi chinĩ*) que lembram ofídios e a autora completa que estes padrões são aplicados tanto em suportes com trançado como em esculturas de madeira; e sabemos também da ocorrência deste desenho em cerâmicas arqueológicas.

A autora constrói um quadro representativo a qual relaciona a mitologia de criação da cestaria, com a denominação na língua materna M'byá com o desenho gráfico construído no trançado das fasquias. E ele apresenta-se a seguir:

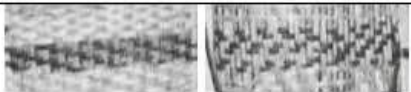
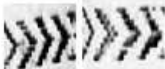

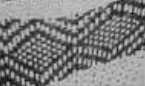


<b>Para</b>	<b>Pychyry, Syry</b> (corrido, simples)		<b>Ñanderu</b>
<b>Ra'anga</b>	<b>Pira ryñykái</b> (maxilar de peixe)		<b>Charia</b>
	<b>Mbói Chiñi</b> (cobra cascavel)		
	<b>Mbói jaraja</b> (cobra jararaca)		
	<b>Tanambi pepo</b> (borboleta, mariposa)		
	<b>Poty</b> (flor)		

Tabela 6 – Relação entre nome do padrão, nome do grafismo, o grafismo enquanto imagem e o nome do seu criador segundo a mitologia M'byá apresentada por Valéria Assis<sup>59</sup>.

Estes padrões gráficos, afirma Assis (2006) aparecem entre outros grupos populacionais do tronco lingüístico Tupi. Entre eles destacam-se os Waiãpi e os Assurini que têm padrões relacionados à cobra, ao peixe, à borboleta e à flor. (VIDAL, 1992, GALLOIS, 1992; MÜLLER, 1992; ASSIS, 2006) Esses padrões, continua Assis (2006), são usados na decoração da cerâmica, das cuias e nas pinturas corporais. Nesse sentido, a autora afirma ser possível identificar algumas aproximações nos padrões dos grafismos entre os M'byá e outros grupos Tupi apesar de que estas aproximações

<sup>59</sup> ASSIS, Valéria. **Dádiva, mercadoria e pessoa: as trocas na constituição do mundo social mbya-guarani**. Tese doutorado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006. p.259.

diferenciam e delimitam as escolhas de uso da tecnologia e os pontos de vista particulares que relacionam às significações a cada conjunto de padrões iconográficos.

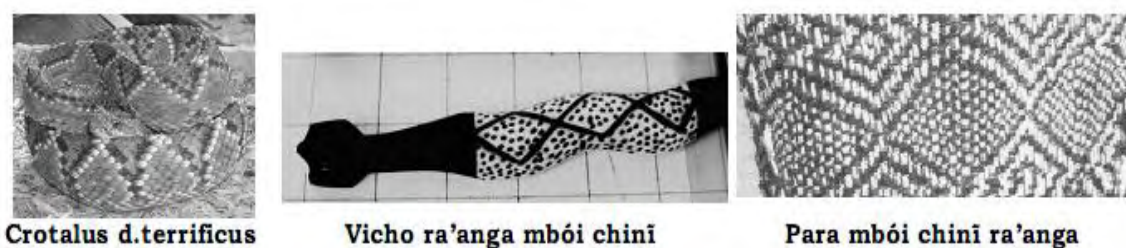


Figura 7 – Motivos m'boí<sup>60</sup>.

Silva (2001; 2010 – no prelo) também trabalha essa temática relacionando a origem do grafismo M'byá e a cosmologia desse grupo. Ele trabalhou com interlocutores Guarani provenientes de tekoá (aldeias) localizadas no sul (RS, SC e PR), e no sudeste (Rio de Janeiro e Espírito Santo), o que incluiu parcialidades étnicas em sua maioria mbyá e alguns membros das parcialidades nhandeva e kaiowá, numericamente reduzidos no meu universo de pesquisa, especialmente a última.

Independente do suporte, Silva (2001) afirma que os grafismos denominados *ipará* tem sua origem sagrada no cosmo M'byá. Segundo Silva (2001), os M'byá que vieram da Argentina acreditam que há dois tipos de grafismos que foram ensinados por *Ñanderu*: o *ipará rysy* (desenho reto, em fileira) e *ipará pirárãinhykã* (desenho da mandíbula de peixe). Silva (2001) ressalta que os M'byá de Estiva/RS, apenas o grafismo denominado *ipará rysy* teria uma origem sagrada, os outros grafismos teriam sido 'inventados' pelo próprio grupo. Silva (2001) e Assis (2006) concordam que o grafismo de origem sagrada, em qualquer suporte que esteja, advindo de *Ñanderu*, não podem ser vendido à pessoas que não pertençam ao grupo.

---

<sup>60</sup> ASSIS, Valéria. **Dádiva, mercadoria e pessoa: as trocas na constituição do mundo social mbya-guarani**. Tese doutorado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006. p. 259.

A origem dos grafismos considerados como sagrado pelos M'byá estudados por Silva (2001), estaria ligado à origem dos cestos. Assis (2006) apresenta superficialmente o mito, mas Silva (2001) apresenta um trecho significativo deste. Silva (2001) ainda explica que o mito de origem do cesto relata que *Kuaray* ou *Ñamandu*, um dos gêmeos ancestrais – o Sol ensinou a confecção da cestaria aos M'byá. O autor ainda relata que o *adjaká*<sup>61</sup> M'byá está relacionado metaforicamente à mulher, e os grafismos presentes seria a representação da pintura facial feminina<sup>62</sup>.

Silva (2001) afirma que as relações entre os motivos iconográficos e os seres do imaginário mitológico parecem ter sido perdido ou aparentemente esquecido, entretanto algumas poucas relações com esses seres permanecem vivas nas tradições dos grupos M'byá, já que, o autor afirma que essa relação estaria marcada e cristalizada na iconografia da ornamentação, sendo lembrada através dos mitos evidenciando o mundo sobrenatural.

---

<sup>61</sup> **Adjaká** ou **ajaká** denominações diferenciadas para cesto.

<sup>62</sup> Acreditamos ser importante a apresentação do mito do surgimento dos grafismos. Ele foi narrado na Aldeia de Estiva por Turbío Karaí no Rio Grande do Sul e colhido por Sérgio Baptista da Silva.

“No tempo... quando existia o Sol e a Lua... Então, convidaram **Aña**, o Diabo, para ir pescar, e o Diabo queria casar com a irmã dele, do Sol. E daí foram pescar. Mas o Sol não queria dar a irmã dele ao Diabo. Aí, o Sol enganou o Diabo. Enganou ele por a moça. O diabo foi chorando, foi chorando... Diz: - Que é isso? Perdeu aquela moça, que é irmã do Sol. Chorando, chorando. – Não, não chora, disse o Sol pro diabo. Nós vamos arranjar outra moça pra ti.

E fez aquele **adjaká**. Mas bem pintadinha como aquela moça que botava **ysy** no rosto, assim (o narrador indica, com três dedos, três linhas inclinadas em cada face).

- Ta. Você não anda, você não vai andar com ela na água, senão tu vai perder, disse o Sol.

O Diabo gostava de tomar banho. Sempre no rio, e levava moça, levava moça.

Quando foram tomar um banho, o Diabo e a moça junto com ele, virou **adjaká** (cesto) lá dentro do rio. Mas chorou, chorou... Aquela moça que ele levou era um **adjaká** que tava dentro da água. Ah, mas veio se queixar pro Sol de novo:

-Mas, e daí?

Olha, daí eu não sei, o Sol disse pra ele, eu não sei. Onde é que tu andava? Eu disse pra você que não era pra andar sempre no rio, senão tu ia perder tua esposa, que era a **adjaká**.

Então, dali que já foi aprendendo aquela **adjaká**, aí pra diante. A Lua já era sabido. Então a Lua disse: - Eu vou tentar fazer esse **adjaká**. Olhou bem como é que é pra fazer. Dali por diante já fizeram, já experimentou fazer **adjaká**. Ali que vem vindo, vem vindo, até que até hoje tamo fazendo **adjaká**, igual como era que o Sol fez.

Ali fez o **adjaká**; depois, antigamente, os mais antigos faziam de novo, até hoje todos os índios não távam se esquecendo de fazer.

E não era pra fazer pintura quadrada – **ipará korá**. É feito pra fazer **ipará rysy**. É só aquilo que fazia. Depois, daí, é que aprendeu cada vez mais e fez **ipará korá**. O Sol ensinou **ipará rysy**, só; não era pra fazer **ipará korá**. Por sabido é que foi fazendo até hoje faz tudo isso aí. Já que o pessoal ta mais sabido já faz **ipará korá**, **ipará kurusu** e aí por diante, foi inventando.” (Silva, 2001, p. 227).



