



FERNANDO
LA SALVIA

JOSÉ P.
BROCHADO

CERÂMICA GUARANI

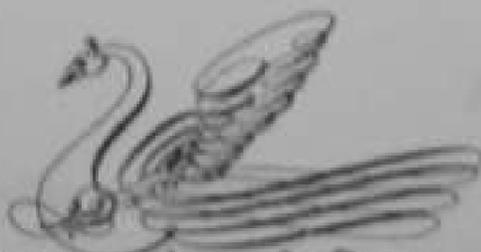


FERNANDO
LA SALVIA

JOSÉ P.
BROCHADO

CERÂMICA GUARANI

2ª EDIÇÃO



POSENATO ARTE & CULTURA

La Salvia, Fernando
Cerâmica Guarani por Fernando La Salvia e José Proença Bro-
chado.
Porto Alegre, Posenato Arte e Cultura, 1989, 2ª edição

1. Cerâmica pré-histórica — Guarani — Rio Grande do Sul.
2. Cerâmica Guarani — Rio Grande do Sul. I. Brochado, José
Proença. II. Título

CDU: 903-033.6 (=981.2) (816.5)

Ficha catalográfica: Dulce Maria Daudt CRB 10/49

capa: Sérgio Miguel Castro
composição e arte: Prodeco
fotólitos: GENBS
impressão e acabamento: GENBS
publicação com recursos da Lei 7505
IMPRESSO NO BRASIL - PRESITA EN BRASILIO

o autor agradece a colaboração de

Prof.^a Maria Guilhermina de Camargo: transferência dos motivos pintados das peças e fragmentos em desenhos passíveis de serem analisados.

Prof.^a Alda M. F. Gonçalves: desenhos e gráficos

José Schuster: fotógrafo do CETE da PUCRS

Jorn. Teniza F. Spinelli: diretora do Museu Antropológico do Rio Grande do Sul



POSENATO ARTE & CULTURA

Rua Almirante Gonçalves, 192 - fone (0512) 33.2446 - (90060) -
Porto Alegre - RS

SUMÁRIO

I - Cerâmica Guarani	5
II - Confeção	9
1. Utilização	11
2. Produção	11
2.1. Pasta	11
2.2. A Produção de Vasilhas	20
3. Acabamento Superficial	25
3.1. Face interna	29
3.2. Face externa	33
III - Nomenclatura	35
1. Tratamento plástico	42
1.1. Decoração simples	43
1.2. Decoração sobreposta	74
1.3. Decoração dupla	82
1.4. Decoração de dupla face	93
1.5. Decoração mista	93
2. Pintura	94
2.1. Tintas	97
2.2. Motivos	98
2.3. Interpretação	106
IV - Ações da produção e acabamento	111
1. Preparação da pasta	111
2. Preparação do artefato	112
3. Técnica de elaboração	112
4. Aplicação do acabamento	112
5. Queima	112
6. Utilização	113
V - Forma e função	115
1. Forma	121
2. Função	125
VI - Glossário Etno-histórico	125
1. Argilas	125
2. Pannels	130
3. Talhas	142
4. Pratos	143
5. Vasilhame diverso	145
6. Pintura	147
VII - Cerâmica e cronologia	147
1. Parâmetros	148
1.1. Etapas de produção	148
1.2. O material lítico	150
1.3. A decoração e a adoção de novos tipos	151
2. Cerâmica na cronologia	152
2.1. A utilização e a produção	153
2.2. Utilização, forma e produção	154
2.3. O produtivo e o decorativo	155
2.4. A decoração	156
2.5. A forma e o comportamento cultural	158
2.6. A cerâmica e sua participação na cultura	161
VIII - Arqueologia Guarani	165
IX - Metodologia	173
Bibliografia	



A CERÂMICA GUARANI

A confecção de um artefato é o início de um processo de produção que concluído continua em uma fase de utilização e, ao quebrar-se, encerra uma seqüência de funções não específicas mas presentes dentro de um contexto cultural que ao arqueólogo cabe explicar através da análise de seus fragmentos. É todo um ciclo, visível se se tentar refazer o sistema, invisível se se observar apenas seus efeitos e representações.

Devido à preservação diferencial da cultura material nos depósitos arqueológicos, somos forçados a definir a expressão cultural Guarani quase que somente através dos atributos da cerâmica e do material lítico encontrado nos sítios.

As análises atuais são morfológicas, vêem o problema de forma externa, como ele se apresenta hoje, dentro de um contexto arqueológico ou de um ponto de vista decorativo ou estético, não havendo uma preocupação maior de suas origens, de suas necessidades, dos espaços que estavam ocupando e lhe determinaram este ou aquele comportamento.

Até agora no Brasil a cerâmica arqueológica tem sido estudada primeiramente como um meio de organizar seqüências seriadas para estabelecer cronologias e só recentemente Brochado (1980) tentou estabelecer distinções culturalmente significativas e reconstruir a dieta do grupo Guarani. Por este motivo usualmente só se dá importância a umas poucas características da cerâmica, e somente são descritas estas, na maior parte da literatura publicada até agora. As descrições incluem aquelas dimensões da pasta que podem ser julgadas de forma macroscópica: cor, textura, dureza e a maneira pela qual os fragmentos se partem mais facilmente. Em alguns raros casos foram estudadas as características das argilas utilizadas na pasta (Goulart, 1982 : 12 - 119). No estudo da pasta o que tem sido mais importante para fins classificatórios é aquilo que foi percebido como antiplástico; desta maneira, todas as inclusões aplásticas foram simplesmente encaradas como temperante. O que comumente é descrito como antiplástico são grãos de areia, sem dúvida porque são mais fáceis de identificar, mas não há preocupação a respeito de se a areia foi intencionalmente adicionada à pasta ou se ocorria naturalmente nas argilas utilizadas.

O tipo de análise proposto no decorrer deste trabalho é estrutural, onde as partes componentes do todo são estudadas e integradas de forma tal que um conjunto maior se apresente e que o universo da cultura surja de forma mais consistente. Uma análise mais minuciosa, com a utilização de novos recursos, nos dá uma outra visão do problema, não

só dos grupos mas do todo da cultura. Lógico está, que estamos apresentando um trabalho modesto na análise, estudo e avaliação dos resultados, pois partimos do princípio que estes processos devem estar ao alcance dos pesquisadores e dos custos de seus projetos. Não queremos e não devemos exigir ou buscar análises mais detalhadas que utilizariam a interveniência de equipamentos sofisticados ou de outros especialistas. Sabedores das dificuldades que vivem as instituições de pesquisas, não seria justo criar processos onerosos com a participação de outros núcleos de pesquisa, utilizando toda uma gama de recursos de laboratório, que poderiam inicialmente pelo ineditismo mas, a partir do momento que a metodologia fosse extensiva, haveria um aumento de custo e um acúmulo de amostras, dadas as exigências do processo mais detalhado. Nossa preocupação maior é orientar um tipo de análise e criar um vocabulário e um léxico para o processo descritivo das vasilhas. De outra parte, nos trabalhos que até o momento têm sido desenvolvidos, há uma preocupação com determinados elementos que não possuem unidade e pouco ou nada acrescentam à análise e muito menos à interpretação. Assim, em pé de igualdade com as características da pasta, se encontram as técnicas de acabamento de superfície, subdivididas em plásticas e pintadas e usualmente encaradas todas como tendo finalidade decorativa, exceto o alisamento, que constitui então a cerâmica denominada "sem decoração".

Sendo a cerâmica um elemento tecnológico determinante de um comportamento, nossa proposição é ver o homem que desenvolve uma tecnologia como satisfação de suas necessidades e inserido dentro de um contexto ecológico, onde nichos ocorrem, com características geológicas, pedológicas e vegetais diferentes, determinando comportamentos distintos, dentro de uma mesma tradição cultural. A adaptação ao meio onde a simples denominação de uma formação zoobotânica não implica na existência de um aglomerado vegetal, mas de um complexo, determinará uma nova adaptação com alteração, inovação e/ou associação de outros elementos que irão a seu tempo alterar os comportamentos culturais para a satisfação de suas necessidades sem a alteração profunda dos princípios da cultura. As inovações poderão ser de ordem ambiental ou por contatação, o que seria em alguns casos motivos não suficientes para criar-se modificações culturais mas, simplesmente, tecnológicas. A diferenciação poderia estar no grupo de acordo com a intensidade e a profundidade do processo modificador.

A descrição da cerâmica Guarani neste manual é feita através de comparações positivas ao longo de muitas dimensões de variação, cada uma das quais poderia ter variado independentemente das outras (Lathrap, 1962). As dimensões usadas estão dentro de quatro grupos:

1. O material usado na fabricação das vasilhas.
2. As técnicas de construção das vasilhas, incluindo as de acabamento de suas superfícies.
3. As posições relativas dos campos decorativos na superfície das vasilhas.
4. As categorias funcionais dos conjuntos de formas das vasilhas.

A ordem em que estes quatro grupos se apresentam e são estudados é indiferente, porque em

realidade fazem parte de um contínuo que inicia com as funções para as quais eram destinados os conjuntos de formas de vasilhas que a cultura Guarani utilizava em dado momento de seu desenvolvimento e continua com as técnicas utilizadas para produzi-las, incluindo como etapa final o acabamento das superfícies com características decorativas ou não, cuja disposição delimita os campos decorativos; e termina com a utilização dessas mesmas vasilhas. De modo que o contínuo configura um círculo fechado, no qual as tradições culturais a respeito do tipo de alimentação e da forma de consumo de certos alimentos exigem determinados conjuntos de formas de vasilhas, os quais são efetivamente produzidos e utilizados da maneira prescrita.



O princípio do nosso trabalho é o fim de um comportamento cultural. O registro arqueológico é a constatação da existência de um remanescente cultural representado por fragmentos abandonados ou vasilhas inteiras intencionalmente dispostas dentro de um cerimonial. O fluxograma (v. fig. 1) intenta a colocação do todo cultural em uma seqüência produtiva. Partindo de uma necessidade, a dieta associada a uma etiqueta de consumo dos alimentos, teremos ao final a utilização de um artefato cerâmico. Para alcançá-lo, é preciso uma técnica, repartida em momentos definidos e etapas distintas. A busca da pasta e a mentalização da forma determinam um processo produtivo, a confecção, que estará vinculada ao fator tempo: se curto, pressionado pelo uso imediato, haverá uma suspensão para sua utilização como se encontra, propondo-se aí, uma aplicação produtiva que se aproxime da intencionalidade decorativa que se desejaria; se longo, segue-se

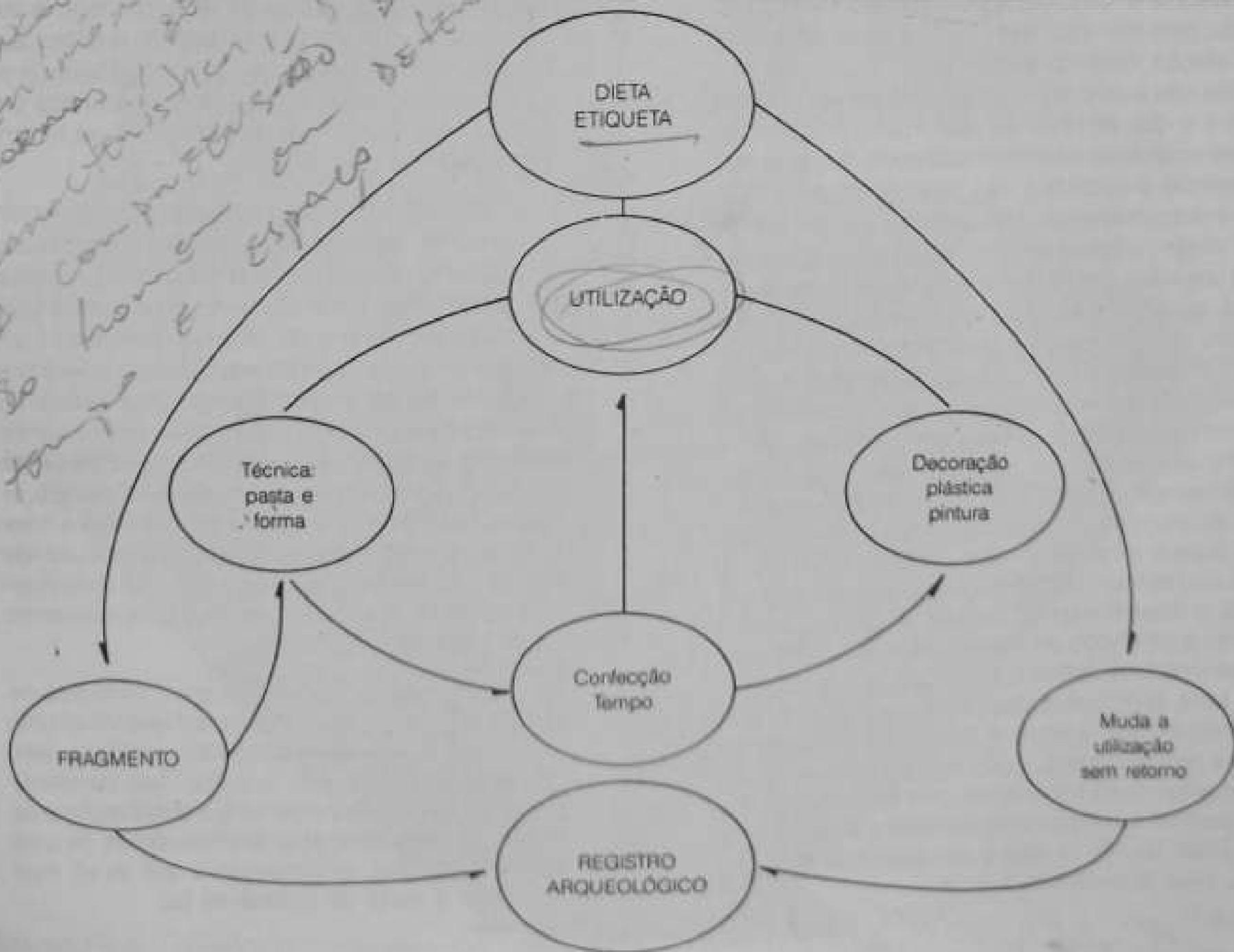
o processo lógico, buscando-se o acabamento adequado para o fim a que se destina. O processo de utilização sendo normal, seu fim é a fragmentação. De outra parte, a necessidade de um uso rápido e a impossibilidade de uma confecção imediata, determinará a modificação de função de uma vasilha já existente. Quando tal ocorre, dificilmente teremos o retorno a função original. São os elementos finais acusatórios no registro arqueológico: o fragmento e o vasilhame ainda inteiro, construído para uma determinada função e de utilização modificada no decorrer de sua existência. O que sobra é pouco, dentro do todo que o homem construiu e utilizou durante sua existência grupal, e através deste pouco, deste quase nada é que devemos buscar a realidade cultural e o comportamento deste homem.

Assim o processo analítico partirá do conhecimento dos modos de produção e de sua importância na confecção do vasilhame Guarani.

FLUXOGRAMA DO PROCESSO PRODUTIVO DE ÂMBITO GERAL

MODO DE PRODUÇÃO, DE ACABAMENTO E DE UTILIZAÇÃO.

Do registro arqueológico ao processo interpretativo



A construção do material com a finalidade de ser usado para a produção de cerâmicas e outros objetos de uso cotidiano. O homem e espaço determinam o processo produtivo.

Práticas AS NUBES - São Paulo - Alimentação

1 - UTILIZAÇÃO

Chamamos modo de utilização o fim a que se destina o artefato cerâmico. A grande quantidade de vasilhas existentes dentro desta cultura não poderá ser apenas por ter um grande poder criativo e de liberdade de opções dos artesãos. A sua grande presença deve estar condicionada a necessidades e poderiam estar assim agrupadas:

Utilitárias: artefatos fabricados para atender às necessidades mais gerais e simples durante a vida diária - uso comum.

Especiais: artefatos fabricados para a colocação de determinados produtos durante sua produção ou guarda de elementos de difícil reposição e que por suas características e finalidades exigiam forma e decoração especial - uso particular.

Exclusivos: artefatos para uso extremamente definidos em ritos religiosos ou sociais e pelas características que apresentam e encerram, não podem ser utilizadas para outro fim - uso exclusivo.

O aproveitamento, entretanto, de recipientes de uma finalidade para outra é possível, mas seu uso passa a ser exclusivo, ficando impedido seu retorno à função original. Como exemplo apontaríamos a utilização de um depósito de água ou de fermentação como urna funerária, não havendo possibilidade de retorno. Temos observado que as peças que trocam de função passam a possuir um elemento novo que as identificam dentro de sua nova finalidade, quer com alteração de decoração, quer com a aplicação de elementos distintivos de uma feição original.

Para fixarmos o modo de utilização das vasilhas é preciso fazermos uma boa descrição de sua utilização. O processo descritivo, entretanto, deve ser seguro, objetivo, não possibilitando equívocos ou duplicidade de interpretação e, ao mesmo tempo, ocupar espaços menores que os atuais. Seria a criação do léxico que falamos ao início e será tratado adiante, no capítulo forma e utilização.

2 - PRODUÇÃO

Por modo de produção entendemos as ações exercidas para a fabricação de uma vasilha cerâmica que podem ser:

Modelado: é a utilização de uma porção de argila e a partir dela, com os dedos, modela-se a peça pretendida.

Acordelado: é o uso de cordéis de argila que, sobrepostos, dão a forma pretendida. A maioria da cerâmica Guarani utiliza este modo.

Nos sítios onde houve contato com europeus e há evidências de fragmentos, vamos encontrar outras formas de produção.

Moldado: é a aplicação de uma porção de argila, dentro de um molde pré-fabricado, que dará, após a junção das partes, a peça.

Torneado: é o uso do torno para o fabrico das peças cerâmicas.

Dentro do material por nós utilizado para estudo e análise, o acordelado apresenta o percentual mais elevado. A ocorrência de outros processos são mínimos ou estão associados entre si.

O modelado, processo mais comum após o acordelado, terá uma pequena representação. São contas de colar circulares, esféricas, em forma de pingo d'água ou pequenos ovóides perfurados. O modelado ainda é utilizado na fabricação de asas tipo botão ou salientes, retas ou convexas, coladas à superfície ou delas tendo sido repuxadas, em forma de uma saliência em arco côncavo voltado à base; ainda encontramos os contrapesos de fusos, circulares, de tamanho e espessura variáveis, com perfuro central. Pequenas peças, como cachimbos e vasilhas, são encontradas também neste processo produtivo. Os cachimbos são de forma e tamanhos variáveis, desde os quadrangulares até os tubulares. Quanto às vasilhas, são sempre pequenas, com as formas mais diversas, algumas são esféricas com um simples orifício central e paredes muito espessas, outras lembrariam tigelas de forma e acabamento muito irregular. Nos artefatos cerâmicos modelados, o que nos chama a atenção é a presença de uma pequena peça, de forma cônica, com fundo ligeiramente arredondado, rômboico, e que, se alguma semelhança existir com alguma peça conhecida, seria com o "dedal" utilizado pelas costureiras para facilitar a tarefa com a agulha. Ainda dentro do modelado, temos um animal indefinido, quer pelo seu comprimento como pela sua altura, embora esteja com as quatro patinhas quebradas. Sua identificação com qualquer animal existente ou desaparecido é difícil, e uma interpretação seria temerário. O modelado apresenta-se mais freqüentemente nas bases das vasilhas, servindo de suporte para o acordelamento subsequente (v. ilustrações de 2 a 7).

Quanto ao moldado, pouco representativo dentro das amostras coletadas e estudadas, está presente em um cachimbo, tão somente.

Nos sítios de contato entre nativos e europeus encontram-se peças torneadas, mas com formas e adereços também europeus. Não temos nenhuma forma nitidamente nativa produzida em torno.

A associação dos tipos produtivos dentro do modo de produção é uma ocorrência comum; assim o modelado com o acordelado, o torneado completado com adereços modelados: alças, bicos, apliques de diversos tipos.

2.1. - Pasta

O modo de produção, no entanto, está vinculado diretamente à pasta. O artesão deve selecionar uma argila à sua exigência, que se molde às suas necessidades, que se adapte ao seu desejo de ceramista, sem maiores alterações. O provável é de que esta argila, a melhor em seu entendimento, não estivesse próxima ao local de habitação mas, assim mesmo, não sendo a ideal poderia perfeitamente

3. Manicub
Schipper
Pecida
mtb

mente satisfazer às necessidades básicas da produção ou, então, deveria ir buscá-la em outros pontos. As alterações que, desta forma, vamos obter dentro dos grupos e os locais de ocupação ao longo de um vale, serão muito grandes.

A pasta é um elemento importante na definição do 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 também e de forma incisiva, o antiplástico como diagnóstico. Não podemos aceitar este posicionamento, considerando-se as variáveis intervenientes na obtenção e preparação de uma pasta. A análise e o estudo efetuado pelo arqueólogo é sobre um fragmento, elemento final e terminativo de todo um processo e de circunstâncias as mais variadas que permitiriam a sua produção. Todo artefato cerâmico parte de uma argila transformada em pasta e os elementos intervenientes são tantos e a interdependência e o interrelacionamento são tais, que não podemos aceitar a sua presença como elemento decisório de um contexto cultural. Não é o simples fato de pertencer a uma cultura e habitar um conjunto ecologicamente classificado que determinará uma produção igual.

O antiplástico, elemento que pode ser adicionado ou pré-existir dentro da argila, diminui a plasticidade desta. Como os depósitos são os mais variados possíveis, o tipo de material não argiloso é muito variado, e por vezes, confunde-se o que existe como o adicionamento, principalmente se a técnica de preparação e amassamento for bem feita.

Em áreas ao longo de vales fluviais ou em depósitos pluviais onde a areia mais leve fica em suspensão ao ser transportada pelo vento, vai, aos poucos, sedimentando-se e mistura-se com a argila e ao longo do tempo, através de um processo lento, mas contínuo, cria-se uma jazida onde as argilas são elementos indissociáveis. As areias de origem fluvial ou eólica podem coexistir naturalmente em uma mesma jazida, dependendo das condições que lhes determinaram sua formação. A determinação de antiplásticos existentes ou adicionados só será possível quando as amostras de argila forem comparadas com as já queimadas, de um mesmo sítio, contemporâneo e em uma mesma posição estratigráfica. Ainda assim, os espaços de tempo e abandono, os movimentos efetuados pelos ocupantes podem determinar algumas alterações. Em sítios de superfície é possível fazer e cremos ser importante sua comparação, mas seus resultados não podem e nem devem ser considerados como absolutos. Nos vales fluviais onde a presença de cheias e o transporte depositam massas lodosas em locais diversos, podem em um curto espaço de tempo determinar uma presença bem diferente daquela que havia anteriormente. Entre um abandono e uma reocupação, dependendo do espaço de tempo, várias ocorrências poderemos ter, e o mesmo grupo poderá apresentar pastas diferentes em utilitários iguais, as condições são naturais e não fixadas pelo homem, no que tange às jazidas e sua formação.

Análise de um fragmento final

Anti-plástico

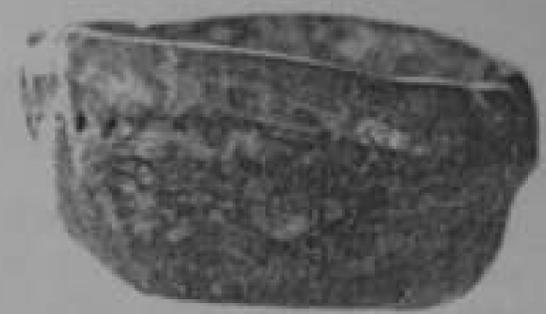
Anteriores

A inferência de forma mais sobria a partir do material encontrado na zona de estudo é esta: o antiplástico



Vasilha com forma aproximadamente esférica, com visíveis marcas de digitação, não havendo em nenhum momento a preocupação de melhorar sua aparência externa. Internamente houve alisamento grosseiro (5). É de todas as peças modeladas em vasilhas a mais característica. O seu perfil mostra exatamente sua irregularidade. Base aplanada, borda com 36 de diâmetro e bojo com 65 no ponto de inflexão. Altura com 53. Paredes irregulares tendo em média 5 mm com fundo muito engrossado.

- 1 - Pequena vasilha de fundo aplanado e borda reforçada com 5 mm onde está seu maior diâmetro 3,5 cm. Sua altura é de 1,7 cm. O acabamento é digitado externamente, mal alisado internamente. Bordas e paredes não apresentam uniformidade de acabamento.



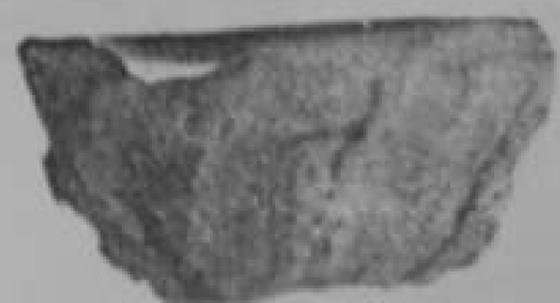
- 2 - Esferóide quase completo, tendo em sua borda um acabamento arredondado. Seu interior está deslocado havendo um avanço da borda para um dos lados e no outro, é quase reto. Este tipo de tratamento altera sua apresentação externa, assim como a espessura das paredes que é variável de 3 a 5 mm. Seu diâmetro maior é de 3,7 mm e sua altura de 2,7 cm.



- 3 - Esferóide quase completo, possuindo um orifício interior formado provavelmente pelo dedo indicador.



- 4 - Vasilha com decoração mal alisada partindo de um digitado profundo. Técnica de manufatura modelada. Forma extrovertida com a borda levemente fechada. Diâmetro 5,4 cm; altura 3,7 cm; espessura de parede 0,4 cm.



Descrição

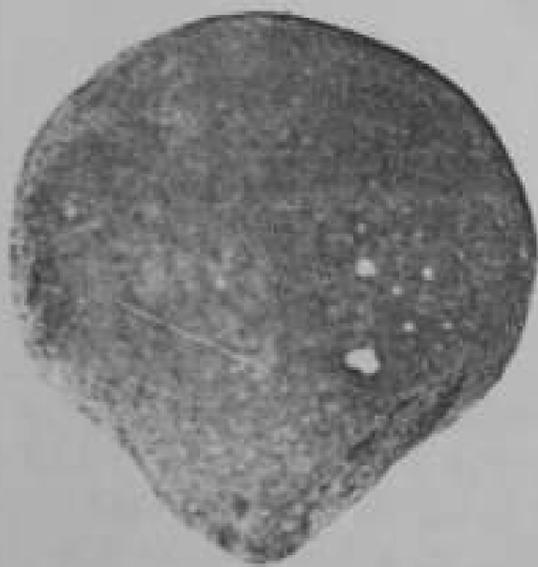
1. Estrodo de argila com perfuro central no sentido polar, respassado toda a peça. Peça maciça, tamanho natural. Provável conta de colar.



2. Ovide curto com diâmetro mais avantajado e perfuro central respassante maciça, tamanho natural. Provavelmente peça de colar.



3. Ovide "pingo d'água", com perfuro central (respassante maciço e tamanho natural). Provável material de adorno.



4. Argila em rolete, com 8 mm de espessura, com a parte interna desgastada. Aplicada por colagem à superfície da vasilha formando um ângulo de 60°, sendo nos pontos de pressão um diâmetro maior. Peça maciça.



5. Argila em bolha colada à superfície maciça, aplicada em ângulo interno para o exterior dando a impressão de penetrar ao conjunto.





Descrição

Vasilha em forma de calota esférica, totalmente modelada, com paredes irregulares e acabamento tanto interno como externo digitado. Externamente apresenta um desgaste por uso. A borda é pouco introvertida em relação ao seu bojo, não lhe tirando, entretanto, sua característica de calota, pois seu ângulo negativo não ultrapassa os 10°. Medidas no perfil. A parede tem uma média de 5 mm. Pasta grosseira.

Material modelado: fig. 9



Descrição

Animal partindo de um rolete espesso com as patinhas repuxadas do próprio corpo, estando as quatro partidas. Nota-se que junto a seu ponto terminal há um orifício onde deveria estar aplicada uma cauda. A cabeça é estilizada possuindo apenas um orifício de cada lado representando os olhos. A cabeça termina de forma arredondada lembrando um focinho. Não existe nenhum sinal de implantes de orelhas ou recortes para boca ou orifícios para narinas. O acabamento é um liso 4 e a peça maciça tem 7,5 cm de comprimento.

Descrição:

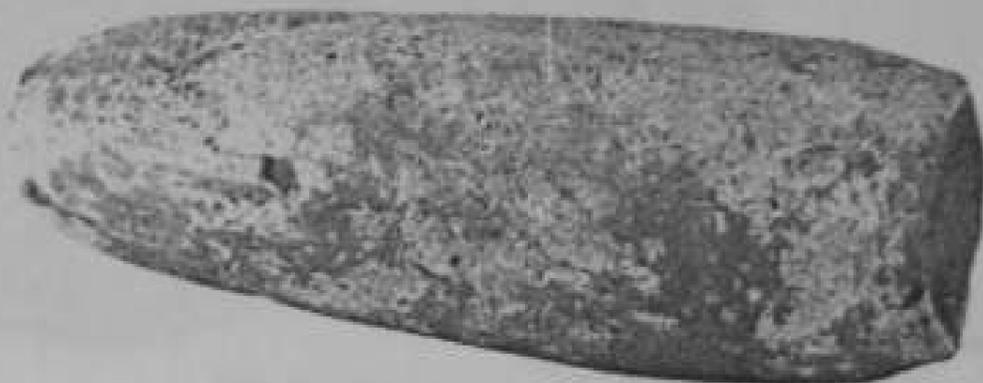
1. Cachimbo troncular de frente reta, com fornilho cônico possuindo em seu vértice um orifício para introdução da piteira. Maciço

1



2. Cachimbo troncular longo, de frente reta, com fornilho cônico alongado, possuindo em seu vértice um orifício para introdução da piteira. Maciço

2



3. Cachimbo em "T", com fornilho tronco cônico externamente e internamente cônico, adaptado sobre uma base maciça de cerâmica, possuindo em seu centro ideal um orifício que interliga o fornilho à piteira.



3

As diferenças de antiplástico e sua adição em percentuais ou números absolutos poderão ser definidas e fixadas quando da análise da pasta em fragmentos colhidos e considerados de um mesmo grupo e contemporâneos. Partindo da crença que cada artesão busca sua melhor pasta, "seca" ou "plástica", as alterações havidas entre os graus máximos nos dirá o que foi acrescido. Outro elemento que reputamos de importância está na presença da barbotina, que sendo uma argila mais pura pela sua própria natureza é finalizada, possuirá uma granulação mais natural. Quando adicionada à vasilha uma relação entre ela e a pasta produtiva poderá nos oferecer um ponto de partida para a relação argila-antiplástico. Dentro das análises efetuadas atualmente é comum a descrição da utilização de cerâmica moída. Como as análises normalmente são

macroscópicas, alguns elementos de origem mineral podem se assemelhar a este tipo de antiplástico. Há casos realmente em que temos tal uso, e aí denominaremos de

Chamote: será a utilização de fragmentos cerâmicos, moídos e adicionados à pasta, em granulações variáveis.

A presença do chamote realmente irá caracterizar a intencionalidade de um antiplástico diverso daquele já presente na argila. Sua caracterização, granulação, cor e estrutura, nos dirá da quantidade aplicada e do desejo de sua aplicação.

Ao caracterizar as pastas para este manual não nos interessou a origem ou o tipo de antiplástico, se natural ou adicionado, mas simplesmente sua presença e a relação com a argila. Assim a definição da pasta, reafirmamos mais uma vez, é uma relação entre argila e antiplástico.

De uma maneira geral e ampla tentamos fixar os tipos de pastas mais características do Guarani, não querendo com isto encerrar o problema, mas oferecer uma contribuição para um estudo mais profundo e a partir daí, estabelecermos uma visão sobre a relação antes aludida e os comportamentos dos artesãos no momento de sua aplicação.

1. **Dura:** onde a presença da argila é mínima com uma quantidade exagerada de antiplástico. Por vezes são sedimentos colhidos em locais onde não há boas jazidas de argila.
2. **Seca:** onde há uma predominância de antiplástico, já adicionado, com um percentual de argila representativo.
3. **Medianamente plástica:** onde há uma representatividade igual de argila e antiplástico.
4. **Plástica:** aumenta a presença de argila e diminui a do antiplástico.
5. **Muito plástica:** onde praticamente não existe antiplástico, só argila: sua plasticidade é tal que torna difícil o trabalho. É muito utilizada nos banhos e tratamentos superficiais - barbotina.

Tentamos fixar um percentual entre argila e antiplástico que devido ao já exposto aqui está como sugestão, podendo haver uma variação, senão maior, pelo menos mais complexa.

CLASSIFICAÇÃO DAS PASTAS NUMA RELAÇÃO ENTRE ARGILA - ANTIPLÁSTICO

Pasta	Argila	Antiplástico
1. Dura	20% ou menos	75% ou mais
2. Seca	25% a 50%	50% a 75%
3. Medianamente plástica	50%	50%
4. Plástica	50% a 75%	50% a 25%
5. Muito plástica	75% ou mais	20% ou menos

A divisão proposta e a relação estabelecida é e pretende ser utilizada para todos os tipos de pastas utilizadas pelos artesãos em suas tarefas. Realmente existe uma gama muito grande de pasta e inter-relação entre argila e antiplástico, mas a fixação de um critério define melhor, como também facilita o entendimento descritivo por parte dos arqueólogos.

A plasticidade da argila está vinculada ao artesão e suas tendências. Temos encontrado o uso de dois e até três tipos de pasta em uma mesma vasilha: uma parte para o fabrico da peça - roletes -, outra para o acabamento interno e, por vezes, uma terceira aplicada na parte externa onde se encontra a decoração. A esta aplicação de uma pasta distinta da de produção com a finalidade de melhorar as condições internas ou externas denominaremos

Barbotina: é um revestimento superficial de argila mais refinada, aplicado à cerâmica antes da queima.

Os acabamentos superficiais por vezes exigem uma aplicação diversa daquela que a produziu, aguardando uma arte final, decorativa: plástica ou pintura.

Nos fluxogramas apresentados há momentos opcionais para o artesão, que são a aplicação desta nova camada de argila sobre a superfície adrede preparada. Desistindo desta opção, segue o curso normal e natural da produção cerâmica, com as limitações que tal procedimento lhe impõe, ou a tendência para a produção de um liso mais refinado e posterior aplicação decorativa: plástica ou pintura. Se plástica, o processo de desumidificação só permitirá ações de corte.

O processo optativo está vinculado ao momento de alisamento e ao tipo a ser aplicado. Para evitarmos dupla interpretação iremos utilizar o mesmo termo para qualquer espessura.

No momento da descrição poderá ser utilizado o número referente à intensidade da aplicação, que possui um vínculo com a espessura.

Uma das características da barbotina é a diferença em sua pasta em relação com a de produção. A sua obtenção, far-se-á através da decomposição da argila dentro de um recipiente com água e sua mistura através de uma agitação constante deixando, de tempos em tempos, haver uma decantação que permitirá a precipitação dos elementos mais pesados e em suspensão os mais leves. Assim, de acordo com uma relação entre volumes de água e argila, iremos obter uma pasta mais ou menos homogênea, a critério do artesão e da finalidade para a qual se destina este material, podendo ir desde a intensidade 1 (um) até a 5 (cinco), onde pastas com texturas diferentes terão presenças nas vasilhas estudadas.

INTENSIDADE DOS ACABAMENTOS PRODUTIVOS APLICADOS À CERÂMICA - BARBOTINA

Intensidade	Denominação	Espessura
1	Banho	= ou menor que 1 mm
2	Acabamento corretivo	de 1 até 2 mm
3	Acabamento decorativo	de 2 até 3 mm
4	Acabamento espesso	de 3 até 4 mm
5	Acabamento muito espesso	= ou maior que 5 mm

Assim a argila pura, composta de seus ingredientes naturais, ficará ainda mais pura na medida em que o artesão buscar seu refinamento, podendo ir desde a "nata" ou "caldo" argiloso até uma pasta mais compacta.

Nos casos em que houver a aplicação desta argila em suspensão denominaremos de

Banho: revestimento superficial, delgado, proveniente de um caldo ou nata de argila em suspensão na água, aplicado à superfície cerâmica antes da queima.

Na medida em que houver uma deposição, teremos uma inversão no depósito e, ao final, a cobertura será de um lodo onde sua pureza será quase ideal, conforme a quantidade, o tempo de diluição e a forma empregada pelo artesão no processo de mistura. Sua extração por camadas poderá oferecer intensidades variáveis a serem aplicadas em superfícies diferenciadas e com intenções distintas.

É lógico que ao falarmos em barbotina estaremos tratando de um acabamento proposital que será de outra parte proporcional ao trabalho a ser desenvolvido. Como a barbotina nunca foi estudada e sua descrição se limita a dizer da existência ou não de um simples banho, não é possível estabelecer, nem como critério experimental, uma classificação de relação entre argila e tipo de antiplástico.

Nos acabamentos naturais, onde há um refinamento, no alisamento, com a umidificação da superfície, alcançaremos uma "pseudo-barbotina" ou atualmente também denominada de banho. Seria também uma camada delgada, mas com características próprias da pasta produtiva que lhe deu origem. A este tipo de alisamento denominaremos apenas de refinado.

Pela própria natureza do caldo ou nata, sua textura é tão refinada que o antiplástico inexistente como intenção, mas tão fino como integrante da própria argila que está utilizada. A identificação do banho é fácil, não só pela diferença de coloração por ocasião da queima, como por sua estrutura e textura.

Quando tratar-se de um "pseudo-banho", trataremos como natural, o conjunto é um só e facilmente identificável e, raras vezes, alcança a intensidade 2; o normal é o liso 3.

A aplicação do banho de barbotina é mais identificável na parte interna, cujo acabamento em 90% dos artefatos cerâmicos são lisos e os possuem. Quando ocorre na parte externa, ele poderá ser total ou parcial. No primeiro caso, total, temos encontrado em peças pequenas que além de lisas são brunidas (*) ou revestidas de resina. Esporadicamente, encontramos uma modificação no tipo e na coloração da pasta, ou para o escuro ou para o claro, de acordo com a intencionalidade do artesão, ou talvez, devido à pureza da argila que só é encontrada nesta coloração aplicada. No segundo caso, parcial, temos as peças de maior tamanho e o tratamento é feito normalmente em sua parte superior, alcançando o bojo ou a carena. Quando o banho é parcial, por sua aplicação, nos demonstrará o ponto de inflexão nas vasilhas lisas, como único acabamento, ficando, para o restante da peça, uma "pseudo-barbotina", repuxada por maior umidificação externa da parede até alcançar aquele liso mais refinado.

Haveríamos de considerar ainda, casos onde sobre este banho há a aplicação do engobá. As peças que possuímos são pequenas, pintadas até a carena e os fundos revestidos por um banho e brunidos.

No caso do acabamento 2 de intensidade, onde a barbotina funciona como elemento corretivo, sua função seria a de eliminar rugosidades ainda persistentes após as atividades de alisamento, fechando lacunas ou partes que não foram bem tratadas. Neste caso, ao invés de diminuir a resistência da vasilha com lixamento até alcançar o liso desejado, com a aplicação da barbotina ter-se-á um acabamento superior, sendo mais fácil a forma de tratamento e aumentando a espessura das paredes e, como consequência, sua resistência. Como a espessura da aplicação é fina, sobre o liso obtido ocorrerá uma decoração de cortes.

Os acabamentos para fins decorativos com a utilização da barbotina estarão vinculados à sua espessura e intensidade. Assim, de acordo com a intensidade, variados tipos de decoração plástica poderemos obter, e o importante é estabelecer a relação entre espessura e decoração.

Em uma barbotina para acabamento decorativo, com intensidade 3, jamais poderemos obter um corrugado com intensidade 2 ou maior, pois a própria aplicação impedirá tal ação, mas, na medida em que aumentamos a espessura da barbotina, crescemos nas possibilidades de decorações plásticas e de suas intensidades.

Os espaços intermédios entre as expressões decorativas, que serão lisos, não poderão atingir altas intensidades, pois tal determinaria a diminuição da espessura e o processo de desumidificação impediria determinados tipos de ação.

Como a aplicação da barbotina parte desde a "nata" da argila até uma pasta mais consistente, em função de sua espessura, a pasta deverá ser mais refinada, mais plástica, exigindo um antiplástico mais fino e com uma textura bem diferenciada da pasta produtiva. No caso do corrugado embricado onde os cordéis, uma vez prontos, são amassados, dando origem a fitas de argila que serão aplicadas à superfície (fig. 10) que denominaremos também de barbotina. Talvez devêssemos buscar outra denominação, mas uma multiplicidade de concei-



fig. 10

(*) Brunido: ação que busca dar um acabamento fino à superfície da peça com o uso de instrumental, ou a aplicação de algum ingrediente aplicado à superfície enquanto ainda quente a peça, de modo a obter brilho. Não confundir com a aplicação de resinas que visam dar brilho à superfície e evitar as cores da queima, aumentando a resistência ao desgaste pelo uso ou toque.

tos só visa a confundir as análises. Como a barbotina é uma aplicação intencional, independente da superfície quer interna ou externa, e busca um acabamento diferenciado seja plástico ou para a pintura, sempre que ocorrer sua aplicação seu julgamento será de caráter decorativo.

A normalidade do acabamento interno é liso, sendo imprescindível uma ação para alcançar-se esta etapa; tal ocorrerá com o externo, podendo em qualquer uma das superfícies obtermos dois tipos: o "pseudo-banho" e o banho propriamente dito.

Nos procedimentos internos, parece-nos que o uso da barbotina como banho, é o mais comum para a obtenção de uma superfície não só mais lisa, mas também menos porosa. Identificando-se ainda hoje, em alguns casos não muito frequentes, o brunido.

A diferença entre uma e outra ação, natural ou o uso da barbotina, será determinada pela análise, que jamais poderá ser macroscópica.

O uso da barbotina nos procedimentos internos é, como já afirmamos, o mais comum e possibilita:

1. Maior resistência na fixação dos roletes, fechando aquelas pequenas lacunas deixadas pelo alisamento que, normalmente, seriam eliminadas por uma raspagem.
2. Maior resistência à ação dos elementos a serem utilizados, quer na produção de alimentos, na sua mistura ou simples guarda, para consumo posterior.
3. A diminuição da porosidade, aumentando a rigidez não só às ações, mas à permeabilidade que os acabamentos naturais propiciam, mesmo quando do uso de um pseudo-banho.

Sendo o processo de acabamento externo de origem natural, com intensidades elevadas, haverá uma diminuição na resistência das paredes que seria, no caso, aumentada pelo procedimento interno.

Uma questão a ser considerada seria:

"o uso da barbotina internamente é uma condicionante cultural ou é uma sequência produtiva de acordo com o uso e a finalidade para a qual está sendo confeccionada a vasilha?"

Neste caso haveria uma relação entre forma e utilização, com tipo de acabamento, e uma distinção entre o natural e o aplicado.

Diante das análises realizadas, o acabamento interno apresenta dois momentos:

1. um liso de intensidade 3 ou 2 partindo de um pseudo-banho, e
2. a aplicação real de um banho, com as características da barbotina, por vezes na cor natural e em outras como suporte para a pintura.

Como existem duas modalidades e estas podem estar vinculadas ao uso de ingredientes de maior ou menor poder corrosivo das paredes, de acordo com sua porosidade, a determinação da produtividade ou intencionalidade só poderá ser estabelecida ao tempo, com o isolamento de baterias

completas de vasilhas cerâmicas, não só de um único sítio, mas como de sítios com a mesma contemporaneidade.

A fixação das fases culturais pelos atuais critérios, tem reunido elementos de diferentes momentos cronológicos e com uma diversidade cultural, considerando-se a relação homem/meio ambiente.

A utilização da barbotina, não importando sua posição ou finalidade, pode apresentar as seguintes variáveis, independentes de suas intensidades:

1. Face interna e externa com a utilização da barbotina.
2. Face interna com barbotina e externa natural produtiva.
3. Face interna natural produtiva e externa com o uso da barbotina.
4. Face interna e externa com acabamento natural produtivo.

A reflexão sobre tais variáveis nos leva a considerar principalmente a intensidade da barbotina aplicada. Na proporção em que aumentamos a intensidade, devemos acrescê-la de antiplástico. Como temos encontrado até três tipos de pasta em uma mesma peça ou fragmento, a representação seria: (1) a pasta produtiva com características próprias, adequadas ao desejo do artesão no processo produtivo, (2) uma aplicação interna, de caráter corretivo ou não, onde o antiplástico varia de acordo com sua espessura, sendo o normal o já existente na argila, (3) a aplicação de uma barbotina externamente com uma finalidade decorativa, variando de acordo com o tipo de decoração a ser aplicado:

1. se for para alisamento ou suporte de pintura será de baixa intensidade;
2. se for para aplicação de decorações de cortes, a intensidade poderá ser média;
3. se, entretanto, for para aplicação de decorações digitais, espatuladas ou de grande profundidade, a intensidade será elevada.