Nesse sentido, a comparação entre os grafismos encontrados pintados nas cerâmicas arqueológicas Guarani com os desenhos grafados nas cestarias ou em qualquer outro suporte, estará confirmada a tendência à ênfase cosmológica da etnoarte, explica Silva (2001).

O autor, em sua tese, afirma que apresentou algumas estampas feitas a partir de desenhos encontrados em cerâmica arqueológica Guarani aos seus interlocutores Guarani e estes reconheceram os desenhos que apresentavam linhas. Além do desenho dito como “dado por *Ñanderu*” reconheceram outros nomeados: *ipará rysy karé* (desenho reto, em fileira, dobrado, torcido), *ipará yvoty ty* (desenho do lugar onde se planta flor), *ipará karé karé* (desenho duplamente torcido/dobrado).

Em um artigo ainda não publicado pelo autor mas ofertado pelo mesmo, Silva (2010 – no prelo) afirma que também realizou levantamentos de grafismos em outros suportes para o grafismo. Silva (2010 – no prelo) investigou os grafismos presentes em cestas (ajaká), cuias para mate, chocalhos (mbaraká), enfeites de cabeça (akareguá), cachimbos (petynguá) e vasilhas atuais de cerâmica.

O trabalho investigativo de Silva (2010 - no prelo) seguiu o padrão de sua pesquisa de 2001 e atravessou por dois momentos: primeiro momento foi estudado os padrões da pintura corporal presentes em algumas situações rituais e liminares e assim, muitos grafismos foram por seus interlocutores desenhados e nomeados. Numa segunda etapa da pesquisa, Silva (2010 – no prelo) passou a investigar, além do nome, o significado desses grafismos e o seu lugar na cosmologia e nas narrativas míticas dos Guarani.

A seguir apresentamos uma imagem construída por Silva (2001) apresentando todos os grafismos que foram nomeados pelos seus interlocutores no Rio Grande do Sul.

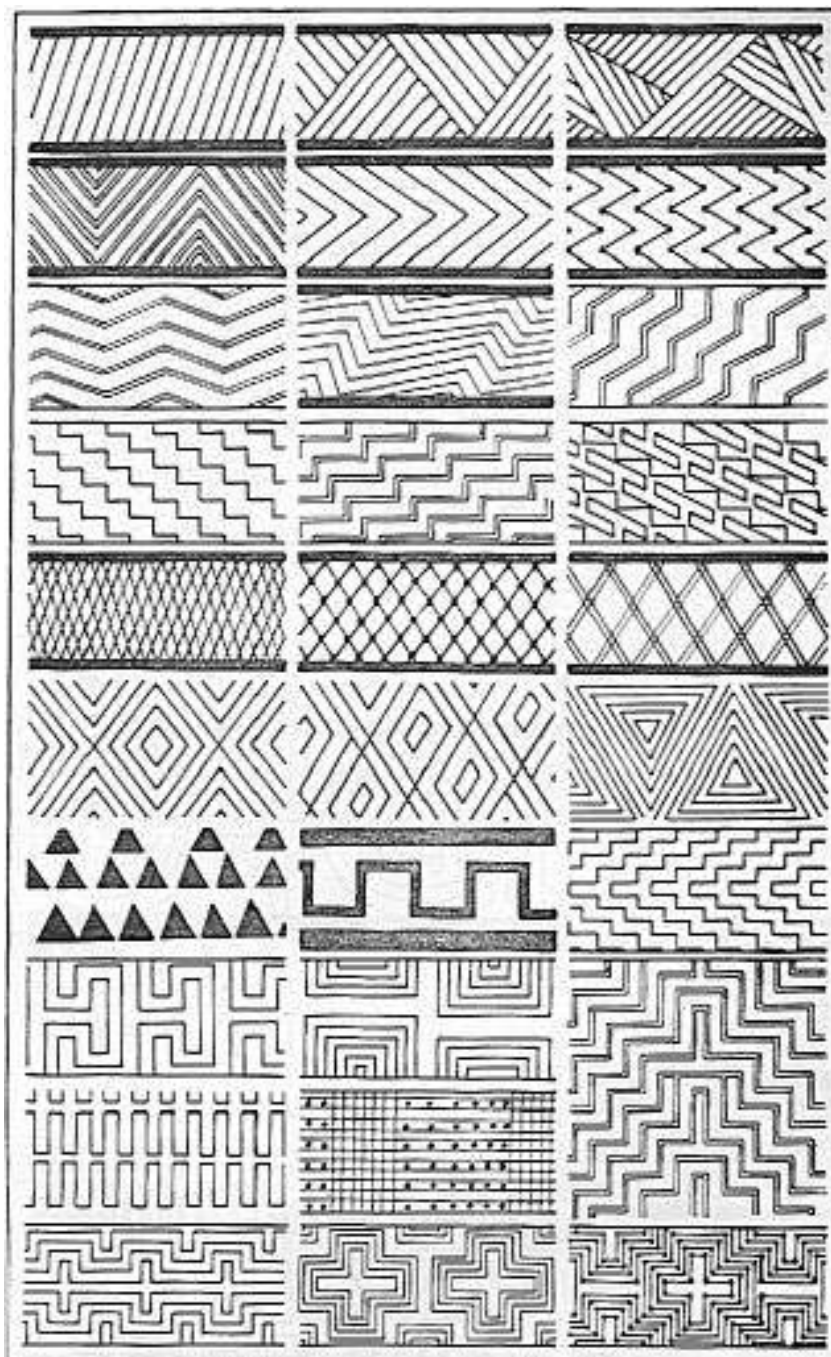


Figura 8 – Estampas Guarani reproduzidas por Schimtz em 1985<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> SILVA, Sergio Baptista da. **Etnoarqueologia dos grafismos Kaingang**: um modelo para a compreensão das sociedades Proto-Jê meridionais. 2001. Tese de doutorado – Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. p. 235.

Nesta segunda imagem apresentada na tese de Silva (2001) podemos identificar alguns grafismos que aparecem pintados nas cerâmicas Guarani arqueológicas, mas que os interlocutores do autor não conseguiram identificar em sua maioria com duas exceções . O autor justifica essa ausência da lembrança dos grafismos que apresentam curvas e pontos devidos à impossibilidade de reprodução desses desenhos na cestaria. Dessa forma, Silva (2001; 2010 – no prelo) entende que a cestaria poderia ser uma forma de adaptação, ou melhor, uma continuação dos vasilhames cerâmicos aos tempos atuais.

Ele diz que:

Meus interlocutores Mbyá e Nhandeva apenas reconheceram os grafismos proto-guarani que contêm linhas retas ou angulares: eles ainda são reproduzidos nas cestas. Como a tradição de pintura na cerâmica perdeu sua praticidade há muito tempo, juntamente com o abandono de sua confecção, a maioria dos Mbyá e Nhandeva não mais tem recordação dos grafismos curvos<sup>64</sup>

A primeira exceção diz respeito ao padrão gráfico que representa uma cobra (**mboi ipará**), que estaria ligado à urutu ou a anaconda. Segundo Silva (2010 – no prelo), este grafismo é formalmente similar ao segundo padrão apresentado na primeira linha da segunda estampa de Schmitz, indicado com uma seta vertical negra, reproduzida mais acima. Silva (2010 – no prelo) afirma que este grafismo aparece em dois suportes etnográficos: 1) um estojo para tabaco feito em nó de taquara, de origem nhandeva, do início do século XX, do litoral de São Paulo, no qual o grafismo foi pirografado em estilo abstrato; 2) um desenho escolar, em estilo figurativo, de um adulto Mbyá.

A segunda exceção destacada por Silva (2010 no prelo) refere-se a dois desenhos de um professor bilíngüe guarani, feito em papel e que abaixo representado

---

<sup>64</sup> SILVA, Sérgio Batista da . Iconologia e ecologia simbólica: retratando o cosmos Guarani. IN: PROUS, A.; LIMA, T. A. Ceramistas Tupiguarani. IPHAN, 2010 (no prelo). p. 31.

similar aos três grafismos curvilíneos (ou associados a grafismos curvilíneos) da segunda estampa de Schmitz, indicados por três setas horizontais brancas.