Em qualquer das hipóteses a pasta deverá ser mais plástica, mais refinada e seu antiplástico bastante diferenciado da pasta produtiva.

Se eliminarmos uma aplicação deixando uma face natural, mesmo que apresente um pseudo-banho, apenas duas pastas aparecerão e, no caso da não aplicação em nenhuma das faces teremos apenas um tipo de pasta com acabamentos diferenciados.

A identificação do uso da barbotina e da variação da argila poderá ser identificada através do processo de queima, onde pastas de argilas diferentes apresentarão coloração diversa, ou argilas com tratamentos diferenciados terão não só texturas, como estruturas alteradas.

A análise da pasta deve estar ligada ao modo de utilização e, conseqüentemente, de produção e não ao cunho cultural do grupo. Lógico que de acordo com o material encontrado em determinada região, teremos diferentes sedimentos, mas os

mesmos comportamentos no processamento da pasta. A importância da diferença de sedimentos e sua granulação poderá ser um elemento distintivo entre culturas e não para parcialidades como até aqui se vem determinando.

2.2. - A Produção de Vasilhas

Vista a parte primeira e mais importante do processo produtivo que é a pasta e seus elementos, resta-nos agora a modalidade pela qual o artesão irá alcançar o seu fim, a vasilha. O processo é todo um complexo de ações que seguem um conjunto desde a base até a borda, onde não só a construção mas os tipos de acabamentos são e serão desenvolvidos. Como vimos dizendo e vamos ainda enfatizar com bastante ênfase, é muito difícil a dissociação de elementos que estão mentalizados e seguem uma linha evolutiva dentro de um processo. Durante a análise, entretanto, devemos separar o produtivo do decorativo e os momentos de sua ocorrência. O importante são as etapas e sua transformação ou não. A cada uma irá corresponder um posicionamento de utilização ou de continuidade, quer para a face interna como para a face externa. O fluxograma apresentado (v. fig. 22) mostra de uma forma ampla e geral a posição do artesão diante da produção e dos caminhos, ou melhor, das opções que se lhe oferecem. Nos fluxogramas (v. figs. 16 e 17) que em específico tratam da face interna e externa das vasilhas, temos uma visão mais detalhada do processo produtivo e de acabamento com todas as opções de tipo e variedade.

As etapas são comuns aos tipos de acabamento, pois correspondem à base de todo um processo a partir do ajustamento da pasta a ser utilizada e do método a ser empregado. Como afirmamos neste Manual, o mais usual e encontrado nos sítios arqueológicos e nas amostras estocadas é a produção do cordel de argila e a superposição dos mesmos, nos dando o início de todo um processo de produção que continua com a fixação e tem sequência no alisamento. Após esta etapa, há uma posição opcional do artesão que tanto poderá dar sequência na produção natural como fazer a aplicação de uma camada extra, a barbotina, que, independente do caminho seguido, terá que forçosa-

mente, em um processo sequencial, fazer um refinamento superficial no alisamento, alcançando aí o término da peça e de um fluxo, que poderá ter dois ramos, ou recebe uma decoração plástica correspondente ao desejo do artesão, ou servirá de suporte para a pintura.

Quer no fluxograma de ordem geral (v. fig. 22) e que sintetiza todo o processo produtivo e de acabamento, como nos parciais ou específicos destinados às faces (v. figs. 16 e 17), o artesão poderá, a qualquer momento, sustar suas atividades dando por concluído seu trabalho e passando a utilizá-lo tal como se encontra.

Esta posição de fluidez das etapas e de suas possibilidades suspensivas e as conseqüentes repercussões que as mesmas oferecem é que tornam este Manual um grande momento na tentativa interpretativa do nosso artesão pré-histórico. As fotos colocadas nas pranchas seguintes (v. figs. 12 e 13) mostram os momentos distintos de ação e procedimento dentro da produção.

A vida do grupo Guarani está condicionada a um tipo de formação zoobotânica, a floresta subtropical que, entretanto, não será igual em toda sua extensão. Ela mais se assemelha a um complexo vegetal do que a um aglomerado. Possuirá locais ideais, regulares e ruins para a ocupação humana. Haverá nichos onde as condições serão as ideais, mas haverá lugares que por força de situação grupal deverão ser ocupados, contudo, sob o aspecto ambiental, comprometidos. Aí o resultado cultural será bem diverso, em termos tecnológicos, dos demais. O que temos diante de nós hoje é um quadro plano, onde vemos um conjunto que a nós cabe dar relevo e profundidade cronológica, além das diferenças culturais havidas, em função de um comportamento ambiental e de injunções possíveis de outros grupos.

Grupos aparentados e contemporâneos poderão estar produzindo coisas diversas, não porque querem, mas porque as condições assim o exigem. Se não soubermos estabelecer sua posição no plano em que estão colocados, vamos distanciá-los a tal ponto de romper o vínculo não só cultural como de parentesco. Assim, a adoção de medidas gerais ou de comportamento generalizantes é muito perigosa, desde a visão da parte e não do todo.

A diferença cultural do ponto de vista do modo de fazer a barbotina.

Barbotina
Processo de melhoramento da resistência da pasta por uma utilização decorativa.



MP01

Uma corrugação profunda produzida em pasta muito plástica e parede espessa recebe um nivelamento das cristas das dobras determinando sua eliminação. Morfologicamente denominado como corrugado clássico.



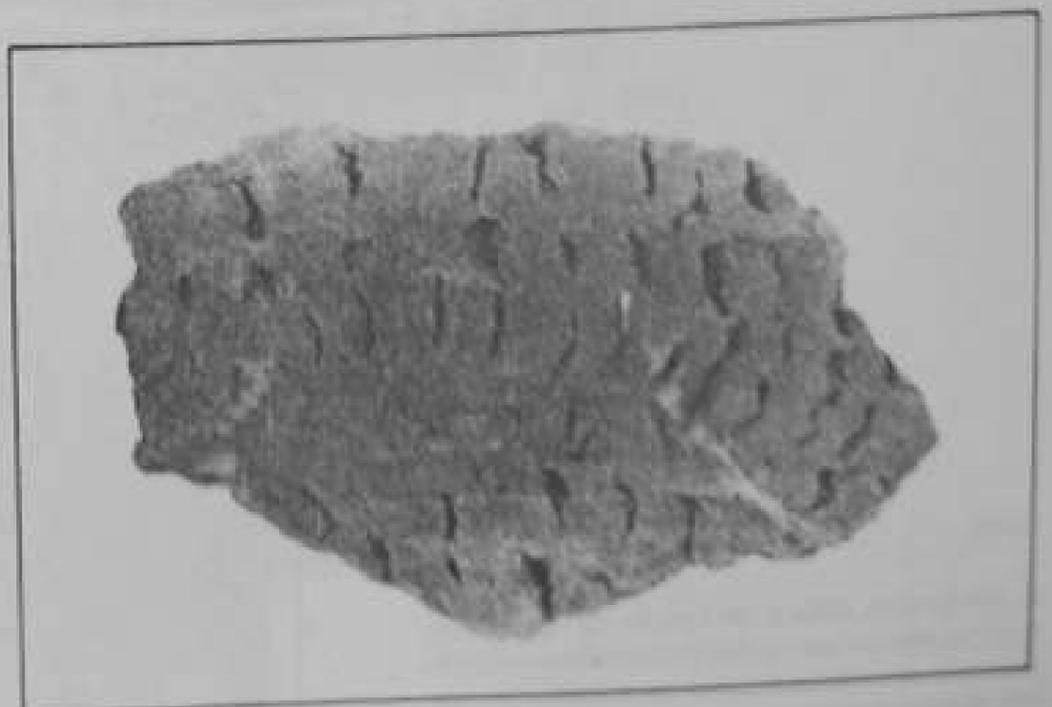
MP02

Uma corrugação mais fina quer no tamanho como no relevo, sobre parede menos espessa, tem um processo de nivelamento mais avançado, aparecendo o lado contrário das cristas como unguiações. Morfologicamente seria um corrugado-ungulado desgastado.



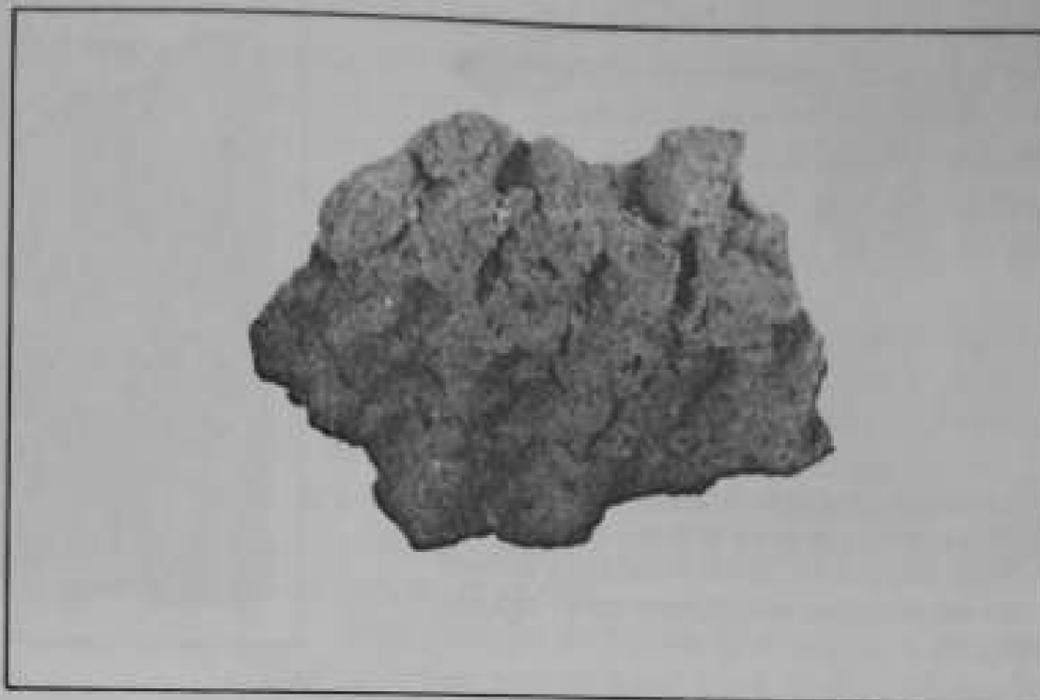
MP03

Corrugação nivelada por espátula quase em seu estágio final onde não se observam mais as dobras só as junções parecendo unguiações. Morfologicamente seria um corrugado unguulado desgastado.



MP04

A junção dos roletes foi realizada através de um dígito-ungulado grosseiro observando-se os pontos de pressão. Morfologicamente seria um dígito-ungulado.



MP05

Alisamento da superfície após nivelamento das dobras do corrugado, pela ação digital. Morfologicamente seria um mal alisado.



MP06

O nivelamento após a eliminação da rugosidade maior foi feito por um escovado assimétrico deixando à mostra as anfractuosidades das paredes da vasilha. Morfologicamente seria um escovado.



No caso da pasta Guarani e sua confecção, dentro de padrões pré-fixados ou fixação de normas gerais no processamento produtivo, permitem a ocorrência de determinados erros. Dentro do processo de produção da pasta três variáveis são importantes: ambiente, técnica e tempo. A forma como podemos arranjar são as mais diversas, desde o momento onde há o ideal até onde todos estejam na pior das circunstâncias. Onde alterarmos uma das variáveis para níveis de pressão, determinando um comportamento diverso, estaremos comprometendo as condições produtivas. Seja esta pressão uma alteração ambiental, com a má posição de sedimentos ou outra qualquer; ou, a de tempo, onde urge a confecção rápida para uma utilização imediata ou, ainda, onde a técnica, por razões que não nos cabe estabelecer, não seja a mais apurada.

Difícilmente as três variáveis estarão proporcionalmente colocadas; uma, ou talvez duas, estarão numa evidência maior. Se, entretanto, as três ocorrerem num momento ideal, com uma proporcionalidade igual, o resultado só poderá ser o melhor. Cremos que em alguns sítios de habitação tal tenha ocorrido e aí teremos uma cerâmica perfeita, alterada por outros fatores não intervenientes.

A seqüência produtiva cerâmica (v. fig. 14), parte da preparação da pasta até a queima. Seu fluxo demonstra condições ideais e comprometidas, seguindo uma ordem aleatória, e dando tipos de produção. Antes, entretanto, entendemos como condições

Ideais, onde a presença das variáveis intervenientes não são muito díspares, mas apresentam ou não alterações.

Comprometidas, onde uma das variáveis está em descompasso acentuado com as demais.

A seqüência gráfica inicia-se com a coleta de argila e dos sedimentos, antiplásticos que serão adicionados à pasta para diminuição da plasticidade, indo até a queima, ato final de um processo de produção. Buscamos mostrar a intervenção dos elementos participantes de uma pasta e a forma geral como se colocam. É claro que não podemos montar todas as possibilidades de variações. Apresentamos aquelas, que a nosso juízo, são as mais encontradas e encerram os comportamentos mais rotineiros.

Em condições ideais de produção da pasta o artesão não só usará toda sua técnica no tempo que necessitar, como também poderá optar, dentro de seus critérios, pelos melhores elementos produtivos.

Entre a produção e a queima há o modo de acabamento superficial, resultando uma cerâmica proporcional ao modo de tratamento dispensado.

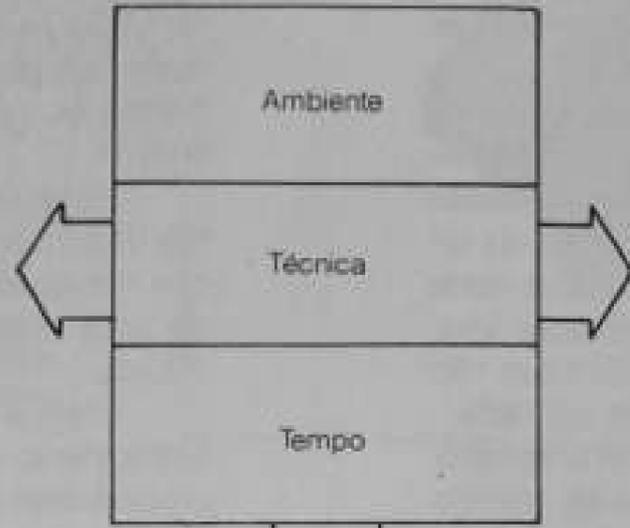
Se tivermos condições ideais, o final será uma cerâmica com todos os atributos de excelente, se, entretanto, variar algum elemento, a proporcionalidade será de acordo a esta variação: ausência de lenha determinará uma queima insuficiente, onde o pouco calor resultará em um núcleo pouco cozido entre paredes finas; se for tempo, uma aceleração na depuração da umidade plástica ou adicionada poderá trazer fissuras externas; se for técnica, quer na produção da pasta, como no controle da queima, teremos como resultado uma cerâmica mal elaborada através da proporcionalidade de calor e má emprego técnico, e o resultado serão fissuras, desagregação da cerâmica, frável, escarnamento e etc. Em condições comprometidas na confecção da pasta, partimos com um elemento básico alterado e todo um processo carente de uma boa produtividade.



PRODUÇÃO DA PASTA



Opção da pasta a critério do artesão. Antiplástico refinado, proporcional ao desejo do artesão. Melhor preparação da pasta com uma estrutura e textura ideais. Secagem lenta, completa. Possibilidades de um acabamento perfeito.



Sem opções de pasta com um antiplástico disponível, preferencialmente de granulação grossa. Preparação não cuidadosa. Estrutura e textura comprometida pelo material e técnica empregada. Secagem rápida, não completa. Acabamento comprometido.



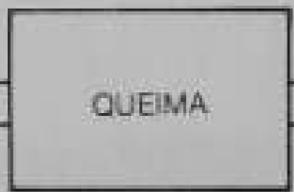
Aplicação dos modos de produção e de acabamento superficial

Alta temperatura alcançando a queima ideal através do controle. Estrutura e textura ideais pela boa preparação da pasta. Aplicação de resinas após a queima. Dureza elevada.

Em condições ideais de ambiente técnica.

Em condições ideais de ambiente.

Alta temperatura alcança a queima necessária. Normalmente sem controle. Estrutura e textura comprometidas. Gretamentos e cavernas. Por vezes esfolamento da superfície. Dureza regular.

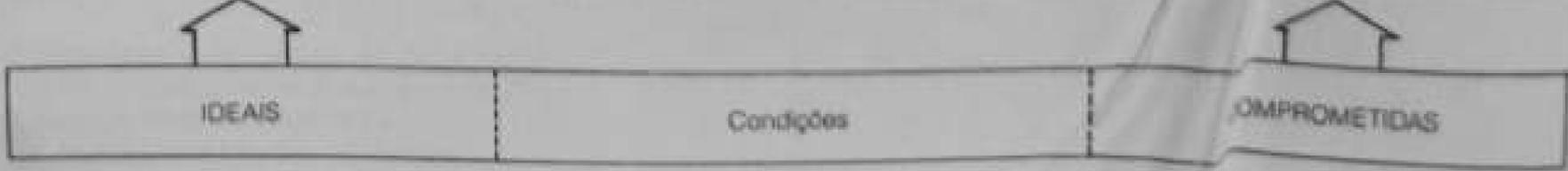


Baixa temperatura com a queima pouco profunda e paredes finas com um núcleo pronunciado e pouco queimado. Textura e estruturas boas. Queima sob controle. Dureza regular. Possibilidade de esfolamento superficial.

Em condições comprometidas de ambiente.

Em condições comprometidas de ambiente e técnica.

Baixa temperatura com queima pouco profunda. Paredes finas, núcleo pronunciado pouco queimado, textura e estrutura comprometidas. Gretamento e cavernas. Sem controle na queima. Dureza baixa. Frável.



Se o comprometimento for ambiental, tiramos do artesão as opções e lhe colocamos diante de uma argila e sedimentos de má qualidade, se for tempo, deverá acelerar o processo alterando o antiplástico, optando por uma granulação grossa que permitirá uma desumidificação mais rápida; se, entretanto, for técnico, aí as possibilidades serão as mais diversas. Se dermos sequência no momento da queima, de nada adianta ter condições ideais se a pasta estiver comprometida. Igualmente, se a pasta for ideal, mas se a queima estiver sem as melhores condições, o resultado será sempre uma cerâmica sujeita a gretamento, cavernas, fissuras e uma possibilidade de desagregação muito grande. A medição da dureza deveria estar relacionada ao modo de produção e todas suas intervenções: mistura, amassamento, tempo de preparação representado pela estrutura e textura e ainda, o tipo de queima proposto a este fragmento ou peça que temos à nossa disposição.

O emprego de camadas extras, "barbotina", irá nos dar as variações na dureza que, em última análise, querera dizer "porosidade". Hoje partimos do princípio de que tanto mais dura uma superfície menos porosa será. Não estará este raciocínio correto? Não estará a dureza vinculada à técnica de preparação, aos ingredientes utilizados e ao comportamento tomado pelo artesão antes de realizar a queima?

A possibilidade de alterar as variáveis é imensa, motivo pelo qual não estamos convictos que a pasta seja um elemento diagnóstico seguro para parcialidades, mas sim para culturas. Quando tratamos de tradições culturais, onde a maneira geral de fazer é um elemento distintivo, o artesão sempre terá algum elemento que emprestará para definir sua cultura, diverso de qualquer outro.

Não é a simples visão de um elemento concluso como algo pronto e morfologicamente acabado, desvinculado de seu todo cultural, mas a integração deste mesmo homem dentro deste mesmo todo cultural que alcançou uma determinada etapa evolutiva dentro da cultura estudada. Não é possível, talvez, que determinadas explicações para ações que se seguem devam ser ultrapassadas para se atingir outras. As propostas de condições e de comportamento diverso tomados por vários artesãos, colocam-nos diante de comportamentos específicos no estudo de grupos que irão ao final formar o todo cultural.

A simples visualização do fluxograma apresentado mostra que o processo criativo das fases não é tão simples e tão variado como os apresentados, mas é um pouco mais complexo e será complementado quando das análises que adiante faremos.

3. - ACABAMENTO SUPERFICIAL

Chamamos modo de acabamento ao tratamento aplicado a superfícies das paredes dos recipientes cerâmicos. Este tratamento nem sempre tem a finalidade decorativa, por vezes sua intenção é uti-

litária ou de simples acabamento. Devemos considerá-lo de acordo com a superfície em que é aplicado, interna ou externamente.

O modo de acabamento, bem como o modo de produção, são elementos indivisíveis, se completam, são complementos de ações praticadas pelo artesão durante o processo produtivo. Voltamos a frisar que o tipo de acabamento a ser aplicado pelo artesão é um elemento que está mentalizado e sua aplicação e desenvolvimento são inerentes ao processo produtivo. Assim, os tipos de acabamentos, quer internos como externos, têm uma finalidade, têm uma razão de ser, não são aleatórios, criados exclusivamente pela vontade própria do artesão. Como o uso das vasilhas, eles têm uma finalidade.

As etapas de produção são uniformes, conforme apresentamos no fluxograma (v. fig. 17), e as variações estarão no tipo de acabamento que poderão ser:

1. **Acabamento de cunho prático:** aquele que busca a construção do recipiente, com a fixação dos cordéis, o fechamento dos interstícios e solidificação das paredes, buscando dar a forma definitiva ao recipiente.
2. **Acabamento de cunho artístico:** é o que busca dar ao recipiente uma melhor aparência, decorando sua superfície adredeamente preparada quer para ação plástica ou de pintura.

O acabamento de cunho prático seria de origem produtiva. A necessidade de produzir uma vasilha e dar-lhe uma determinada resistência obriga o artesão ao uso de técnicas atualmente denominadas "decoração", mas que são apenas elementos produtivos. Assim o corrugado, se tomarmos como exemplo, seria uma forma produtiva na fixação dos cordéis e poderá ser também uma decoração intencional, aplicada sobre uma superfície preparada. A separação daquilo que é prático do artístico deveria ser mais cuidadosamente feita, motivo pelo qual, o detalhamento, o estudo e a análise.

O acabamento superficial passaria por três processos distintos: difíceis de separar, mas fáceis de entender.

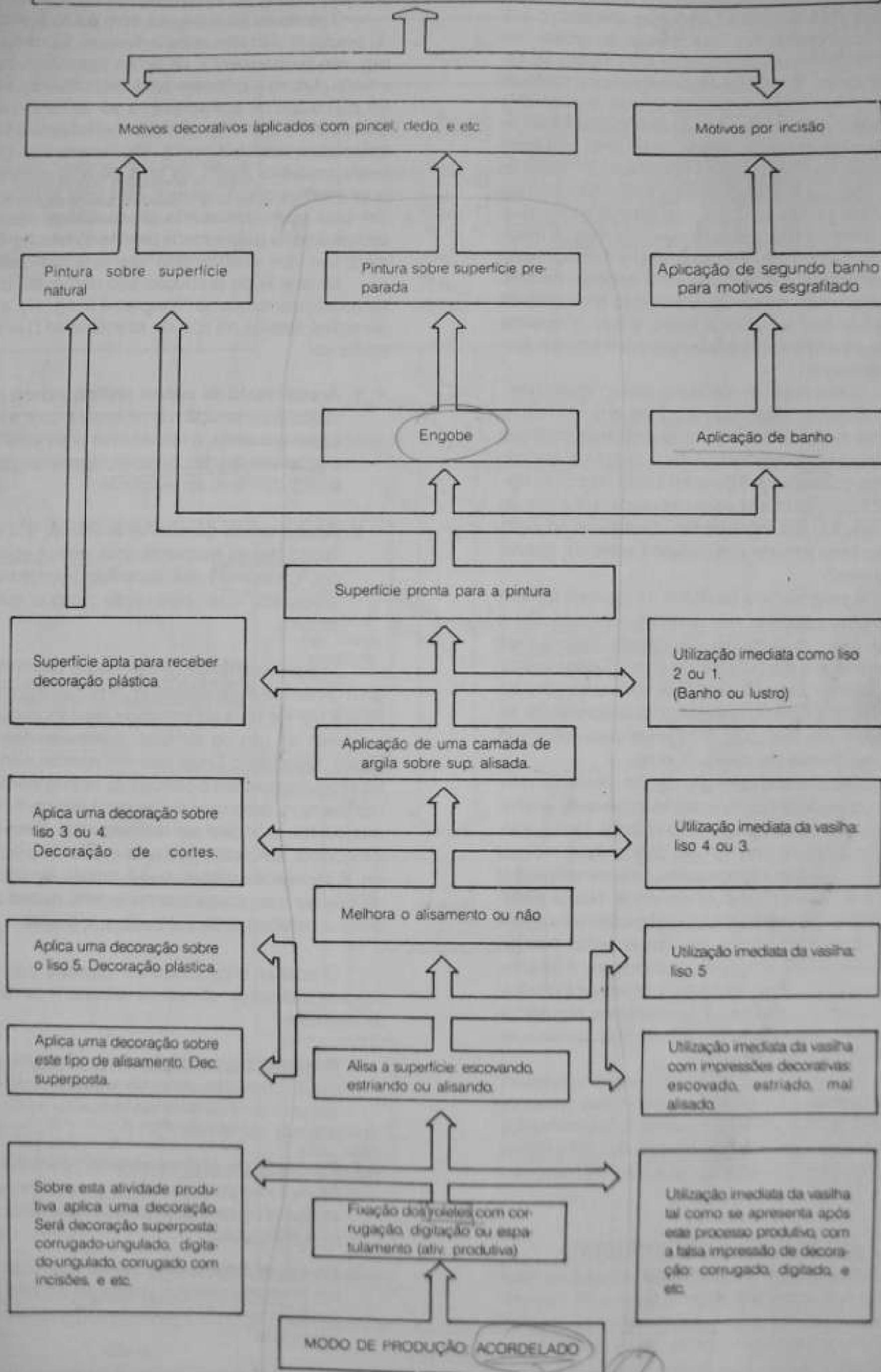
1. **Processo preparatório:** seria o modo de produção onde determinadas atividades irão nos dar uma possibilidade de utilização ou de sequência de etapas.
2. **Processo de acabamento:** atividade característica que pode possibilitar uma terminação produtiva ou uma continuidade sequencial para a decoração.
3. **Processo decorativo:** seria a aplicação de um tratamento artístico através de técnicas específicas sobre uma superfície especialmente preparada.

Tempo
10000
21 um
com
medida

Preparação
na
superfície
Fritam a
porosidade
durado

Definição
cultural

UTILIZAÇÃO DE RESINAS PARA BRILHO E CONSERVAÇÃO SEGUNDO INFORMAÇÃO ETNOGRÁFICA
GRUPO DE MOTIVOS UTILIZADOS NA PINTURA



O processo preparatório estaria ligado diretamente ao modo produtivo onde os acabamentos que se produzem nas superfícies seriam terminativos ou preparatórios para a aplicação de um outro elemento qualquer que, por sua vez, seria terminativo ou não.

O processo de acabamento tanto pode se confundir com o preparatório, na medida em que ele satisfaz às exigências técnicas ou tradicionais, sendo, portanto, terminativo como poderá ser a aplicação de mais um processo para melhor tratar a superfície e aí considerá-la conclusa; podendo, ainda, ser mais um elo, neste caso, para as peças com decoração apurada onde sobre esta capa de acabamento aplicar-se-á a decoração exigida através de processos técnicos específicos.

O processo decorativo seria, pois, uma aplicação definitiva especialmente criada para este fim e não uma ocorrência fortuita em função de métodos produtivos e de simples acabamentos. É preciso pois, identificar sobre a produção cerâmica Guarani os elementos realmente decorativos, e não só isso, mas a técnica decorativa, sua variação e a intensidade da impressão ou alisamento calcados sobre as paredes das vasilhas. Esta impressão e sua intensidade é proporcional ao desejo do artesão; quando não, poderá ser um elemento distintivo, quer tradicional, modal, grupal ou simplesmente utilitário, servindo aqui inclusive, como momento de escolaridade. Por outro lado, utilizar a intensidade como parâmetro cronológico ou de definição cultural é um pouco temerário.

A separação entre um e outro tipo de processo é um fio muito tênue, e por vezes difícil de estabelecer: é uma opção de continuidade ou de satisfação realizada, podendo ser

Sabemos que as soluções aplicadas a problemas sociais ou de satisfação de necessidades, vão aos poucos sendo aperfeiçoadas, mas nunca eliminadas de uma só vez. Esta passa a ser a forma normal de solução, passa a ser a tradição do grupo e sua força e presença permanecem e prevalecem sobre todas as outras por uma série de gerações bem distanciadas da inicial. O processo evolutivo dos grupos é uma constante, pois nem um grupo social é um corpo inerte, e a inércia não se coaduna com o espírito criativo do homem que continuamente vem buscando novas soluções e novas representações daquilo que é de seu conhecimento. É entretanto um trabalho lento, calmo e não se realiza aos saltos, rompendo tudo e todos os laços que o ligam com o passado. Assim, uma presença modal ou grupal, não quer dizer o rompimento ou a tomada de novas atitudes diante do grande grupo, mas inovações ditadas pelo momento ou pelas condições ambientais, e conservando no fundo, na sua essência, todas as características de ligação com um passado distante, mas presente na memória de cada um e seu repentino rompimento seria um ato ignóbil que os membros do grupo não admitiriam. Desse modo as transferências de ordem tradicional são muito lentas, quase imperceptíveis, mas contínuas, como contínuo é o ato de viver.

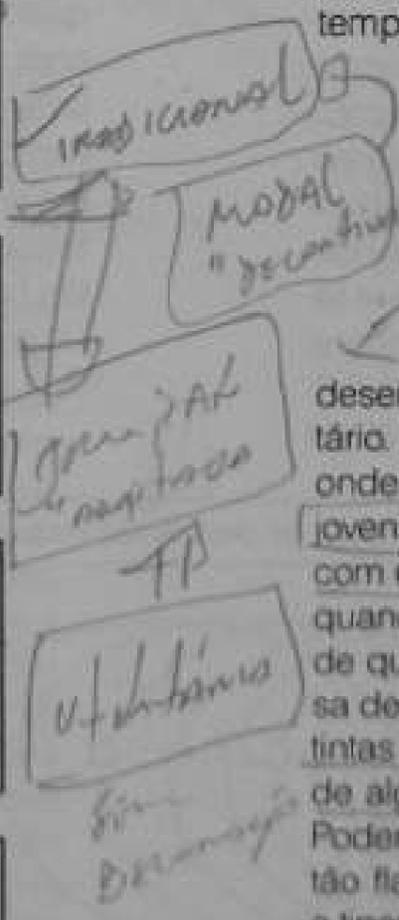
A colocação dos processos de acabamento está vinculada às necessidades e à utilização. As vasilhas de uso comum e até as de uso particular não exigem necessariamente uma decoração específica, mas poderão ficar com um acabamento produtivo, o que não ocorre com as de uso exclusivo, onde um processo decorativo rígido, tradicional, deve ser aplicado. Dentro deste raciocínio, o processo decorativo aplicado em vasilhas de uso comum, poderá ser uma opção do artesão na aplicação de sua liberdade de escolha: se não é essencial decorar pode aplicar uma decoração na medida que tiver tempo.

Tradicional: é a perpetuação do modo particular de fazer, não por inércia social, mas porque corresponde às exigências e postulados já consagrados pelo grupo.

Modal: é o modo particular de fazer dentro de uma tendência artística ou de estilos decorativos da ocasião sem alterar o sentido tradicional.

Grupal: é o modo particular de fazer dentro de uma tendência produtiva ou artística adaptando-se às condições ambientais sem alterar o sentido tradicional.

Utilitária: é aquela que por suas características comuns e de uso indiscriminado, não necessita tipos decorativos próprios.



"Entenda-se por tempo o espaço que medeia entre a produção e o uso".

Caso seja grande teremos um processo bem desenvolvido, caso contrário, um acabamento utilitário. Pode ainda ser o momento da escolaridade onde o ensino das artes decorativas oportuniza aos jovens o aprendizado sem comprometimento mas com o rigor de confecção, e com as explicações de quando e onde devam realmente ser aplicados e de que forma e intensidade. Talvez resida aí a causa de tantas variações de tipos de intensidades distintas na aplicação das impressões, na rusticidade de algumas peças ao lado de outras tão perfeitas. Poderíamos, inclusive, extrapolar para as diferenças tão flagrantes de pasta dentro de mesmas formas e tipos decorativos, das variações de antiplástico onde os futuros artesãos estariam buscando aquela pasta que mais lhes agradaria trabalhar.

Processo de... diferenciação e variação...

O mais importante na variação quer da decoração como do produtivo, é o processo de escolaridade calcado no "ver" e "fazer", participando a parte intelectual de cada um, determinando que as produções ou reproduções não serão sempre exatamente iguais. Há uma variação mínima de uma peça a outra feita por um mesmo artesão, com maior razão haverá uma variação mais acentuada entre artesãos e mais profunda entre "escolares", ou melhor "aprendizes" e profissionais. Estas diferenças existem mas, realmente, não são grandes, são mínimas, mas efetivas e reais no tempo. Tomando como parâmetro uma geração, teremos diferenças mais acentuadas, mas não distorções culturais.

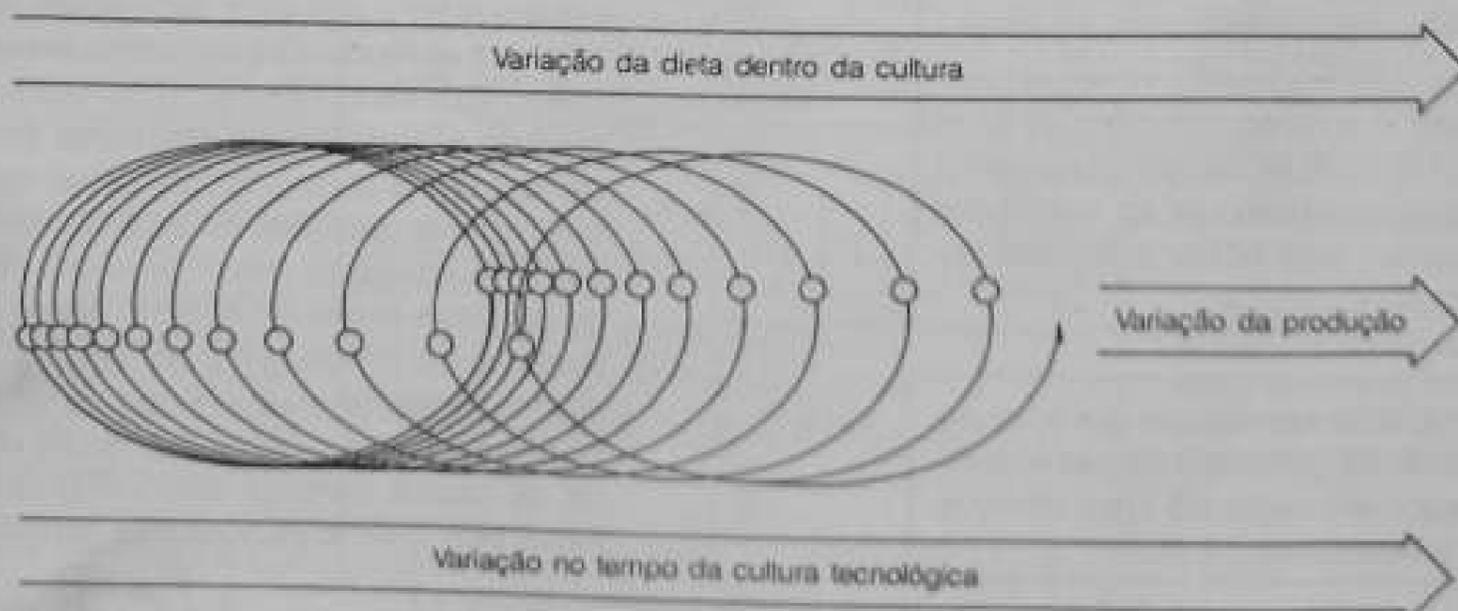
O fluxograma hipotético da variação tecnológica de uma cultura no tempo e na produção (v. fig. 15) nos apresenta quatro pontos de interesse: a dieta e a confecção ocupam os pontos mais próximos da elipse, enquanto nos mais afastados estão a técnica e a decoração. Estes dois dependem dos primeiros e têm, entretanto, muito da opção criativa e das exigências do artesão. O diagrama tenta mostrar um processo de variação evolutiva na produção cerâmica onde é mais fácil identificar os elementos de variação mais acentuada: os produtivos e, mais lentos, a variação da dieta e da tecnologia. A variação da dieta e da tecnologia não dependem única e exclusivamente do homem, mas da ambiência em que se encontra e dos processos de contactação que vem a estabelecer ao longo de seu posicionamento expansionista e, por vezes, alheio a sua vontade. É óbvio que no momento em que tivermos estas variações impostas, as outras a elas se filiam dentro de parâmetros culturais conhecidos. Não podemos dizer que uma variação determina uma imediata alteração de comportamento, seria uma revolução. As alterações se operam na medida em que o grupo se ambienta e se familiariza com elas. Assim, os processos de variação estão muito mais ligados ao fato repetitivo, que na pintura poderá levar no tempo a uma estilização, do que às interferências externas: alterações por contatação. As modificações ambientais serão pequenas, pois embora os nichos ocupados por vezes não sejam os melhores, o que teremos é uma recessão produtiva e uma degeneração na qualidade, mas culturalmente uma estabilidade. Não vemos dentro dos nativos a questão da

pobreza ou riqueza, pois produzem para a subsistência e esta sempre está garantida. Assim, quando o europeu aporta e estabelece um juízo de valor dizendo que os grupos são "pobres", "miseráveis", relaciona-os a quem? Que critérios utiliza?

Os processos impositivos de cultura colocados diante do nativo no momento da conversão catequética, impondo inclusive uma nova tecnologia e novas formas, não é suficiente para afastá-lo de sua tradição e de sua produção própria. A produção cerâmica e toda a variação de motivos plásticos e de pintura é um processamento lógico e evolutivo da cultura que é dinâmica e sequencial.

Como trabalhamos com sítios de superfícies, por vezes pequenos, por vezes divididos e subdivididos em pormenores, por nós arbitrados, passamos a encontrar elementos que realmente pertencem a um mesmo contexto, mas que nossa vontade de buscar diferenças tecnológicas nos leva a considerar diferenças que realmente inexistem. A fixação de fases a cada pequena modificação estabelecida e por vezes até inexistentes é querer não aceitar a própria dinâmica do homem como portador e criador de uma cultura, vivendo dentro de um contexto social e interligado a seus aparentados pelos laços da tradição. A fragmentação que as fases propõem e projetam poderá causar, e por certo o fará no futuro, uma confusão interpretativa de um conjunto cultural indivisível, mas evolutivo em seu tempo dentro de um espaço conhecido.

Considerem-se ainda dois elementos de grande importância para um comportamento comprometedor: a análise morfológica que hoje se faz sobre fragmentos e a coleta de um número cabalístico de fragmentos para melhor se adaptar ao processo de seriação a ser aplicado. Estas colocações não nos oferecem uma visão de conjunto, mas de uma pequena parcela de uma realidade muito maior que com esta análise atual nos levará a nada. É urgente uma reformulação nos conceitos, nas atividades de campo e a aplicação de novos métodos. O estudo e a análise das peças ou dos fragmentos devem ser feitos isoladamente considerando todos os elementos postos à disposição do artesão. De outra parte, deve-se considerar as fases como elementos isolados de um mesmo conjunto.



Fluxograma hipotético da variação tecnológica de uma cultura no tempo e na produção

*Diálogo
com
Figueira
com os
comparando*

*ABJ. Análise
de sítios
A partir
do trabalho
sistemático
com a
mudança*

3.1 - Face Interna

O tratamento dado à superfície interna das vasilhas Guarani, apenas sob seu aspecto de representatividade final, é o que temos diante dos olhos ao fazermos a análise de um fragmento. Sua busca manufatureira como resultado de uma série de ações conjugadas e de ações sequenciais vieram propiciar esta representação final nunca considerada.

As etapas produtivas são comuns havendo diferenciação e variação nos momentos de utilização e nas opções decorativas. A forma e o fim a que se destina a vasilha irá determinar o tipo de acabamento e a respectiva ação a ser desenvolvida.

A fixação dos cordéis após a sequência de superposições determina a forma final a ser obtida. Como a grande maioria das vasilhas e dos fragmentos são lisos, é muito difícil estabelecer a ação de fixação, podendo tanto ser digital como espatular, e dentro destas teríamos ainda uma variedade de opções.

Partindo da base, que tanto pode ser um bloco de argila modelado como uma série de cordéis em espiral, e saindo de um ponto e paulatinamente tomando a forma desejada, o tipo de base através de seu perfil que adiante apresentamos, poderá nos dizer da técnica utilizada no seu fabrico e da intenção do artesão na busca daquela forma desejada. Sobre esta o artesão montará a parede da vasilha, e, com maestria, irá superpondo roletes que após uma sequência, que não deverá ser muito longa, iniciará um processo de fixação para, após, reiniciar uma nova sequência de roletes e assim sucessivamente até a montagem final.

Toda a vasilha está teoricamente dividida em duas grandes partes: uma inferior correspondendo ao fundo até o maior diâmetro e outra superior, deste até a borda. A vasilha é um todo e não uma superposição de partes, embora assim possa ser descrita e assim trataremos adiante.

No momento da construção ou produção do fundo, normalmente tronco-cônico, com vértice rômico, vamos da base ao maior diâmetro abrindo e dando-nos uma visão ampla do interior permitindo que a fixação seja feita por qualquer ação. O princípio do alisamento, deverá ser um tipo de acanalado, elemento que eliminará as rugosidades maiores e permitirá uma ação posterior mais sensível. A ação de fixação tanto poderá ser digital como espatulada, aproveitando-se a pasta ainda plástica. De qualquer forma, a obtenção do fundo pela sua própria natureza possibilita tipos de ações diferentes, o mesmo não acontecendo com a parte superior, onde a diminuição gradativa do diâmetro irá eliminando certas possibilidades de ações. As formas abertas, tipo "alquidar", mais comuns após o contato com o europeu, as tigelas que apresentam um estreitamento de borda, permitem pela sua forma uma ação mais ampla, sem grandes limitações, permitindo, nestes casos, o uso de processos diferentes de alisamentos.

Nas análises efetuadas sobre fragmentos e peças inteiras e dando real atenção ao tipo de acabamento interno, observamos que alguns são naturais

outros são com barbotina. Ora, um e outro deverão condicionar o artesão a um tipo de ação no que tange à fixação dos roletes. Se o acabamento for natural com um pseudo-banho, a fixação deverá ser contínua e o mais uniforme possível para permitir o seu fim. Se, entretanto, houver a aplicação da barbotina, seja como banho ou camada corretiva, a fixação poderá ser espaçada. Nos fragmentos onde a barbotina é mais espessa, ela se interpenetra nos roletes, mostrando diferentes pastas em uma mesma parede. O observado nas análises de paredes e principalmente nas faces internas, é de que uma linha sinuosa delimita a parte produtiva da de acabamento quando há o uso da barbotina, e dificilmente é identificável quando se trata de um pseudo-banho. A espessura da barbotina e a sinuosidade da linha delimitatória entre o produtivo e o acabamento nos oferecem algumas possibilidades analíticas. Se fosse possível descolar a barbotina veríamos que temos diferentes tipos de tratamento e de pré-alisamentos, indo desde um grosseiro até o de canaletas, sendo normalmente contrários ao sentido dos roletes, e neste caso seria uma barbotina corretiva; quando trata-se de banho, a linha é bem mais suave pois o pré-alisamento já é mais perfeito. A espessura da barbotina aplicada e o seu perfil contra a pasta produtiva nos dirão, em tese, o tipo de fixação empregado: se contínuo ou espaçado.

A simples superposição dos roletes e uma fixação espaçada poderá ser suspensa aí, dando ao final uma vasilha com o interior roletado, caso raro, mas encontrado no vale do rio Uruguai.

O alisamento da superfície, etapa seguinte, poderá ser feito naturalmente ou com uso da barbotina. Sobre uma superfície natural deveríamos ter o uso de um instrumento o qual não poderá ser identificado mas teria como fim

1. eliminar a rugosidade causada pelo processo de fixação produtivo da forma, buscando nivelar, ainda que grosseiramente, a superfície total;
2. o mesmo alisamento, mas aplicado em partes, aproveitando a plasticidade da pasta, assim mesmo teria um caráter temporário, pois a aplicação de uma nova sequência de roletes exigiria uma ação de fixação que, pelas características deverá ser mais enérgica;
3. o mesmo alisamento, se aplicado no momento em que a peça já está em processo de raspagem, para eliminar as anfruosidades superficiais, neste caso teríamos os excessos dispersos pela superfície para fechar os interstícios e nivelando por igual, teríamos a eliminação da forma circular dos roletes e ao mesmo tempo uma diminuição da parede inicial com uma possível diminuição da resistência, a qual só poderá ser compensada com um apuro na queima e a conseqüente diminuição da plasticidade do núcleo, cercado por paredes espessas e bem cozidas.