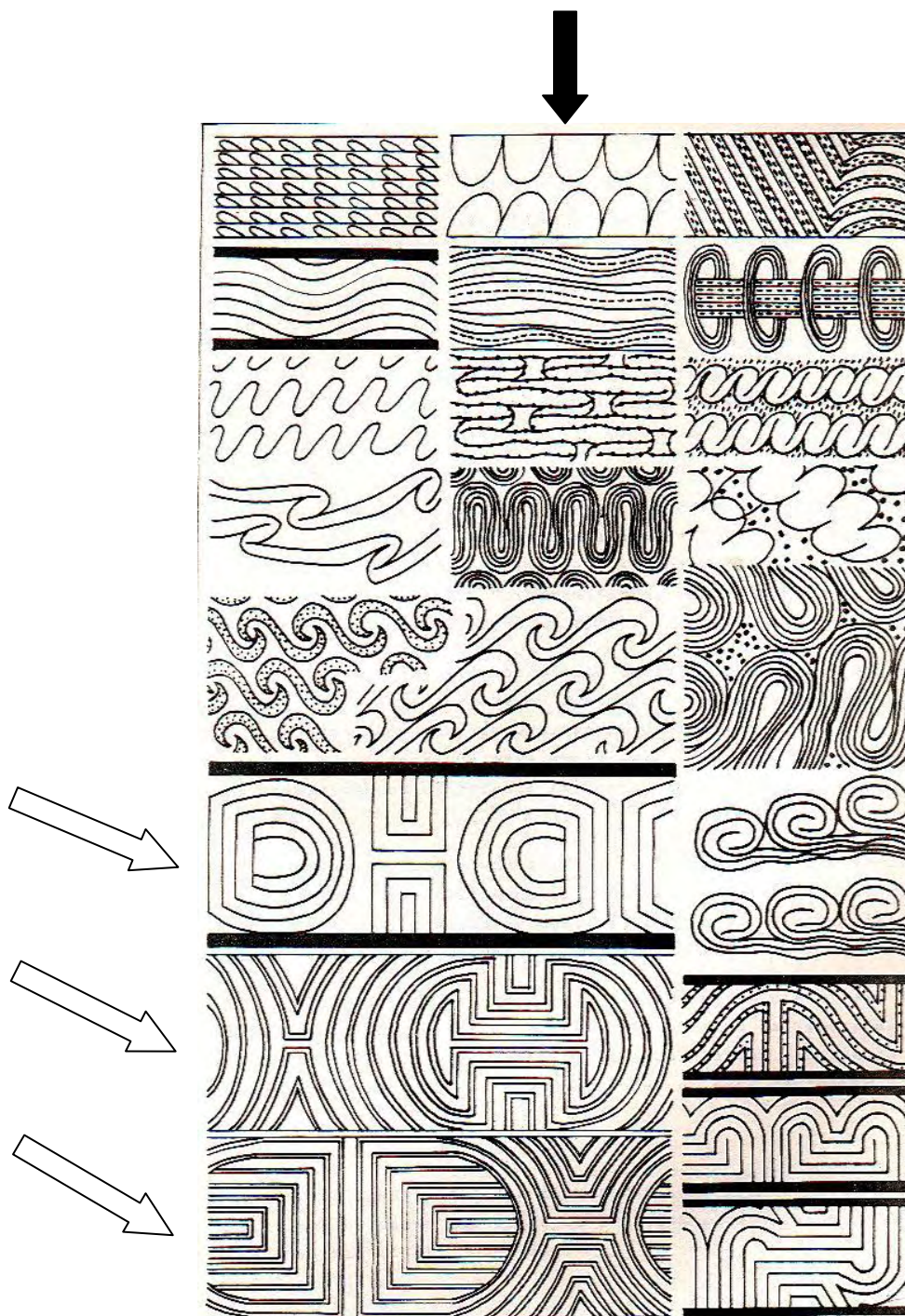


Figura 9 – Estampas Guarani reproduzidas por Schmitz em 1985<sup>65</sup>.

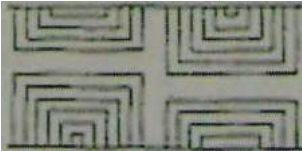


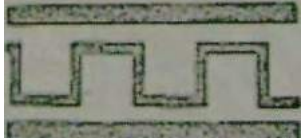

<sup>65</sup> SILVA, Sergio Baptista da. **Etnoarqueologia dos grafismos Kaingang**: um modelo para a compreensão das sociedades Proto-Jê meridionais. 2001. Tese de doutorado – Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. p.236.

Dessa forma, acreditamos ser possível identificar entre as cerâmicas analisadas os desenhos reconhecidos tanto por Silva (2001) quanto por Assis (2006). Já que como afirma Kelly de Oliveira (2008), esses grupos populacionais ocupavam um espaço territorial que construiria uma região cultural Guarani. A partir daqui faremos uma apresentação dos desenhos identificados no acervo do Sítio Arqueológico Córrego da Lagoa 2, quando possível faremos a correlação com os nomes das formas na língua Guarani que foram apontados por Silva (2001; 2010 – no prelo) e com o desenho representado na cestaria.








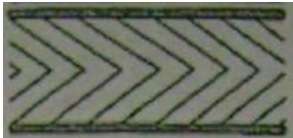

Na tabela de número 7 pode-se observar o resultado dos trabalhos de Silva (2001), quando, através das estampas reproduzidas na década de 1980 por Schimtz conseguiu identificar a nomenclatura dessas formas representadas junto aos interlocutores M'byá e Nhandewa; além disso, podem-se observar os desenhos dos grafismos grafados nas cerâmicas arqueológicas e também podemos observar nessa Tabela 7 fotografias de cestarias recolhidas por etnógrafos em aldeias indígenas M'byá e Nhandewa. Nesse processo podemos identificar a semelhança entre esses períodos históricos.

Na tabela de número 8, os nomes das formas dos grafismos não podem ser identificados já que como Silva (2010 – no prelo) relata que estes formatos não foram identificados entre os M'byá, nem entre os Nhandewa estudado pelo autor. Nesta sistematização ainda podemos fazer a relação entre os desenhos sem identificação com as estampas das cerâmicas arqueológicas, e assim ainda estabelecendo uma relação analógica entre dois períodos históricos através da semelhança dos grafismos. Pelas justificativas dadas pelo próprio Silva (2001; 2010 – no prelo) são conhecidos os motivos da inexistência desses grafismos no suporte da cestaria.

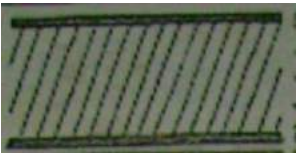







Tabela 7 - Tabela com grafismos reconhecidos pelos interlocutores M'byá e Nhandeva de Silva (2001; 2010 – no prelo), fotos dos grafismos encontrados nas cerâmicas analisadas e fotos dos grafismos nas cestarias dos etnólogos

Nominação das formas dos grafismo apresentados por Silva (2001)	Desenho recolhido por Schimtz em 1985 e reproduzida por Silva (2001)	Foto dos grafismos cerâmicos do Sítio Córrego da Lagoa 2	Fotografia de objetos vistos por etnógrafos que apresentam o grafismo	Encontrado na tipologia:
<i>ipará karé i</i>			-	Cambuchí caguabã, cambuchí e bordas
<i>ipará karé karé</i>		Não identificado	-	-
<i>karena ipará</i>		Não identificado	 (SILVA, 2010 – no prelo <sup>66</sup> )	-



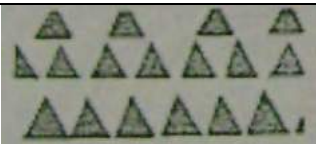
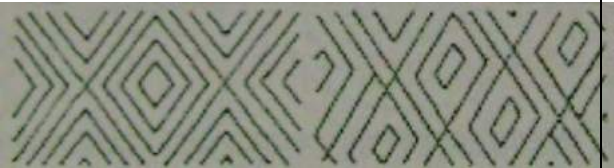




<sup>66</sup> Para Silva (2010 - no prelo) o motivo karena, assim também designado, mas de forma diferente, é freqüente na cestaria atual, conforme mostrado abaixo, intercalando o grafismo *mboi tini ipará* (cobra cascavel).



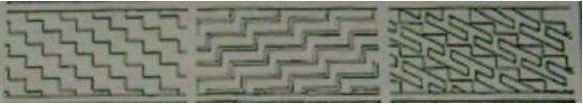

<i>ipará korá</i>			 (SILVA, 2001) <sup>67</sup>	<i>Cambuchí caguabã, cambuchi</i>
<i>ipará kurusu</i>			-	<i>Cambuchi e bordas</i>
<i>ipará panambi</i>			-	<i>Cambuchí caguabã</i>
<i>ipara pirárãinhykã</i>			-	







<sup>67</sup> Para Silva (2001) e seus interlocutores M'byá, este desenho com formato nominado *ipará korá* pode apresentar com desenho fechado, quadrado, losangular ou redondo, nesta imagem uma cesta apresenta o *ipará korá* em um formato quadrangular. (SILVA, 2001, p. 228)

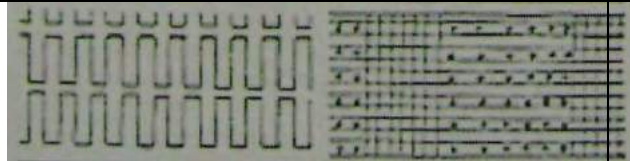
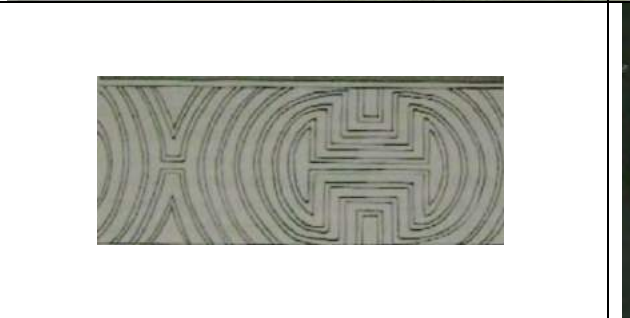

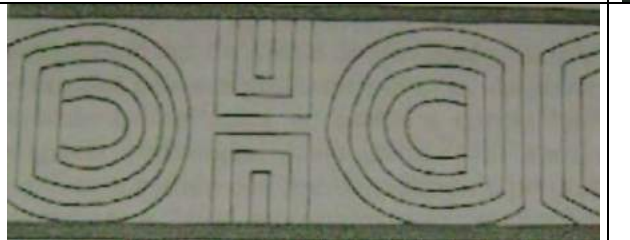
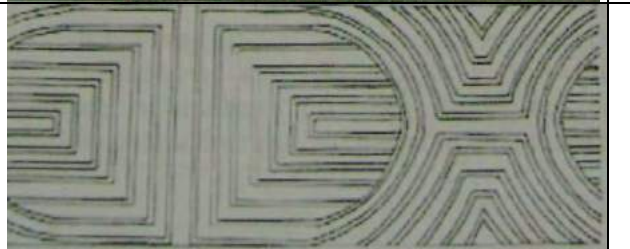
<p><i>ipará rysy</i></p>			<p>-</p>	<p><i>Cambuchí caguabã, cambuchí e bordas</i></p>
<p><i>ipará rysy karé</i></p>			<p>-</p>	<p><i>Cambuchí caguabã, cambuchí e bordas</i></p>
<p><i>ipará rysy karé</i></p>			 <p>(SILVA, 2001; 2010 - no prelo)</p>  <p>(ASSIS, 2006)</p>	<p>Bordas</p>



<p><i>ipará rysy novaiti</i></p>			<p>-</p>	<p><i>Cambuchí caguabã, cambuchí e bordas</i></p>
<p><i>ipará yvotyty</i> (lugar onde se planta a flor)</p>		<p>Não identificado</p>	<p>-</p>	<p>-</p>
<p><i>iporá korá</i></p>			 <p>(SILVA, 2001)</p>	<p><i>Cambuchí caguabã, cambuchí</i></p>
<p><i>iporá korá</i></p>			<p>-</p>	<p><i>Cambuchí caguabã, cambuchí</i></p>

<p>não reconhecido</p>			<p>-</p>	<p><i>Cambuchí caguabã, cambuchí e bordas</i></p>
<p>não reconhecido</p>			<p>-</p>	<p><i>Cambuchi e bordas</i></p>

<p><i>pirá pirá</i> (imagem do peixe)</p>			 <p>(SILVA, 2001)</p>	<p><i>Cambuchi caguabã</i></p>
<p>Sem denominação</p>			<p>-</p>	<p><i>Cambuchí caguabã, cambuchí e bordas</i></p>
<p>Sem denominação</p>		<p>Não identificado</p>	<p>-</p>	<p>-</p>

Sem denominação		Não identificado	-	
Sem denominação <sup>68</sup>			-	Cambuchi, cambuchi caguabã
Sem denominação		Não identificado	-	-
Sem denominação		Não identificado	-	Cambuchi, cambuchi caguabã

<sup>68</sup> Os três desenhos a seguir que associam linhas curvas com linhas retas, são formalmente associados aos três grafismos curvilíneos da segunda estampa de Schmitz, indicados por três setas horizontais brancas (SILVA, 2010 – no prelo). Para Silva (2010 - no prelo) esses desenhos estariam ligados a concepções do universo em que vivemos o caminho que nós percorremos de tempo, o dia-a-dia e também os sinais dos quatro cantos do universo, além de representar a caminhada que nós fizemos e estamos fazendo até hoje.

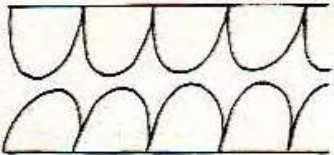


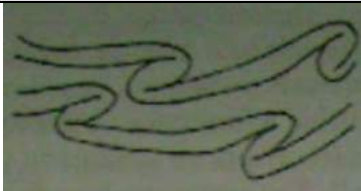
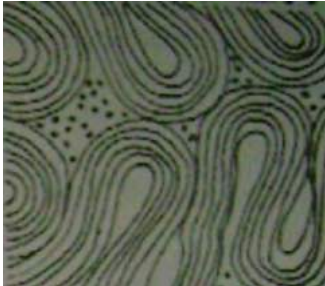


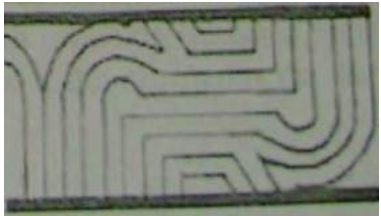




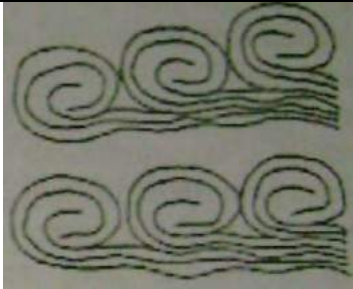
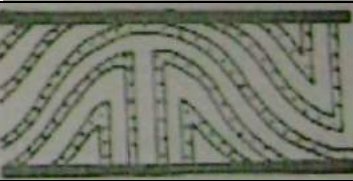
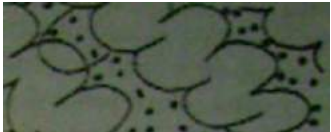

<p><i>mboi ipará</i> (urutu ou a anaconda)</p>		<p>Não identificado</p>	 	<p>(SILVA, 2010 – no prelo)</p>
--	---	-------------------------	--	-------------------------------------







Tabela 8 - Tabela com grafismos não reconhecidos pelos M'byá e Nhandeva de Silva (2010 –no prelo), desenhos dos formatos não reconhecidos pelos interlocutores de Silva (2010 – no prelo) fotos dos grafismos encontrados nas cerâmicas analisadas.

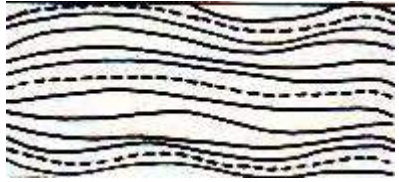

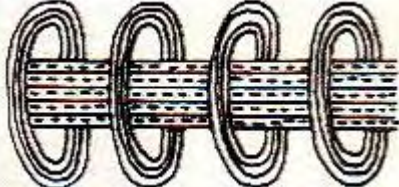
Nominação das formas dos grafismo apresentados por Silva (2001)	Desenho recolhido por Schimtz em 1985 e reproduzida por Silva (2001)	Foto dos grafismos cerâmicos do Sítio Córrego da Lagoa 2	Fotografia de objetos vistos por etnógrafos que apresentam o grafismo	Encontrado na tipologia:
Não identificado		-	Não reconhecido	-
Não identificado			Não reconhecido	Cambuchi caguabã
Não identificado		-	Não reconhecido	-

<p>Não identificado</p>			<p>Não reconhecido</p>	<p>Material sem identificação</p>
<p>Não identificado</p>			<p>Não reconhecido</p>	<p>Cambuchi caguabã</p>
<p>Não identificado</p>		<p>-</p>	<p>Não reconhecido</p>	<p>-</p>

<p>Não identificado</p>		<p>-</p>	<p>Não reconhecido</p>	<p>-</p>
<p>Não identificado</p>		<p>-</p>	<p>Não reconhecido</p>	<p>-</p>
<p>Não identificado</p>			<p>Não reconhecido</p>	<p>Cambuchi caguabã</p>



<p>Não identificado</p>			<p>Não reconhecido</p>	<p>Bordas</p>
<p>Não identificado</p>			<p>Não reconhecido</p>	<p>Material sem identificação</p>
<p>Não identificado</p>			<p>Não reconhecido</p>	<p>Bordas</p>

<p>Não identificado</p>			<p>Não reconhecido</p>	<p>Cambuchi caguabã</p>
<p>Não identificado</p>		<p>-</p>	<p>Não reconhecido</p>	<p>-</p>

A seguir apresentaremos imagens de grafismos da cerâmica arqueológica encontrada no acervo trabalhado. Nas imagens são apresentados fragmentos cerâmicos com grafismos que não foram observados até o momento na bibliografia consultada. Estes grafismos são encontrados distribuídos entre os cambuchi, os cambuchi caguabã, as bodas e no material sem identificação tipológica.