Se a vasilha como um todo e a parede em especial diminuir na proporção da desumidificação, as-

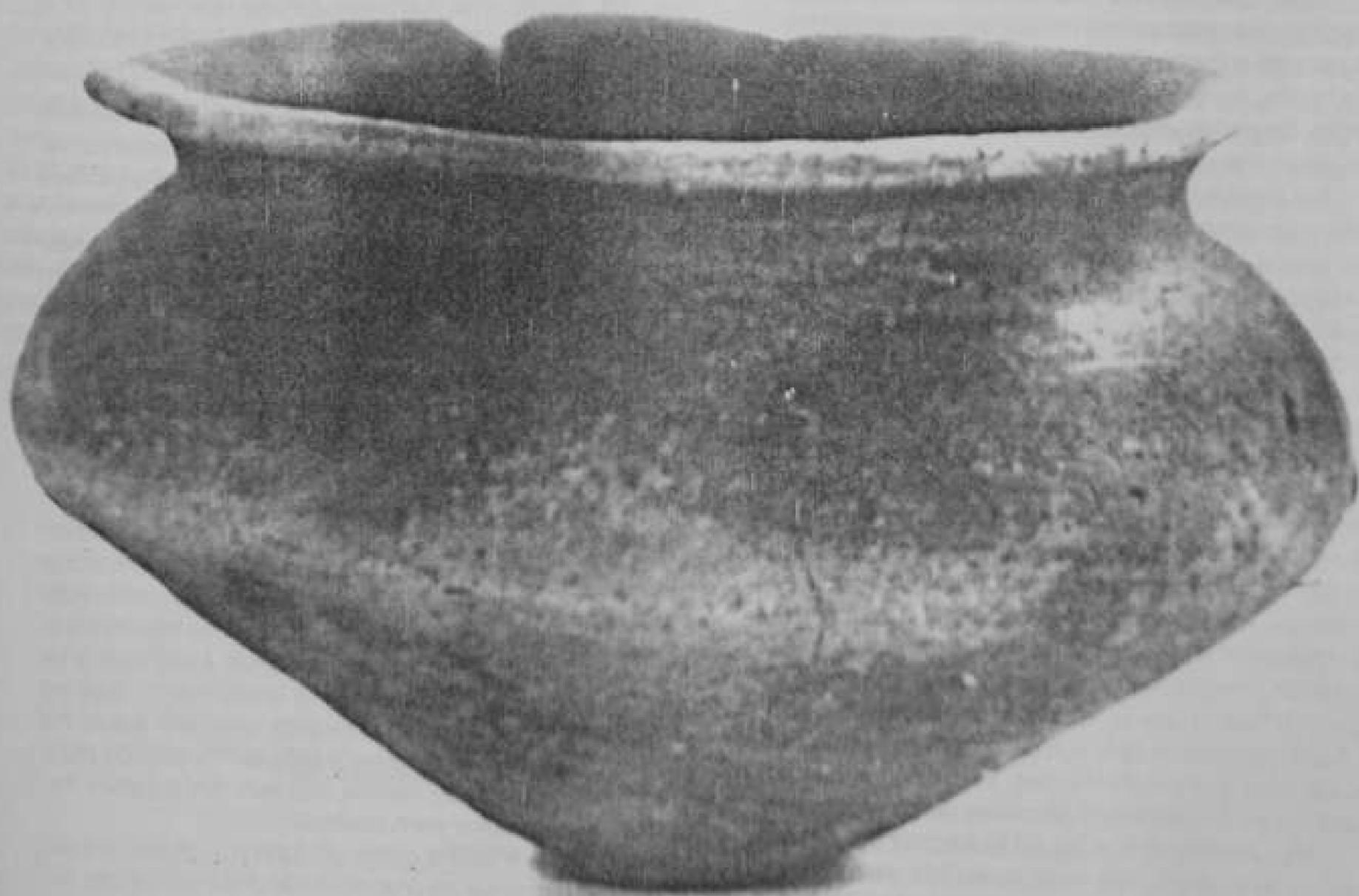
sim mesmo teríamos uma diminuição entre o rolete inicial e o final pelo fato do alisamento.

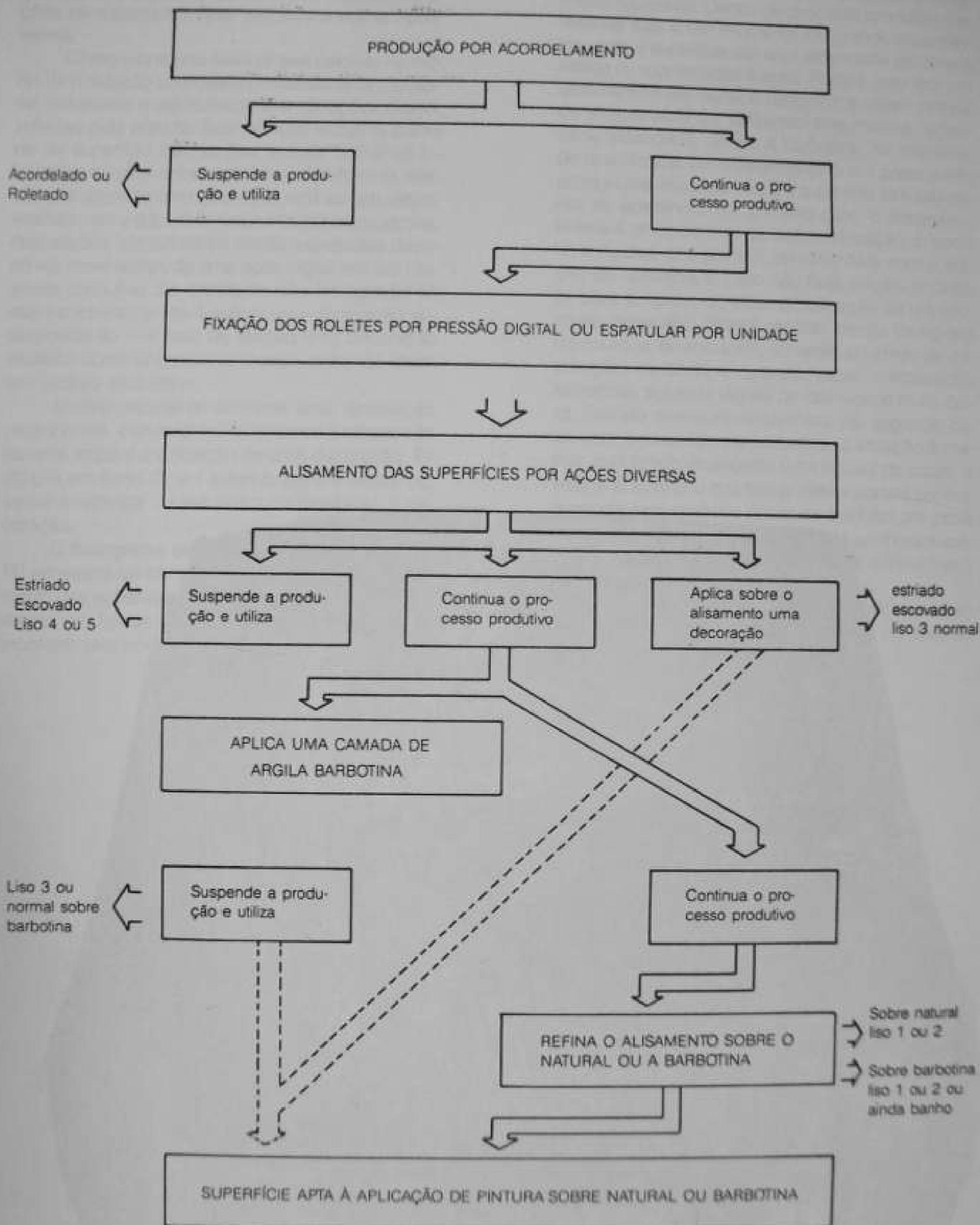
Uma vasilha que tenha apenas um tratamento natural partindo sempre de uma pasta produtiva, sua porosidade será proporcional à granulação do antiplástico, que deverá ser compensada pela umidificação da superfície e o seu refinamento na busca de um pseudo-banho, que dará uma dupla finalidade: apresentará uma maior consistência ao todo da peça, pela uniformização da superfície; e propiciará uma superfície lisa o suficiente para que seu uso seja o melhor dentro deste acabamento.

A opção do uso da barbotina como elemento terminativo, quer como banho ou como correção da superfície, poderia determinar alterações não só na forma de produção, onde a fixação dos roletes poderia ser espaçada, pois os intervalos seriam preenchidos por esta pasta. De outra parte, evitaríamos a raspagem e a conseqüente diminuição da espes-

sura dos roletes, mas, ao contrário, seu engrossamento fecharia qualquer possibilidade de interstícios remanescentes, como ainda aumentaria a resistência da vasilha. Uma das conseqüências, e quase que final, seria a possibilidade de se alcançar um índice bastante elevado no liso, diminuindo a porosidade a um grau ínfimo, pela característica que a pasta apresentaria, além de servir de suporte ideal para a aplicação de qualquer processo decorativo, quer plástico como de pintura.

O desenvolvimento da superfície interna pode ser visto no fluxograma (v. fig. 16) que nos demonstra as possibilidades de acabamentos produtivos e de decorações, com seus respectivos tipos ao longo das etapas produtivas. A arte final, o desejo último do artesão, estariam assim representados na peça ou no fragmento que temos diante de nós como único documento de um longo processo de produção cultural.







3.2. - Face Externa

Esta tem sido a mais descrita e quase unanimemente tratada pelos arqueólogos, pois morfológicamente é aquela onde temos as maiores variações de tratamento, quer produtivos como decorativos.

Como o presente Manual está calcado no modo de produção acordelado, externamente é possível vislumbrar e até acompanhar as ações desenvolvidas pelo artesão. Seu primeiro trabalho, como no da superfície interna, fixar e após fechar os interstícios criados entre os roletes, dando-se o artesão por satisfeito com esta ação, terá ao seu dispor vasilhas com a superfície recoberta por corrugações, depressões, carquilhas ou outras expressões decorativas provenientes de uma ação digital, em um momento produtivo. Se, entretanto não lhe agrada só este tratamento, poderá aplicar uma decoração, superpondo ao processo de fixação uma decoração explícita, como ungueais ou incisas, iniciando assim um padrão decorativo.

Morfológicamente teríamos uma decoração padronizada, estruturalmente teríamos a suspensão de uma etapa e a aplicação de uma decoração. Tudo gira em torno de um sistema: parar e utilizar ou, seguir e alcançar o ideal maior da produção, a decoração.

O fluxograma que estamos propondo (v. fig. 17) apresenta de forma geral e ampla o desenvolvimento das ações exercidas pelo artesão através das etapas produtivas e do comportamento diante do processo sequencial.

Fixados os roletes, passamos ao alisamento, utilizando-se a própria mão, o esteco de oleiro, escova, pente, ou outro instrumento, atingindo-se para cada caso um acabamento ou variação no tratamento superficial. Dentro do processo produtivo das vasilhas este é um momento de grande importância, pois a superfície até aqui alcançada apresenta estrias ou rugosidades suaves. Poderá optar por um alisamento mais refinado seguindo a ordem natural de acabamento ou, utilizando esta mesma rugosidade alcançada, aplicar a barbotina, na intensidade que desejar, considerando-se que a pasta ainda possui uma umidade boa e a superfície tem alto poder de aderência. No primeiro caso, o alisamento levaria a um momento de desumidificação, criando uma rigidez, que poderia ser diminuída com a adição de umidade, e caso não haja adição, a pasta irá para a rigidez do osso. A aplicação de um processo decorativo deverá ser feito dentro da rigidez do couro, e, devido a ela, só serão possíveis as decorações de corte, e, quando houver umidificação superficial, algumas digitais de intensidade muito baixa, ficando quase imperceptíveis. No segundo caso, com a presença da barbotina, a situação é melhor, pois tendo alcançado uma rigidez de couro, a vasilha já alcançou sua forma ideal e poderá ser manuseada sem grandes riscos de quebras por parte do artesão. A nova camada aplicada permitirá a aplicação de qualquer motivo, desde os digitais intensos até os de corte ou os repuxados.

Se adotado um ou outro caso, alcançará ao final um liso de alto padrão, podendo ser final ou elemento de suporte para a pintura.





NOMENCLATURA

A intensidade da confecção é vista em função da técnica empregada. Não é possível a análise de mesmas ações com uma mesma forma de julgamento. O uso de instrumentos distintos irá dar diferentes formas de impressão. Igualmente, as maneiras de utilizar um mesmo instrumento propiciarão uma apresentação diversa nas superfícies. Estas formas distintas de aplicação determinam a variação e esta, através da impressão, terá graus de intensidade. A proposta é de mensurarmos esta intensidade, definindo aí talvez, o modismo ou a tendência cultural.

É importante salientar, também, que as decorações são variáveis e não é possível dar a todas o mesmo tratamento, mas é possível buscarmos uma relação igualitária de tal sorte que intensidades iguais em técnicas diferentes sejam conceituadas com o mesmo valor.

O tratamento da superfície quer com cunho prático ou artístico, quando analisados, o são de uma forma particular para o geral e não diretamente dentro do todo decorativo. Assim, precisamos buscar a base unitária de decoração que denominaremos

Expressão decorativa é o elemento unitário que compõe uma decoração.

A repetição da expressão decorativa e sua distribuição sobre uma superfície dará uma decoração. Os seus arranjos e combinações permitirão uma análise do conjunto e a medição de seus tamanhos e a intensidade da aplicação definirá o tipo decorativo ou a variação do tipo.

Decoração plástica é aquela que resulta da modificação tridimensional da superfície da parede de uma vasilha com a argila ainda moldável e anterior à queima.

Como a decoração plástica é uma seqüência de expressões, apresentamos a seguir os tipos com suas respectivas expressões decorativas.

1. **Corrugado**, tem como expressão decorativa a **DOBRA** - é a ação lateral do dedo sobre a superfície cerâmica, pressionando uma parte da argila, por arraste, e formando uma crista de forma semi-lunar como resultado do acúmulo da argila arrastada.
2. **Digitado**, tem como expressão decorativa a **DEPRESSÃO** - é a impressão da polpa do dedo calcada verticalmente sobre a superfície cerâmica.
3. **Dígito-ungulado**, tem como expressão decorativa a **DEPRESSÃO ESTOCADA** - é a impressão da polpa do dedo calcado perpendicularmente sobre a superfície da cerâmica, armado com a unha, deixando a impressão desta no fundo da depressão.
4. **Imbricado**, tem como expressão decorativa a **CARQUILHA** - é o enrugamento da pasta pela pressão do dedo no momento em que junta os roletes.
5. **Acanalado**, tem como expressão decorativa a **CANELURA** - é um pequeno sulco contínuo de fundo côncavo produzido pela polpa do dedo arrastado sobre a superfície cerâmica.
6. **Ungulado**, tem como expressão decorativa a **UNGULAÇÃO** - é a ação frontal da unha, na forma de um arco, com sentido e formato de quem aplica.
7. **Beliscado**, tem como expressão decorativa o **BELISCO** - é a ação de dois dedos em forma de pinça que pressionam a superfície cerâmica, produzindo a elevação de uma porção de pasta ladeada pelas marcas da unha em sua base.
8. **Serrungulado**, tem como expressão decorativa o **CORDOAME** - é o resultado da ação de dois dedos em forma de pinça, em sentido contínuo e sucessivo sobre a superfície cerâmica, determinando a elevação de uma porção da pasta semelhante a um cordel retorcido, ficando com a base marcada pela ação das unhas.
9. **Pontado**, tem como expressão decorativa o **PONTO** - é a ação de um instrumento de seção variada, aplicada pelo artesão, de forma impressa sobre a superfície cerâmica.

10. **Estampado**, tem como expressão decorativa a **ESTAMPA** - é a preparação de um painel, em partes ou em um todo, cestaria, têxtil ou outro, aplicado sobre a superfície cerâmica por pressão.

11. **Estocado**, tem como expressão decorativa a **ESTOCADA** - é um corte produzido pela ação da ponta de uma lâmina reta, pressionada sobre uma superfície cerâmica, em uma única ação.

12. **Inciso**, tem como expressão decorativa o **CORTE** - é a ação de um instrumento de ponta aguda, ou não, que risca mais ou menos profundamente a superfície cerâmica, por pressão ou arraste.

13. **Escovado**, tem como expressão decorativa o **SULCO** - é a ação produzida por um instrumento de múltiplas pontas arrastadas na superfície cerâmica ou sobre ela friccionada.

14. **Espatulado**, tem como expressão decorativa a **CAVIDADE** - é a resultante da ação de uma espátula, agindo por pressão ou arraste, sobre a superfície cerâmica com a deposição de argila no seu entorno e apresentando lados angulares e fundo plano.

15. **Estriado**, tem como expressão decorativa a **ESTRIA** - é o resultado da ação de um instrumento de uma única ponta aguçada ou rômica ou, de várias pontas, simetricamente dispostas e arrastadas em uma superfície.

16. **Roletado**, tem como expressão decorativa o **ROLETE** - é um cordel de argila utilizado na produção das vasilhas e não apresentando outra atividade produtiva sobre o mesmo.

17. **Nodulado**, tem como expressão decorativa o **NÓDULO** - é uma porção de argila repuxada ou aplicada na superfície cerâmica, de forma cônica ou tronco-cônica.

18. **Exciso**, tem como expressão decorativa a **EXCISÃO** - é a retirada de uma parte da argila, através de um instrumento, buscando criar um motivo ou uma superfície áspera para aderir um aplique.

A análise e definição do tipo decorativo seria feito através das expressões decorativas, elemento mensurável e, uma vez definida, daria o conceito da decoração. A aplicação da expressão se faz através da ação de um instrumento, que calcado ou ar-

rastado define uma expressão e sua intensidade. Esta representação e sua intensidade pode ser mensurada de acordo com os tipos de expressões.

Ilustração nº 18

Mensuração das expressões decorativas no sentido da altura e profundidade

Número de relação	Medidas	Denominação	
		Altura	Profundidade
1	Igual ou maior do que 10 mm	Muito forte	Muito profundo
2	3 mm	Forte	Profundo
3	2 mm	Médio	Pouco profundo
4	1 mm	Fraco	Raso
5	Marca a superfície	Muito fraco	Superficial
6	—	Desgastado	Desgastado

Ilustração nº 19

Mensuração das expressões decorativas no sentido da largura e comprimento

Número de relação	Medidas	Denominação	
		Largura	Comprimento
1	Igual ou maior do que 5 mm	Muito grosso	Muito grande
2	7 mm	Grosso	Grande
3	5 mm	Médio	Médio
4	2 mm	Fino	Pequeno
5	Igual ou inferior a 1 mm	Muito fino	Muito pequeno
6	—	Desgastado	Desgastado

No tocante ao liso daríamos a mesma seqüência dos números em relação, havendo assim, uma forma de estabelecer um ponto de referência entre todos os tipos. Seria possível assim identificarmos intensidade entre si, mas, quanto às expressões, teríamos que oferecer outro tratamento condicionado à própria maneira de acabamento.

Ilustração nº 20

Intensidade do acabamento liso

Número de relação	Denominação
1	Banho
2	Muito alisado
3	Alisado
4	Normal
5	Mai alisado
6	Desgastado

A expressão desgastado, utilizada em todos os tipos de intensidade, deve ser levada em conta na medida em que os desgastes produzidos na cerâmica poderão ser por dois motivos: primeiro, por uma própria intenção do artesão que, após decorar ou dar um acabamento em uma superfície,

desgasta-a intencionalmente. De outra parte, e o mais comum, o desgaste poderá ser pelo uso. De qualquer forma, seja qual for a causa, é de grande importância a determinação do tipo de desgaste e a intensidade de sua ocorrência dentro de uma amostra cerâmica. A possibilidade de mensuração, apresentada em quadros isolados, está após reunida, mostrando as possibilidades das expressões decorativas e suas medidas (v. fig. 21).

A expressão inclassificável, tão utilizada dentro das classificações cerâmicas e constantes em serrações e descrições de sítios, nunca é explicada convenientemente. Ela é importante na medida em que nos pode oferecer alguns detalhes ainda não percebidos, como também, poderá dizer a futuros pesquisadores a causa que os levou a não classificar estes fragmentos. Considerando-se o tipo de agricultura predatória que tem sido desenvolvida em um espaço de tempo muito curto, o número de sítios serão diminutos e a grande maioria serão rasos, pela mistura das camadas provenientes da ação dos escarificadores, ao fazer o destocamento das áreas florestadas. O que restará? Primeiro o material por nós coletado, e, em segundo lugar, um material tão misturado que é preciso reelaborar uma metodologia para separá-lo, e já intentar uma classificação e análise tal, que permita salvar estes sítios destruídos e semi-destruídos, amparando-se naqueles, que por estarem em local ainda privilegiado, não foram tocados pela mão do colonizador.

A simples citação atual de inclassificável não nos dá a possibilidade de conhecer as razões impeditivas da classificação, razão pela qual, usamos em nossa análise quantitativa os seguintes critérios:

Ilustração nº 21

Relação entre a expressão decorativa e a intensidade de manufatura

Tipos	Expressão decorativa	Comprimento	Espessura	Profundidade	Largura
Conjugado	Dobra	□		□	□
Digado	Depressão	□		□	□
Diglo-ungulado	Depressão estocada	□	□	□	□
Imbricado	Canalha		□		□
Acanalado	Canelura		□	□	□
Ungulado	Ungulação	□		□	□
Bêlico	Bêlico	□	□	□	
Semungulado	Cordone		□	□	□
Portado	Porto	□		□	□
Estampado	Estampa			□	
Estocado	Estocado	□		□	□
Inco	Cone	□	□	□	
Escodado	Soco		□	□	□
Escudado	Cordado	□		□	□
Estado	Estre	□	□	□	
Portado	Porto		□	□	□
Nodado	Nódo		□	□	
Exco	Exco	□		□	□

- 1. Tamanho:** quando mínimo, não permitindo uma identificação segura da decoração ou dos modos de produção. Tal destruição normalmente ocorre em áreas trabalhadas intensivamente por trator, ficando impossível o seu reconhecimento.
- 2. Desgaste:** por vezes o desgaste é tão acentuado que impossibilita a identificação da decoração ou do acabamento superficial. Este desgaste poderá ser pelo uso ou, ainda, pelo rolamento do fragmento pela ação do arado.
- 3. Alterações:** ditadas pela má queima ou pela ação do tempo ou, ainda, pela ação ácida do solo que escama a superfície impossibilitando qualquer identificação segura, quer de decoração, como dos acabamentos superficiais. A ação do intemperismo e do pH é para algumas culturas um verdadeiro desastre no que tange a identificação decorativa. Diz-se, normalmente que a cerâmica é frável, mas não buscamos as reais causas desta afirmação.

Quanto ao tipo de desgaste ou outro motivo que determina a colocação do fragmento no rol dos inclassificáveis e por vezes até impede sua utilização na análise da pasta devido ao tipo de desgaste; se for por causa do intemperismo haverá uma alteração na parte interior, principalmente se o local ainda apresenta um solo ácido. A utilização de expressões seguras no processo classificatório melhora em muito a compreensão da ação do pesquisador.

Os processos analíticos, hoje em utilização, vêem o "caco" como uma expressão independente, algo que representa, em si mesmo, toda uma tradição e um comportamento cultural ou grupal. Entretanto, o fragmento é uma parte de um todo cultural e, ainda mais, sua representatividade dentro do processo produtivo desenvolvido pelo homem em um determinado momento, seja como acabamento de cunho prático ou artístico.

A presença de motivos decorativos, se realmente o forem, na superfície de uma vasilha, é importante e deve ser estabelecida nitidamente não só quanto ao tipo, mas quanto à variação dentro deste tipo. Esta é oriunda de uma forma disenta do uso do instrumento responsável pela impressão, determinando, outrossim, arranjos ou combinações diferentes das expressões decorativas. De outra parte, a associação de motivos de expressões diferentes dentro de um mesmo espaço oferecerá outros tipos decorativos a serem tratados em partes adiante. O mais importante, entretanto, é a definição exata do que entendemos e estabelecemos dentro de um

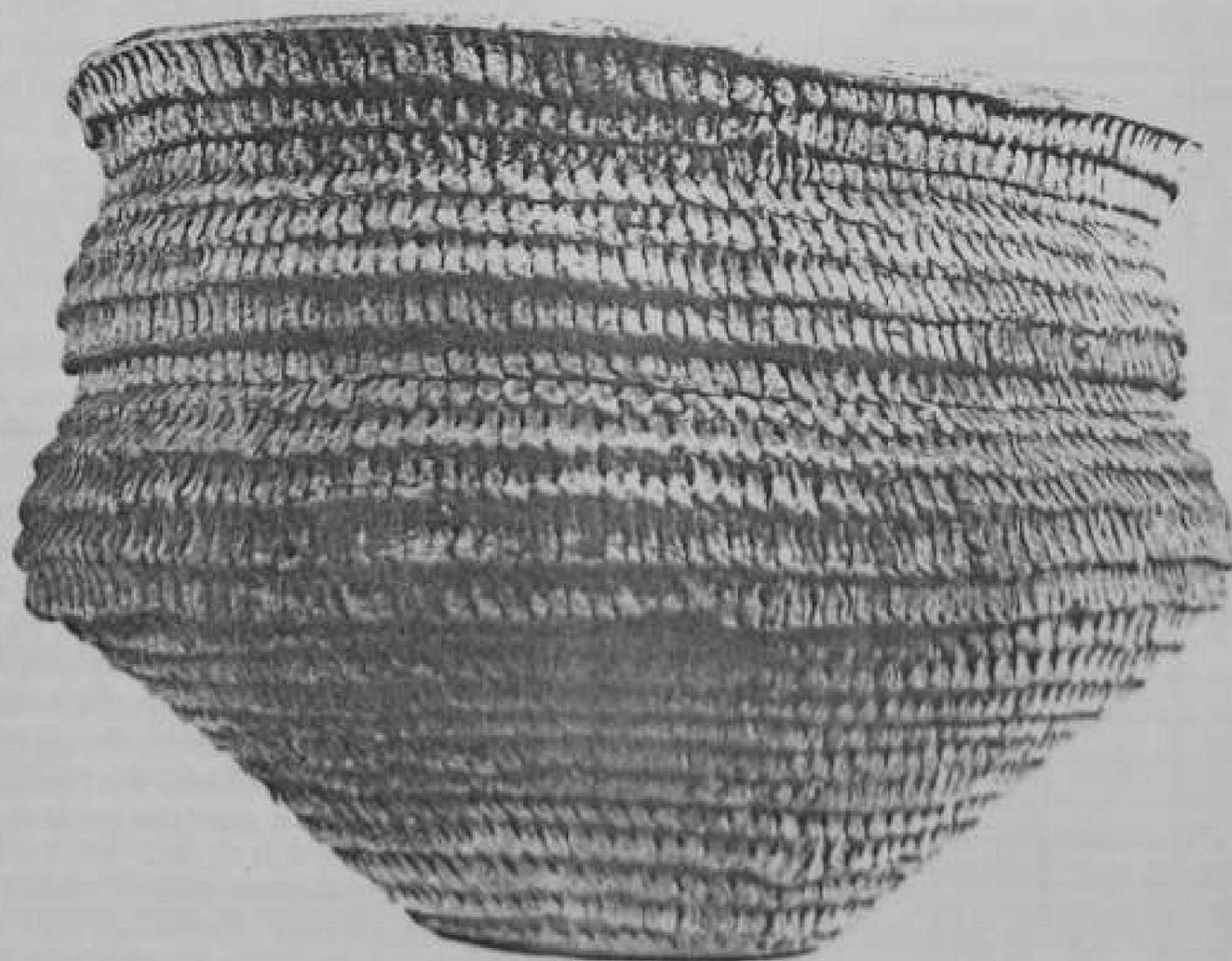
* caso expressão utilizada pelos arqueólogos brasileiros para designar o que nós da fragmentação no vasilhame, por nós substituída por fragmento

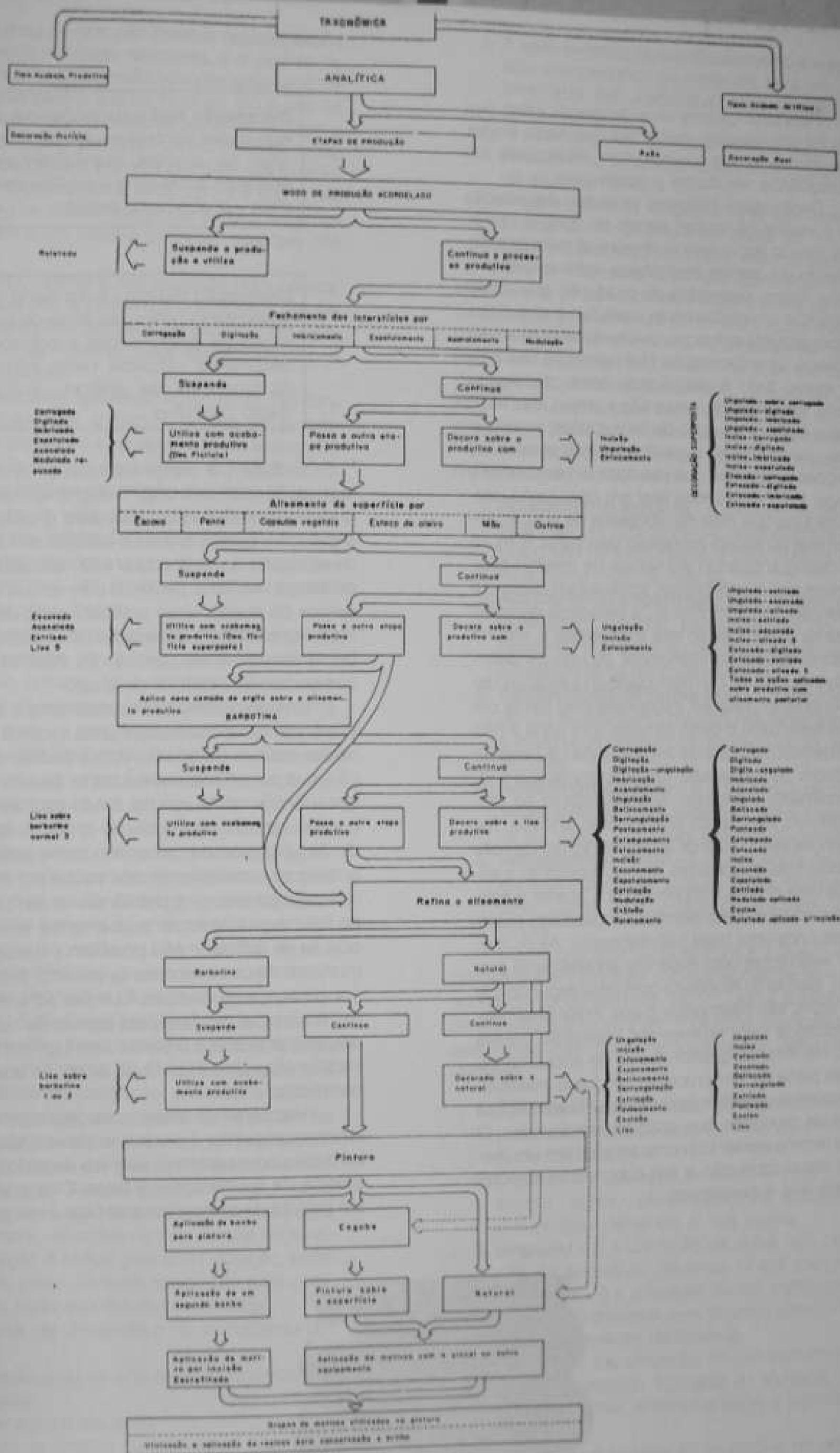
processo de análise o que é acabamento prático e o que é artístico, intencionalmente aplicado em uma superfície para decorá-la. Assim, produção e decoração são elementos que se confundem dentro de uma análise morfológica, onde os fragmentos são observados em si mesmo, sem se buscar a causa de sua produção.

Seria possível fixar a distância que separa um do outro? Aquilo que é produção e o que é decoração?

Para tanto, uma vasilha pronta já deve estar com uma rigidez do couro, podendo receber a impressão aplicada por instrumento de corte ou de pressão. Naqueles, entretanto, que dependem da polpa do dedo ou de espátulas onde a pasta é pressionada e escorrida para um lado, à semelhança dos corrugados, imbricados e outros, a argila deverá estar mais plástica. Neste caso, não poderemos ter uma ação profunda se for uma aplicação direta sobre o processo preparatório, mas uma ação rápida, simples, onde a ação apenas molda a intenção do artesão, cumprindo o seu desejo. Qualquer vasilha que apresentasse uma plasticidade grande calcada numa umidade maior, desmoronaria ao toque de uma aplicação mais forte. Deve, pois, haver um limite entre plasticidade e umidade. Quando houver um processo decorativo, com decorações profundas, bem marcadas, uma camada de argila, diferente da produtiva, foi aplicada já estando o processo produtivo encerrado. Só assim, em nosso entendimento, a vasilha poderia suportar sem danos maiores uma decoração mais expressiva.

Teríamos que considerar então, que existem decorações passíveis de serem aplicadas sobre o processo preparatório sem haver necessidade de aplicações de camadas extras de argila na superfície. Esta possibilidade, entretanto, inviabiliza determinadas decorações e, em outras, a intensidade de aplicação, dando uma decoração final característica do momento de aplicação. A rigidez exigida para a decoração é proporcional ao tipo decorativo a ser aplicado. Explicando melhor: a aplicação de uma decoração e um acabamento limpo, necessita de um determinado estado de superfície. Assim, para as decorações de corte - unguado, inciso, estriado e outras, podemos aplicar até a rigidez do osso, neste caso sua intensidade será menor do que a rigidez do couro. Lógico que podemos melhorar a superfície adicionando camadas de água, umidificando a superfície, mas também aí haveria um limite, pois a partir de um máximo, a estrutura começa a ficar comprometida. A umidificação, no caso de uma rigidez maior, seria para aumentar a intensidade da impressão. O importante é a relação entre rigidez e limpidez decorativa. Nas decorações de corte, sulcos, etc., a ausência de rebarbas mostra a rigidez ideal no momento da aplicação. Quanto mais pasta excedente tivermos junto às bordas dos sulcos ou maior dobramento nas dobras e carquilhas, mais plástica estaria a pasta. É possível a decoração em todos os momentos e a variável é a intensidade, se considerarmos apenas a plasticidade sobre o processo preparatório. A diferença está na presença do processo de acabamento posterior ao preparatório.





Para alcançarmos uma decoração ideal, perfeita, há um processo seqüencial que pode, a qualquer momento, ser interrompido, oferecendo em consequência resultados proporcionais.

Dentro deste processo produtivo e a posição que a vasilha irá ocupar dentro do fluxo, o importante parece ser o tempo disponível pelo artesão, elemento de grande importância entre o querer e o fazer. Assim, elementos de produção que darão à superfície um acabamento produtivo e elementos intencionalmente aplicados, que será um acabamento artístico, uma decoração. Normalmente, nas análises atuais, tudo é classificado como decoração quando, em realidade, umas são e outras não. Num primeiro estágio, na ação de fixar roletes, ou no segundo, de alisamento superficial, o que possuímos são ações produtivas que resultam em acabamento. Logo, não poderíamos falar em decoração deste ou daquele tipo, mas de processos de acabamento com esta ou aquela expressão decorativa. É muito difícil distinguir quando elementos de mesma posição, produtiva ou decorativa, apresentam diferença de intenção. Neste momento, a presença decorativa está na superposição das expressões e não na ocorrência fortuita ou intencional do uso de determinado instrumento. Um corrugado-ungulado ou um dígito-ungulado pode ser intencional pela forma como o artesão usou o dedo armado com unha e não na deliberada intenção de termos unha na base de uma dobra ou depressão. Quando presentes e intencionalmente colocadas, superpondo-se ao modo produtivo, elas serão acabamento artístico. Estas nuances são formas de acabamento nunca consideradas, mas importantes no conhecimento e estudo de uma cultura. Propomo-nos a aceitar o acabamento artístico como elemento sobreposto, quando possuímos uma base pré-elaborada. As de corte, que estão sobre uma superfície adredemente preparada, alisada ou recoberta com uma segunda capa de argila, são tratamentos puros, intencionalmente produzidos para representar realmente aquele motivo. No entanto, quando modo de acabamento, fazendo parte de um processo produtivo interrompido, temos expressões decorativas utilizadas como formas de produção que acabam sendo finais. O fato de termos elementos considerados em um momento como produção e em outro como decoração, nos leva a considerar:

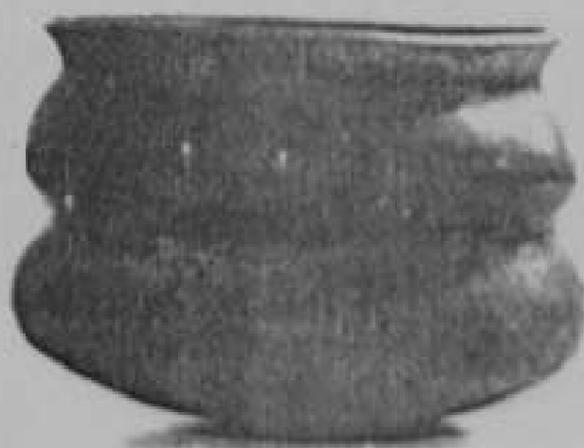
Decoração real - uso seqüencial de expressões decorativas, em combinações ou arranjos intencionalmente aplicados sobre uma superfície cerâmica - acabamento artístico.

Decoração fictícia - é um modo de acabamento prático resultante da aplicação de determinadas expressões decorativas, utilizadas como formas de produção nas vasilhas - acabamento produtivo.

É difícil, por vezes, estabelecer uma e outra; sua seqüência dentro do fluxograma nos permite uma visão mais ampla, mais clara e, inclusive, sua separação. Elemento pouco considerado é o modo de utilização da vasilha que não necessita de uma decoração explícita, podendo permanecer com processos de acabamento prático. Dentro deste critério o importante é a utilização e não a forma de acabamento, pois é ele que irá nos informar sobre o comportamento cultural do grupo.

Se assim comporta-se realmente a cultura, a existência de acabamentos produtivos de determinadas vasilhas de acordo com o padrão de utilização, sua ocorrência e predomínio podem ser uma decorrência modal, grupal e não tradicional. Esta, por sua vez, dá a liberdade de opção. A necessidade da aplicação de um motivo como acabamento artístico em uma determinada vasilha por imposição cultural, nos leva, por premência de tempo ou outro fator, à produção de acabamentos sobrepostos que, se na realidade não possuem a beleza e o primorismo de um acabamento artístico, têm a força e a presença da tradição. Cumpre ao artesão sua real finalidade: produzir para atender às necessidades momentâneas e urgentes sem fugir aos padrões tradicionais e com a liberdade de opção que lhe são permitidas.

Realmente se assim considerarmos e assim estamos propondo, é preciso revisar as análises dentro destes novos critérios, pois fica abalado o antigo sistema de sub-tradições e fases. O que antes era um padrão de comportamento hoje é um processo



produtivo e aquilo que não possuía representação, ou era desconsiderado realmente, é o padrão de comportamento. Esta revisão vai apresentar uma nova dimensão para a cultura Guarani. Só o fato de a termos isolado já é bastante significativo. Todo e qualquer elemento que daqui para a frente for acrescido será de grande importância para sua fixação, pois devemos vê-la como uma cultura e não como um conjunto de partes independentes que sabemos pertencerem a um mesmo contexto, mas que não se juntam.

Nossa proposta e sua utilização num processo de revisão dos documentos coletados e estocados nas instituições, permitirá de imediato uma nova dimensão sem passar pelos estreitos caminhos das fases culturais.

Em realidade, aplicando nosso raciocínio dentro da situação atual, o homem produz em função de suas necessidades e na dimensão do tempo disponível e naquilo que lhe permite a tradição. Sua real intenção está na decoração que ficou falseada pela presença de uma decoração fictícia. É o que possuímos hoje, sub-tradições calcadas em modos produtivos, desconsiderando percentualmente a decoração intencional. Ora, recolocar as coisas em seu lugar parece ser o lógico.

A transferência da presença de processos de acabamento dentro de grupos parece revelar um adiantamento cultural. Não permanecer com um corrugado, mas alcançar um escovado seria uma exigência a mais na seqüência da cultura mas, assim mesmo, uma decoração fictícia. Sua presença em grupos mais recentes teria a mesma força cultural que o corrugado em grupos antigos. A alternância destas posições não seriam indicadores cronológicos, mas intencionalidades produtivas. A presença de escovados nem sempre indicaria grupos recentes, ou corrugados fortes grupos antigos, e ambos poderão coexistir no mesmo sítio como formas fictícias de decoração ou sejam, modos de produção de determinados grupos neste momento.

O modo decorativo difere muito e nas classificações atuais é comum a junção de tipos de decoração de diferentes instrumentos e ações aplicadas pelo artesão num mesmo rol. O Manual propõe que elementos diferentes devam ser analisados separadamente; assim, o uso de instrumentos e as formas de ação são as bases para se iniciar um novo critério de análise. Dentro deste devemos juntar elementos decorativos da mesma origem e instrumental com os de mesma ação e quanto possível aqueles que apresentam variações na intensidade do fabrico. A decoração é obtida pela compactação, corte ou adição de pasta. Quando executada pela compactação ou corte seu resultado depende:

1. da forma, da dimensão e do instrumento utilizado;
2. da direção e do sentido da ação exercida pelo artesão;
3. da intensidade da ação.

No caso da direção, parece aquele que maior importância vai apresentar pois dele advirá a variação do tipo:

1. A ação exercida perpendicularmente à superfície, compactando ou cortando, dará um determinado tipo decorativo sem arraste de pasta.
 2. A ação exercida diagonalmente à superfície produzirá na superfície, cortes com aparência de escamamento.
 3. A ação exercida diagonalmente por arraste produzirá um acúmulo de pasta ao fim da ação proporcional ao instrumento utilizado.
- Tem-se separado a pintura do acabamento plástico. Na junção dos elementos iniciais, pintura e acabamento plástico se confundem numa superfície adrede preparada. A diferença se manifesta num momento secundário, na ação exclusiva de produção decorativa quando o artesão ou utiliza um instrumento para imprimir uma ação, ou um pincel para pintar um motivo. Dentro destes critérios, no que tange à cultura Guarani, isolamos os seguintes modos de acabamento:

1. **Acabamento simples** - é a cobertura da vasilha com um tipo de motivo produzido por um único tipo de instrumento e uma mesma técnica numa mesma direção.
2. **Acabamento superposto** - é a presença de duas ações distintas, produzidas por um instrumento, ou vários, ou de diferentes técnicas, sobrepondo-se no mesmo espaço.
3. **Acabamento de dupla face** - é a ocorrência de um acabamento plástico nas faces interna e externa da vasilha com motivos iguais ou diferentes.
4. **Acabamento duplo** - é a presença de duas ações distintas produzidas por um instrumento, ou vários, em áreas distintas da vasilha.
5. **Acabamento misto** - é a ocorrência de acabamento plástico e pintura numa mesma vasilha, numa mesma face ou em faces diferentes.

Como o acabamento simples é o básico e os demais seriam junções, sobreposições de mesmas ações ou ações distintas, vamos definir a intenção do artesão que reunirá em si os tipos principais que serão o resultado da forma e posição do instrumento utilizado.

1. **Alisada** - é a eliminação da rugosidade das paredes através do aplanamento deixando a superfície lisa.
2. **Digital** - é a utilização do dedo, em sua parte interna - polpa -, pressionando ou arrastando a superfície, deixando aí sua marca.
3. **Ungueal** - é a utilização da unha, sob pressão, na superfície, deixando aí sua marca.
4. **Impressa** - é a utilização de um instrumento ou de uma estampa para imprimir sobre uma superfície marcas decorativas.
5. **Estriado** - é a utilização de um instrumento de ponta simples, aguçada ou rômica, ou múltiplas pontas, arrastadas sobre a superfície cerâmica.
6. **Roletado** - é a utilização de cordões de cerâmica como elemento produtivo ou decorativo.

7. **Nodulado** - é a utilização de parcelas de argila em forma de pequenos núcleos - nódulos - aplicados ou repuxados da própria parede da vasilha.

8. **Exciso** - é a extração de parte da argila para uma representação decorativa ou para criar condições para a colocação de apliques.