Figura 10 – Fragmento de borda de tipologia não identificada.



Figura 11 – Fragmento de borda de tipologia não identificada.



Figura 12– Fragmento de Cambuchi.



Figura 13 – Fragmento de Cambuchi<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Este grafismo não está entre as representações gráficas disponíveis por Schimtz em 1985, porém foi um desenho reconhecido por Silva (2010 – no prelo) sendo a representação do arco-íris (*kaguá giy*), de grande importância na cosmologia guarani. Vale destacar que Silva (2010 – no prelo) apenas observou este desenho em um outro cambuchi pintado.



Figura 14 – Fragmento de Cambuchi.



Figura 15 – Fragmento de Cambuchi caguabã.



Figura 16 – Fragmento de Cambuchi.



Figura 17 – Fragmento de Cambuchi.



Figura 18 – Fragmento sem identificação de tipologia.



Figura 19 – Fragmento cerâmico com pintura que aparece entre bordas, cambuchi caguabã e cambuchi.





Figura 20 – Fragmentos cerâmicos sem identificação tipológica.



Figura 21 – Fragmento de Cambuchi caguabã.



Figura 22 – Fragmento de Cambuchi.

### Conclusão do Capítulo 3

Neste capítulo discorreremos sobre a etnoarqueologia, a etnografia e as analogias realizadas pelos estudiosos para conseguir uma conexão entre os povos pré-históricos e os seus remanescentes culturais nas populações indígenas atuais. Pudemos observar a partir dos desenhos encontrados nas cestas *M'byá* e *Ñandewa* estudadas por Silva (2010 – no prelo) e Assis (2006) que existem algumas semelhanças entre os desenhos representados, apesar de a grande maioria ter desaparecido na memória dessa população, como já foi visto. Devemos destacar que a maioria dos grafismos apresentados pelos autores é da parcialidade *M'byá* Guarani apensar de alguns exemplos apresentados por Silva (2010 – no prelo) e os fragmentos cerâmicos analisados neste trabalho serem de uma área de ocupação tradicionalmente *Ñandewa*<sup>70</sup>.

Silva (2010 - no prelo) destaca que:

Apesar dos grupos populacionais trabalhados terem proveniências geográficas diferentes e pertencerem a parcialidades étnicas diversas, as informações registradas não revelaram diferenças marcantes, o que aqui é interpretado como uma unidade cosmológica guarani, apesar do grande espaço geográfico focado e das diferenças políticas, sociais e lingüísticas observadas entre as parcialidades étnicas e até mesmo entre as tekoá, (...) vem reforçar o caráter fechado e conservador das mensagens veiculadas pelo sistema de representações visuais guarani, como foi discutido teoricamente no item Cultura material e linguagem<sup>71</sup>.

Este autor complementa ainda que:

[...] os grafismos mbyá-guarani e nhandeva-guarani possuem características bem marcantes:

1. eles são abstratos; geométricos na forma;

---

<sup>70</sup> É importante destacar que entre as populações indígenas geralmente definidas como Guarani existem parcialidades étnicas e dentro delas, parcialidades regionais, isto é, os *M'byá* ocupam regiões do estado Rio Grande do Sul, os *Ñandewa* regiões do estado do Paraná e os *Kaiowá* espaços do estado do Mato Grosso do Sul. Sabe-se através de estudos de pesquisadores da área (NOELLI, 1993; CÔRREA, 2009) que essas populações definidas aqui como proto-guarani são antecessores dos atuais Guaranis conhecidos etnograficamente. Assim apresentar os grafismos cerâmicos arqueológicos juntamente com os grafismos de cestarias de populações atuais, comparando a presença de traços e desenhos similares é um trabalho que não pode ser desconsiderado.

<sup>71</sup> SILVA, Sérgio Batista da . Iconologia e ecologia simbólica: retratando o cosmos Guarani. IN: PROUS, A.; LIMA, T. A. Ceramistas Tupiguarani. IPHAN, 2010 (no prelo). p. 9.

2. eles são iconográficos, isto é, seu padrão geométrico e abstrato remete a um significante pertencente aos domínios da natureza ou da sobrenatureza; em outras palavras, o padrão geométrico/estilizado é o ícone, o elo entre a representação gráfica e o significante;
3. eles são estilizados (reduzidos a linhas gerais) ou, melhor dizendo, eles reduzem os seres representados a alguns poucos elementos deles constitutivos (em alguns casos, elementos anatômicos), como, por exemplo, a asa da mariposa para representar a mariposa, a mandíbula do peixe para representar graficamente todo o peixe, etc.
4. eles estabelecem uma ponte de comunicação com Ñanderuvuçu, constituindo-se em uma “aproximação desejada e controlada pela comunidade com o mundo sobrenatural” (...), uma vez que representam os elementos primevos do cosmos, criados pelos heróis míticos, e eles próprios<sup>72</sup>.

Dessa maneira o que se pode compreender é que apesar das diferentes regiões em que se provém os mais diversos grafismos estudados e apresentados, eles são a representação de uma unidade cultural só. O ambiente e as variações das relações sociais que este grupo tem enfrentado podem variar bastante, porém sua cultura, apesar de também ter um caráter plástico e que está em constante adaptação ao grupo do seu entorno, consegue preservar e se auto-afirmar enquanto um grupo étnico específico.

Durante este capítulo retomamos trabalhos apresentados por Silva (2001) quando apresentamos as tabelas de números 7 e 8 que apresentavam respectivamente grafismos reconhecidos pelos *M'byá* e *Ñandewa* e grafismos não reconhecidos pelos por essas populações, e grafismos que ainda não apareceram na bibliografia consultada e que afloram no acervo do Laboratório de Arqueologia, Etnologia e Etno-história – LAEE. Na tabela de número 7 foram apresentados por Silva (2010 – no prelo) 24 estampas das quais 17 foram encontradas entre as cerâmicas analisadas, 7 não encontradas e 6 desenhos destes puderam ser observados em outro suportes como a cestaria e as esculturas de madeiras tradicionais entre os Guarani.

Já na tabela 8, Silva (2001) contribui e nos apresenta 14 desenhos não identificados pelos seus interlocutores, nesta tabela pudemos associar apenas 7 desenhos

---

<sup>72</sup> SILVA, Sérgio Batista da . Iconologia e ecologia simbólica: retratando o cosmos Guarani. IN: PROUS, A.; LIMA, T. A. Ceramistas Tupiguarani. IPHAN, 2010 (no prelo). p. 20.

ao acervo do Laboratório, sendo o restante (7 grafismos) não encontrados. Como já foi elucidado por Silva (2010 – no prelo) estes desenhos não puderam ser identificados por seus interlocutores, já que estas estampas não fazem mais parte da memória desse grupo. A seguir apresentamos os grafismos que foram considerados até o momento como grafismos inéditos entre a bibliografia consultada e disponível até o momento, sendo eles constituintes do acervo do Laboratório de Arqueologia Etnologia e Etno-história.

Como pode perceber-se o grafismo tem uma constância tradicional entre os membros dessa sociedade – observado na tabela números 7, a qual a maioria dos desenhos foram reconhecidos pelos interlocutores, apesar das grandes perdas observadas na de tabela número 8. A tabela de número 7 vem no intuito de contribuir para que entendamos os regionalismos culturais de Oliveira (2008). Esses regionalismos podem ser de tal maneira específicos a ponto de chegar a ser uma identidade étnica que é transmitida de geração em geração. Nela estariam reunidas formas específicas de adornar um objeto (PROUS, 2005), sentidos específicos de transmissão de informações da família (VIDAL, 1992) ou mesmo maneiras específicas de nominar entidades sobrenaturais. (LA SALVIA & BROCHADO, 1989)

Estudos dessa magnitude, que tentam fazer essa ligação de um passado remoto a um grupo étnico conhecido teriam fundamentos práticos como já apontamos. Este trabalho, nesse sentido, estaria dentro dessas metodologias e práticas que fazem a ponte entre as populações Guarani, ou proto-Guarani, com as populações indígenas conhecidas historicamente espalhados pelo sul do Brasil, assim como na Argentina e Paraguai.