1. TRATAMENTO PLÁSTICO

Nas formas de tratamento superficial, o artístico é a maneira de dar uma intencionalidade. Como temos dito e iremos reafirmar nos capítulos adiante, nem sempre o que caracterizamos como decoração realmente o é. Por vezes, não passa de um acabamento produtivo, por uma técnica ou ação sem a qual o artesão não alcança seu objetivo que é uma intenção de acabamento artístico com aquilo que é prático. Na seqüência dos motivos e sua conceituação, não estamos preocupados nesta distinção, vamos considerar tudo como uma técnica de acabamento superficial, partindo de uma ação com um instrumento. Denominamos acabamento simples quando temos a ação de um só instrumento sobre uma superfície. Estes instrumentos estão reunidos em grandes grupos que caracterizam, por sua vez, uma ação, que seria a posição do instrumento em relação a uma superfície. A posição, entretanto, não é o único elemento a ser considerado, teríamos ainda a depuração da argila, representada pela perda da umidade, que lhe dará um tipo de dureza passível de ser trabalhada, de receber um tipo de tratamento e como consequência uma representação deste mesmo tratamento. Numa mesma pasta, onde tenhamos uma alta umidade teremos uma plasticidade maior e, por exemplo, os cortes serão representados com rebarbas, pequenas dobraduras, em contraposição, se a umidade for menor, diminuindo assim a plasticidade, os cortes serão limpos mas impossíveis de possuírem uma determinada compressão ou arraste muito profundo. Devemos, pois, considerar no tratamento simples a resistência que a pasta vai oferecer à pressão do instrumento, isto dará como consequência a intensidade. Esta umidade superficial poderá ser aumentada se adicionarmos água ou uma camada de argila dissolvida (barbotina) que ao ser assimilada aumenta a possibilidade.

Quando tratamos do modo de produção e de acabamento, procuramos deixar estes elementos bem aclarados, mas no momento em que vamos tratar em específico das ações produtivas, e a partir daí conceituá-las, é interessante relembrar que um modo de acabamento depende:

Do instrumento, forma de utilização e a posição, determinando a variação do acabamento.

Todo instrumento tem uma forma e uma finalidade, para isto é criado e produzido. Por vezes não

se utiliza dele toda sua potencialidade, apenas aquilo que no momento interessa. No caso da impressão na superfície da cerâmica, o instrumento de acordo com a forma como é utilizado irá determinar uma ação. Já foi salientado, anteriormente, as ações produzidas e os instrumentos foram agrupados através destas ações de cunho genérico e subdivididas pelas formas de utilização que definem, no caso, o tipo de acabamento superficial. Estes tipos criados, generalizam, agrupam variações que seriam produzidas pela posição angular do instrumento em relação à superfície considerada. Se a posição for em ângulo reto ou apresentar uma obliquidade, sua relação com a superfície será distinta e, como consequência, teremos um resultado diverso que, embora esteja dentro de um contexto maior, demonstra nitidamente uma outra intenção do artesão. Assim, o estudo puro e simples de uma ação produzida por um instrumento não é suficiente, é preciso observar a intencionalidade do artesão e o que buscava no momento em que imprimiu aquela ação. A reunião das ações através de grandes grupos, que denominaríamos de tipo, normalmente não é suficiente, porque este é um ponto intermédio entre uma generalização de um agrupamento maior: a ação. As ações e seus tipos são tradicionais e as variações poderão ser modais sem fugir ao universalismo cultural.

Em uma ação digital, por exemplo, poderemos usar qualquer dedo e ainda de várias formas. Consideremos o polegar: se agirmos lateralmente, pressionando e arrastando sobre a pasta, teremos uma dobra, que na sucessão de ações formará uma corrugação, unindo os roletes; se, ao contrário, usarmos a polpa sob pressão, produzirá uma depressão, que na sucessão dará um acabamento digital, outra modalidade de fechamento e união dos roletes; se, entretanto, usarmos a polpa na posição mencionada, mas arrastarmos sob pressão na superfície, teremos um acanalado. Se a utilização deste mesmo dedo for frontal, de baixo para cima, impedindo o contato da unha com a superfície, teremos uma depressão menor, dará o mesmo resultado anterior apenas diminuindo o tamanho, será um digital; se, ao contrário, usarmos o dedo perpendicularmente ou de cima para baixo, propiciaremos o contato da unha e da polpa do dedo com a superfície, oferecendo-nos outro tipo de acabamento, será um dígito-ungulado, que, de acordo com a posição será reto, oblíquo ou de outra variação. O que queremos mostrar com este exemplo são as potencialidades dos instrumentos e que de acordo com a posição e a forma de uso obteremos diferentes acabamentos. Se o mesmo instrumento for utilizado duplamente, teremos outra intencionalidade. Um acabamento simples é uma ação única e objetiva sobre uma superfície. Esta determinação, o isolamento deste tipo de ação é de grande importância na fixação das intencionalidades humanas e uma variação poderá, talvez, caracterizar grupos ou momentos modais dentro de uma área.

As ações digitais são de origem produtiva e sua posição numa ordem artística só o será quan-

do sua presença dentro do tipo estiver produzida sobre uma nova camada de argila ou os espaços que intermedeiam uma e outra expressão decorativa, apresentarem um tipo de alisamento que os qualifiquem como formas de acabamento artístico, assim ocorrerá nos digitados e nos dígito-ungulados, para os demais é preciso uma análise bem mais apurada.

Já as ações estriadas, que irão encerrar vários tipos, poderão apresentar uma gama maior de intenções. Se vamos buscar o modo produtivo em sua primeira etapa, de fixação de roletes, o espatulado e suas variações é o mais indicado; se, entretanto, analisarmos com olhos para uma etapa posterior, encontramos no estriado e nos escovados o elemento primordial para o alisamento inicial e para a eliminação dos últimos remanescentes da rugosidade da prensão dos roletes.

No tocante aos incisos, a característica de cada um e sua representatividade irá nos oportunizar uma identificação com os motivos de pintura, quer se trate do linear simples ou oblíquo, da grega ou do inter-cruzado, ou, ainda, do circular. Veremos que são representações dos mesmos motivos da pintura, não apresentando, é lógico, as nuances daquela devido à rigidez que a própria pasta oferece. Uma análise mais acurada dos incisos da cultura Guaraní, cujas representações aqui apresentamos, não esgota as variações, que forçosamente deverão ser agrupadas em outra modalidade. Acreditamos que ao repassar os documentos existentes nas Instituições de Pesquisa, outras formas de agrupamento serão propostas e uma elucidação maior será possível. Embora o material utilizado para a confecção deste Manual tenha abrangido todo o Estado, muito deve haver para elucidar este tipo de acabamento, que ao nosso ver é realmente artístico.

Quanto ao nodulado, de que isolamos duas variações, o repuxado, que é o agregar argila em um nódulo, pode muito bem representar um acabamento de origem prática, pois a pressão exercida tem também a finalidade de eliminar interstícios e fixar roletes, ao mesmo tempo que dá uma visão artística à superfície. Acreditamos que só muito tardiamente tal técnica tenha sido aplicada, talvez por isto, sua pouca representatividade. De outra parte, a necessidade de formar os nódulos, retira da parede uma considerável massa de argila, determinando o enfraquecimento em pontos seguidos, permitindo o rompimento da vasilha. Se tal técnica tivesse sido aplicada em períodos mais antigos seria uma ótima oportunidade para a aplicação da barbotina devido à sinuosidade da superfície e a aderência que teríamos para a camada extra de argila. Já no caso do nódulo e sua aceitação por aplicação, a presença altera a espessura da parede, aumentando-a. A aplicação estará vinculada a um estriamento ou excisão para permitir a colagem do nódulo à superfície. De outra parte, a fabricação do nódulo, fora do recipiente, permite uma aceleração no fabrico e uma simetria não só no tamanho, na forma e na distribuição quando de sua aplicação.

Sintetizando o que até o momento apresentamos, podemos isolar uma decoração real de outra fictícia. Os tratamentos superficiais sejam externos ou internos, dividem-se em duas etapas, um produtivo - acabamento de cunho prático, e outro decorativo - acabamento de cunho artístico.

O primeiro, pela sua própria natureza, é produção e determinará um tratamento. Se a análise fosse morfológica denominaríamos de "decoração fictícia". O acabamento de cunho artístico, por sua vez, é uma intencionalidade produtiva onde o artesão realmente quer produzir ou impor um desejo estético ao que denominamos "decoração real".

1.1 - Decoração simples

Como o processo de acabamento simples é o mais importante porque reúne em si produção e decoração e a junção de seus tipos e variações é que irá determinar outras formas de decoração, devemos nos aperceber, também, que etapa do fluxo de produção o artesão alcançou. A etapa de produção nos dirá quando estamos diante do real e do fictício. É possível que, para o nativo, um e outro se confundam e o avanço nas etapas significaria evolução decorativa. Se observarmos o fluxo, veremos que para se alcançar a pintura, poucas etapas podem ser suprimidas, sendo este o ponto mais avançado da decoração. Para nós, a suspensão de uma etapa e a presença de um acabamento superficial denotará a intenção do artesão.

A maneira como utilizou o instrumento sobre a superfície é essencial, pois o instrumento e a forma de utilização determinam o tipo, enquanto que a posição em relação à superfície define a variação.

O estudo ou a análise do material poderá ser agrupada do geral para o particular: da ação, que é a forma de agir com um instrumento, reunindo tipos e estes, por sua vez, variações, que seña o detalhe particular das ações que ainda seriam acrescentadas da intensidade da aplicação do instrumento sobre a superfície. Não poderia esta intensidade ser também uma forma de intencionalidade? É algo a ser definido. Nada impede que seja e possa inclusive ser um elemento de mensuração cultural. Só a análise dentro de todo o material já coletado poderá nos dizer se é ou não um componente cultural, distintivo da ação modal ou grupal.

Na apresentação do material que exemplifica, juntamente com as fotos, o que entendemos por acabamento simples, usaremos como notação classificatória e descritiva, a contida no quadro de acabamento superficial onde temos os tipos e as variações. Para melhor entendimento, o primeiro quadro nos dá uma seqüência de tipo e variações, que nem sempre ocorrem em todos, mas quando ocorrer terá o mesmo significado, por este motivo buscaremos a conceituação de cada um.

AÇÃO		Digital					Ungueal			Impresso			Estriado			Rolejado	Modulado	Exciso
Variação	TIPO	Corrugado	Digitado	Digit-ung	Imbricado	Acanalado	Ungulado	Beliscado	Semungulado	Portelado	Estampado	Estocado	Inciso	Escovado	Espatulado			
	Clássico		<input type="checkbox"/>															
Simples		<input type="checkbox"/>																
Longitudinal		<input type="checkbox"/>																
Perpendicular		<input type="checkbox"/>																
Obliquo		<input type="checkbox"/>																
Tangente		<input type="checkbox"/>																
Secante		<input type="checkbox"/>																
Simétrico		<input type="checkbox"/>																
Assimétrico		<input type="checkbox"/>																
Disperso		<input type="checkbox"/>																
Reverso		<input type="checkbox"/>																
Intercruzado		<input type="checkbox"/>																
Arrastado		<input type="checkbox"/>																
Barra		<input type="checkbox"/>																
Ondulado		<input type="checkbox"/>																
Escama		<input type="checkbox"/>																
Bitorcado		<input type="checkbox"/>																
Em ponta		<input type="checkbox"/>																
Unilateral		<input type="checkbox"/>																
Circular		<input type="checkbox"/>																
Meia lua		<input type="checkbox"/>																
Grega		<input type="checkbox"/>																
Plano		<input type="checkbox"/>																
Grosseiro		<input type="checkbox"/>																
Aplicado		<input type="checkbox"/>																
Repuxado		<input type="checkbox"/>																
Linha		<input type="checkbox"/>																
Cestaria		<input type="checkbox"/>																
Têxtil		<input type="checkbox"/>																
Estampa		<input type="checkbox"/>																



1. **Clássico:** diz-se da expressão decorativa característica do processo produtivo ou decorativo referente ao tipo ou variação.
2. **Simple:** que não tem outros ornatos ou elementos acrescentados.
3. **Longitudinal:** que se desenvolve paralelamente à borda da vasilha e, conseqüentemente, aos seus diâmetros.
4. **Perpendicular:** quando forma com a linha da borda um ângulo reto.
5. **Obliquo:** que não é perpendicular, mas forma com a linha da borda um ângulo diferente do reto.
6. **Tangente:** quando linhas de uma mesma seqüência de expressões decorativas se tocam em um ponto.
7. **Secante:** quando dois elementos de uma mesma expressão se interceptam em um único ponto.
8. **Simétrico:** quando há harmonia resultante de combinações e proporções regulares.
9. **Assimétrico:** que não apresenta simetria.
10. **Disperso:** quando a expressão decorativa está distribuída na superfície, sem ordem, com espaços livres entre as mesmas.
11. **Reverso:** quando as expressões decorativas apresentam direções diferentes quer em linhas, barras ou outros motivos.
12. **Intercruzado:** quando linhas ou incisões se cruzam em vários pontos.
13. **Arrastado:** quando a aplicação da expressão decorativa forma um acúmulo de argila, ou o instrumento é escorrido na superfície impedindo uma impressão perfeita.
14. **Barra:** faixa ou listra larga formada por uma expressão decorativa, originando um motivo, deixando entre uma e outra um espaço vazio, normalmente liso. Poderá ser longitudinal, perpendicular, oblíqua ou ondulada.
15. **Ondulada:** quando a expressão decorativa, na sua seqüência, forma ondulações ou apresenta movimentos ondulatórios.
16. **Escama:** diz-se da aplicação da unha ou de um instrumento calcado obliquamente a uma superfície e permite que a ponta da incisão fique também oblíqua em relação a esta mesma superfície, parecendo pequenas lâminas que revestem o corpo do peixe.
17. **Bifurcado:** diz-se da expressão decorativa que em um determinado momento se divide em dois ramos.
18. **Ponta:** quando a expressão decorativa, principalmente no imbricado, é pressionada, tomando a forma de uma ponta triangular ou rômica.
19. **Unilateral:** quando possui um só lado. Diz-se para a expressão decorativa do cordoame, que forma o serrungulado e apresenta apenas a marcação ou evidência aplicada em um único lado.
20. **Circular:** quando forma círculos ou tende a formá-los, não necessariamente totais.
21. **Meia lua:** expressão decorativa, normalmente aplicada por um instrumento, que possui esta forma.
22. **Grega:** seqüência contínua de linha e ângulos retos, simples, duplas ou múltiplas na superfície da vasilha.
23. **Plano:** diz-se para o rolete quando tem sua superfície aplanada, tendo sido reduzido de sua forma circular original.
24. **Grosseiro:** quando a expressão decorativa é mal feita e não possui simetria nem ordem lógica.
25. **Aplicado:** quando a expressão decorativa é colada na superfície, no caso do nodulado.
26. **Repuxado:** sempre que da superfície de uma vasilha se aglomera uma certa quantidade de argila para formar uma expressão decorativa, como no caso do nodulado.
27. **Linha:** sempre que a expressão decorativa tiver sentido contínuo e uma só dimensão, ou o efeito produzido pelo traçado e pela união de expressões.
28. **Cestaria:** a utilização de cestas inteiras ou parte delas para imprimir em uma superfície cerâmica seu motivo.
29. **Téxtil:** utilização de uma superfície teida e aplicada na argila, ainda plástica, para impressão de seu motivo.
30. **Estampa:** motivos gravados em uma superfície e, posteriormente, estampados na superfície cerâmica reproduzindo-se sempre o mesmo. Este tipo de impressão só encontramos na região missioneira, no entanto entre nativos e europeus (Período Guarani-Jesuítico).



MODO DE ACABAMENTO SUPERFICIAL
(interno e externo)

Acabamento simples

1. Alisado

1.1. Liso

1.1.1. Clássico

1.1.2. Banho

2. Digital

2.1. Corrugado

2.1.1. Clássico

2.1.2. Simples

2.1.3. Perpendicular

2.1.4. Oblíquo

2.1.5. Assimétrico

2.1.6. Grossoiro

2.1.7. Imbricado

2.2. Digitado

2.2.1. Clássico

2.2.2. Arrastado

2.2.3. Grossoiro

2.3. Dígito-ungulado

2.3.1. Clássico

2.3.2. Longitudinal

2.3.3. Perpendicular

2.3.4. Oblíquo

2.3.5. Grossoiro

2.4. Imbricado

2.4.1. Clássico

2.4.2. Perpendicular

2.4.3. Disperso

2.4.4. Em ponta triangular

2.5. Acanalado

2.5.1. Longitudinal

2.5.2. Perpendicular

2.5.3. Oblíquo

2.5.4. Assimétrico

Ungueal

3.1. Ungulado

3.1.1. Clássico

3.1.2. Oblíquo

3.1.3. Tangente

3.1.4. Secante

3.1.5. Arrastado

3.1.6. Ungulado em barra

3.1.6.1. Longitudinal

3.1.6.2. Transversal

3.1.6.3. Ondulada

3.1.7. Escama

3.1.8. Bifurcado

3.1.9. Ungulado em linha

3.1.9.1. Simétrica

3.1.9.2. Assimétrica

3.2. Beliscado

3.2.1. Clássico

3.2.2. Assimétrico

3.3. Serrungulado

3.3.1. Longitudinal

3.3.2. Perpendicular

3.3.3. Assimétrico

3.3.4. Reverso

3.3.5. Unilateral

4. Impresso

4.1. Pontado

4.1.1. Clássico

4.1.2. Arrastado

4.1.3. Circular

4.1.4. Meia lua

4.2. Estampado

4.2.1. Cestaria

4.2.2. Têxtil

4.2.3. Estampa

4.3. Estocado

4.3.1. Oblíquo

4.3.2. Tangente

4.3.3. Assimétrico

4.3.4. Disperso

4.3.5. Em barra

5. Estriado

5.1. Inciso

5.1.1. Inciso linear simples

5.1.2. Inciso linear oblíquo

5.1.3. Inciso assimétrico

5.1.4. Inciso linear inter cruzado

5.1.5. Inciso disperso

5.1.6. Inciso circular

5.1.7. Inciso linear em grega

5.1.8. Inciso em barra

5.1.9. Inciso linear poligonal

5.2. Escovado

5.2.1. Longitudinal

5.2.2. Perpendicular

5.2.3. Oblíquo

5.2.4. Assimétrico

5.3. Espatulado

5.3.1. Espatulado clássico

5.3.2. Simétrico

5.3.3. Assimétrico

5.3.4. Grossoiro

5.3.5. Imbricado

5.3.6. Acanalado

5.4. Estriado

5.4.1. Longitudinal

5.4.2. Perpendicular

5.4.3. Assimétrico

6. Roletado

6.1. Clássico

6.2. Oblíquo

6.3. Plano

7. Nodulado

7.1. Aplicado

7.2. Repuxado

8. Exciso

8.1. Oblíquo

Antes de apresentarmos as fotos correspondentes aos motivos e suas variações, daremos alguns exemplos da forma como deve ser utilizada a notação que a seguir utilizaremos, quer para os acabamentos simples como para os demais, variando apenas as formas de apresentação que serão explicadas quando for o caso.

Exemplo 1. 2.2.1. = Digitado Clássico

O primeiro dígito, no caso o "2", representa a ação, aqui digital; o segundo dígito, aqui também "2", nos diz do tipo, no caso o digitado, e o terceiro dígito "1", nos reporta a variação dentro do tipo, no exemplo presente é o clássico.

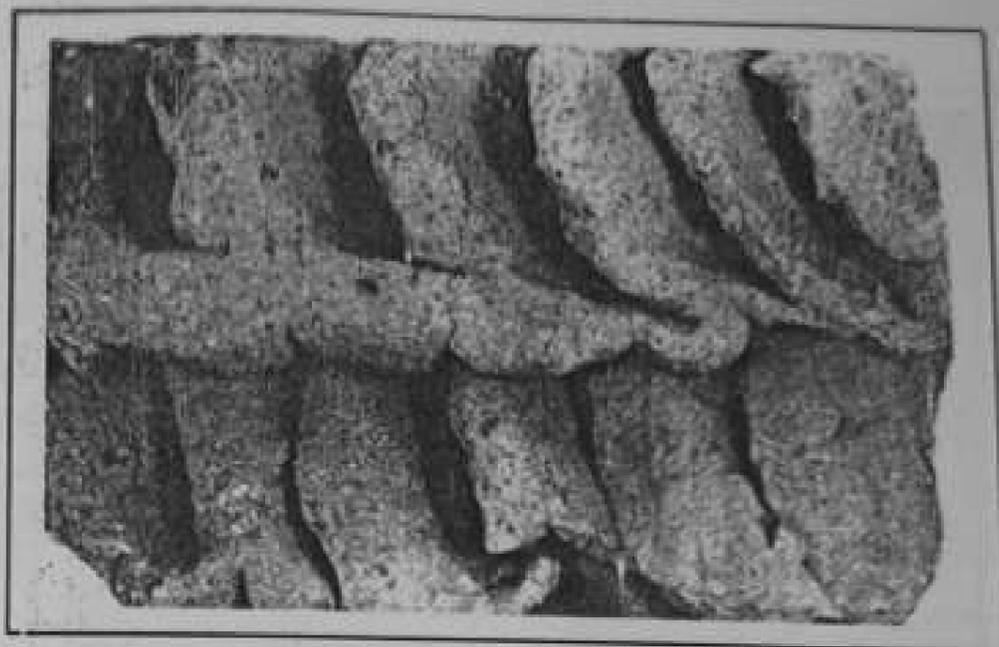
Exemplo 2. 3.1.6.3. = Ungulado em barra ondulada

O primeiro dígito é a ação "3" ungueal, o segundo dígito "1", dará o tipo, no caso trata-se do ungueado; o terceiro dígito é a variação do tipo "6" que é o ungueado em barra e o último dígito "3" é a forma como a variação está colocada sobre a superfície.

DIGITAL
Corrugado

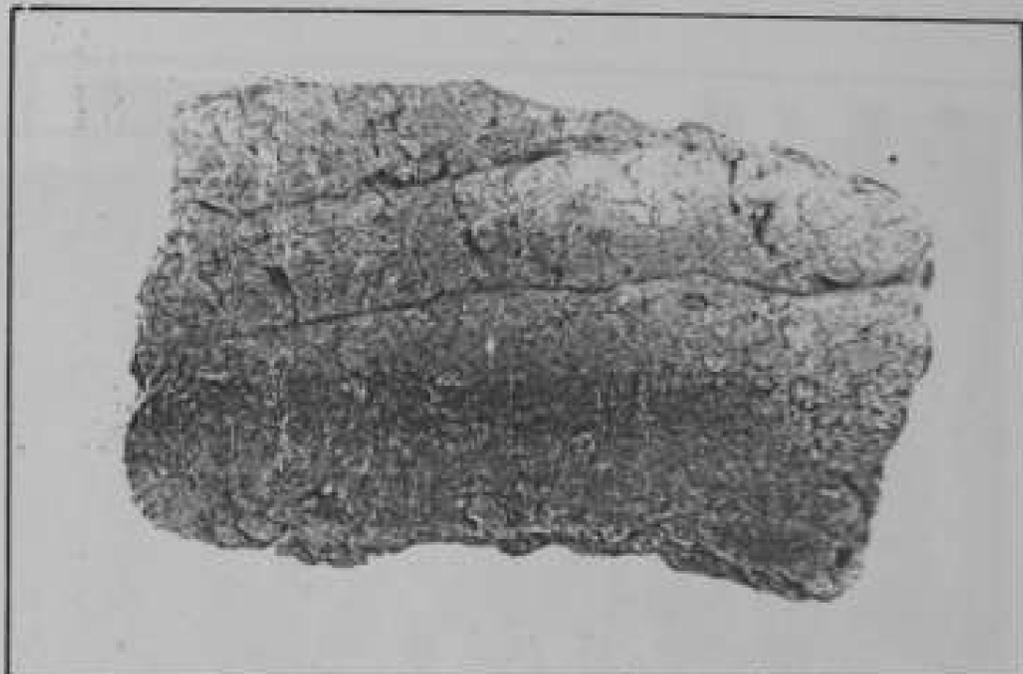
2.1.1. CORRUGADO CLÁSSICO

São dobras produzidas pela lateral do dedo no momento em que o artesão busca a junção dos roletes. São feitas longitudinalmente e a sobreposição no sentido transversal produz cristas. Corrugado clássico de intensidade 1.



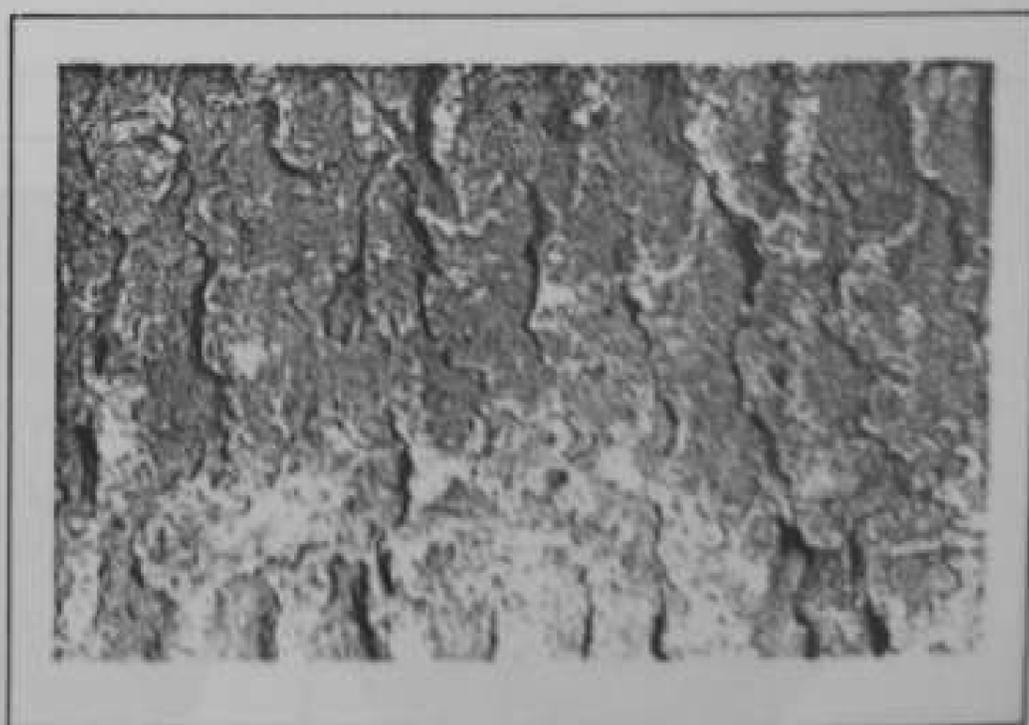
2.1.2. CORRUGADO SIMPLES

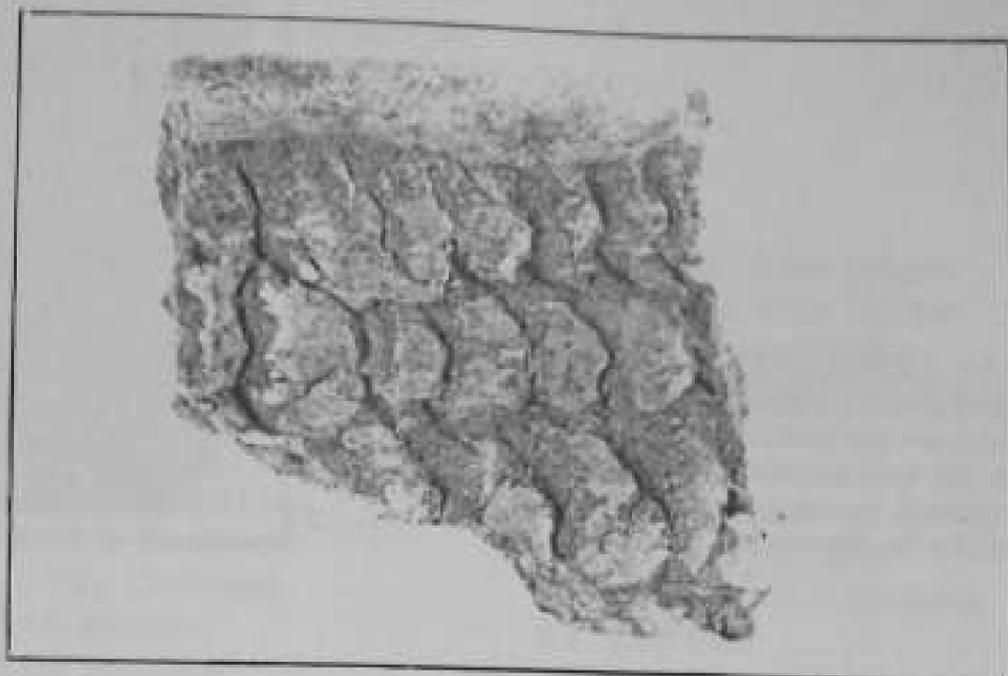
Caracteriza-se pela ausência de dobras. A junção dos roletes fica marcada por ondas simétricas no sentido longitudinal e individualizadas no perfil transversal.



2.1.3. CORRUGADO PERPENDICULAR

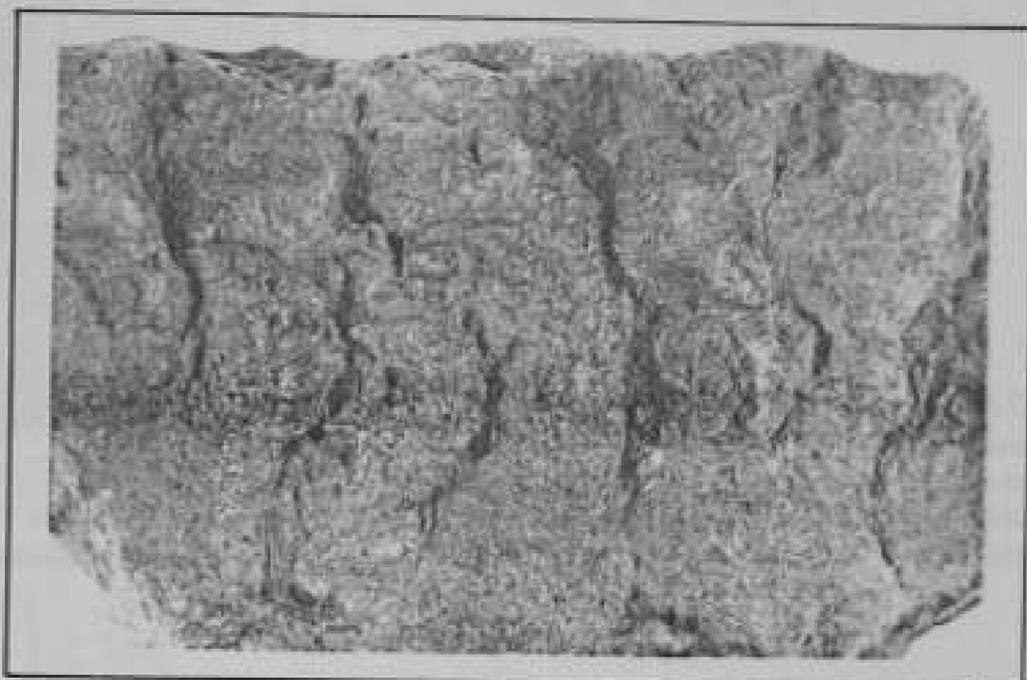
Dobras escalonadas, ordenadamente distribuídas no sentido longitudinal, formando cristas no sentido perpendicular, sulcos no sentido das dobras.





2.14. CORRUGADO OBLÍQUO

As dobras em sua terminação formam uma linha contínua e oblíqua à borda.
Corrugado oblíquo com intensidade 1.



2.15. CORRUGADO ASSIMÉTRICO

As dobras de junção dos roletes não possuem simetria.

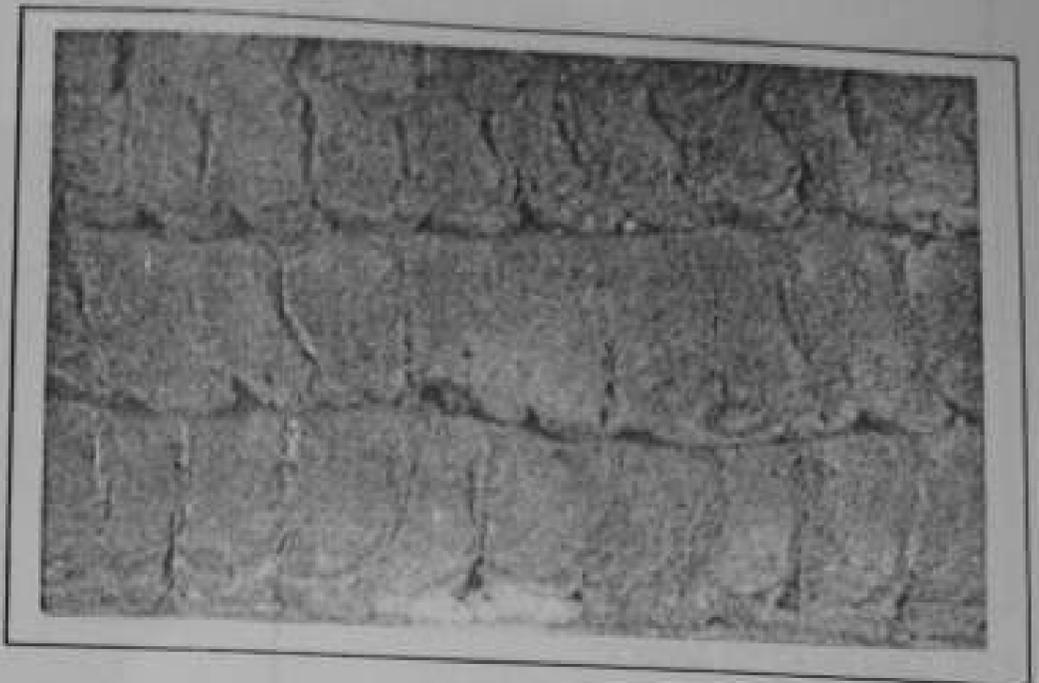


2.16. CORRUGADO GROSSEIRO

As dobras são feitas desordenadamente com falhas, sobreposições e sem ritmo.
Corrugado grosseiro com intensidade 1.

2.1.7. CORRUGADO IMBRICADO

As dobras ritmicamente ordenadas, como no clássico, se sobrepõem no sentido longitudinal sobre a outra sequência de corrugações.



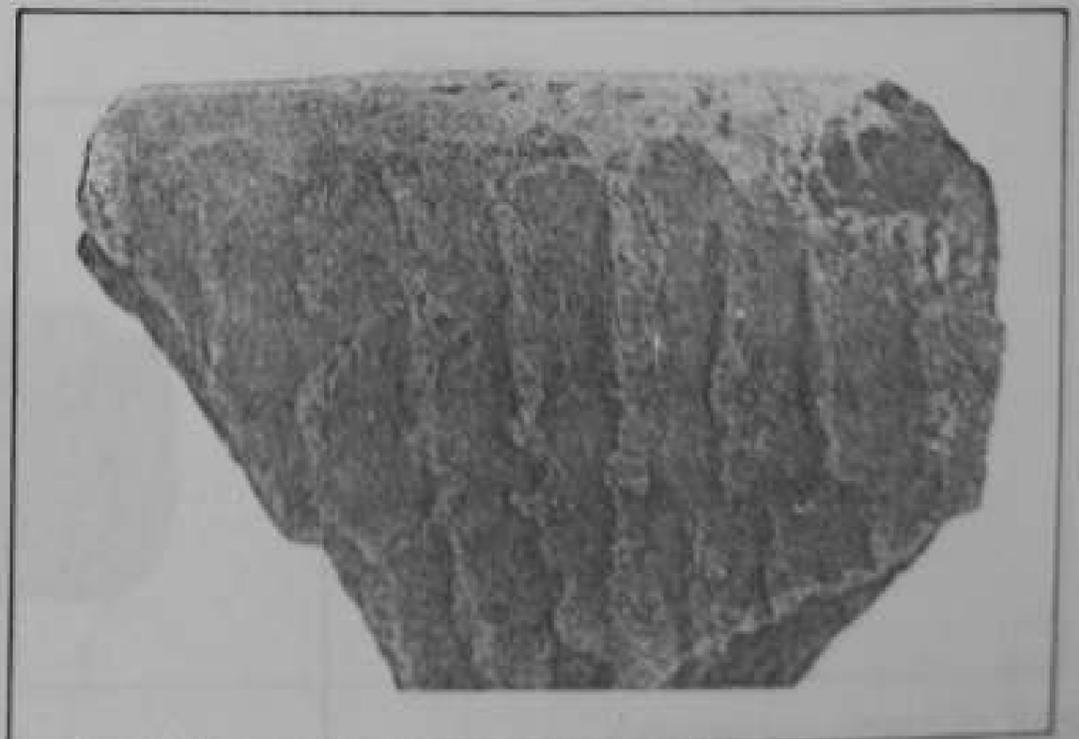
2.1.1. CORRUGADO CLÁSSICO

Intensidade 6, com desgaste pelo uso continuado.



2.1.3. CORRUGADO PERPENDICULAR

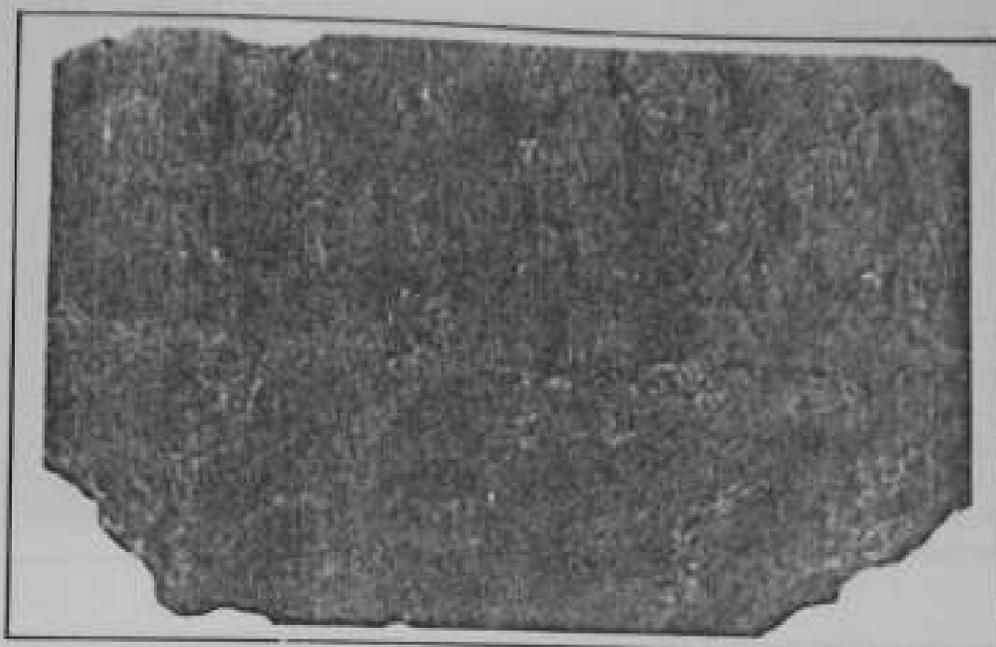
Intensidade 6, com desgaste proposital para diminuir as cristas formadas pelas dobras.



Digitado

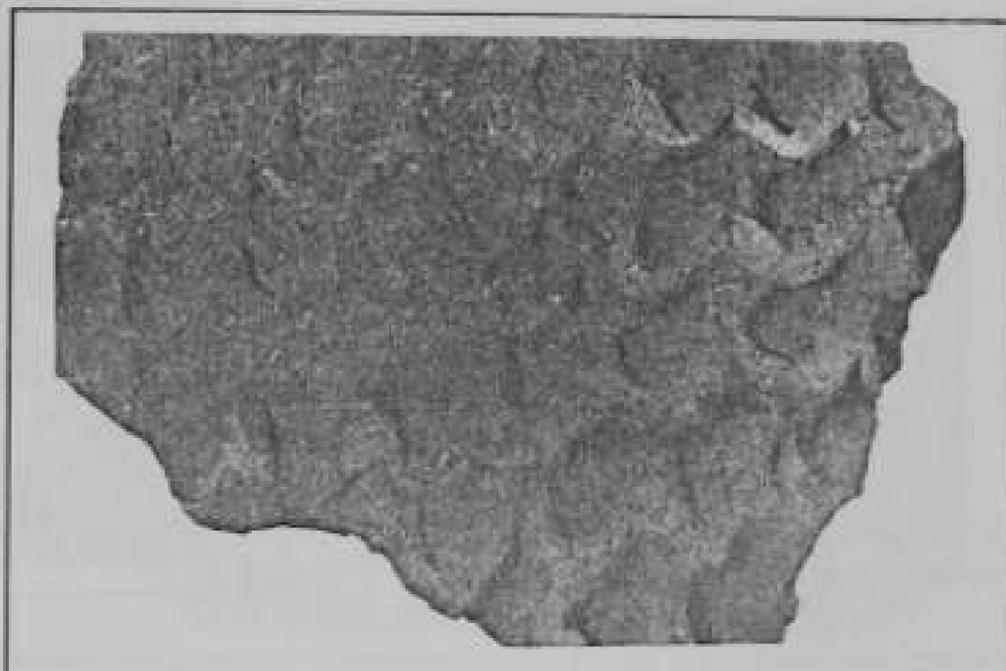
2.2.1. DIGITADO CLÁSSICO

Depressões resultantes da impressão da polpa do dedo no momento da junção dos roletes.



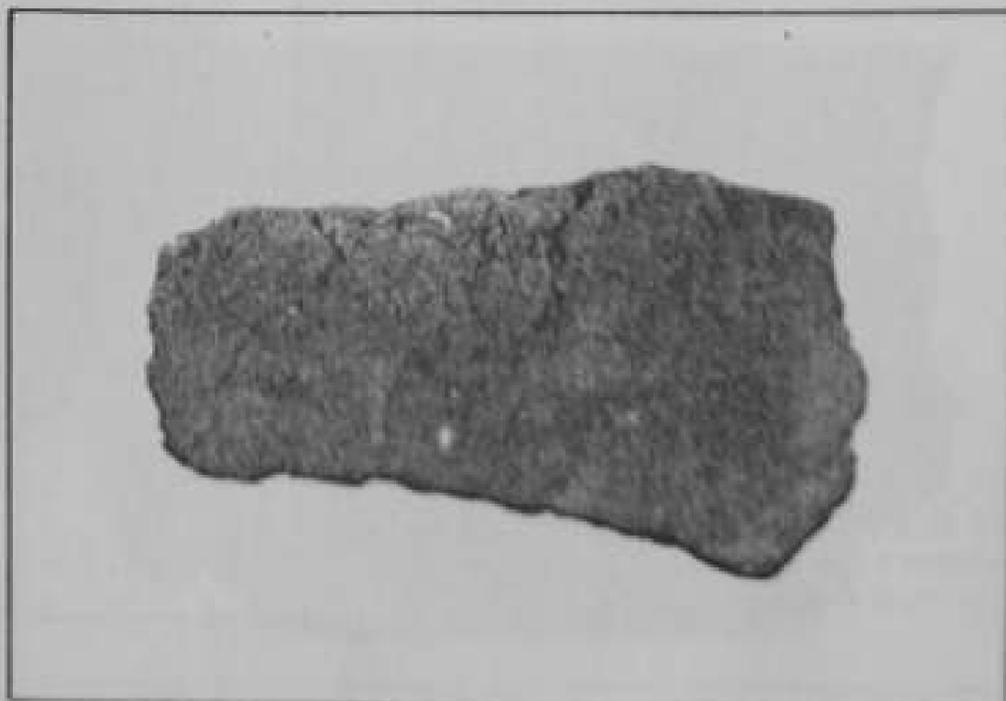
2.2.2. DIGITADO ARRASTADO

É a impressão da polpa do dedo arrastando-o sobre a superfície para melhor juntar os roletes, formando depressões com bordos elevados.



2.2.3. DIGITADO GROSSEIRO

Impressão da polpa do dedo formando depressões, mal feitas e sem harmonia.



2.3.1. DÍGITO-UNGULADO CLÁSSICO

Expressão decorativa produzida pela polpa do dedo armado com a unha perpendicularmente à superfície da parede, formando as depressões com marcas de unha em seu conjunto.



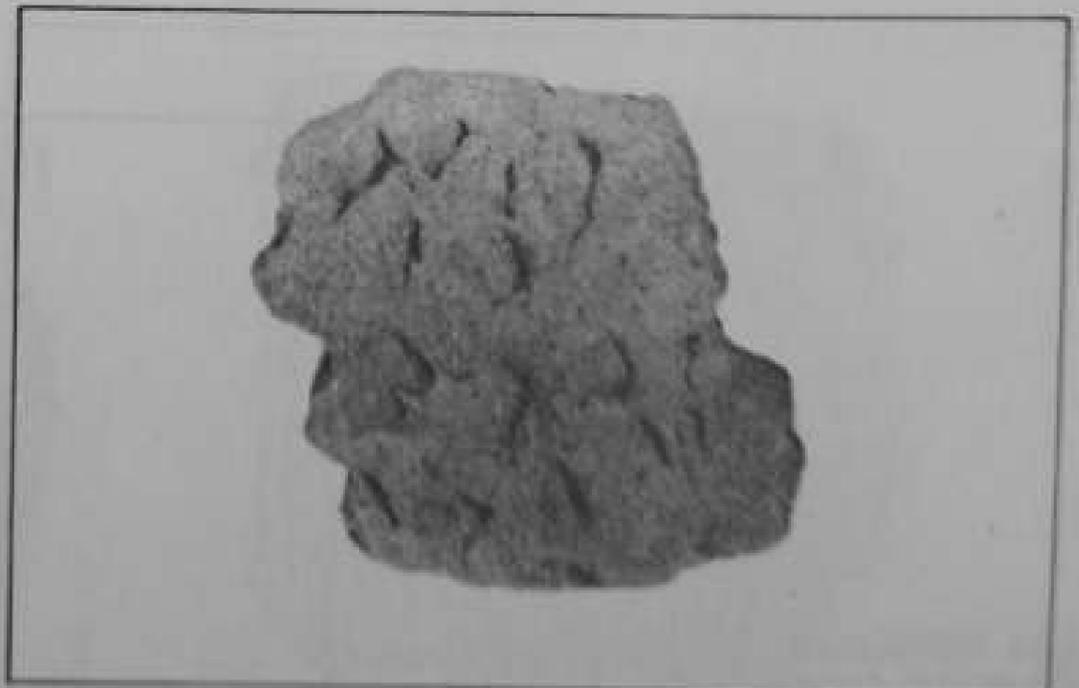
2.3.3. DÍGITO-UNGULADO PERPENDICULAR

As depressões com seus respectivos sulcos formam uma linha perpendicular à borda da vasilha.



2.3.4. DÍGITO-UNGULADO GROSSEIRO

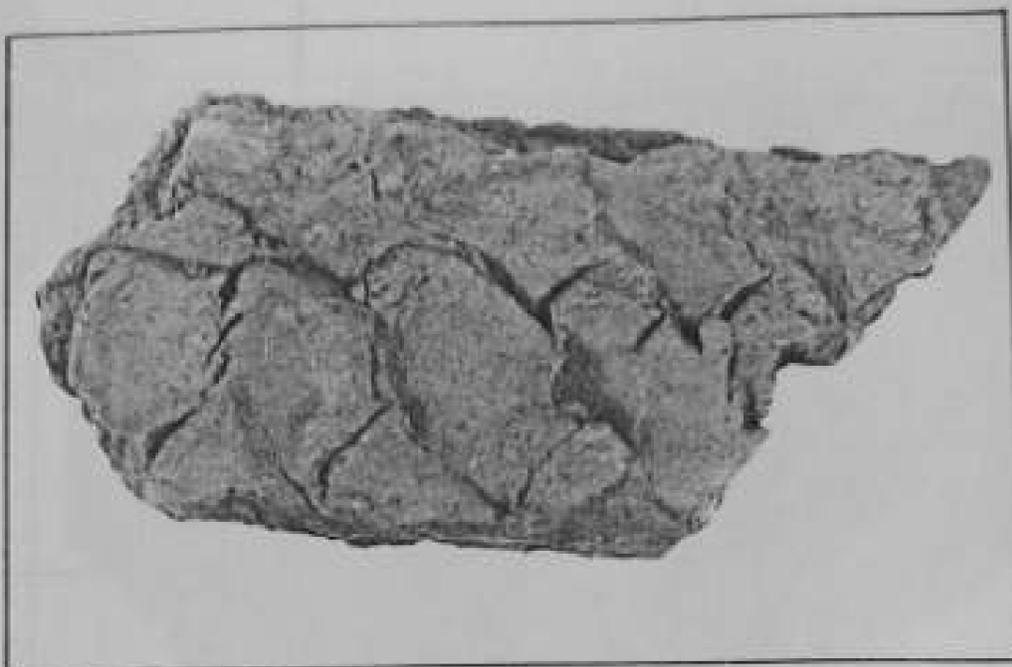
As depressões com suas respectivas marcas estão dispostas aleatoriamente pela superfície e são muito mal elaboradas.



Imbricado

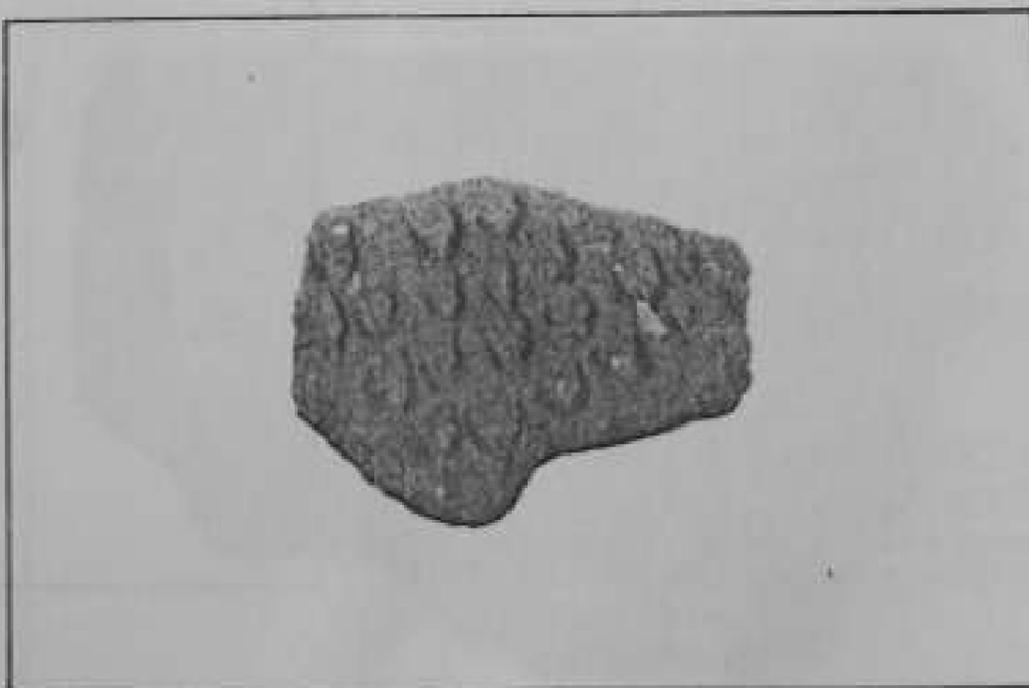
2.41. IMBRICADO CLÁSSICO

É a formação de carquilhas de bordo arredondado, feitas com o dedo, ritmicamente colocadas em barra longitudinal, onde os lados não coincidem numa linha transversal, na sequência alternativa das barras.



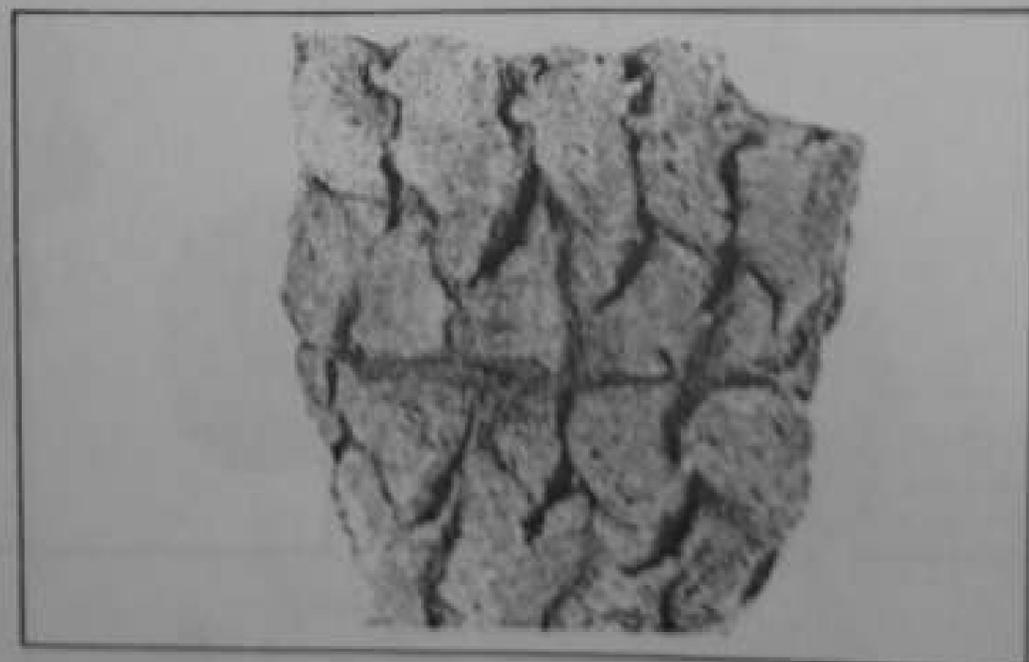
2.43. IMBRICADO DISPERSO

Quando as carquilhas estão distribuídas aleatoriamente sobre a superfície, alternadas com espaços mal alisados.

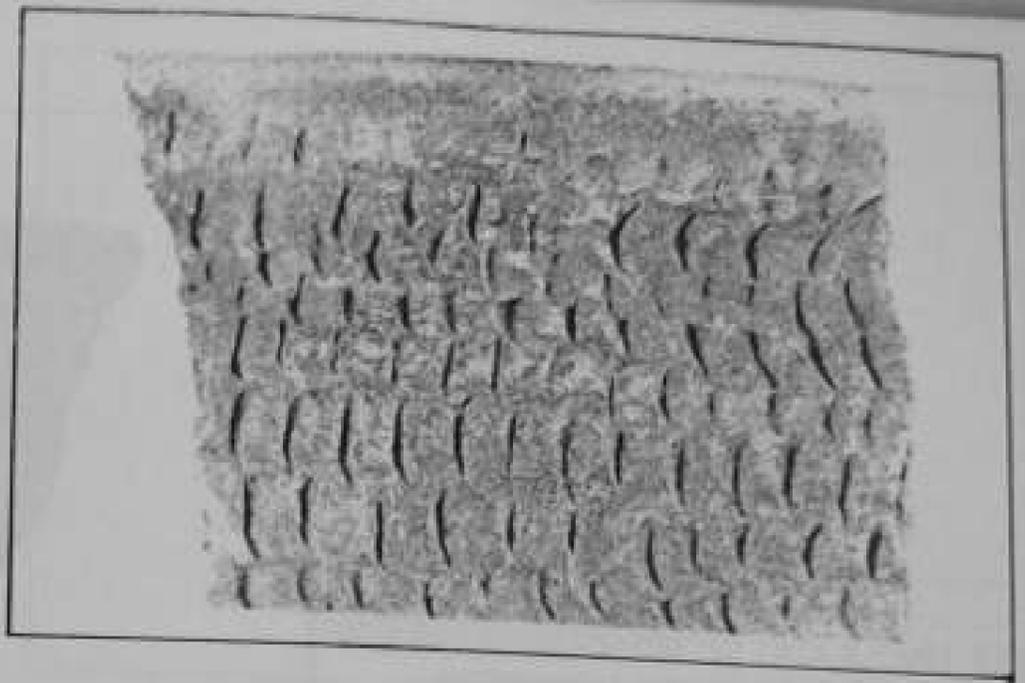


2.44. IMBRICADO EM PONTA TRIANGULAR

É a formação de carquilhas na mesma sequência e ordem do imbricado clássico terminando em ponta triangular.

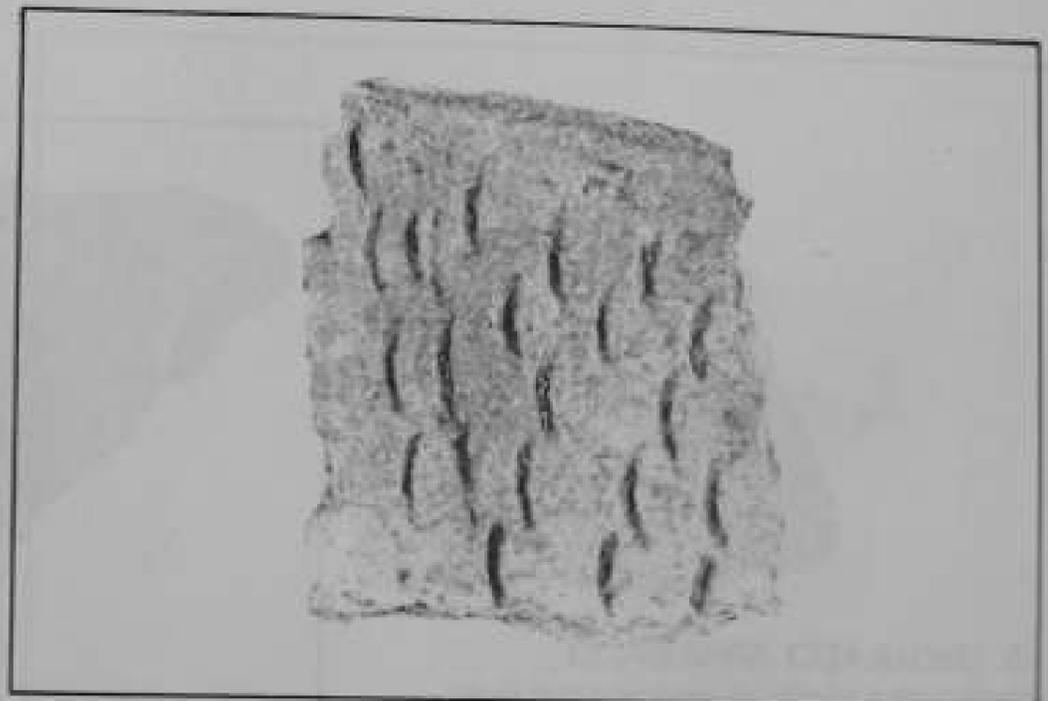


UNGUEAL
Ungulado



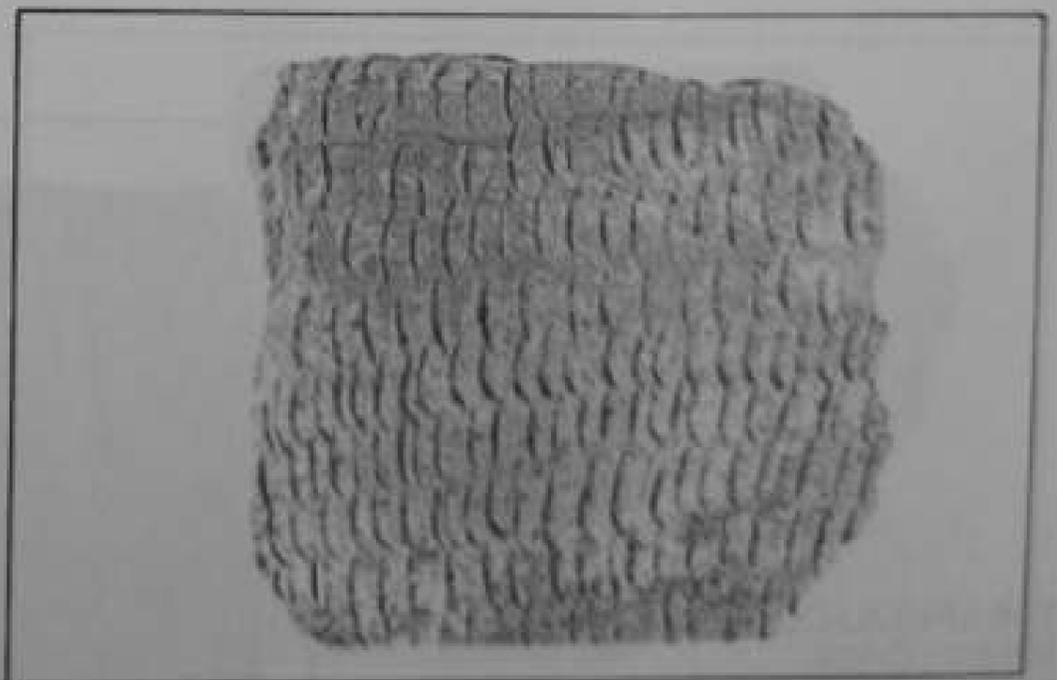
3.1.1. UNGULADO CLÁSSICO

Aquele onde as unguiações são em uma única direção não havendo espaços entre as mesmas no sentido transversal mas, às vezes, se intercalam entre uma barra e outra.



3.1.2. UNGULADO OBLÍQUO

Aquele onde as unguiações estão dispostas de forma alternada formando, na seqüência, uma linha oblíqua em relação à borda da vasilha.

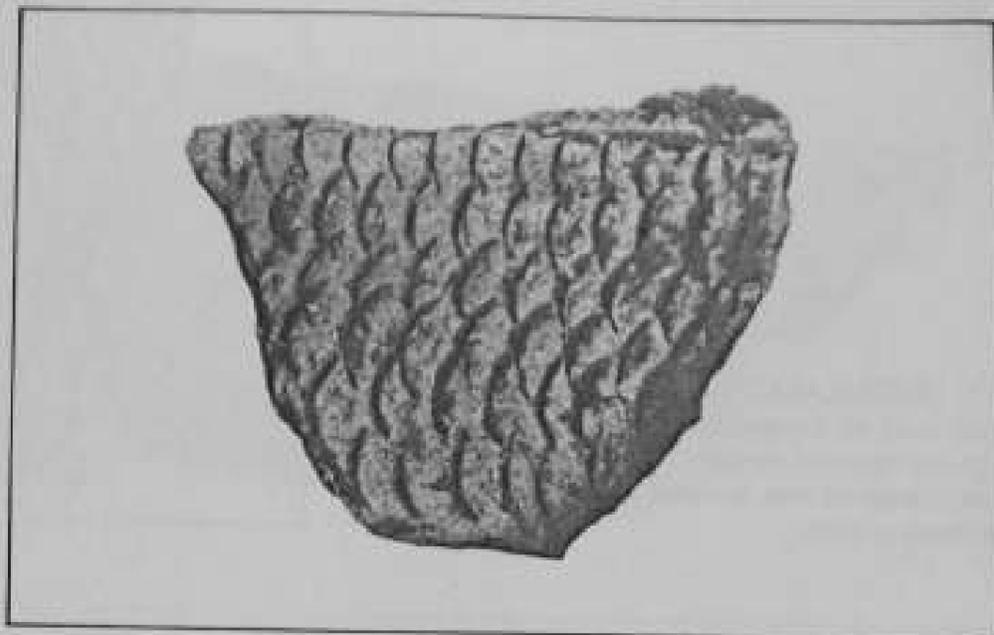


3.1.3. UNGULADO TANGENTE

Quando as unguiações dispostas, perpendicularmente, localizam-se em seus pontos terminais.

3.1.4. UNGULADO SECANTE

Quando as unguiações dispostas transversalmente à borda da vasilha, se cruzam em seu ponto terminal.



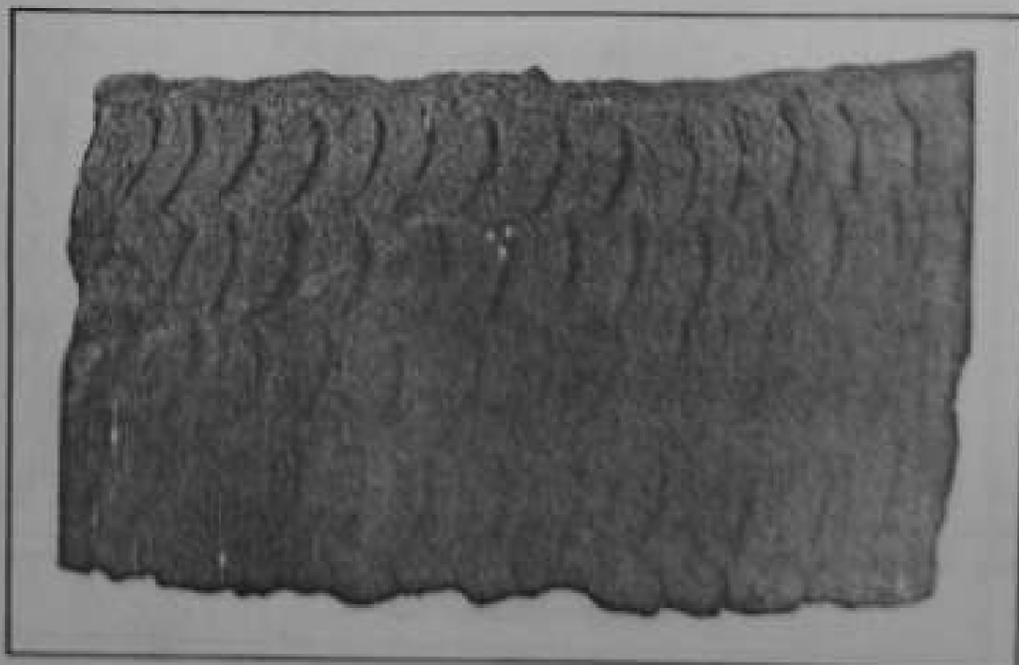
3.1.5. UNGULADO ARRASTADO

É aquele onde o artesão ao produzir a unguiação arrasta uma parte da argila aumentando a expressão decorativa e aumentando a argila no sentido contrário.



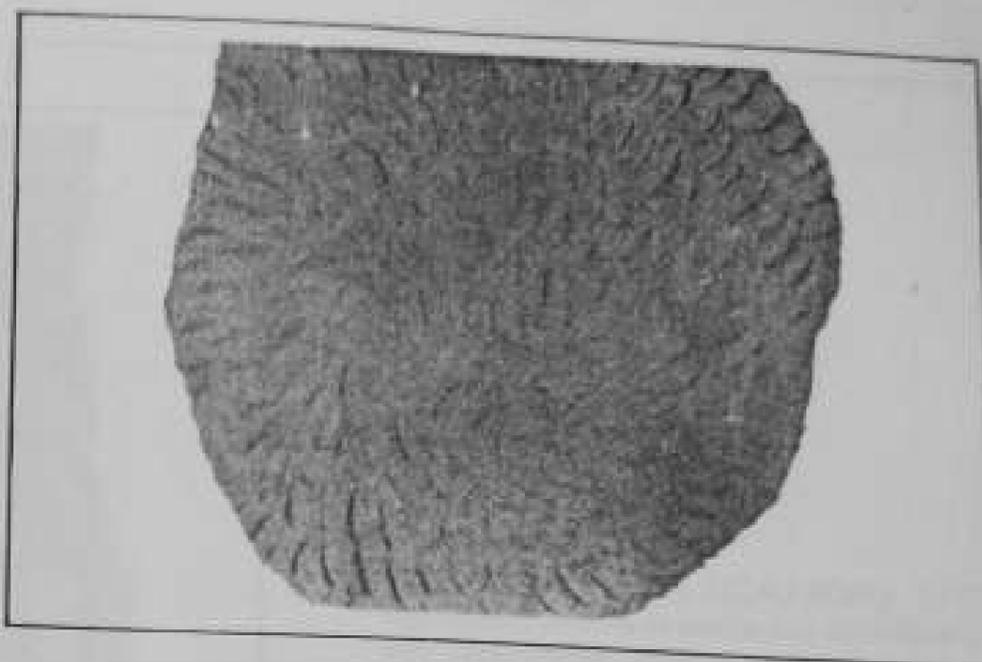
3.1.6. UNGULADO EM BARRA LONGITUDINAL

Quando as unguiações são transversais formando barras, em um sentido contínuo, separadas uma da outra por espaços iguais.



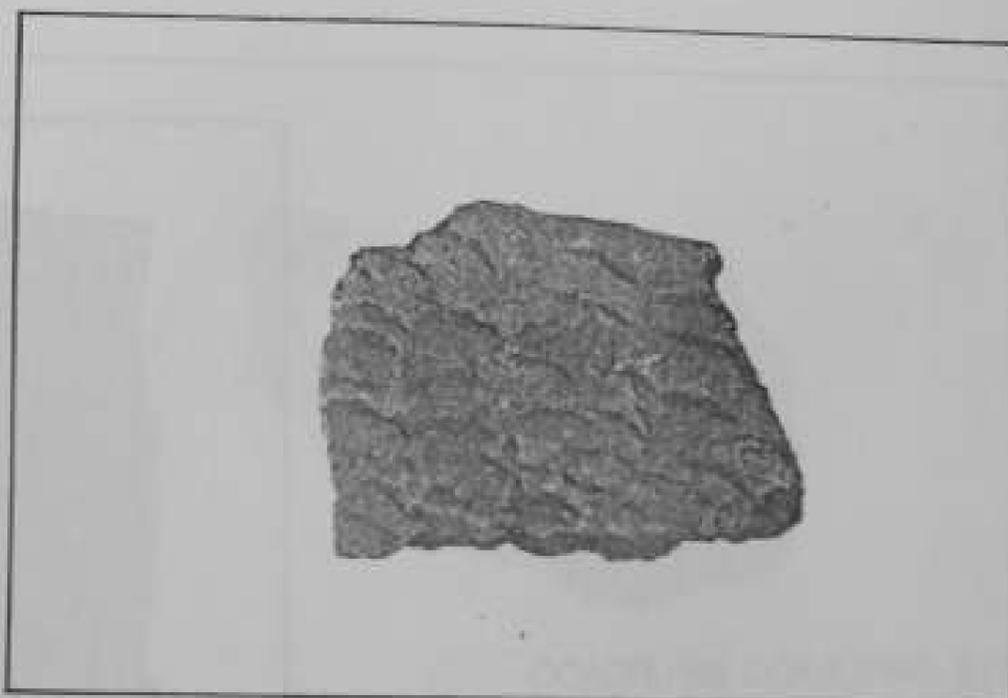
**3.16.1. UNGULADO EM BARRA
LONGITUDINAL**

Local terminativo do ungulado longitudinal em barra no fundo de uma vasilha, onde as unguilações, em forma helicoidal, juntam-se em um único ponto.



**3.16.2. UNGULADO EM BARRA
TRANSVERSAL**

Quando as unguilações são longitudinais, formando um conjunto contínuo, perpendicular à borda da vasilha, e, separado um do outro por um espaço liso.



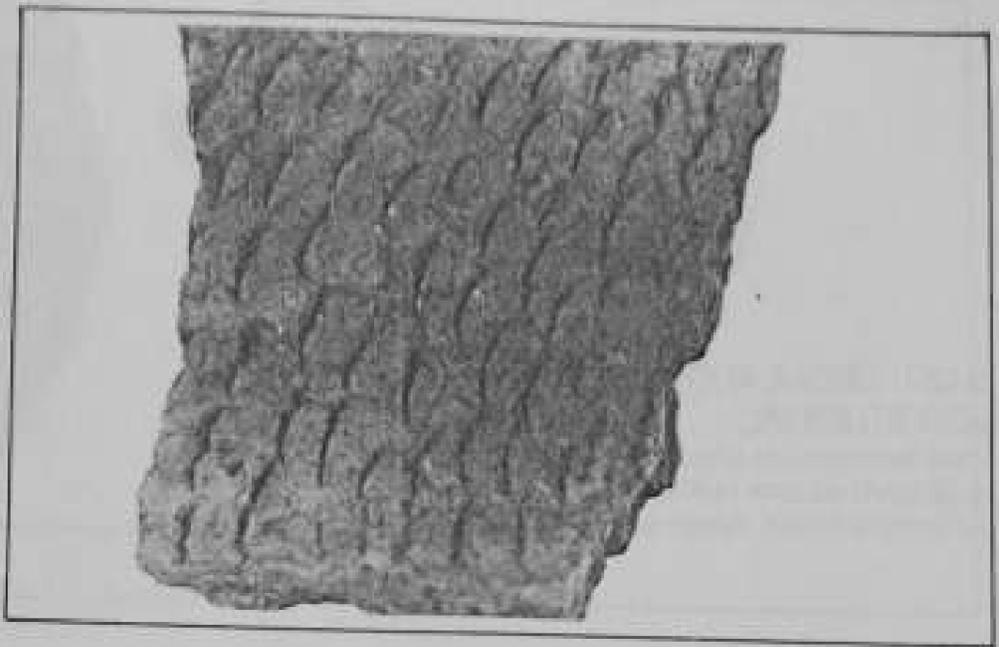
**3.16.3. UNGULADO EM BARRA
ONDULADA**

Quando as unguilações são transversais, formando um conjunto de linha ondulada, tendo as barras separadas por um espaço liso.



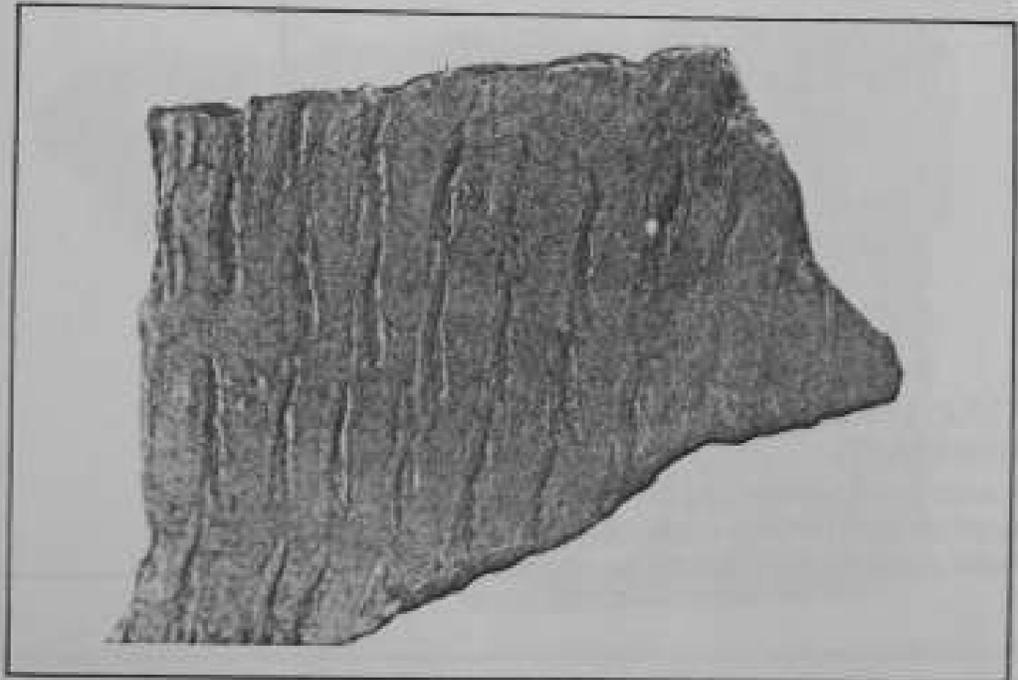
3.1.7. UNGULADO EM ESCAMA

É a utilização do instrumento em uma posição oblíqua à superfície da cerâmica, determinando uma elevação da ponta da unguiação e causando uma superfície áspera.



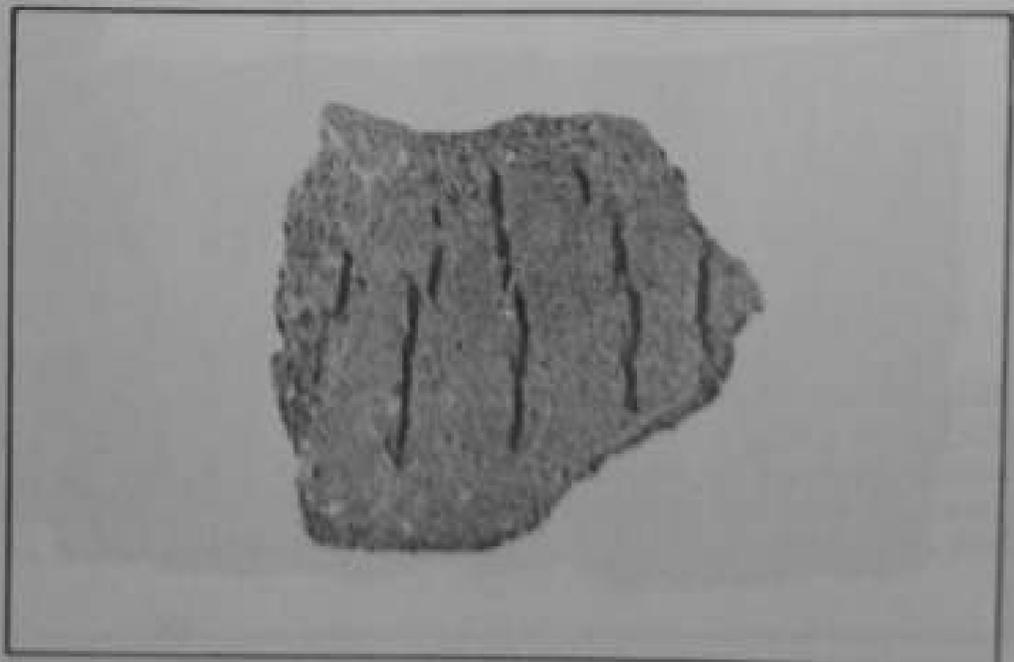
3.1.8. UNGULADO BIFURCADO

Em um determinado ponto, a unguiação forma dois ramos, na sua parte inferior, criando uma dupla ponta.



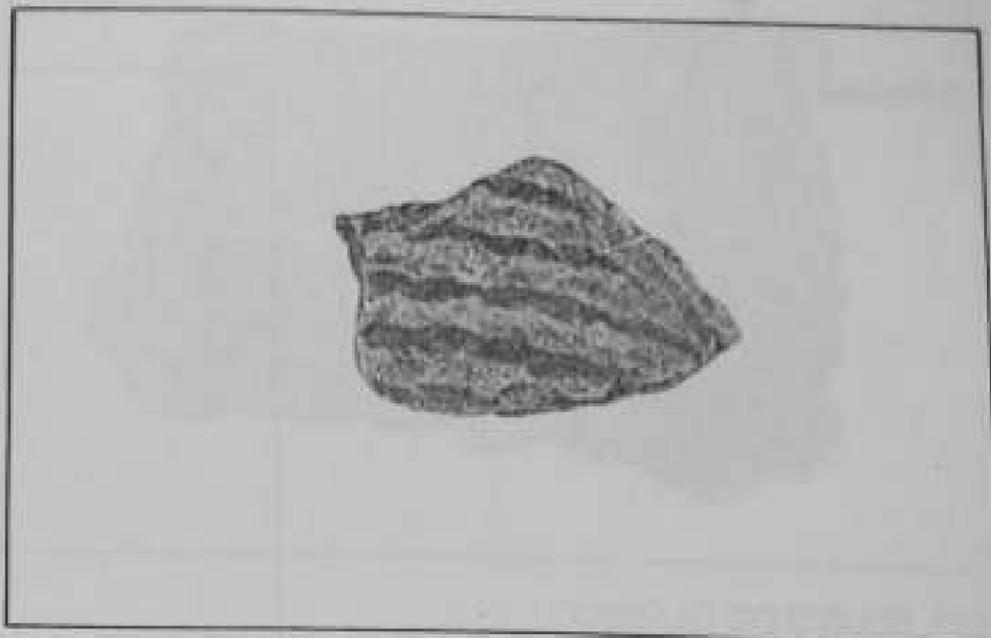
3.1.9.1. UNGULADO EM LINHA SIMÉTRICA PERPENDICULAR

São unguiações perpendiculares, interligadas em linhas simétricas, também perpendiculares, formando conjuntos intercalados com espaços lisos.



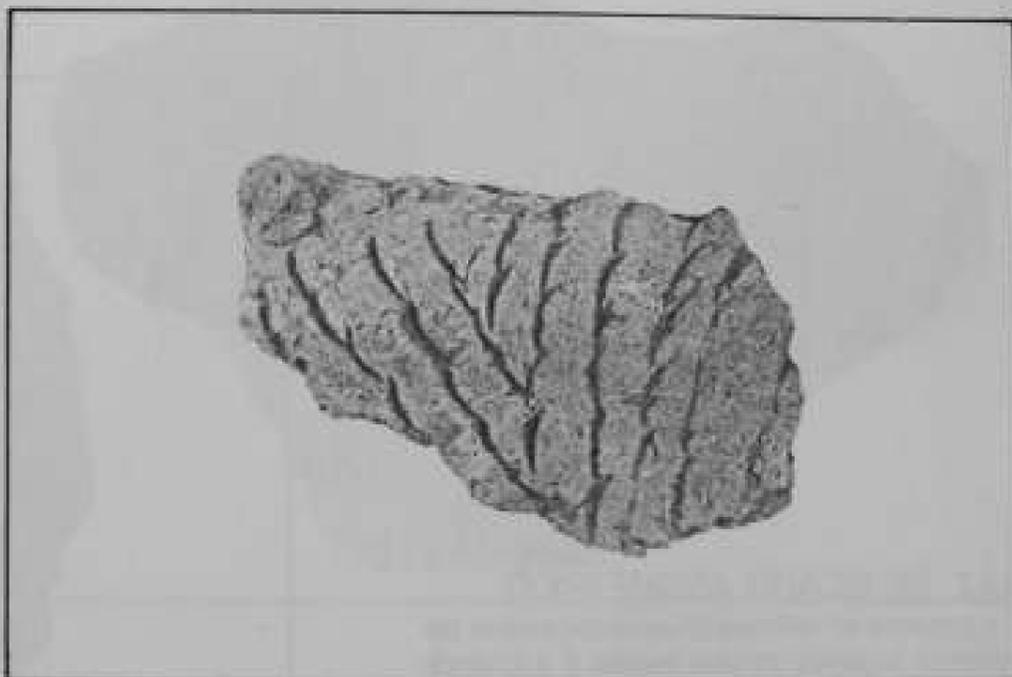
**3.1.9.1. UNGULADO EM LINHA
SIMÉTRICA LONGITUDINAL**

São unguiações longitudinais, interligadas em linhas simétricas, também longitudinais, intercaladas com espaços lisos.



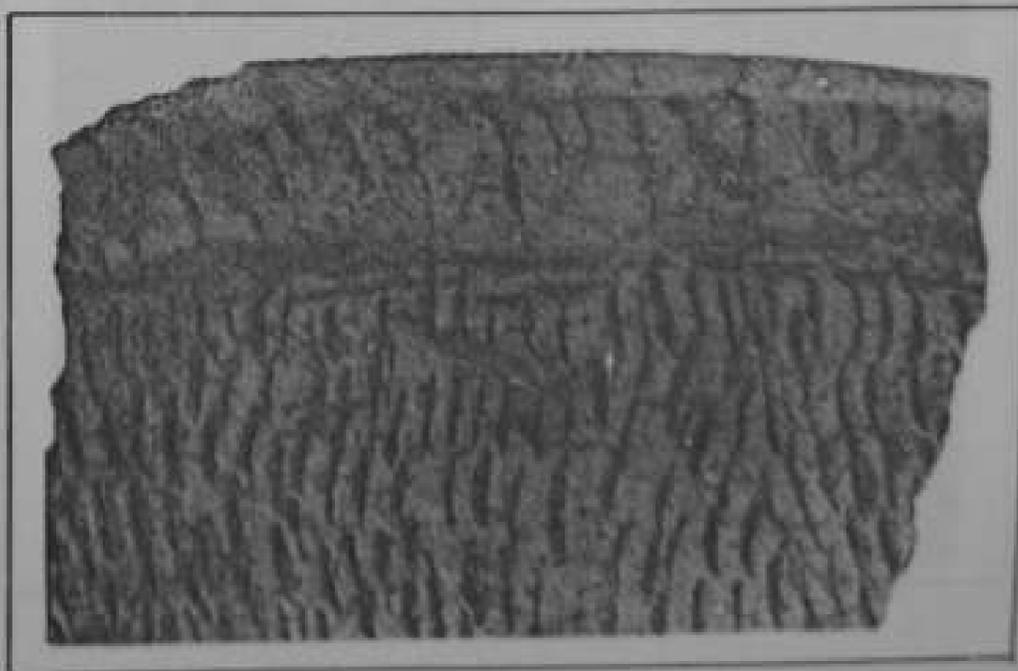
**3.1.9.2. UNGULADO EM LINHA
ASSIMÉTRICA CONTÍNUA**

É aquele em que as unguiações formam linhas simétricas e contínuas, apresentando assimetria nas direções das ditas linhas.



**3.1.9.2. UNGULADO EM LINHA
ASSIMÉTRICO DESCONTÍNUO**

É aquele em que as unguiações são perpendiculares à borda e estão dispersas aleatoriamente na superfície da vasilha, não formando conjuntos contínuos.

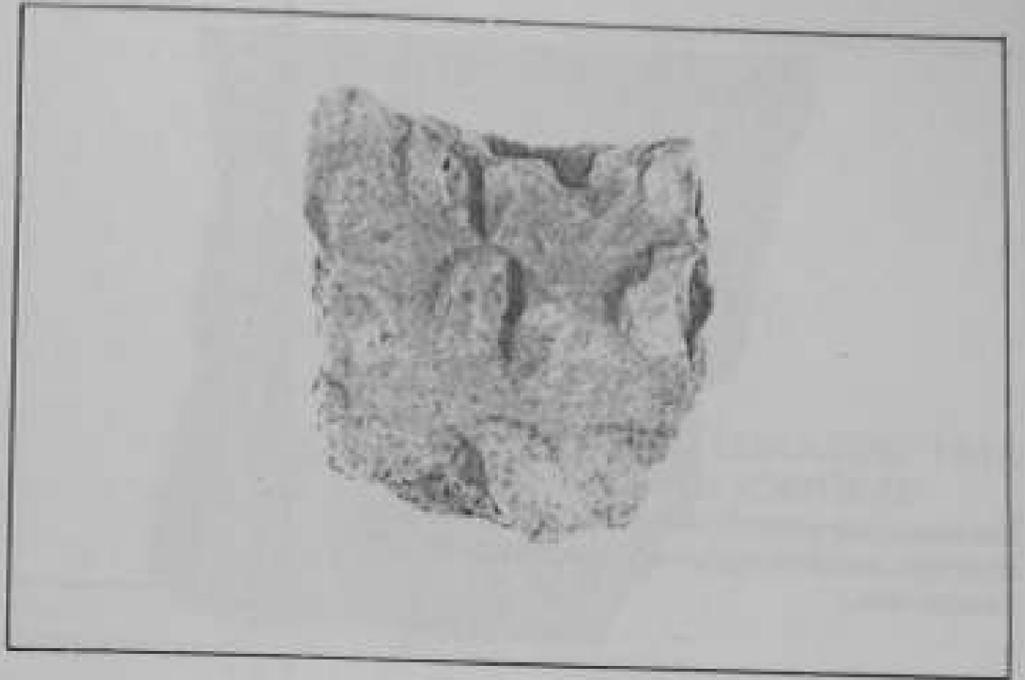


Beliscado



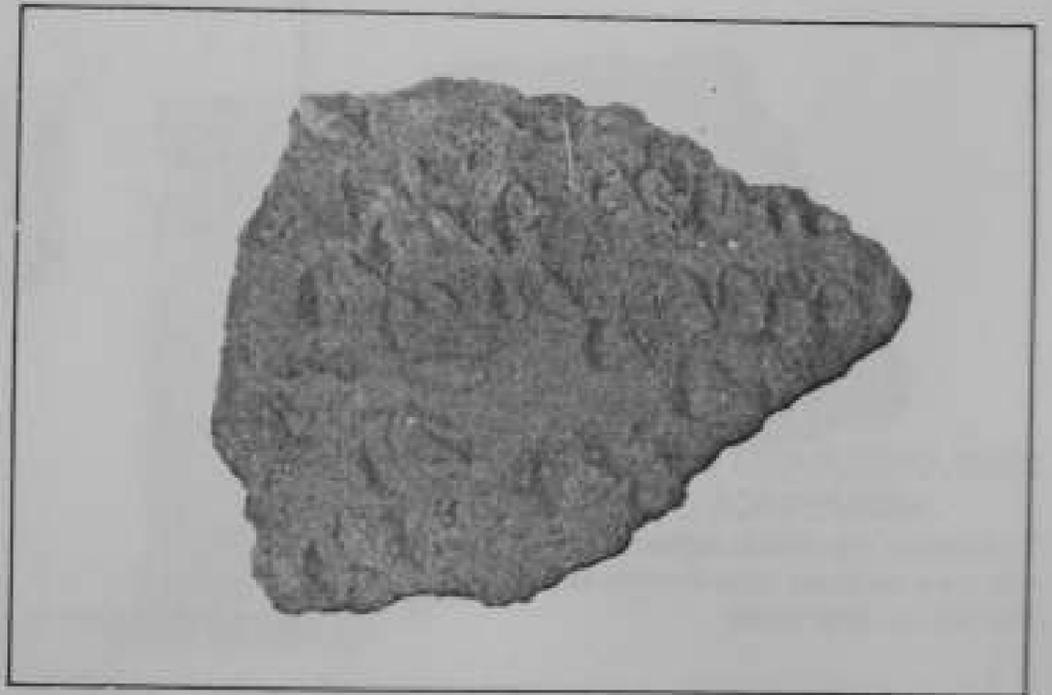
3.2.1. BELISCADO CLÁSSICO

É a presença de beliscos ordenadamente dispostos na superfície da vasilha.