Assim, podemos compreender a etnoarqueologia como a disciplina que é responsável pelo estudo de populações pré-históricas a partir de documentações

existentes e recolhidas entre populações atuais que construíram sua forma de ser embasadas nessas populações passadas, mesmo que inconscientemente; assim como acontece com as populações Tupi que utilizam de desenhos ao qual adornam seus objetos e que, a priori, não tem o conhecimento em sua memória sobre a sua origem, apesar dos mitos de criação.

Este capítulo, também pretendeu apresentar alguns grafismos cerâmicos que não foram reconhecidos pelas populações *M'byá* e *Ñandewa* e nem foram apresentados à comunidade científica pelos últimos estudiosos desse assunto. Com ela podemos perceber que muitos dos desenhos tradicionais foram perdidos por diversos motivos, tanto pela distância temporal, ou mesmo pela impossibilidade de reprodução nos suportes utilizados atualmente, como relata Silva (2001).

Com isso, este trabalho pretende ser uma contribuição aos estudos dos grafismos cerâmicos Guarani e um novo apoio às metodologias históricas, arqueológicas, etnoarqueológicas e etno-históricas. Apresentando essas novas estampas, novos trabalhos podem ser elaborados e constituídos visando outras abordagens e metodologias inovadoras provindas das mais diversas áreas como a química, a física e até mesmo novas metodologias surgidas a partir da conclusão deste trabalho.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa dissertação tivemos como objetivo o estudo dos grafismos do acervo cerâmico Guarani do Sítio Arqueológico Córrego da Lagoa 2 localizado no município de Altônia/PR. Para tanto analisamos um conjunto artefactual nos quais estão pintados os grafismos, isto é, 932 fragmentos cerâmicos que foram selecionados entre todos os quase 64 mil fragmentos observados.

Com o intuito de compreender algumas das formas pelas quais a arte indígena Guarani está sendo analisada no meio acadêmico iniciamos este trabalho com a construção de um substrato teórico com autores que utilizam de metodologias variadas para a compreensão do significado da estampa. O que foi descortinado com essa pesquisa foi o fruto de pesquisas anteriores sobre a cultura material Guarani, que nos permite traçar um conceito de etnoarte, algumas tentativas isoladas da compreensão do desenho e intensas pesquisas nas proximidades do Sítio trabalhado na tentativa da descoberta de uma datação aproximada da ocupação da região.

Também tivemos a oportunidade do conhecimento sobre o histórico do sítio arqueológico, narrado por diversos pesquisadores que estavam no período de 1996 no início das pesquisas no local. Além disso, pudemos fazer uma indicação mais precisa da localização do Sítio Arqueológico Córrego da Lagoa 2. A localização do ponto geográfico do sítio foi melhor apontada após inserção do ponto geográfico do sítio em fotos de satélite da região ofertadas por um programa online (Google Earth Plus)<sup>73</sup>.

Com esses estudos acabamos por perceber que a arte permeia todas as esferas do âmbito social e acaba por inserir o homem ao mundo em que vive. A arte gráfica

---

<sup>73</sup> Este Sítio está listado entre outros em: NOELLI, F. S.; NOVAK, E.; DOESWIJK, A. L., Levantamento arqueológico na área da Lagoa Xambrê, município de Altônia, Paraná. **Fronteiras**: revista de História. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, MS, N°1, 1997. p. 16.

evidenciada vem no sentido de transmitir o conhecimento do grupo étnico e traz conceitos muitas vezes abstratos para pessoas de fora dele.

Além disso, contrapomos as idéias de Vidal (1992) com os conceitos de arqueólogos como André Prous (2005) que entende a arte no sentido da decoração de uma vasilha cerâmica e seu significado estaria ligado aos rituais de morte dos grupos Tupiguarani. Essa discussão abriria portas para uma outra discussão etnoarqueológicas quando poderíamos ir além dos estudos arqueológicos e estudos etnológicos na compreensão e na intenção da pintura cerâmica.

Outras maneiras foram explanadas a respeito do sentido dos grafismos cerâmicos, quando citamos La Salvia e Brochado (1989) que tem o intuito de entender o significado do desenho baseando-se na tipologia da peça. Além deles, tivemos a contribuição de Silva (2001; 2006; 2010 – no prelo) que também contribui para este leque de estudos apresentando uma etnoarqueologia do grafismo Guarani buscando a identificação dos nomes dos formatos dos grafismos Guarani entre os supostos remanescentes dos grupos anteriormente e das idéias de Kelly de Oliveira (2008) que percebe o desenho partindo das partículas mínimas das estampas.

Grande esforço foi devotado à análise das cerâmicas por ser um artefato de grande representatividade numérica demandando atenção especial para permitir a retirada do maior número de informações possíveis que permitisse a comparação com a bibliografia disponível.

Quando analisamos os fragmentos de cerâmica buscamos observar o maior número de atributos visando coletar informações que permitissem verificar as características dos fragmentos para a formação de conjuntos que reunissem grafismos semelhantes. Assim, foram reunidos os 932 fragmentos com grafismos visíveis em conjuntos aparentemente semelhantes e após isso esses conjuntos de fragmentos foram



submetidos à análise utilizando metodologia desenvolvida por La Salvia e Brochado (1989) que consiste em descrever minuciosamente cada conjunto de fragmentos.

De qualquer maneira, com este estudo foram levantadas possibilidades de entender questões relativas à pintura. Pudemos perceber através de gráficos apresentados, que cerca de 70% das peças analisadas tem a pintura composta e 30% delas apresentam um desenho uniforme. Além disso, outros 70% dos fragmentos apresentam pintura externa, 20% apresentam pintura interna e apenas 10% dos fragmentos tem estampas em ambos os lados. Nessas análises também percebemos que 54% dos grafismos são linhas retas, 41% dos desenhos são constituídos de linhas mistas e apenas 5% dos desenhos são linhas curvas. Estes números poderiam sugerir a maior preferência por desenhos com formatos angulares à desenhos curvos, ou mesmo que estes desenhos com formas curvas seria dedicado a um tipo de adorno especial que caberia poucas vasilhas entre todas as produzidas no dia-dia da comunidade. Observamos também que os desenhos se distribuem ente o ombro, bordas, anglos de inflexões bem como podendo ocupar todo o espaço interno da vasilha e muitas vezes ocuparem esses espaços simultaneamente, apesar dos poucos vestígios que temos nessas ocasiões.

As análises desenvolvidas sobre os grafismos nos deram suporte para concluir que existiriam pressupostos para a existência de cultura e de uma identidade comuns como algo pertencente ao grupo Guarani. A partir dos estudos de outros trabalhos referentes à mesma temática (SILVA, 2001; OLIVEIRA, 2008) pudemos perceber que as continuidades de desenhos entre o Rio Grande do Sul até o Paraná é bastante relevante; dando-nos a possibilidade de interpretação no sentido de conseguir visualizar um espaço geográfico em comum dessas populações com uma cultura própria e vigente.

Os significados dos desenhos apresentados pelos autores discutidos nessa dissertação e nos trabalhos com os interlocutores de Silva (2010 – no prelo) ressaltam conceitos de um esquema cultural chamado por Silva (2010 – no prelo) de ‘ecologia simbólica’, isto é, a percepção e concepção do meio ambiente que proporciona o surgimento de conceitos cosmológicos. Em outras palavras, a etnoarte *M’byá* e *Ñandewa* cunham padrões gráficos relacionados aos domínios da natureza e da sobrenatureza, através da representação de seres como: deuses, animais, vegetais e demais elementos do cosmos, com a exclusão da figura humana, de artefatos culturais e outros itens de sua organização social.

O regionalismo cultural foi exemplificado a partir das observações feitas a partir dos desenhos que não são encontrados em outras regiões, como o caso dos desenhos que encontramos no acervo do Laboratório e que não foram identificados em outras regiões a qual o material cerâmico também foi analisado nessa perspectiva.

A partir dos trabalhos de alguns pesquisadores (ASSIS, 2006; SILVA, 2001; 2010 – no prelo) pudemos descrever costumes das populações indígenas Guaraní *M’byá* e *Ñandewa* atuais e levantar uma possibilidade de estudo vinculado à etnoarqueologia, bem como comparações analógicas entre os grafismos das cerâmicas arqueológicas e dos remanescentes gráficos atuais. Assim, a etnoarqueologia seria a responsável pelo estudo de populações pré-históricas a partir de documentações existentes e recolhidas entre populações de hoje.