3.2.2. BELISCADO ASSIMÉTRICO

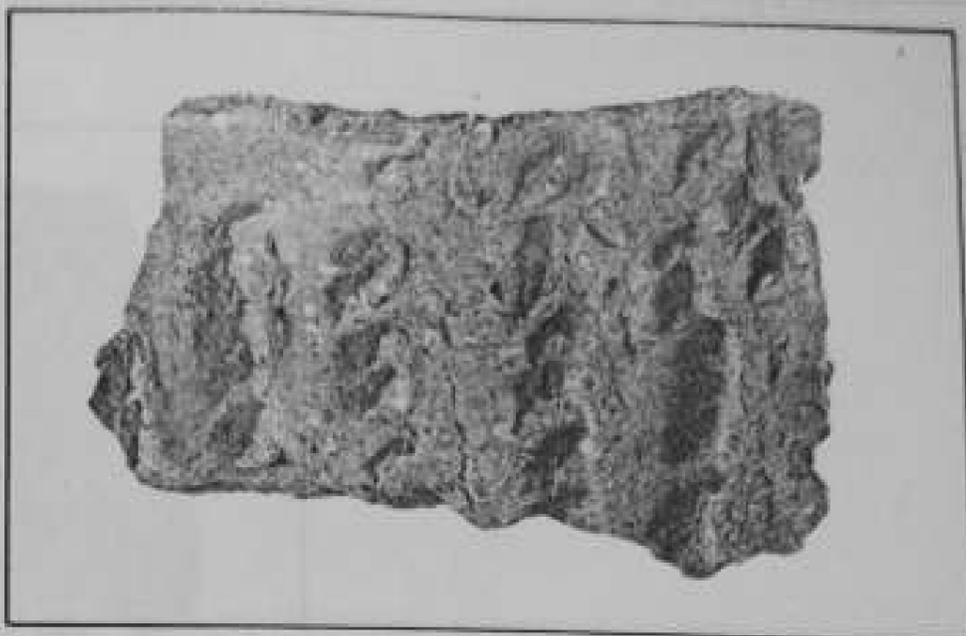
É a presença de beliscos desordenadamente dispostos na superfície de uma vasilha. É a ausência de harmonia na distribuição das expressões decorativas.



Serrungulado

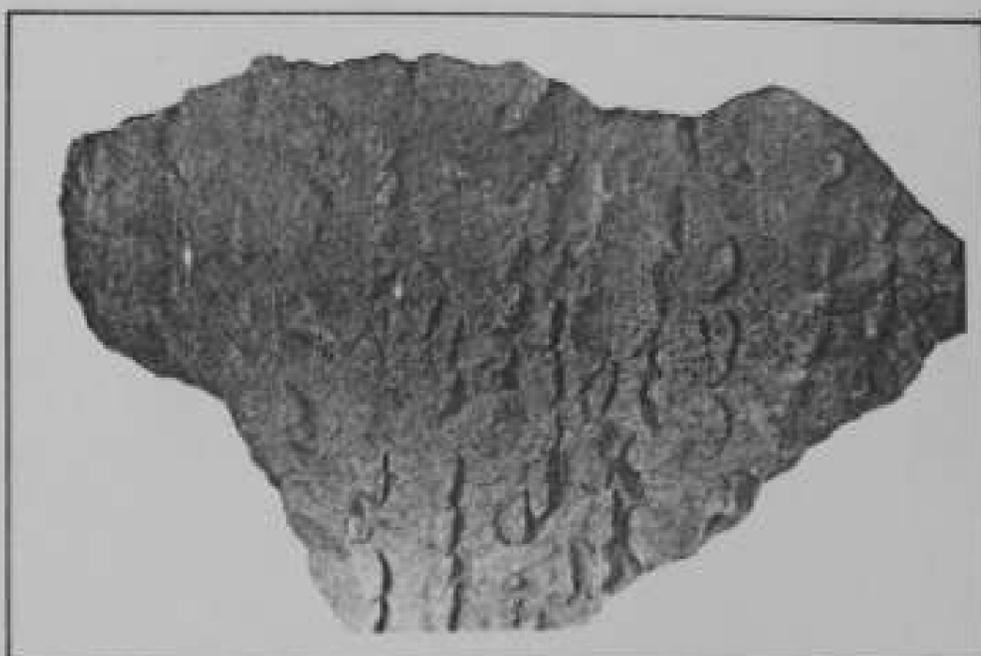
33.2. SERRUNGULADO PERPENDICULAR

É aquele onde a expressão decorativa, o cordoame, é aplicado perpendicularmente à borda da vasilha.



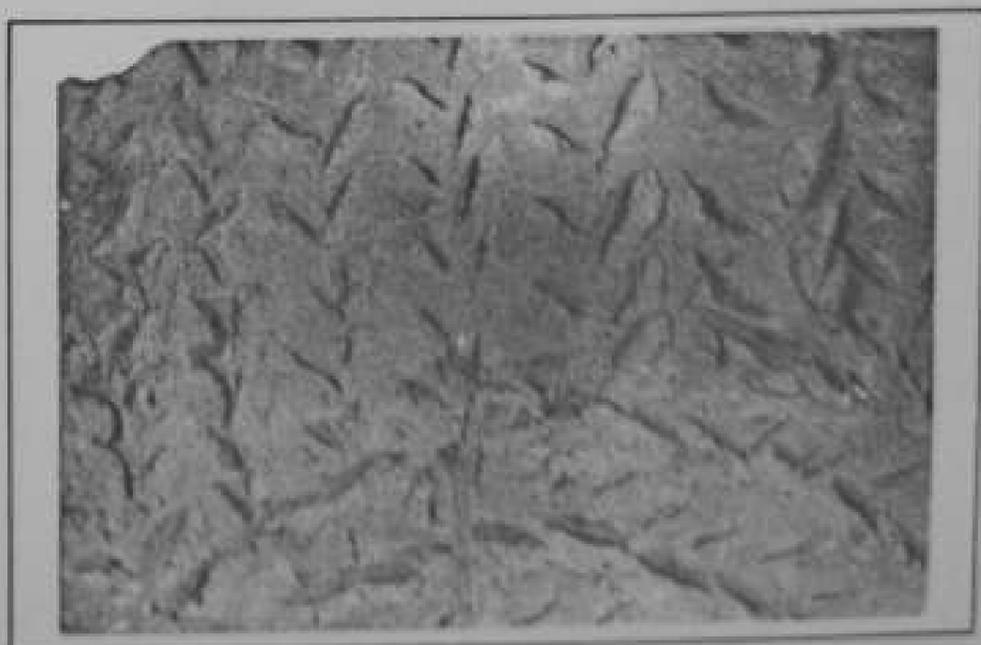
33.3. SERRUNGULADO ASSIMÉTRICO

É aquele onde o cordoame não possui uma direção uniforme, ou está alternado com outra forma de variação, o unilateral em linha.

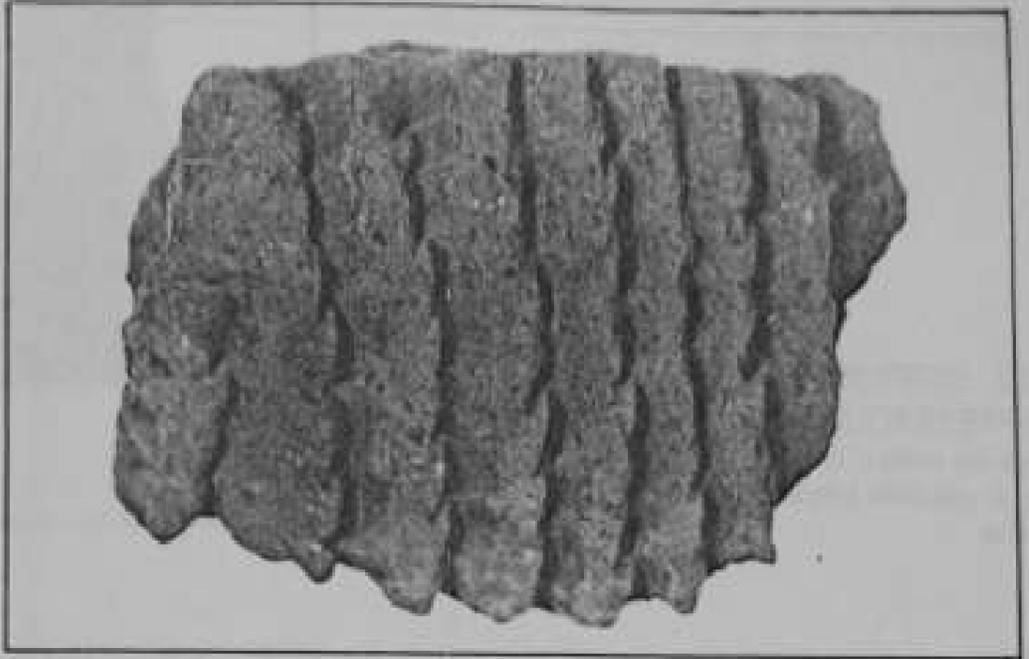


33.4. SERRUNGULADO REVERSO

É aquele onde o cordoame e sua seqüência decorativa estão dispostos em duas ou mais posições sobre a superfície da vasilha.



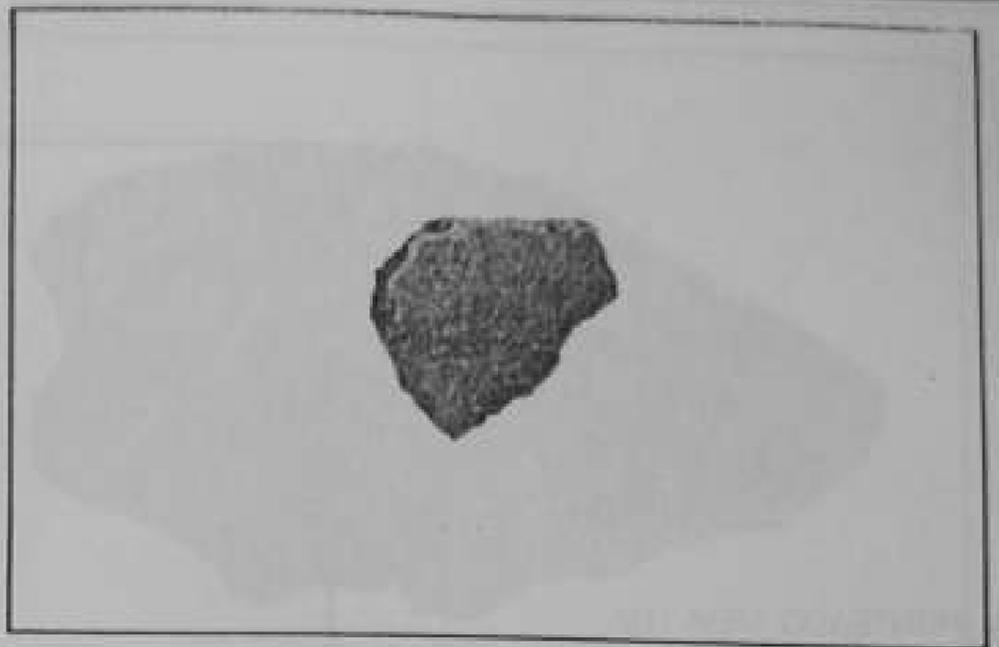
335 SERRUNGULADO UNILATERAL
É aquele onde apenas um lado do cordoame apresenta marca de unha, ficando uma crista central de argila.



IMPRESSA
Impresso

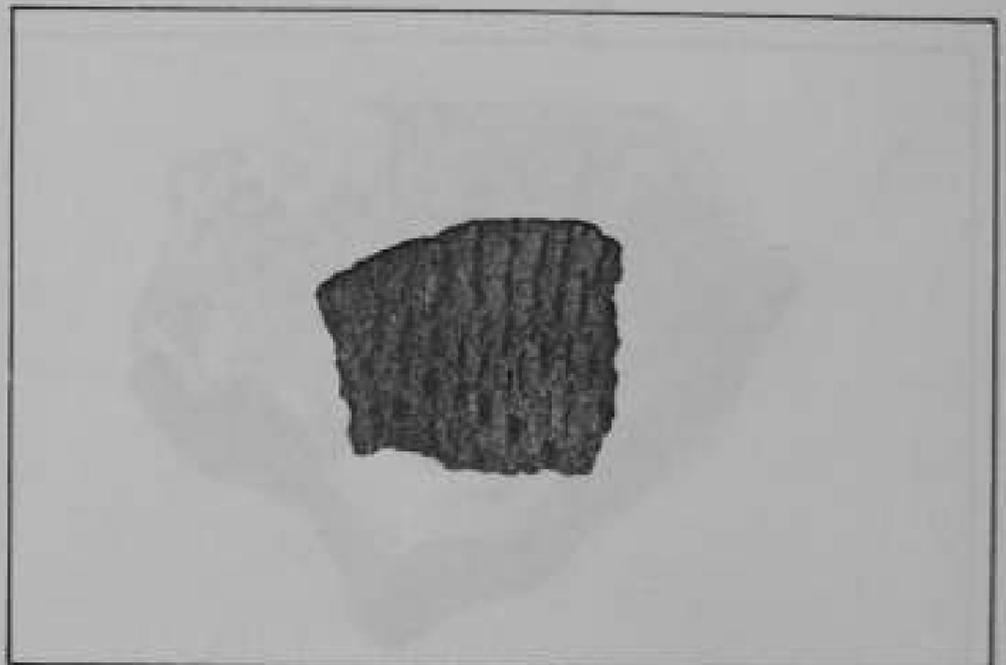
4.1.1. PONTEADO CLÁSSICO

É aquele onde o instrumento utilizado possui uma ponta aguçada, deixando como marca um ponto ordenadamente distribuído sobre a superfície cerâmica.



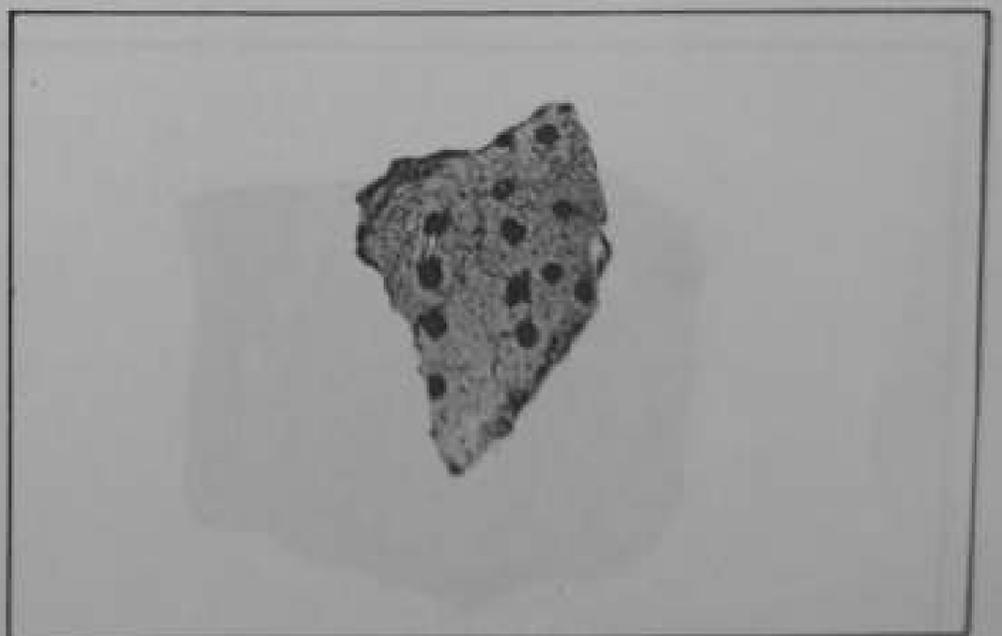
4.1.2. PONTEADO ARRASTADO

É aquele onde o instrumento é aplicado obliquamente sobre a superfície e após é levemente escorrido, aumentando a perfuração produzida, possuindo ou não acúmulo de argila em seu ponto terminal.



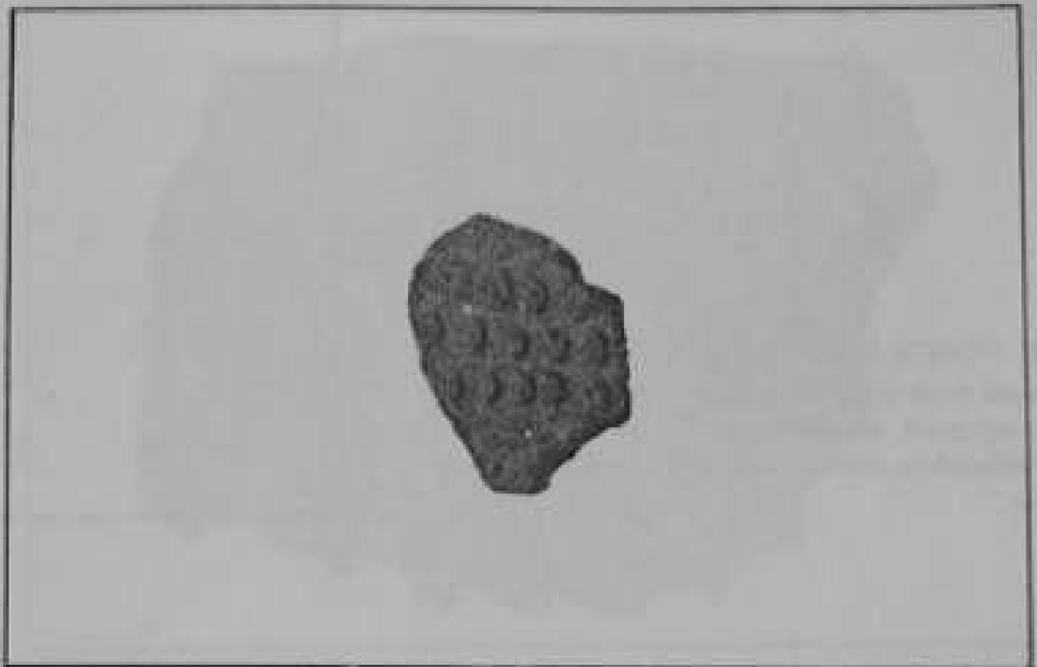
4.1.3. PONTEADO EM CÍRCULO PLENO

É aquele onde o instrumento, possuindo uma seção circular e relativamente espessa, deixa como impressão círculos de diâmetros na proporção do instrumento utilizado.



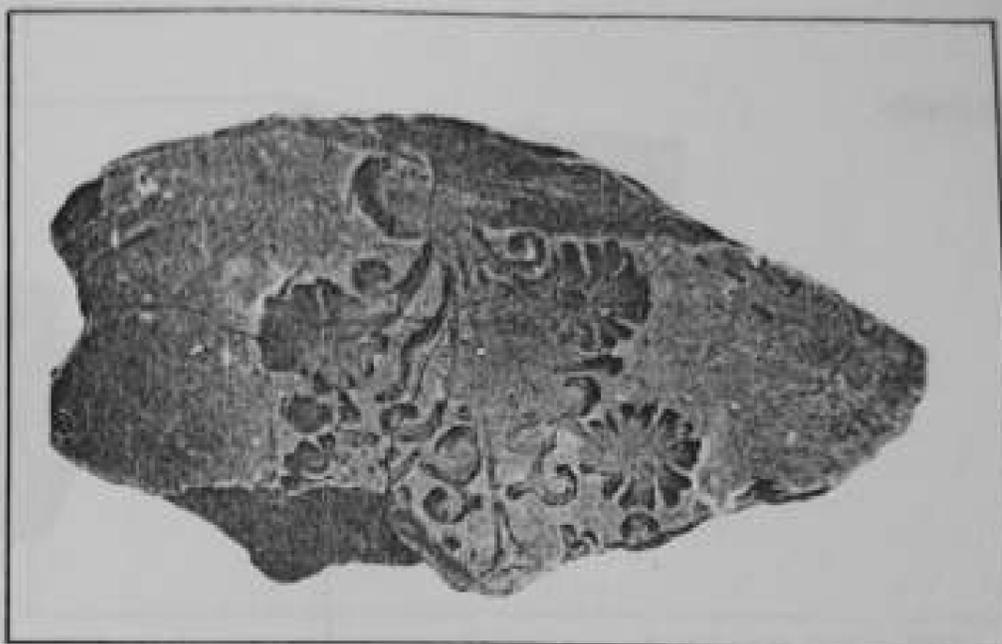
4.1.4. PONTEADO MEIA LUA

É aquele onde o instrumento, possuindo uma seção semi-circular, deixa uma impressão característica do instrumento e da posição em relação à superfície onde foi aplicada.

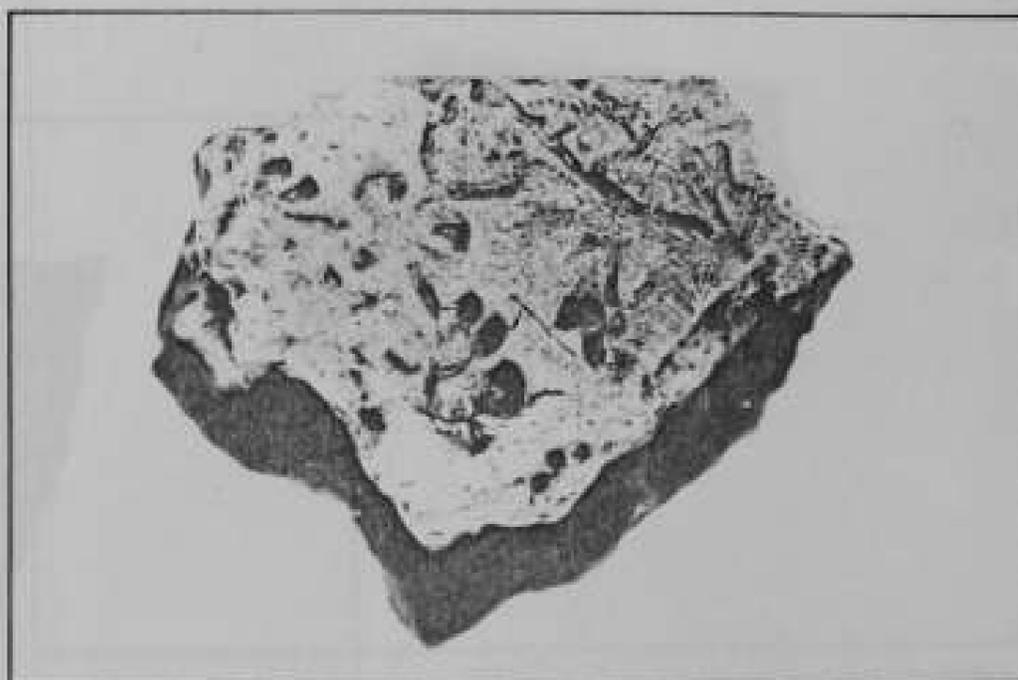


4.23. ESTAMPADO

Figuras impressas embaixo relevo partindo de estampas gravadas em alto relevo. Os motivos aqui apresentados são oriundos do período Guarani-Jesuítico, da área de Garabi, sub-área de Rincão Vermelho.



1. Ramalhete de flores onde alternam-se folhas cirrosas e flores estilizadas.



2. Flores isoladas separadas por ramos ou ramalhetes

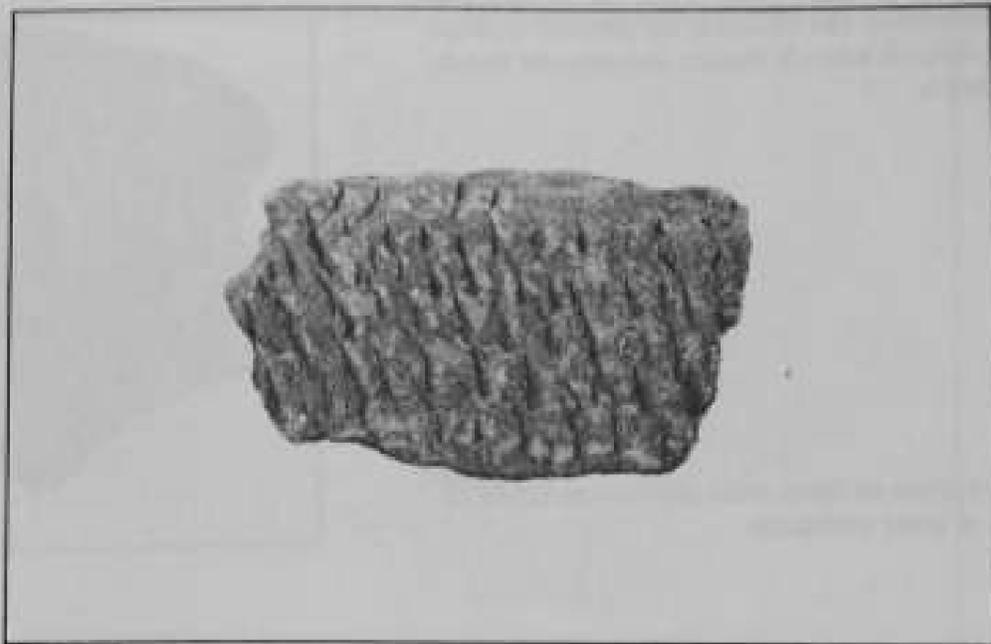


3. Flores isoladas mas que devem formar um conjunto com ramos e folhas.

Estocado

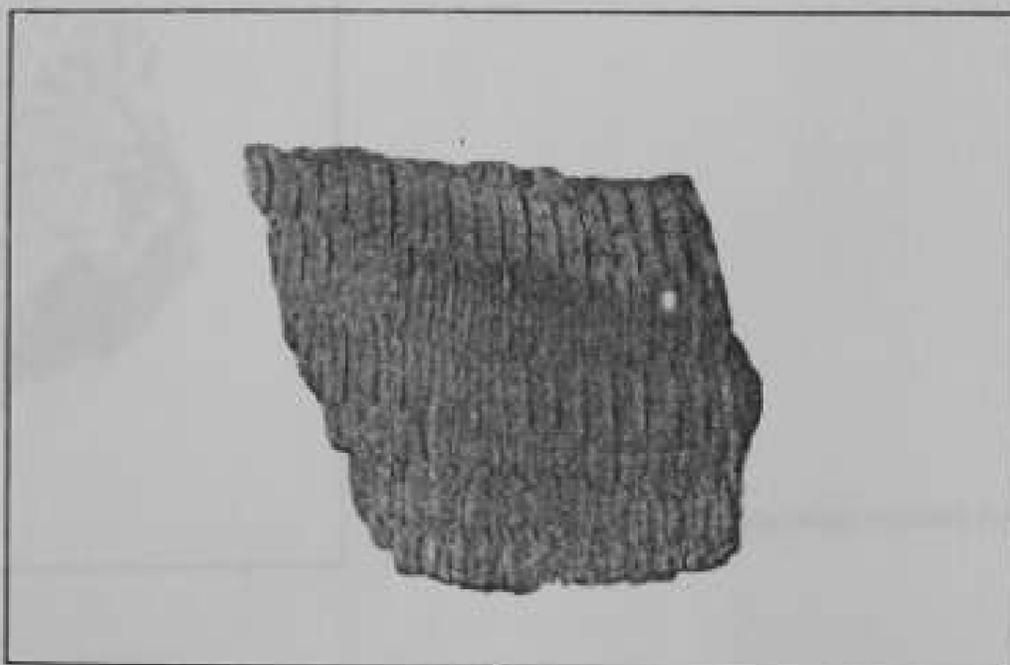
431. ESTOCADO OBLÍQUO

É a aplicação da estocada, formando linhas oblíquas à borda da vasilha.



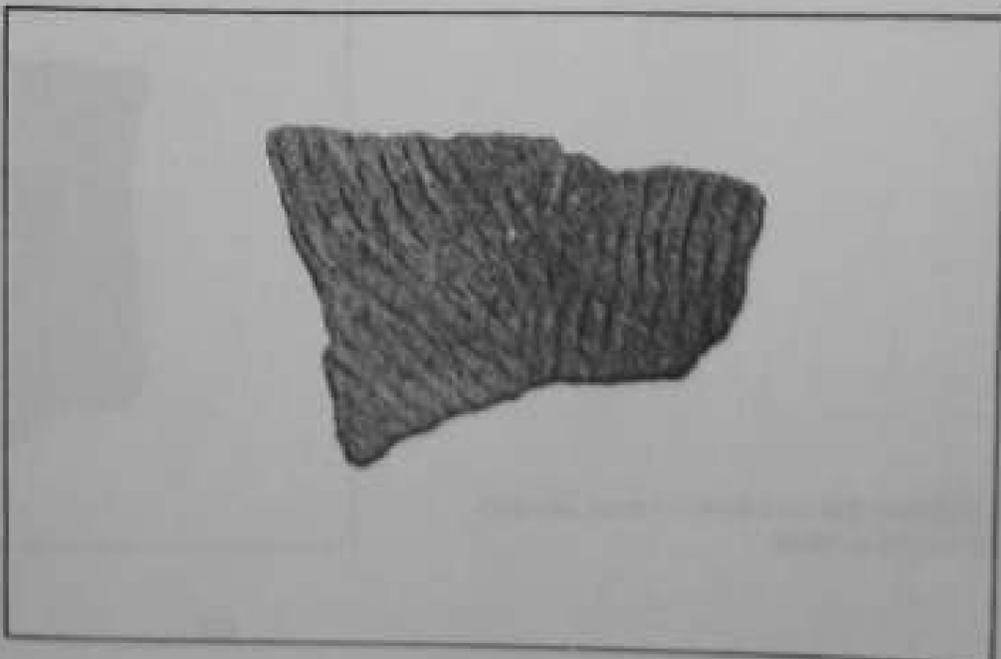
432. ESTOCADO TANGENTE

É a aplicação de estocadas onde as pontas terminais se tocam.



433. ESTOCADO ASSIMÉTRICO

É aquele onde a aplicação das estocadas forma linhas em sentidos contrários, ora perpendiculares, oblíquas, ou longitudinais.



434. ESTOCADO DISPERSO

É aquele onde as estocadas não possuem uma posição normal mas estão dispersas sobre a superfície sem possuir ritmo.

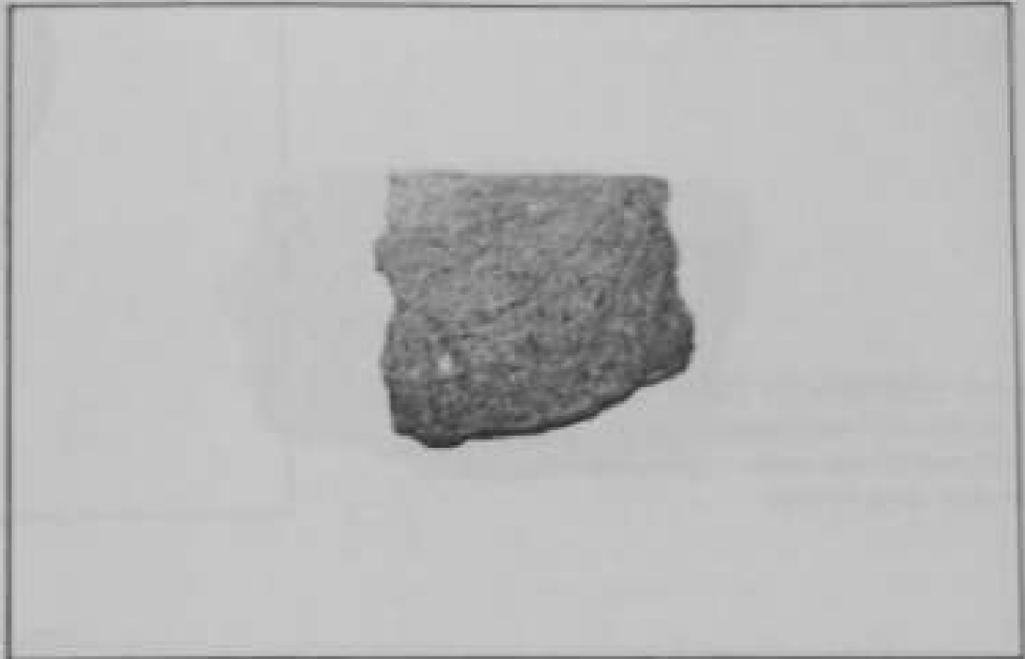


435. ESTOCADO EM BARRA LONGITUDINAL

É a aplicação sucessiva da expressão decorativa, perpendicular à borda, formando uma barra, separada de outra por um espaço liso.

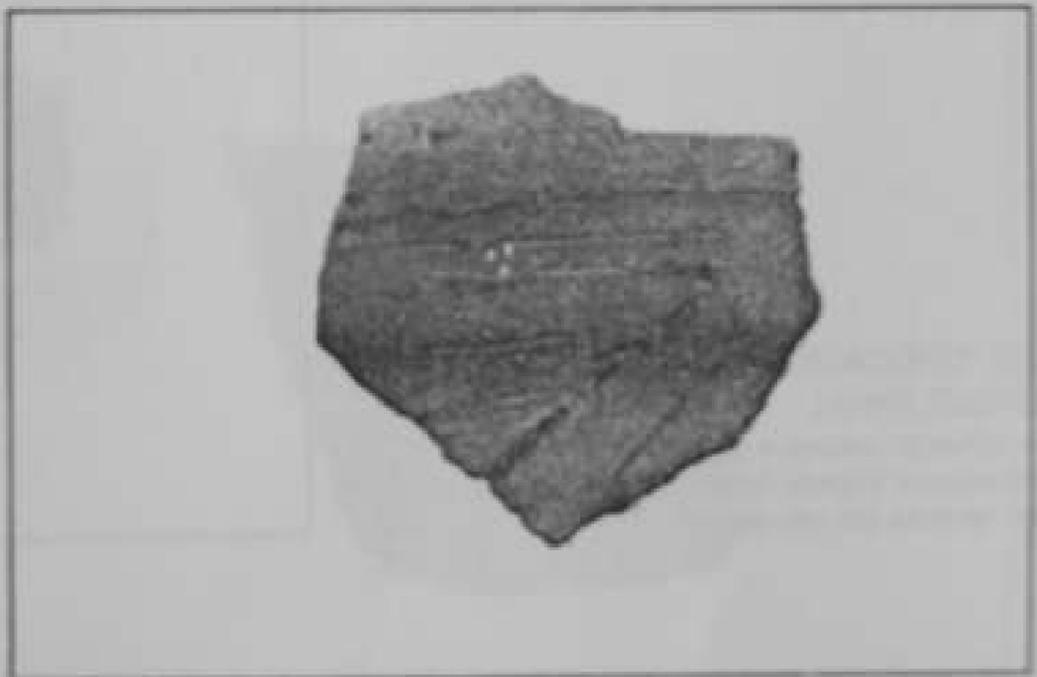
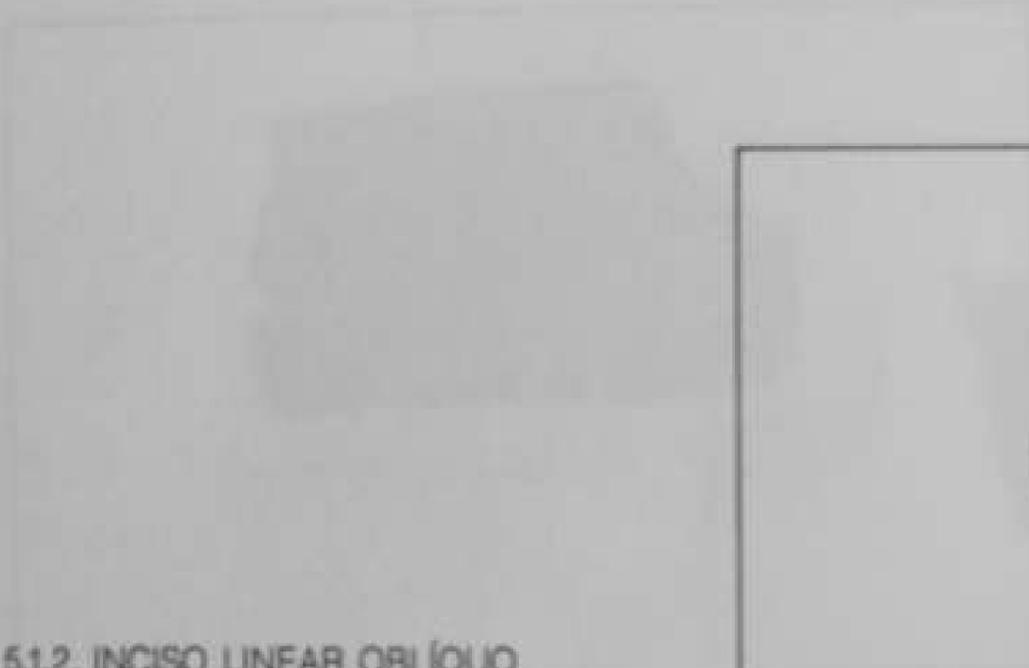


ESTRIADO
Inciso



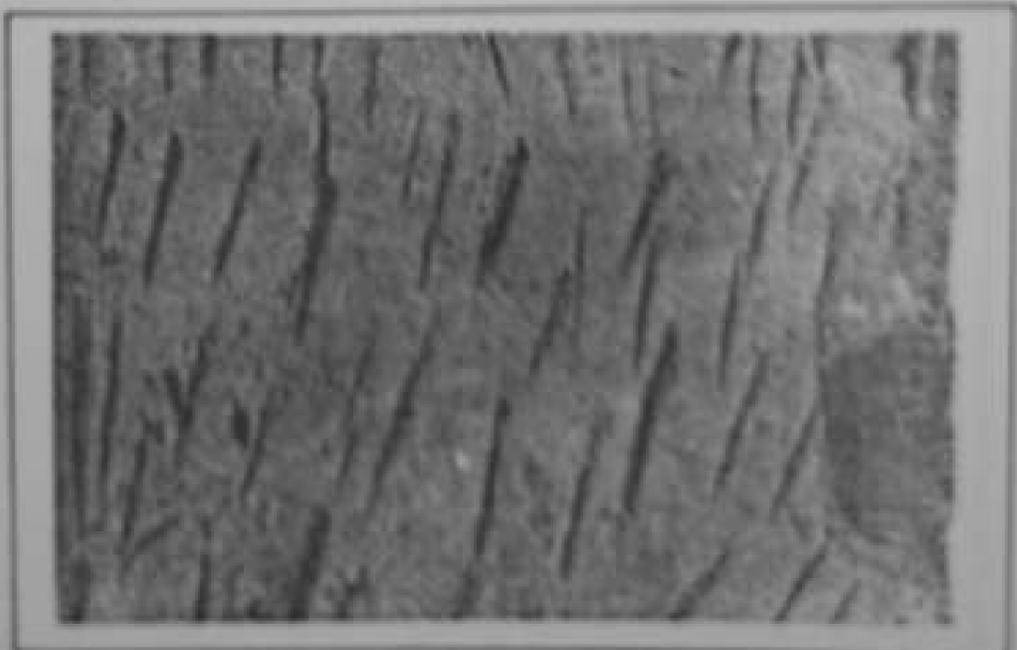
5.1.1. INCISO LINEAR SIMPLES

São cortes isolados impressos em uma superfície com espaços livres entre as incisões. Na amostra presente, partem de um ponto comum, na borda, e tomam uma direção longitudinal.



5.1.2. INCISO LINEAR OBLÍQUO

São incisões feitas na superfície da vasilha obliquamente à borda ou, partindo de uma outra variação, continuam em obliquidade, como no caso da amostra presente.



5.1.3. INCISO ASSIMÉTRICO

As incisões estão distribuídas sem simetria ou harmonia na superfície da vasilha.

5.1.4. INCISO LINEAR INTERCRUZADO

São incisões em diferentes posições, que se cortam em dois sentidos, dando a impressão de uma rede. Na amostra presente, as direções são longitudinais e perpendiculares.



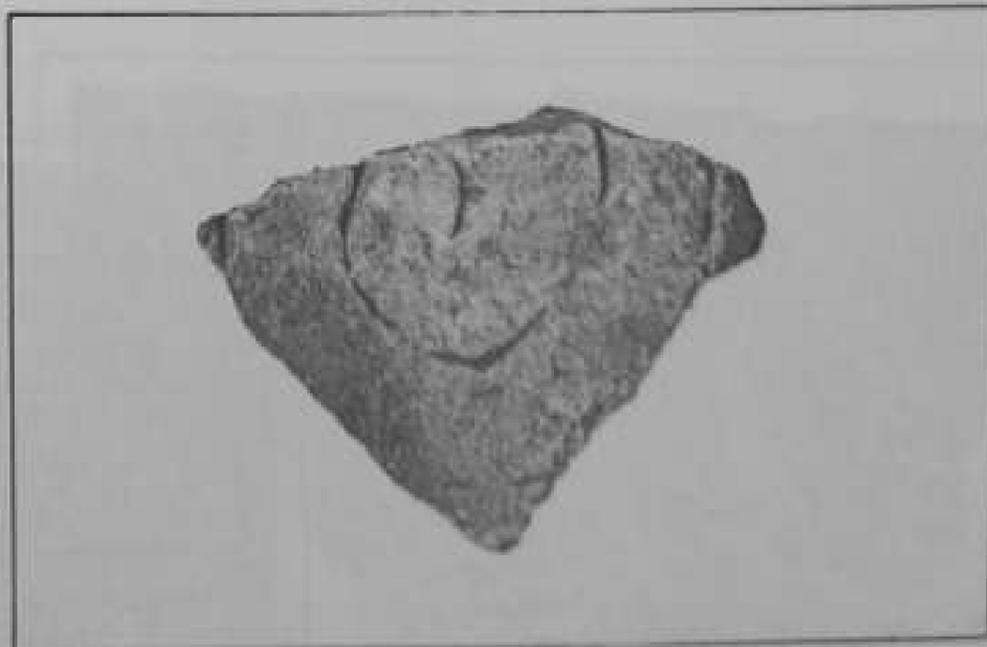
5.1.5. INCISO DISPERSO

São incisões distribuídas desordenadamente e com espaçamentos aleatórios.



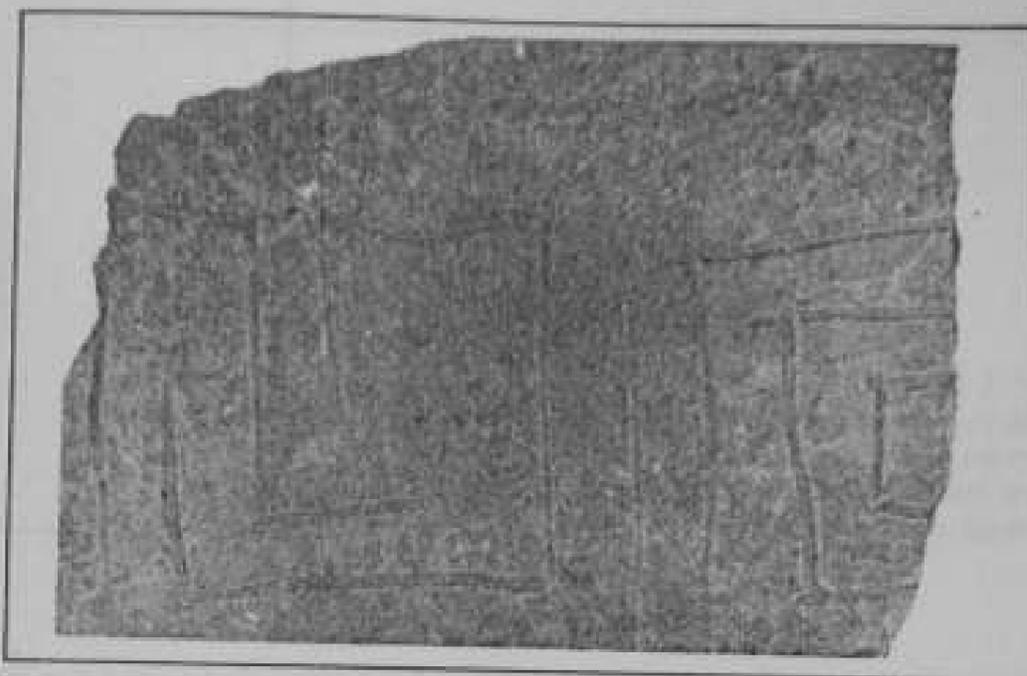
5.1.6. INCISO CIRCULAR

São incisões formando círculos ou espirais, contínuas ou independentes.