Além disso, tivemos a oportunidade de reconhecer grafismos cerâmicos com a hipótese que estes tenham caráter inédito, já que não encontramos referenciados em outros trabalhos que relacionam outros grafismos. Como foi apontado, muitos dos desenhos tradicionais foram esquecidos, porém os que são observados nas cerâmicas poderiam contribuir para a memória dos grupos étnicos; uma possibilidade de restituição

dessa memória dos que tantos estudam esses fenômenos para os titulares dessa cultura.

Os grafismos inéditos poderiam contribuir para novas pesquisas na área da cerâmica Guarani com o auxílio de metodologias de outras áreas, aqui novamente frisamos a necessidade da interdisciplinaridade nos estudos etnoarqueológicos para que o maior número de informações de uma fonte possa ser trazida aos olhos da comunidade científica.

Destacou-se também nesse trabalho a iniciativa de pensar na hipótese de que e os desenhos grafados na cerâmica arqueológica seriam a representação de uma identidade étnica grupal, já que desenhos que não são reconhecidos no Rio Grande do Sul, apareceram de forma bastante significativa entre os grafismos analisados por essa dissertação. Acreditamos que por estes desenhos apresentarem-se apenas nessa região – Altônia/PR - poderia constituir uma marca de ascendência desses habitantes na região.

Dessa forma, pretendemos com este trabalho contribuir para uma caracterização pormenorizada dos grafismos cerâmicos arqueológicos podendo ampliar o conhecimento a respeito desses vestígios regionais e apresentar suas características à comunidade científica, contribuindo para discussões que possam melhorar ou até ampliar os modelos de ocupação nacional e entendimento sobre dada população.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Valéria. Subsídios históricos e etnográficos para uma etnoarqueologia mbyá-guarani. **Revista de história regional**. 7(1): 207-213, verão 2002.

ASSIS, Valéria. **Dádiva, mercadoria e pessoa: as trocas na constituição do mundo social mbya-guarani**. Tese doutorado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

BOJADSEN, Angel (trad.). **Portinari devora Hans Staden**. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 1998.

BROCHADO, José Proenza, MONTICELLI, Gislene; NEUMANN, Eduardo Santos. Analogia Etnográfica na reconstrução Gráfica das Vasilhas Guarani Arqueológicas. **Veritas**, Porto Alegre, v. 35, n. 140, dezembro, 1990.

CARMACK, Robert M. La etnohistoria: una resena de su desarrollo, definiciones, método y objetos. **Etnohistoria y teoría antropológica**, Guatemala, América Centra, n. 26, p. 7-47, 1979.

CHMYZ, I. . Sétimo relatório das pesquisas realizadas na área de Itaipu (1981/3). **Projeto Arqueológico Itaipu**. Convênio Itaipu-IPHAN, Curitiba - PR, v. 7, p. 1-146, 1983.

CORRÊA, Ângelo Alves. **Tatema nas matas mineiras: sítio Tupi na microrregião de Juíz de Fora – MG – Dissertação de mestrado – USP – São Paulo, 2009.**

DAVID, Nicolas. Teorizando a etnoarqueologia e a analogia. **Horizontes antropológicos**. Porto Alegre, ano 8, n. 18. p. 13 – 60. dez. de 2002.

FERNANDES, Florestan, **Organização social do tupinambá**. São Paulo, Corpo e alma do Brasil, 1963.

FERNANDES, Florestan **A função social da Guerra na sociedade tupinambá.** São Paulo Edusp, 1970.

FERNANDES, Tatiana Costa. Perspectivas de integração entre a arqueologia histórica e a etnoarqueologia nos sítios Tacaimbó 1 e 2 – PE. IN: FUNARI, P. P. A. **Estudos de arqueologia histórica.** Erechim, Rio Grande do Sul: 2005.

FRANK, Anne. **O diário de Anne Frank.** Editora Record. 1947.

FUNARI, P. P. A. **Estudos de arqueologia histórica.** Erechim, Rio Grande do Sul: 2005.

FUNARI, P. P. A. The archeology of Ethnicity. Constructing identities in the past and present. **Revista de Antropologia.** São Paulo: USP. V. 41 n°1, 1998.

GALLOIS, D. T. Arte iconográfica Waiãpi. IN: VIDAL, Lux, **Grafismos Indígena.** São Paulo, Studio Nobel/Edusp/FAPESP, 1992. p. 209-230.

KASHIMOTO, E. M. . O uso de variáveis ambientais na detecção e resgate de bens pré-históricos em áreas arqueologicamente pouco conhecidas. In: Simpósio Política Nacional Do Meio Ambiente E Patrimônio Cultural, 1996, Goiânia-GO. **Anais do Simpósio Política Nacional do Meio Ambiente e Patrimônio Cultural.** Goiania-GO: Universidade Católica de Goiás, 1997. v. 1. p. 91-94.

KASHIMOTO, Emília Mariko. Arqueologia do leste de Mato Grosso do Sul. **I Encontro de arqueologia de MS.** Campo Grande. Um Arq. 2009.

LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, J. P. **Cerâmica Guarani.** Porto Alegre, Posenato Arte e Cultura, 1989.

MELIÀ, Bartolomeu. **Una nación dos culturas.** Assunción, CEPAG, 1997.

MÜLLER, Regina Pollo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. IN: VIDAL, Lux, **Grafismos Indígena**. São Paulo, Studio Nobel/Edusp/FAPESP, 1992. p. 133-142.

NEUMANN, Mariana. **Ñande rekó: diferentes jeitos de ser Guarani**. 2008. Dissertação de Mestrado. UNISINOS. Rio Grande do Sul, 2008.

NEWTON, Dolores. Introdução. Cultura material e história cultural. In: Darcy Ribeiro (Ed). **Suma etnológica brasileira**. v. 2. Petrópolis: Vozes, 1987.

NOELLI, Francisco Silva. **Sem tekohá não há tekó** (em busca de um modelo etnoarqueológico da aldeia e da subsistência Guarani e sua aplicação a uma área de domínio no Delta do Rio Jacuí-RS).1993. Dissertação de Mestrado. – PUCRS, Porto Alegre, 1993.

NOELLI, F. S.; NOVAK, E.; DOESWIJK, A. L., Levantamento arqueológico na área da Lagoa Xambrê, município de Altônia, Paraná. **Fronteiras: revista de História**. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, MS, N°1, 1997.

NOELLI, F. S.; TRINDADE, J.A.; SIMÃO, A. P., Primeiras análises sobre a funcionalidade e a frequência da cerâmica de um sítio arqueológico Guarani da Lagoa Xambrê – Paraná. **Anais da IX SAB**, 2001.

OLIVEIRA, Jorge Eremites de. Cultura material e identidade étnica na arqueologia brasileira: um estudo por ocasião da discussão sobre a tradicionalidade da ocupação Kaiowá da Terra Indígena Sucuri'y. **Revista de Antropologia**, 19: 29-49, 2006.

OLIVEIRA, Kelly. **Estudando a cerâmica pintada da tradição Tupiguarani: a coleção Itapiranga**, Santa Catarina. 2008. Dissertação de Mestrado - PUCRS, Porto Alegre, 2008.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PANOSFKY, Erwin. **Estudos de iconologia: temas humanísticos na artes do renascimento.** Lisboa: Estampa, 1982.

PROUS, André. **Arqueologia brasileira.** Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1992.

PROUS, André. A pintura em cerâmica guarani. **Ciência Hoje.** V. 36, n° 213, p. 22-28, março 2005.

SCHAAN, Denise Pahl. **A linguagem iconográfica da cerâmica Marajoara.** 1996. Dissertação de Mestrado – PUCRS, Porto Alegre. 1996.

SILVA, Fabíola Andréa. A etnoarqueologia na Amazônia: contribuições e perspectivas. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. **Ciências humanas,** Belém, v. 4, n. 1, p. 27-37, jan-abr. 2009.

SILVA, Sergio Baptista da. **Etnoarqueologia dos grafismos Kaingang:** um modelo para a compreensão das sociedades Proto-Jê meridionais. 2001. Tese de doutorado – Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

SILVA, Sérgio Batista da. Iconologia e ecologia simbólica: retratando o cosmos Guarani. IN: PROUS, A.; LIMA, T. A. **Ceramistas Tupiguarani.** IPHAN, 2010 (no prelo).

SILVA, Sérgio Baptista da. Refletindo sobre a cultura material e os grafismos Kaingang: possibilidades para interpretação arqueológica. IN: DE MAIS, M. A. N. **Xokleng 2860 a. C. As terras altas do sul do Brasil.** (Transcrições do seminário de Arqueologia e Etnohistória) Tubarão. Ed. Unisul, 2006.