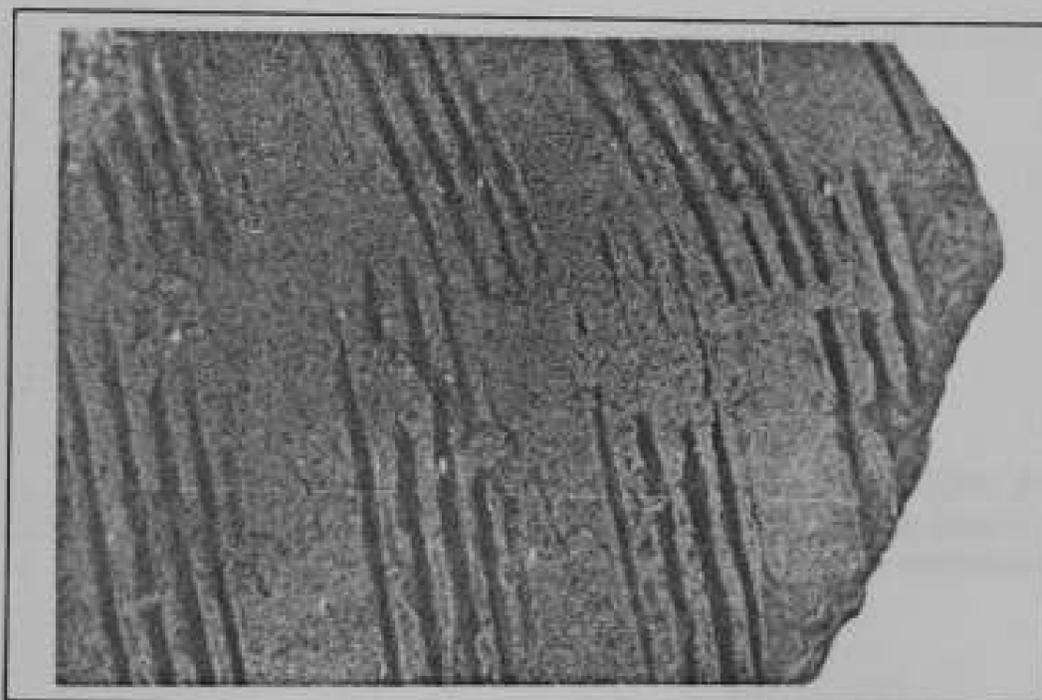
5.1.7. INCISO LINEAR EM GREGA

São incisões em sequência contínua de linhas e ângulos retos. Na amostra presente, são linhas simples repetidas, entre espaços livres.



5.1.8. INCISO EM BARRA

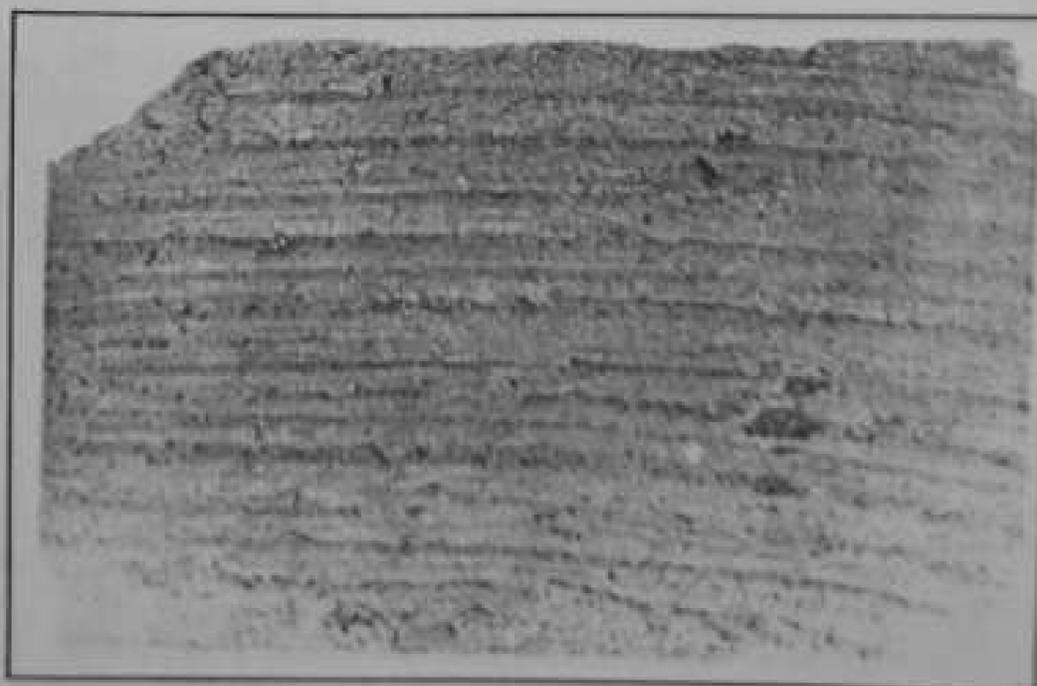
São incisões profundas produzidas por instrumento de múltiplas pontas, ordenadamente distribuídos. Na amostra presente, as barras tem sentido oblíquo e transversal.



Escovado

5.2.1. ESCOVADO LONGITUDINAL

São sulcos gravados na superfície por um instrumento de múltiplas pontas, no sentido longitudinal, em relação à borda da vasilha.



5.2.2. ESCOVADO PERPENDICULAR

São sulcos produzidos por um instrumento de múltiplas pontas em um sentido perpendicular à superfície da vasilha, considerando-se a borda.



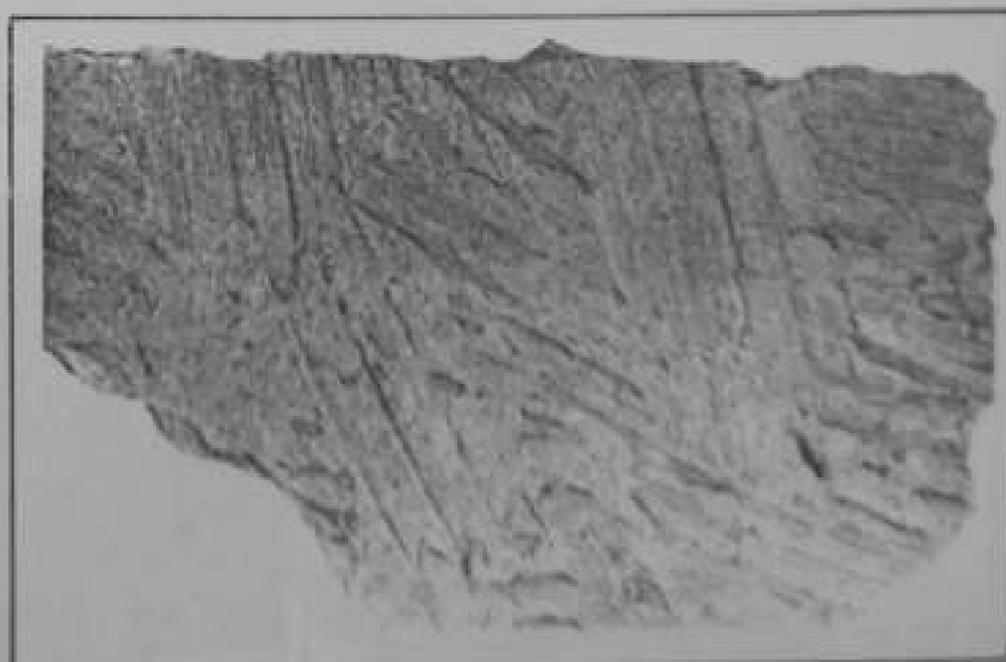
5.2.3. ESCOVADO OBLÍQUO

São sulcos gravados obliquamente à superfície da vasilha e a sua borda.

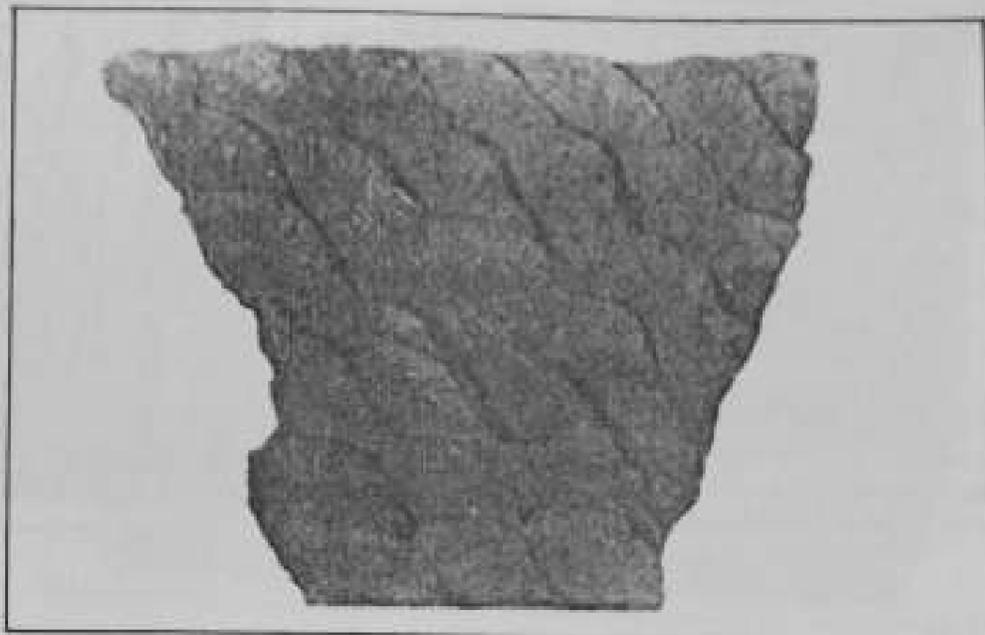


5.2.4. ESCOVADO ASSIMÉTRICO

São sulcos sem orientação ou direção que se inter cruzam, ora são perpendiculares, longitudinais, oblíquos ou de outro sentido.

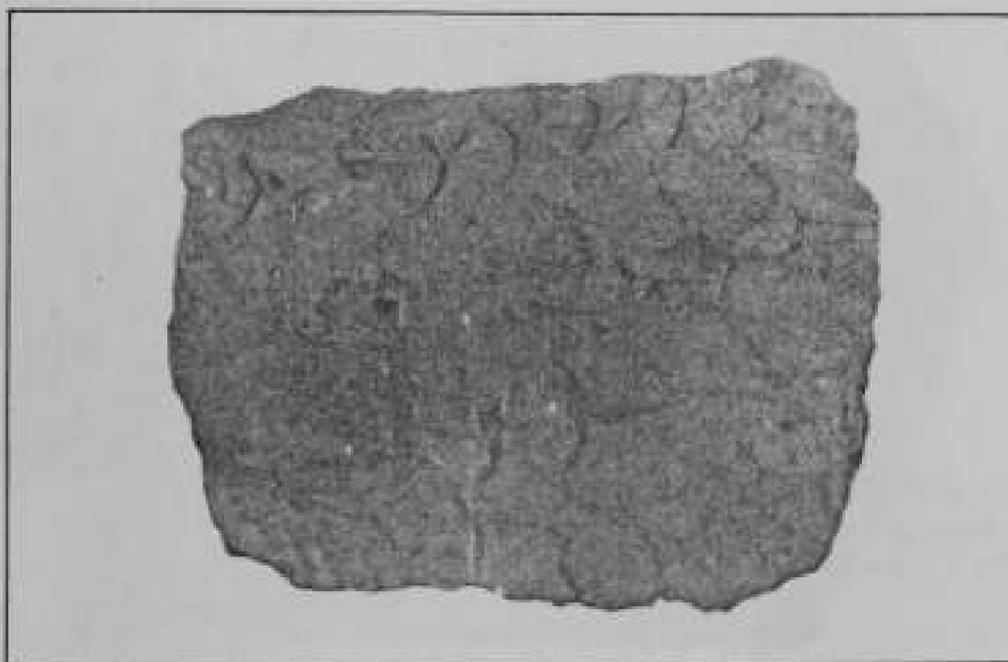


Espatulado



5.3.1. ESPATULADO CLÁSSICO

Onde as dobras sobre a superfície cerâmica foram confeccionadas por uma espátula.



5.3.2. ESPATULADO SIMÉTRICO

Quando a superfície cerâmica possui impressões simetricamente distribuídas pelo uso de uma espátula.

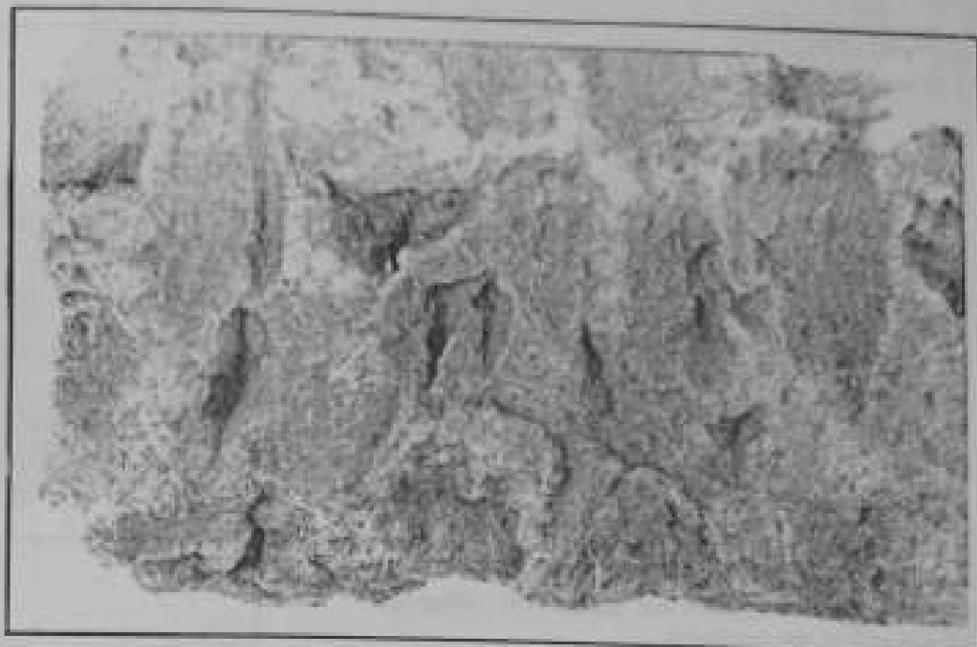


5.3.3. ESPATULADO ASSIMÉTRICO

Quando as impressões produzidas pela espátula, sobre a superfície cerâmica, não permitem a coincidência das bordas.

5.3.4. ESPATULADO GROSSEIRO

Quando o espatulamento, sobre a superfície cerâmica, produz impressões desordenadamente colocadas e acompanhadas de outro tipo ou variedade decorativa, principalmente um mal-alisado.



5.3.5. ESPATULADO IMBRICADO

Onde a ação da espátula produz um embricamento no sentido longitudinal deixando sua marca característica no sentido transversal.

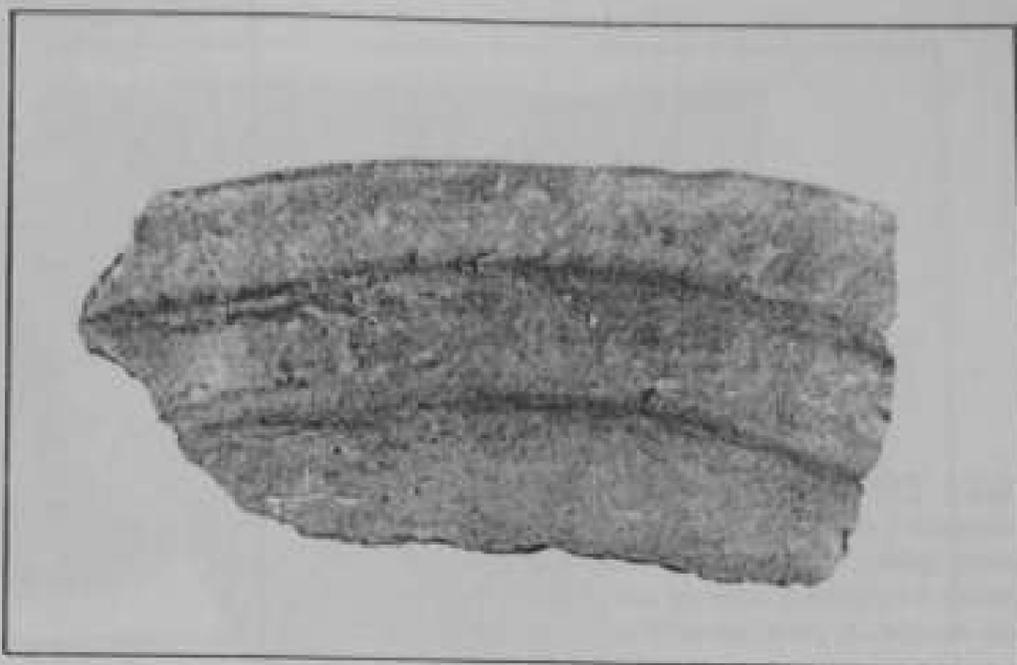


5.3.6. ESPATULADO ACANALADO

Onde a ação da espátula, em sentidos variados, produz uma canelura de fundo plano com laterais retas. Na amostra presente, temos caneluras transversas.

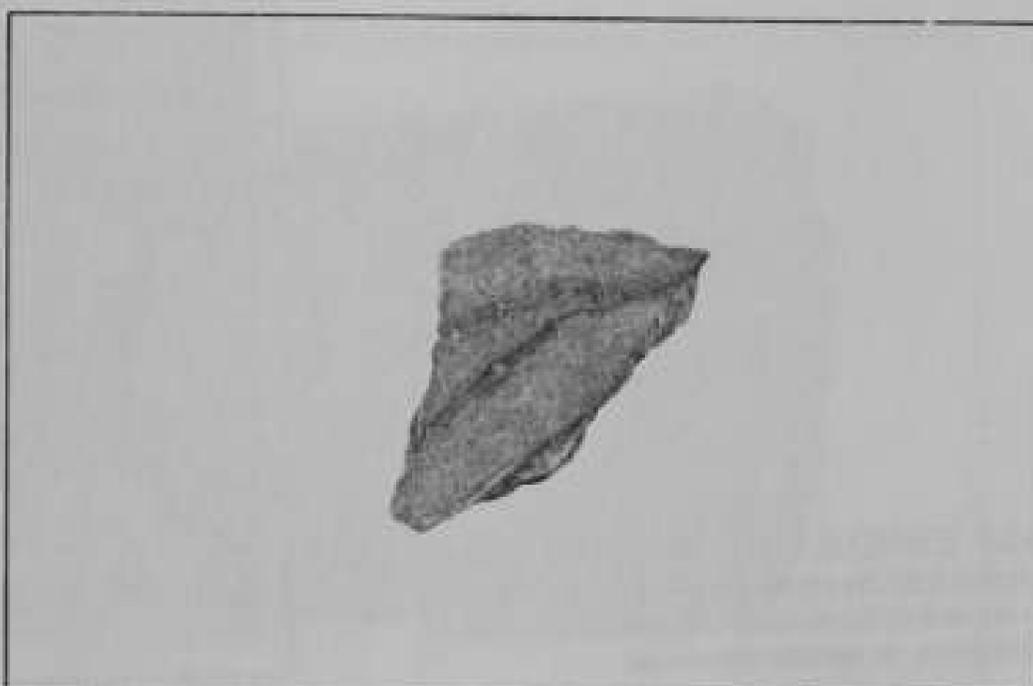


ROLETADO
Roletado



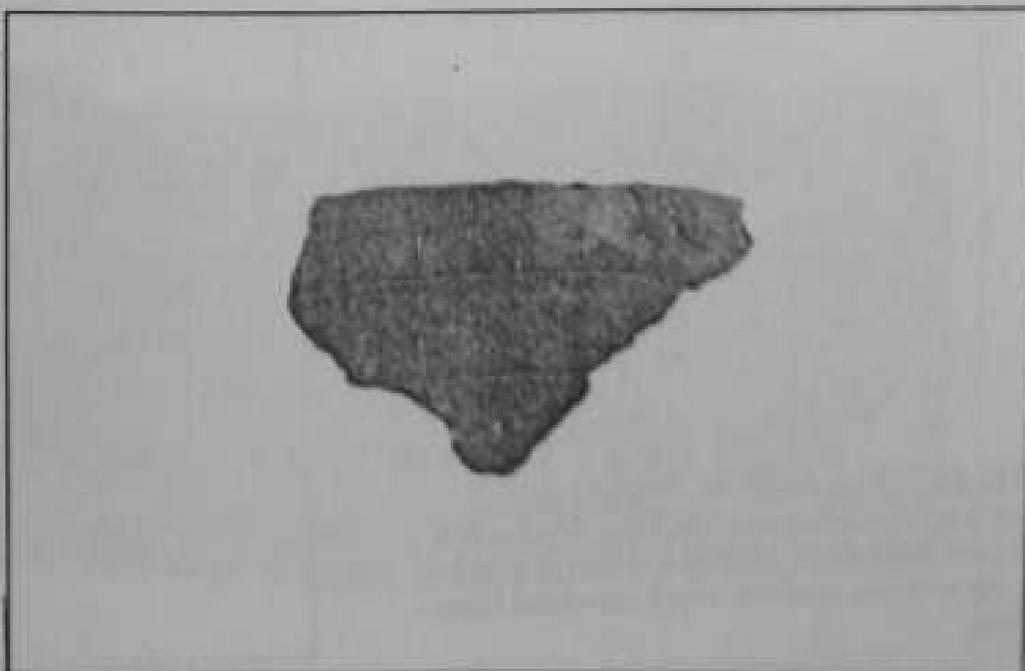
6.1. ROLETADO CLÁSSICO

É a utilização de roletes, de forma produtiva ou decorativa, de acordo com sua espessura, utilizadas na superfície da cerâmica.



6.2. ROLETADO OBLÍQUO

Quando os roletes estão colocados obliquamente à borda da vasilha, independente de sua aplicação.



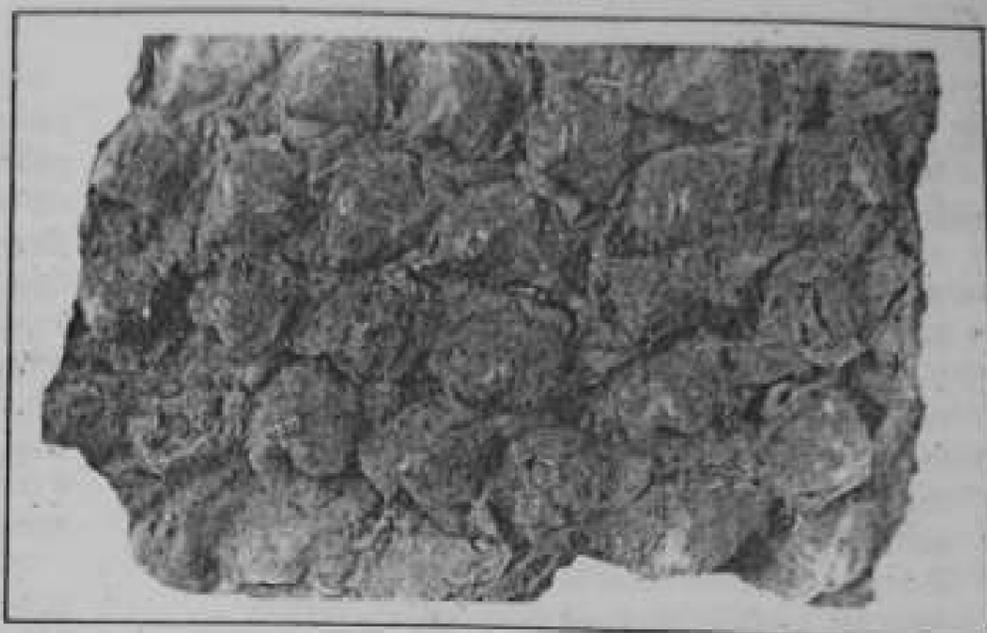
6.3. ROLETADO PLANO

Quando os roletes, após sua aplicação, são aplanados na superfície, dando a impressão de um acordelamento por placas e não roletes.

NODULADO
Nodulado

7.1. NODULADO APLICADO

É a aplicação de nódulos de argila, adredeamente preparados e, posteriormente, colados à superfície da vasilha.



7.2. NODULADO REPUXADO

É a aglomeração de uma certa quantidade de argila extraída da própria superfície da vasilha, formando nódulos.



1.2. - Decoração sobreposta

A presença de um tratamento superficial sobreposto denota algumas possibilidades:

1. A suspensão do processo produtivo em uma determinada etapa e a aplicação de um processo de acabamento de cunho artístico.
2. A conclusão de uma etapa de acabamento de cunho prático e a aplicação do cunho artístico.
3. A conclusão de uma etapa de acabamento de cunho prático e a aplicação de dois tipos ou variações artísticas.

Em qualquer uma das três possibilidades haverá uma intencionalidade visível, quer quando houver a interrupção da atividade produtiva, quer quando houver uma aplicação direta da decoração. O importante é estabelecer o que realmente é produtivo daquilo que é artístico e não confundir elementos de origens diversas. Um grupo pode se caracterizar pela suspensão do processo ou dentro do próprio processo haver uma alteração. Um momento de importância é o do contato entre culturas diferentes onde a agregação de elementos sobre os pré-existentes são assimilados ou não considerados, extirpados, de acordo com a influência e a intencionalidade ou intensidade da assimilação. Estes processos de assimilação agregatória de elementos culturais poderiam ser vistos e analisados sob dois ângulos: (1) o contato entre grupos nativos; e (2) o contato entre grupos nativos e europeus.

Há uma certa dificuldade em fixar, exatamente, não os momentos de contato mas os de adoção, como partícipes da cultura; as descrições feitas por cronistas, ou por catequistas, já o são, de momento, bastante avançados. Havendo a conquista do território e a conseqüente invasão de europeus, em levadas sucessivas, que de formas distintas vão ser recebidos e assimilados ou não, pelos nativos.

A chegada do europeu e a conquista do território têm uma outra finalidade que não a de descrever ou fixar o sistema social ou o modo de vida do nativo. Há inquestionavelmente uma busca imediatista de riqueza, seja pela pura extração ou a intronização de uma nova religião num processo expansivo do cristianismo. Outro aspecto que deve ser considerado é a proximidade dos reinos que aluaram no continente com grupos aparentados linguisticamente, mas dentro de complexos culturais bem diversos. As trocas de informações parecem coincidir para os mesmos homens, quando, em realidade, suas tendências culturais estão bem distanciadas. De outra parte, quando são iniciadas as crônicas, ou por força de situação catequética, os grupos que vão ser descritos já tiveram uma série de experiências e algumas gerações são passadas, uma quantidade expressiva de nativos já haviam desaparecido por força de trabalho ou por ação predatória. Grande parte dos remanescentes tentam assimilar para não desaparecer e certas histórias já são entremeadas de motivos novos ao agrado do europeu ou, pelo processo de fuga e migração, conhecimentos vão se fundir, sendo muito difícil dizer o que é realmente puro. Se tomássemos o trabalho des-

critivo de Montoya como exemplo, teremos a situação de um dado momento. Tratará de um nativo já contactado a mais de 130 anos. Considerando estes aspectos e a intencionalidade de sua obra, veremos que está descrevendo para seus pares, tentando mostrar a vida e expressões inteligíveis que possam integrar o catequista ao nativo e daí extrair o melhor resultado para o processo religioso. Assim mesmo, com todo este enfoque e esta ação explícita, ainda é o autor que pode ser utilizado, guardadas estas ressalvas.

Outros autores vão utilizá-lo e apor a suas considerações, aumentando a complexidade da compreensão ou eliminando-a.

O contato entre grupos nativos dar-se-á por várias formas culturalmente menos vinculados à sua tradição e, poderá, ao se contactar com outro estabelecido, perder grande parte de sua identidade, sofrendo um rápido processo aculturativo. Como também, a expansão de um grupo forte ao se contactar com um mais fraco, mas bem estabelecido, haverá aí trocas de informações e de técnicas, caracterizando-se por uma fronteira viva onde fluem informações tecnológicas que poderão ou não serem aproveitadas. Por vezes, sua utilização no caso de motivos estão sobrepostos aos tradicionais do grupo, funcionando como uma inovação cultural, devendo-se, a partir daí, considerar todas as implicações devidas. Nas análises até o momento realizadas, temos encontrado estas influências nos motivos decorativos e não nos produtivos, estes continuam suas formas e tradições.

Os contatos entre grupos nativos, só o consideramos quando existe a utilização efetiva de elementos de um grupo por outro. Não é a presença de vasilhas ou formas fortuitas que nos determinará açodadamente um processo de contatação. A extensão deste contato e sua presença dentro de uma cultura irá variar na medida em que houver um processo de assimilação e na relação deste grupo com seus aparentados. Já tratamos deste processo de relações em outro ponto. Os processos de relação entre grupos fronteirais é bastante significativo e a penetração dos dados culturais dentro da cultura dar-se-á de forma lenta, embora sua presença e utilização seja do conhecimento do grupo maior. Os centros dispersores são mais resistentes, infensos às inovações oriundas de fora. Partimos do princípio que na medida em que os grupos se afastam de seu centro dispersor, mais enfraquecidos ou mais abertos ficam à ação de outras culturas. Não nos cabe aqui analisar as causas ou motivos determinantes, estes poderão ser mais variados possíveis; ecologicamente podem estar em áreas diferentes, e os elementos migrantes podem ser de idade menos avançada e culturalmente mais passíveis de sofrerem alterações, mais acessíveis às inovações. A manutenção dos traços principais e universais da cultura parece ser o suficiente, não sendo heresia a aceitação de coisas novas associadas à sua cultura. A presença, pois, de variações tipológicas nos pontos mais afastados do centro dispersor parece-

na ser uma realidade, entretanto, só o estudo da dispersão e ocupação dos vales fluviais, pelo Guarani, é que poderá nos ditar a forma de contatação feita com outros grupos. O assunto é profundo e mereceria um estudo a parte.

O trabalho arqueológico, por sua vez, poderá identificar melhor os métodos produtivos e daí inferir a tecnologia, com relação à cerâmica, ao lítico e a outros documentos que permanecem como remanescentes. Estas interpretações, por vezes, parecerão subjetivas e em realidade o são.

O acabamento superficial que apresenta motivos sobrepostos vistos dentro de ângulos propositos, poderia ter várias nuances, quer do aspecto produtivo como do de contato modal. O importante, entretanto, é a sua identificação. Sabemos que aqui temos ou estamos diante de duas ações, com o mesmo instrumento, que foi utilizado de maneira distinta ou diante de instrumentos diferentes que foram utilizados em um mesmo espaço. Se o acabamento é terminativo estaríamos diante de uma decoração real e sobreposta, onde duas ações se completam para criar um motivo plástico. Se o acabamento é prático, onde o subjacente é uma ação produtiva, o acabamento artístico apostado sobre a vasilha deverá ser considerado como simples e o momento suspensivo considerado de tal sorte que as duas variáveis devem ser levadas em consideração, uma para a produção e outra para o acabamento artístico. O reflexo estará diretamente relacionado aos gráficos estatísticos, assim (1) se considerarmos as duas ações como acabamento artístico, e realmente o são; (2) um é prático e outro é artístico, dando-se aí uma variável para a produção e outra para a decoração e neste momento, o acabamento seria simples, ou, (3) os dois tratamentos são efetivamente práticos, nada havendo de intencionalidade artística, neste caso, estaremos diante de uma componente produtiva, numa das etapas do fluxo de produção. Nas colocações atuais, apenas de aspecto morfológico, estaríamos diante de uma decoração sobreposta desprezando todas as demais possibilidades. Note-se, ainda, que esta expressão não é utilizada no vocabulário atual da Arqueologia Brasileira.

A forma de ação e de enfoque do pesquisador aqui, deve ficar muito bem clara para que não haja, por parte do leitor, uma falsa compreensão por uma interpretação duvidosa do autor ao não esclarecer sua posição.

Na seqüência, apresentaremos alguns exemplos fotográficos de decoração sobreposta mas, antes, é essencial que se apresente o tipo de notação classificatória que iremos utilizar, pois dois aspectos serão considerados: um geral, representado pela letra "G"; e, outro, particular, representado pela letra "P". Esta dupla notação visa, em primeiro lugar, dar somente a ação e o tipo principal utilizado e, na segunda, inclui, também, a variação. Como este acabamento consta da sobreposição de dois ou mais motivos ou variações dentro de um mesmo espaço, usaremos o sinal de adição para demonstrar esta forma de ação.

Exemplo 01 - G: 5.2+3.1=Estriado . Ungueal

No aspecto geral ("G") apenas cita-se a ação correspondente, ficando o tipo como elemento acessório. Assim, o primeiro dígito do primeiro conjunto, "5", pertence a ação estriado e o segundo, "2", ao tipo, no caso, o escovado. O sinal de adição mostra a sobreposição, o segundo conjunto cujo primeiro dígito "3" é da ação ungueal e o segundo dígito "1" é do tipo ungulado. Assim teríamos um ungulado sobre um escovado, sem a descrição das variações, que será feita através da notação particular "P", ou seja

P: 5.2.4+3.1.3

Como já foi apresentado, o "5" é estriado, o "2" é escovado e o 3º dígito no caso o "4", é assimétrico. Desta forma, o primeiro conjunto é um escovado assimétrico, sobre o qual será sobreposto o 2º conjunto, já descrito, onde o "3" é ungueal, o "1" é o ungulado e o 3º dígito "3" é tangente. Teríamos, pois, um ungulado-tangente sobreposto a um escovado assimétrico.

No caso de haver outra sobreposição, colocaríamos mais um sinal de adição e o conjunto correspondente, de acordo com as ações, tipo e variedade.

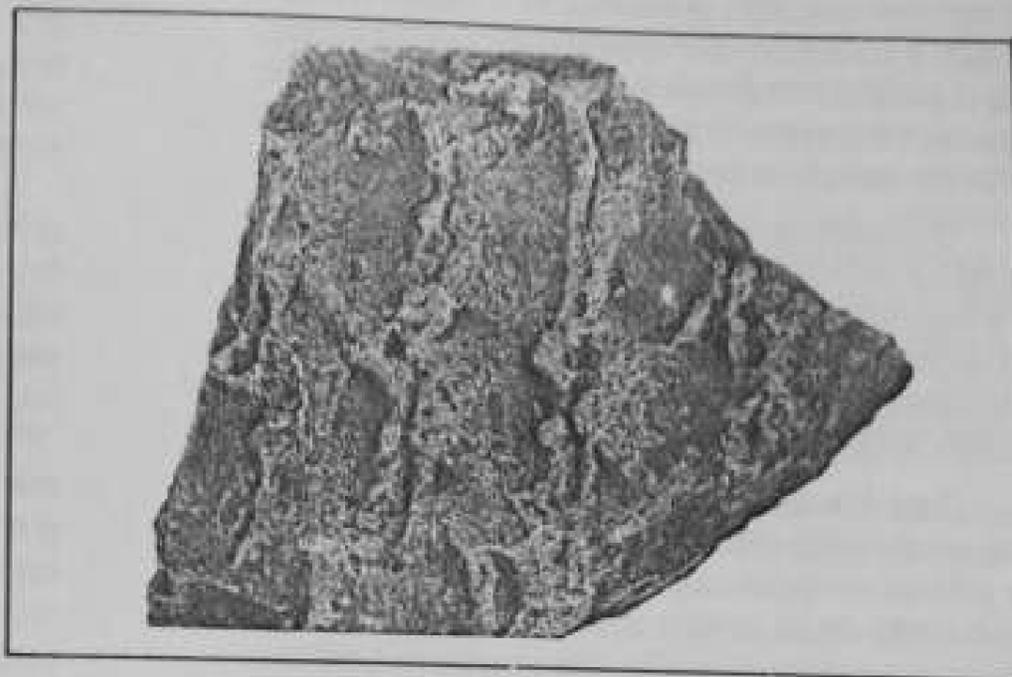


DIGITAL . ESTRIADO

G: 2.4+5.1.

P: 2.4.1.+5.1.1.

Imbricado-clássico, de intensidade 5, com incisões lineares.



DIGITAL . ESTRIADO

G: 2.1.+5.3.+2.2.

P: 2.1.1.+5.3.2.+2.2.1.

Corrugado-clássico com espatulamento, apresentando uma digitação clássica com a finalidade de nivelar a superfície.



DIGITAL . ESTRIADO

G: 2.1.+5.1.

P: 2.1.6.+5.1.5.

Corrugado grosseiro trabalhado com incisões transversais alternadas.



ESTRIADO . UNGUEAL

G: 52.+31.

P: 521.+3161.

Escovado-longitudinal com unguações em barra longitudinal.

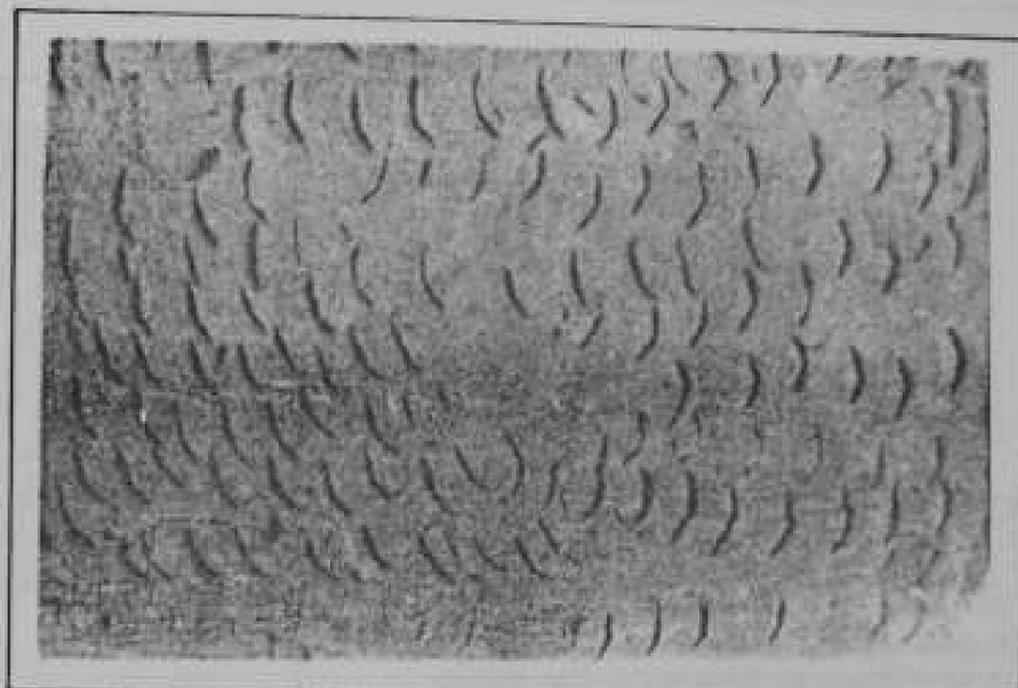


ESTRIADO . UNGUEAL

G: 52.+31.

P: 521.+3192.

Escovado-longitudinal sobrepondo-se um unguado assimétrico.



ESTRIADO . UNGUEAL

G: 52.+31.

P: 524.+3162.

Escovado assimétrico com unguações alternadas em barra transversal.



DIGITAL . UNGUEAL

G: 2.1.+3.1.

P: 2.1.2.+3.1.6.1.

Corrugado-simples, intensidade 2, com aplicações de um ungulado em barra longitudinal, com intensidade 3.

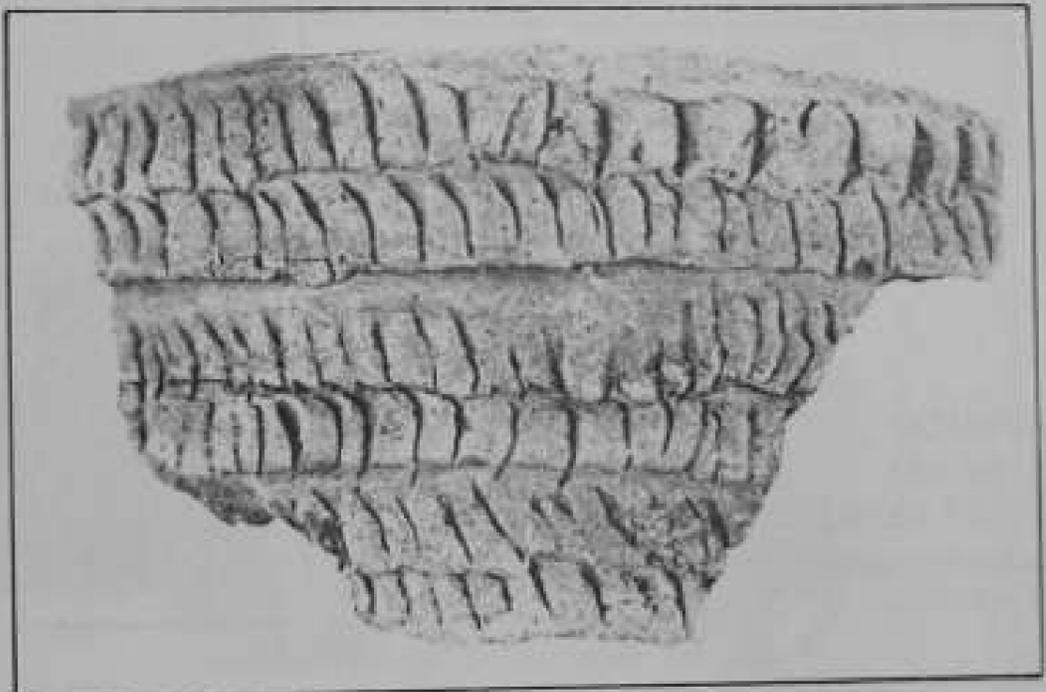


DIGITAL . UNGUEAL

G: 2.1.+3.1.

P: 2.1.2.+3.1.6.1.

Corrugado-simples, com intensidade 3, com aplicações de ungulado em barra longitudinal, com intensidade 4, possuindo variações na aplicação das unguiações.

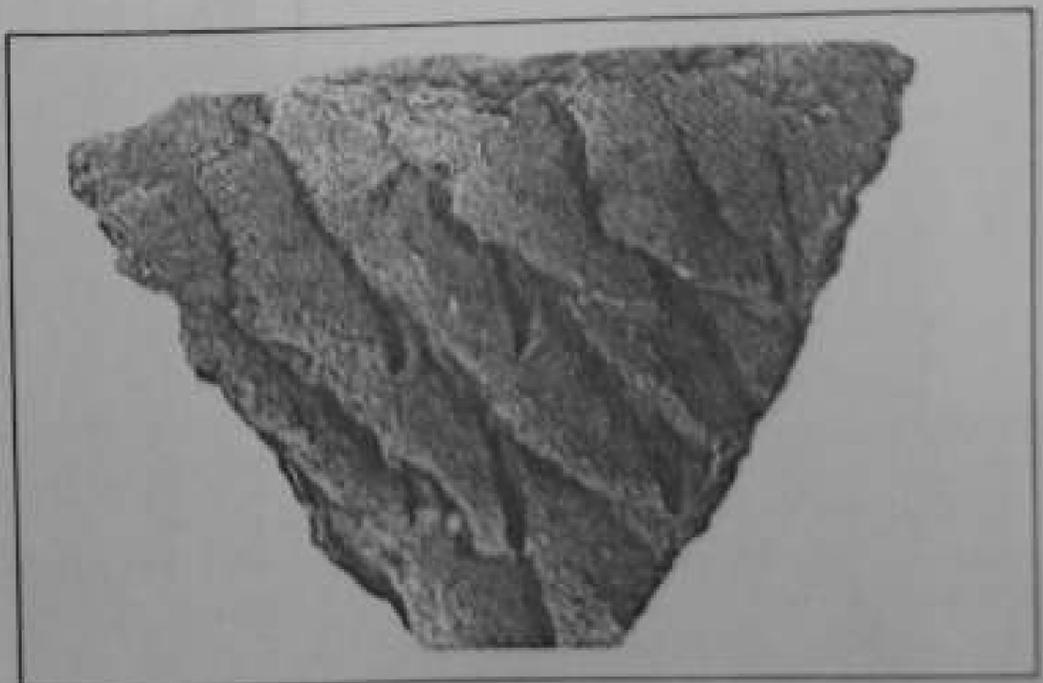


UNGUEAL . DIGITAL

G: 3.1.+2.1.

P: 3.1.2.+2.1.4.

Unguiações sobrepostas por um corrugado oblíquo.



UNGUEAL . UNGUEAL . ALISADO

G: 3.1.+3.1.+01

P: 3.1.6.2.+3.1.6.1.+01

Ungulações em faixas transversais e longitudinais, com sobreposição de assimétricas apresentando um alisamento intencional.