SIMÃO, Ana Paula. **Do caco ao fragmento:** análise da coleção cerâmica guarani do sítio arqueológico Lagoa Xambrê – Altônia/PR. Dissertação de mestrado. Maringá. 2002.

TRIGGER, Bruce G. **Além da história:** os métodos da pré-história. São Paulo. Edusp, 1973.

VIDAL, Lux. **Grafismo indígena.** São Paulo, EDUSP. 1992.

VIDAL, Lux. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. IN: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo indígena.** São Paulo, EDUSP.1992.

VILAÇA, Raquel. Nem sempre o que parece, é. Um caso de etnoarqueologia na Serra Gorda (Águas Belas, Sabugal, Guarada). Norba. **Revista de história.** Vol. 17, p. 137-156, 2004.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray.** São Paulo, Nova Cultura, 2003.



## APÊNDICE A



Imagem 1 – Estrada de acesso a fazenda onde o Sítio Arqueológico Córrego da Lagoa 2 está localizado.



Imagem 2 – Entrada da Fazenda em que o Sítio Arqueológico trabalhado está localizado. Ao fundo, vê-se a Lagoa Xambrê e mais adiante o Rio Paraná.



Imagem 3 – Foto panorâmica do Sítio arqueológico Córrego da Lagoa 2. – Nele existe uma plantação de café.



Imagem 4 – Foto panorâmica do Sítio Arqueológico Córrego da Lagoa 2



Imagem 5 – Fragmento cerâmico do Sítio Córrego da Lagoa 2 – Como pode-se notar os fragmentos cerâmicos ainda aparecem na superfície do sítio.



Imagem 6 – Fragmentos cerâmicos no Sítio Córrego da Lagoa 2.



Imagem 7 – Visão geral da mata próxima a Lagoa Xambrê e aonde o Sítio Córrego da Lagoa se encontra.







Imagem 8 – Visão da mata siliar próximo à Lagoa Xambrê.

## APÊNDICE B



Linhas com traço contínuo ou descontínuo – Retilínea

Cambuchi	 Three fragments of Cambuchi pottery with retilinear patterns. The first is a reddish-brown fragment with a grid pattern. The second is a light-colored fragment with a grid pattern. The third is a light-colored fragment with a grid pattern. A black and white checkered scale bar is visible below the fragments.
Cambuchi Caguabã	 Two fragments of Cambuchi Caguabã pottery with retilinear patterns. The first is a light-colored fragment with a grid pattern. The second is a light-colored fragment with a grid pattern. A black and white checkered scale bar is visible below the fragments.
Borda	 Three fragments of Borda pottery with retilinear patterns. The first is a reddish-brown fragment with a grid pattern. The second is a light-colored fragment with a grid pattern. The third is a light-colored fragment with a grid pattern. A black and white checkered scale bar is visible below the fragments.
Sem identificação tipológica	 Two fragments of pottery with retilinear patterns, no typological identification. The first is a light-colored fragment with a grid pattern. The second is a light-colored fragment with a grid pattern. A black and white checkered scale bar is visible below the fragments.

Linhas com traço contínuo ou descontínuo – Curvilínea

Cambuchi	
Cambuchi Caguabã	
Borda	
Sem identificação tipológica	

Linhas com traço contínuo ou descontínuo – Mistilínea

Cambuchi	
Cambuchi Caguabã	
Borda	
Sem identificação tipológica	

## APÊNDICE C

Desenho - Grego


Cambuchi	
Cambuchi Caguabã	
Borda	-
Sem identificação tipológica	







Desenho - Pespondo

Cambuchi	-
Cambuchi Caguabã	
Borda	-
Sem identificação tipológica	-





Desenho - Quadrangular

Cambuchi	
Cambuchi Caguabã	
Borda	-
Sem identificação tipológica	


Desenho - Triangular

Cambuchi	
Cambuchi Caguabã	
Borda	
Sem identificação tipológica	





Desenho - Circular

Cambuchi	
Cambuchi Caguabã	
Borda	
Sem identificação tipológica	

Desenho – Retangular





Cambuchi			
Cambuchi Caguabã	-		
Borda	-		
Sem identificação tipológica	-		

Desenho - Losangular

Cambuchi	
Cambuchi Caguabã	
Borda	
Sem identificação tipológica	

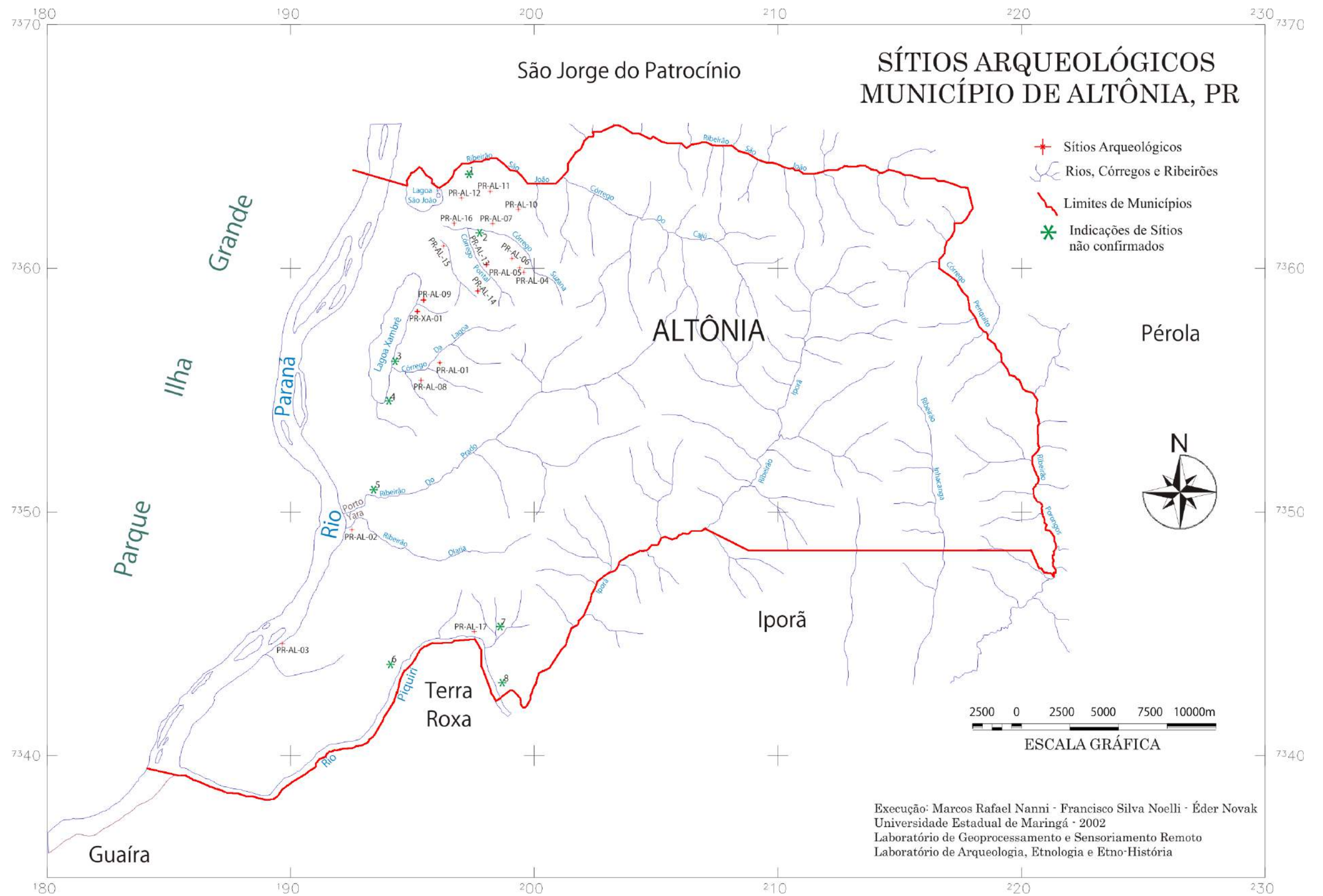
## APÊNDICE D

### Instrumentos – Estilete/pincel

Cambuchi			
Cambuchi Caguabã			
Borda			
Sem identificação tipológica			

Instrumentos - Dedo

Cambuchi	-
Cambuchi Caguabã	
Borda	
Sem identificação tipológica	-



Mapa 3 - Sítios arqueológicos município de Altônia, PR<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> NOELLI, F. S.; NOVAK, E.; DOESWIJK, A. L., Levantamento arqueológico na área da Lagoa Xambê, município de Altônia, Paraná. **Fronteiras**: revista de História. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, MS, N°1, 1997. p. 16. – Este mapa foi retrabalhado com o intuito de destacar o município de Altônia.