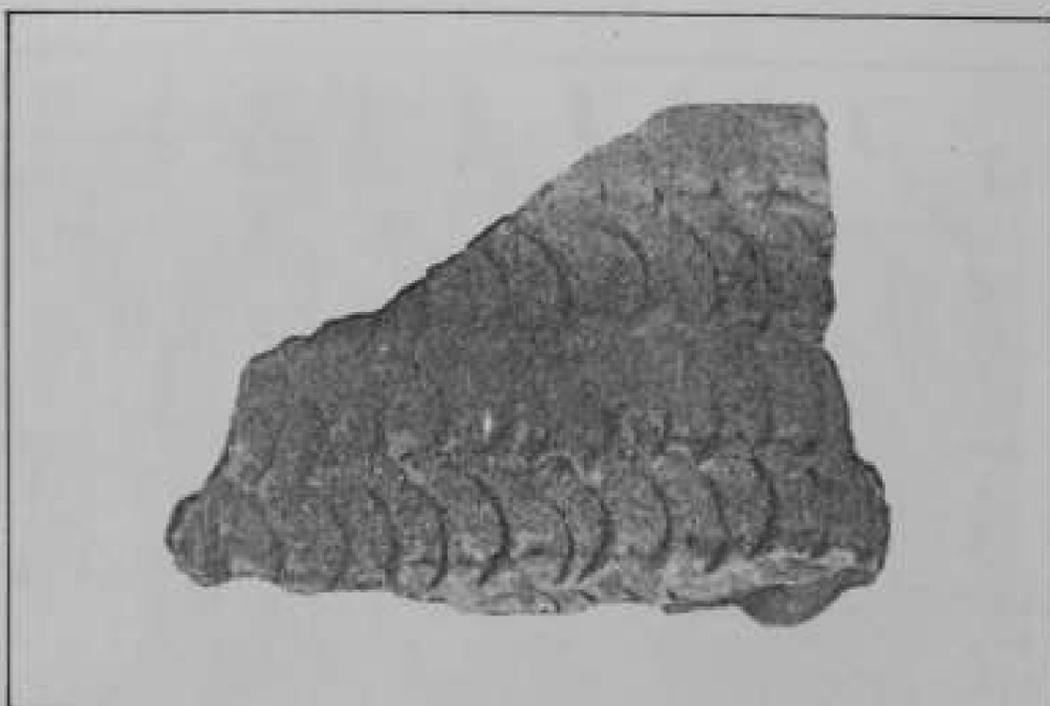


DIGITAL . UNGUEAL

G: 2.1.+3.1.

P: 2.1.1.+3.1.6.1.

Corrugado-clássico com aplicações de um unguado em barra longitudinal. A intensidade da corrugação é 5 e das unguações, é 3.

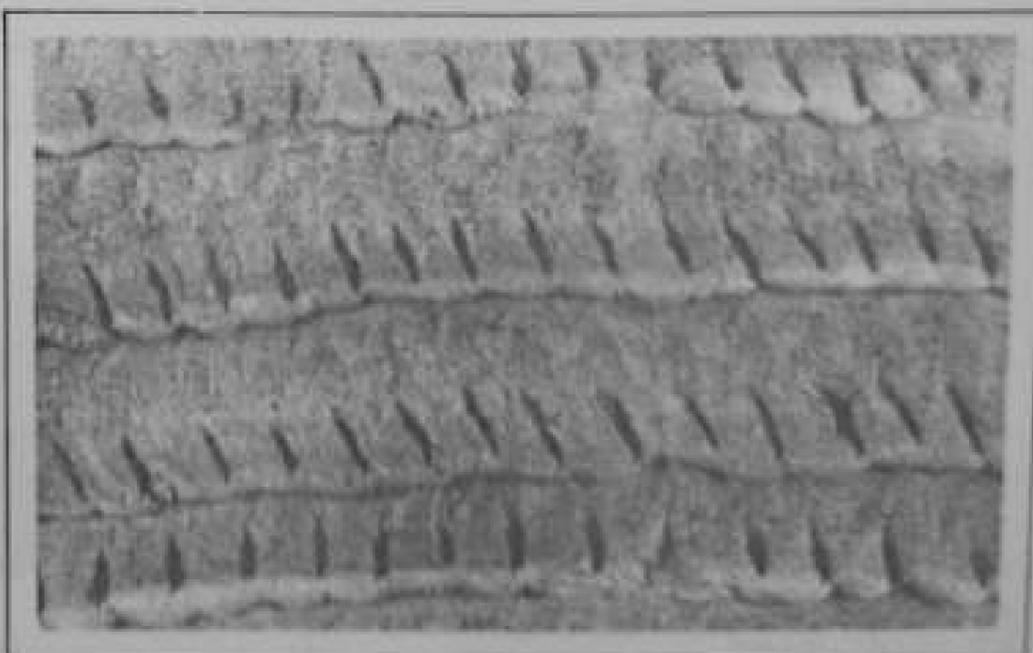


DIGITAL . ESTRIADO

G: 2.1.+5.1.

P: 2.1.7.+5.1.2.

Corrugado-mbricado, de intensidade 3, com aplicações de um inciso linear-obliquo de intensidade 2, apresentando uma falsa impressão de dobra (corrugação).

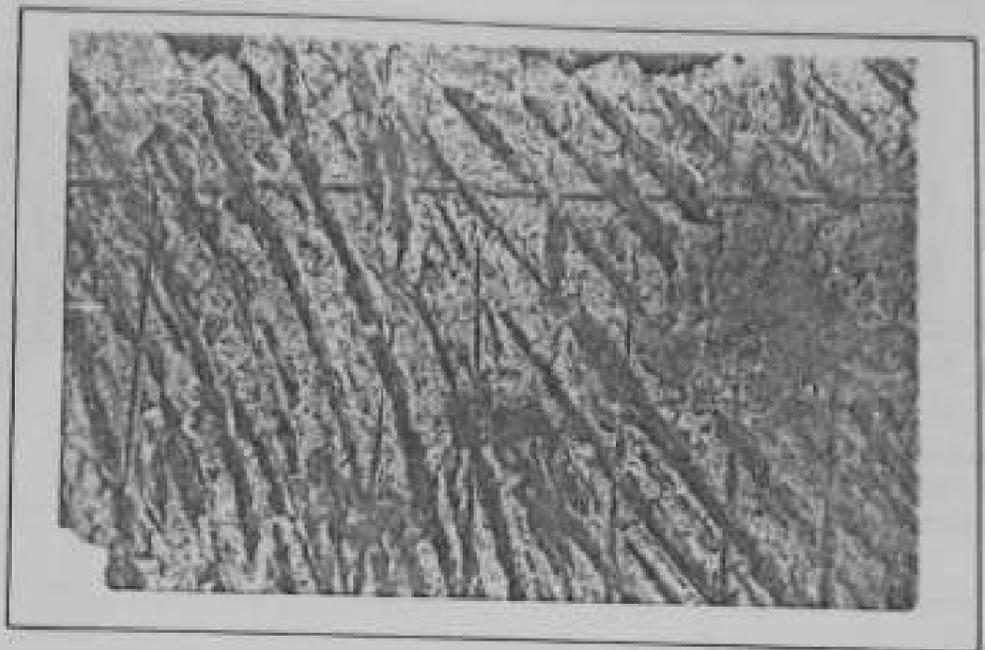


ESTRIADO . ESTRIADO

G: 52+51.

P: 523+51.1.

Escovado-obliquo sobrepondo-se um inciso linear longitudinal e transversal.



ROLETADO . UNGUEAL

G: 61+31.

P: 61+3.16.1.

Roletado-clássico terminativo em forma helicoidal, da mesma forma, sobrepõe-se o ungueado longitudinal em barra.



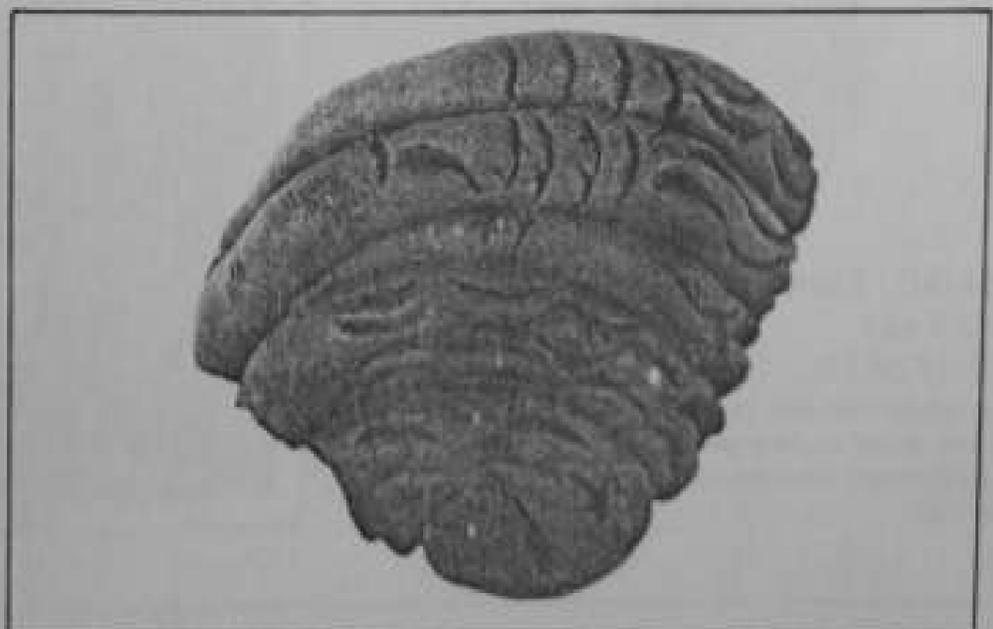
DIGIT
G: 2.1
P: 2.3
Digitais co

ROLETADO . UNGUEAL

G: 62+31.

P: 62+3.16.1+3.16.2.

Roletado obliquo, terminando em forma helicoidal, com decoração ungueada longitudinal e transversal em barras, acompanhando a evolução dos roletes.



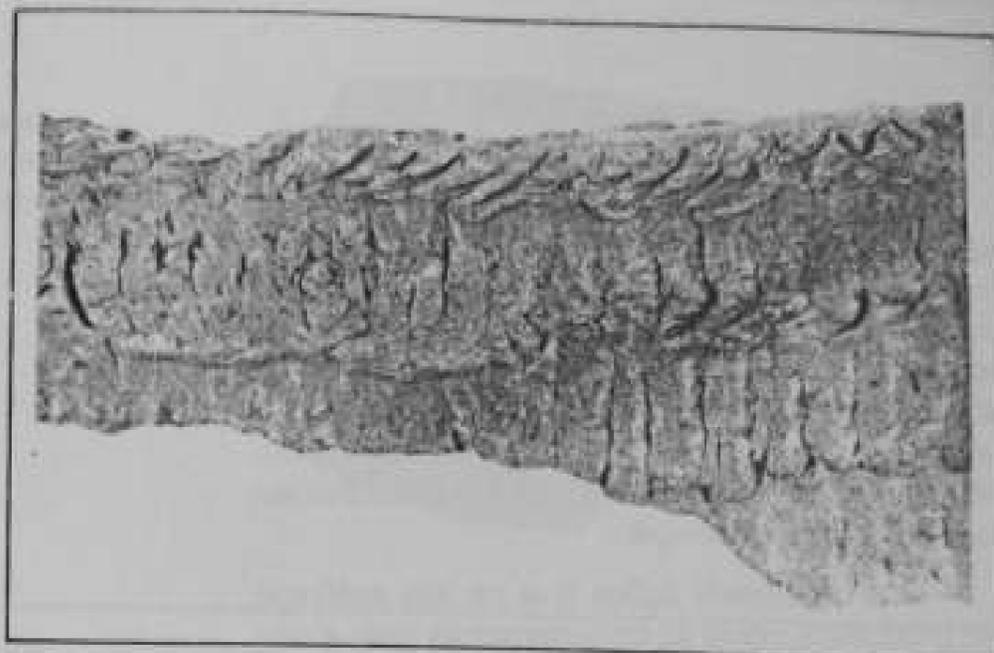
DIGIT
G: 2.1
P: 2.3
Digitais co

DIGITAL . UNGUEAL

G: 2.1+3.1

P: 2.16+3.16.1

Corrugado grosseira de intensidade 4, com aplicação de unguado em barra longitudinal, apresentando um alisamento pelo uso.



DIGITAL . UNGUEAL . ALISADO

G: 2.1+3.1+0.1

P: 2.1.1+3.16.1+0.1

Corrugado clássico com um nivelamento das dobras produzido por alisamento, dando morfológicamente a impressão de unguação em barras longitudinais.

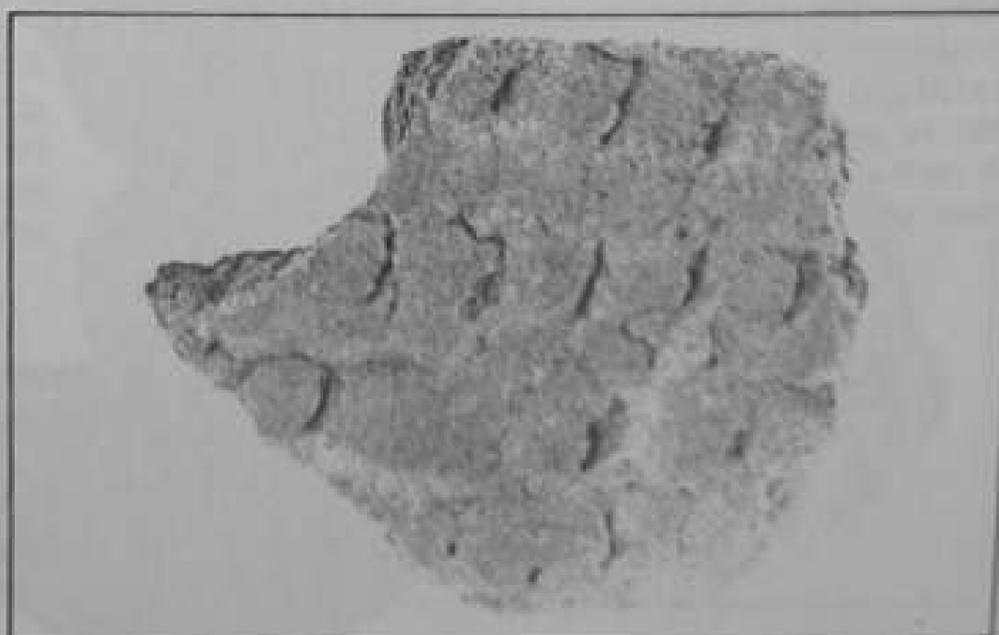


DIGITAL . ALISADO

G: 2.3+0.1

P: 2.3.3+0.1

Digito-ungulado perpendicular em barras longitudinais com um alisamento superficial intencional.



1.3. - Decoração dupla

A decoração dupla é a ocorrência de motivos vários ou de diferentes tipos e, ou variações em uma mesma vasilha, ocupando espaços diferentes. O posicionamento da decoração poderá ser o mais diverso, dependendo da finalidade ou da intenção do artesão. A ocorrência de um duplo tratamento superficial é efetivamente uma intencionalidade decorativa e não uma solução meramente produtiva associada a uma decoração.

Mas se existem ações que na sua essência são produtivas, como as considerarmos reais e não fictícias?

Anteriormente, procuramos deixar claro que as ações que nos levam a um acabamento prático, produtivo, também poderão encerrar ou serem utilizadas como acabamento artístico. Uma vasilha grande, carenada, que possua uma pintura até o seu diâmetro maior e na parte inferior seja lisa ou escovada, apresenta um duplo acabamento, seriam dois acabamentos artísticos. É muito provável que um bom acabamento na parte superior determinaria, por força de utilização, um acabamento mais apurado na parte inferior e não o desleixo, o acabamento simplesmente produtivo, num abandono proposital, ou como vimos afirmando, um acabamento prático. Se tal ocorrer, devem haver razões para tal comportamento. Em um estudo morfológico, muito pouco poderá ser notado, numa análise estrutural melhores condições teremos, considerando-se as mais variadas atitudes. A dupla ação ocupa áreas distintas. Não cremos que haja momentos produtivos e outros decorativos, mas a simples presença de uma área intencionalmente decorada nos diz da terminação da vasilha. É difícil considerarmos algo produtivo com elementos decorativos claros em um mesmo espaço, se considerarmos as funções utilitárias para a qual a vasilha se destinou. Dentro dos critérios apresentados neste Manual, a decoração dupla é uma intencionalidade artística independente do tipo de ação exercida. Poderá ocorrer casos em que a parte inferior seja só produtiva e a superior tenha um acabamento artístico, podendo ocorrer apenas na borda; assim mesmo, consideraremos o conjunto como decoração dupla. Se o enfoque é morfológico, há uma decoração com duplo momento; se, entretanto, for estrutural, utilizamos as duas variáveis: a de produção e a de decoração. No caso da pintura, na parte superior, dar-nos-á a

visão da intencionalidade artística mas, ao contrário, quando os dois elementos forem plásticos poderemos ter:

1. Dois momentos produtivos colocados longitudinalmente
2. Um momento produtivo, decoração fictícia e outro real, acabamento artístico, também no sentido longitudinal.
3. Um momento produtivo, na parte inferior, e um acabamento artístico, na superior.
4. Todo o conjunto está dentro de um momento terminativo e possui uma decoração real.

São quatro possibilidades estruturais, que não podem e não devem ser desprezadas, concorrendo com variáveis a serem jogadas dentro do contexto cultural do grupo. O acabamento duplo será feito pelas ações exercidas e, a partir daí, as descrições serão feitas pelos tipos e variações. Pode ocorrer duas ou mais variações de um mesmo tipo, mudando apenas o posicionamento e a direção da impressão através do uso de um mesmo instrumento.

Os exemplos fotográficos, que se seguem, irão nos dar uma noção mais precisa não só da forma descritiva como da conceituação empregada. A notação gráfica será, ao exemplo das demais, onde a letra "G" nos dá a descrição geral, e a "P", a particularização das expressões. Como vamos trabalhar com conjuntos, dentro dos quais poderão haver variações, as quais são apresentadas com o sinal de adição (vide decoração simples), usaremos parênteses para isolar conjuntos, mesmo que seja composto de uma só decoração ou acabamento produtivo.

Exemplo: G: (01) (4.3) (3.1)

O parênteses isola as ações e motivos sempre que tratarmos de decorações duplas e sua seqüência nos dá a idéia de seguimento dos motivos expressos no fragmento ou na vasilha, assim: (01) uma faixa lisa seguida de (4.3) onde "4" é a ação impressa e o "3" é o estocado; já o conjunto (3.1) nos apresenta no "3" uma ação ungueal e o "1" é o motivo ungueado. Esta é uma descrição geral e poderá satisfazer em um determinado momento. Deverá, entretanto, ser seguido de um detalhamento mais particularizado.

P: (01) (4.3.1) (3.1.2+3.1.1.) (3.1.6.1.)

A descrição será feita como as anteriores, utilizando as variações dos tipos apresentadas na decoração simples e, no caso do conjunto em que temos o sinal de adição, estamos tratando de uma decoração sobreposta.

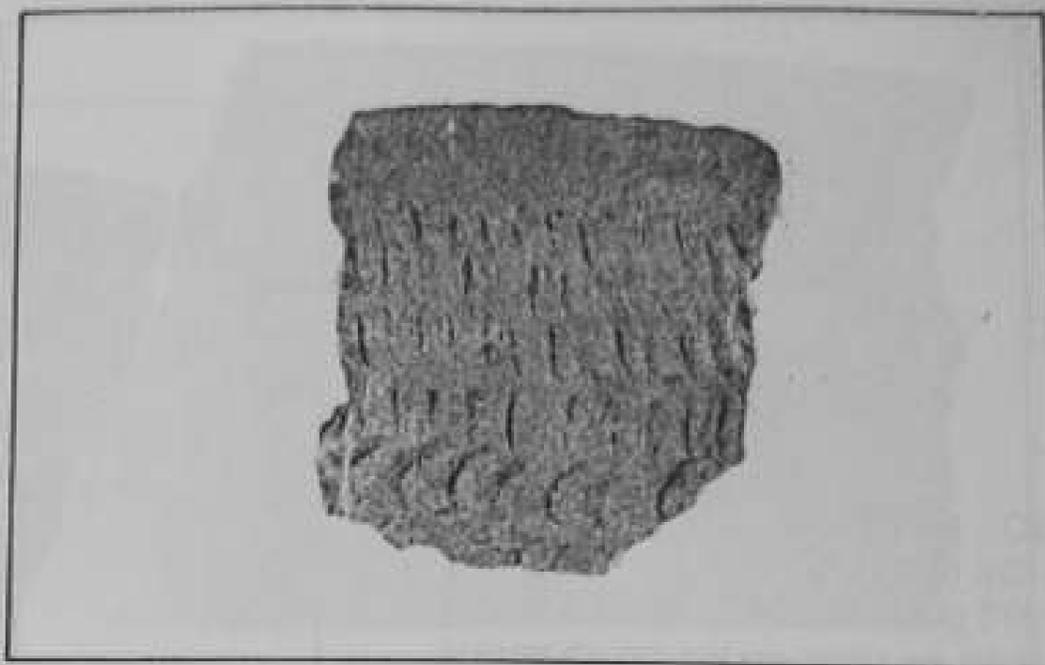


LISO UNGUEAL

G: (01) (31.)

P: (01) (3.1.4.1.)

Liso na borda e ungueado em barra longitudinal no corpo.

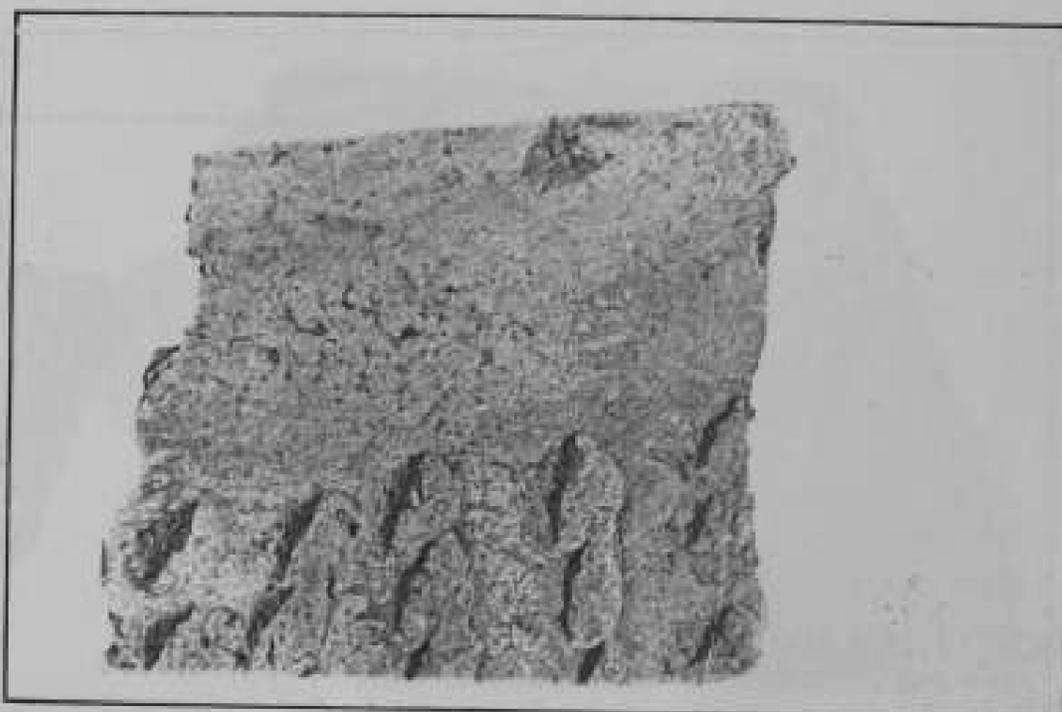


LISO UNGUEAL

G: (01) (33.)

P: (01) (3.3.4.)

Borda lisa com serrungulado unilateral transversal.

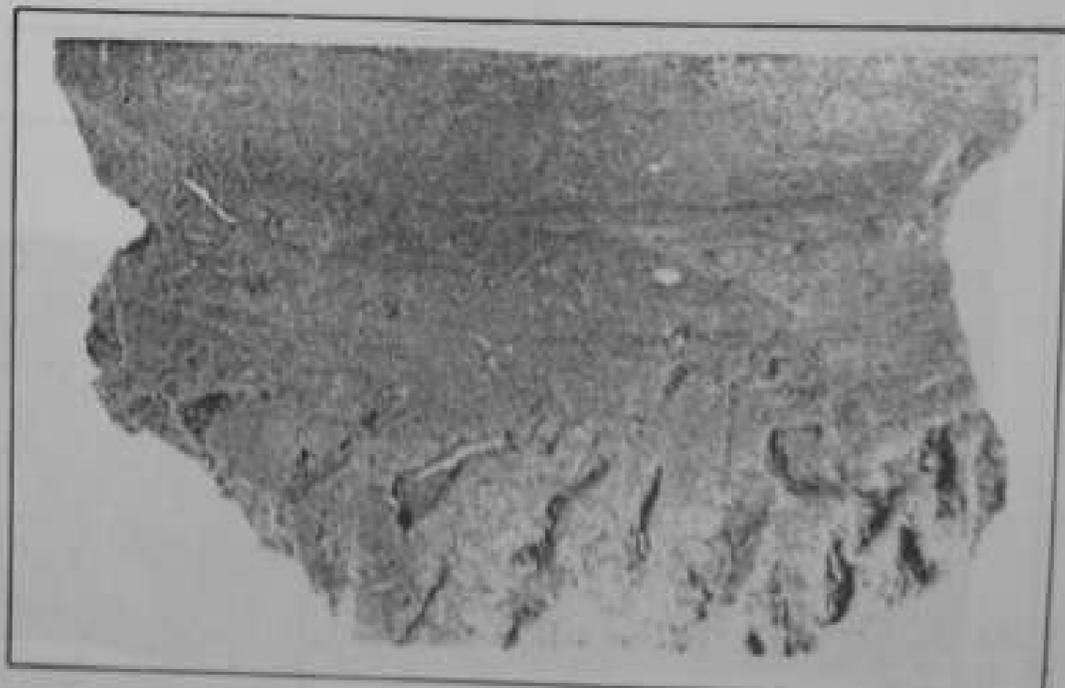


LISO . DIGITAL UNGUEAL

G: (01) (2.1) (31.)

P: (01) (2.1.4) (3.1.3)

Borda lisa, com corpo corrugado-alisado e ungueados assimétricos. O alisamento praticado sobre a corrugação dá a ideia de ungueações na junção das dobras.

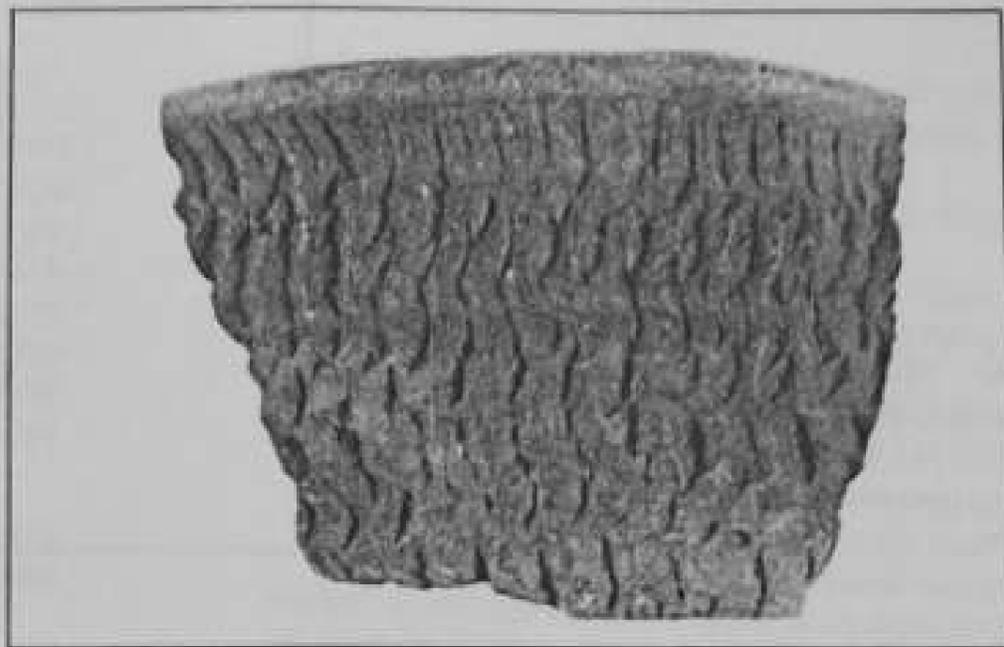


LISO . IMPRESSO . UNGUEAL

G: (01) (43) (31.)

P: (01) (431.) (31.2.+3.1.1.) (31.4.1.)

Borda lisa, seguindo-se uma faixa estocada em barra longitudinal, confundindo-se, em seu ponto terminal, com uma barra de unguado-secante e outra tangente; no bojo, unguado em barra transversal.

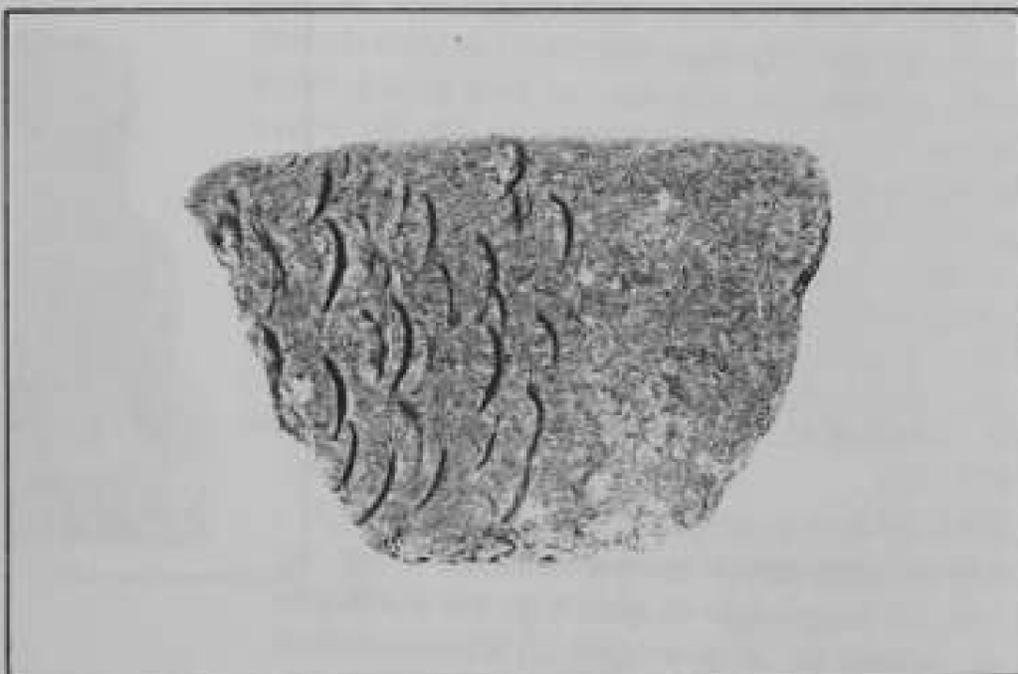


LISO . UNGUEAL

G: (3.1.) (01)

P: (3.1.3.) (01)

Decoração em faixa transversal, unguado assimétrico e liso.

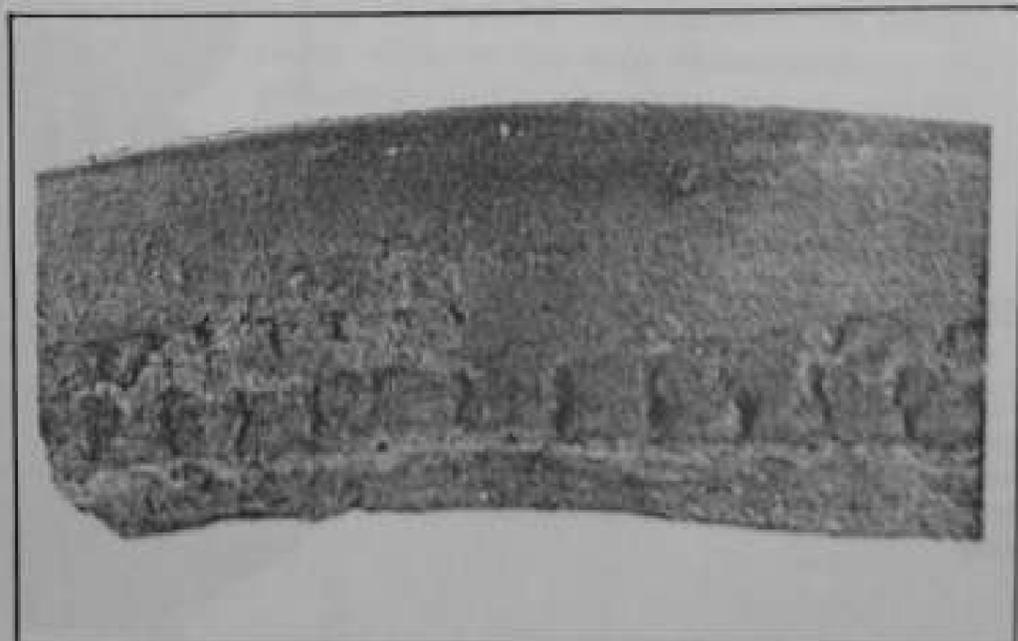


LISO . ESTRIADO

G: (01) (53)

P: (01) (53.1.)

Borda lisa seguida de faixa espalugada-corrugada com alisamento intencional.

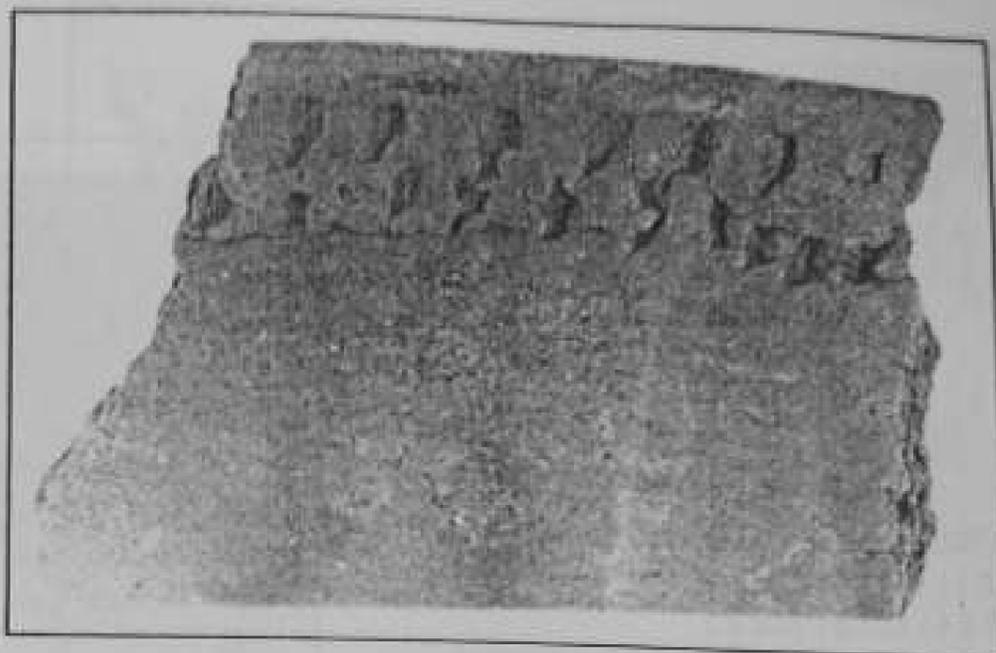


DIGITAL . LISO

G: (2.1) (01)

P: (2.1.1) (01)

Borda corrugada, desgastada intencionalmente, com as dobras formando pseudo unguiações; o corpo é liso.

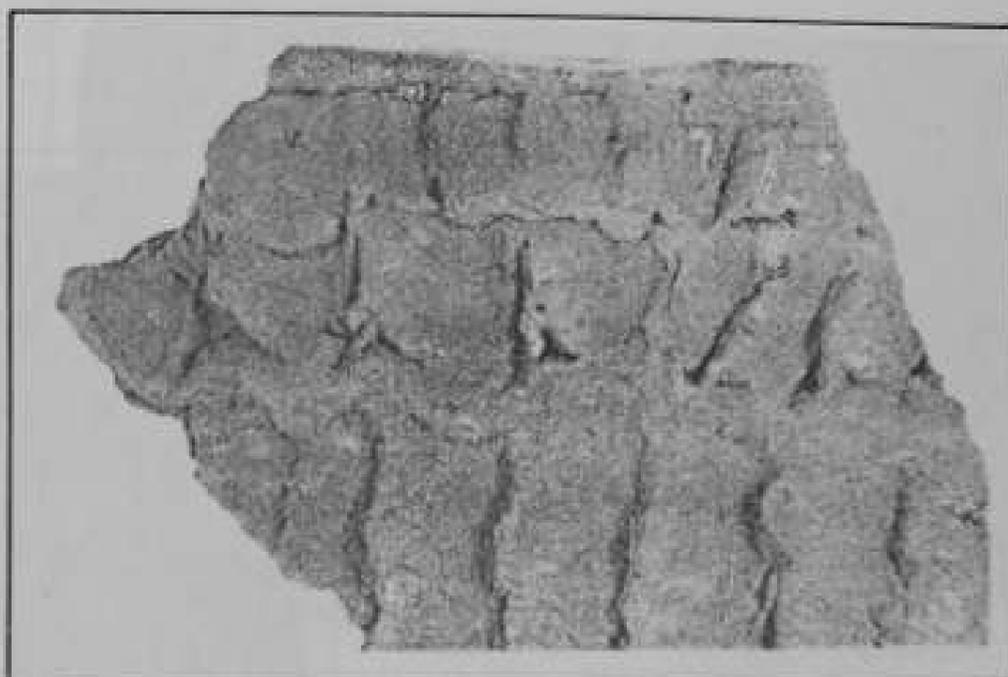


DIGITAL . DIGITAL

G: (2.1) (2.1)

P: (2.1.1) (2.1.6)

Digitado-clássico na borda seguido de um corrugado transversal no corpo.

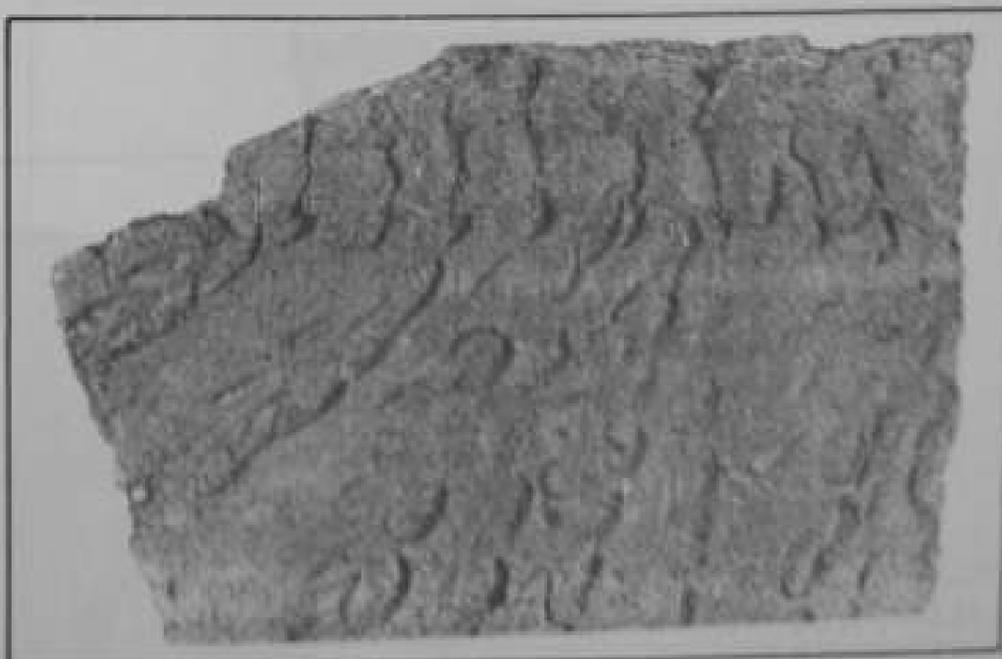


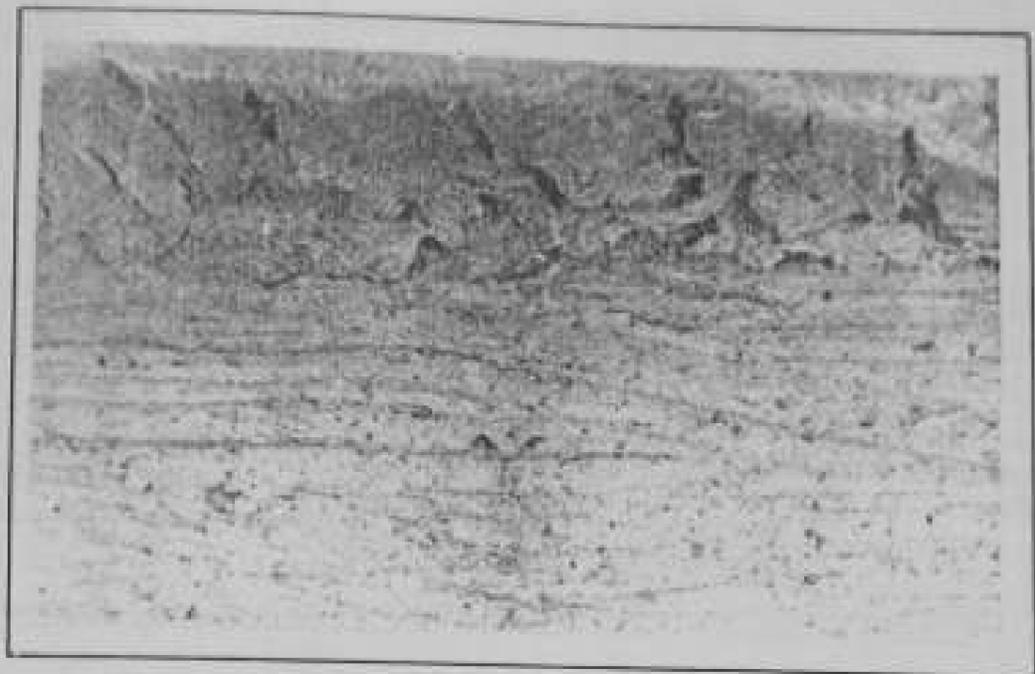
DIGITAL . UNGUEAL

G: (2.1) (33)

P: (2.1.1) (331.+335)

Corrugado clássico e semungulado transversal e assimétrico.



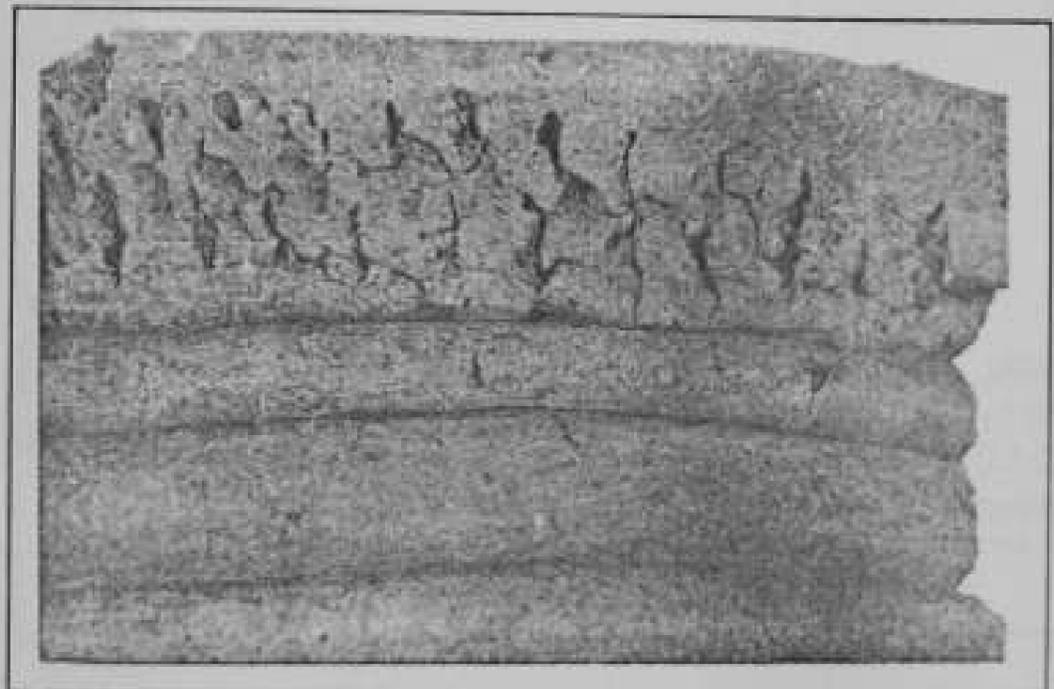


DIGITAL . UNGUEAL . ESTRIADO

G: (2.1) (3.1) (5.2)

P: (2.1.4) (3.1.3) (5.2.2)

Corrugado-grosso desgastado intencionalmente por espátula, com unguações formadas pela junção das dobras e algumas assimétricas, na borda; no corpo escovado longitudinal.

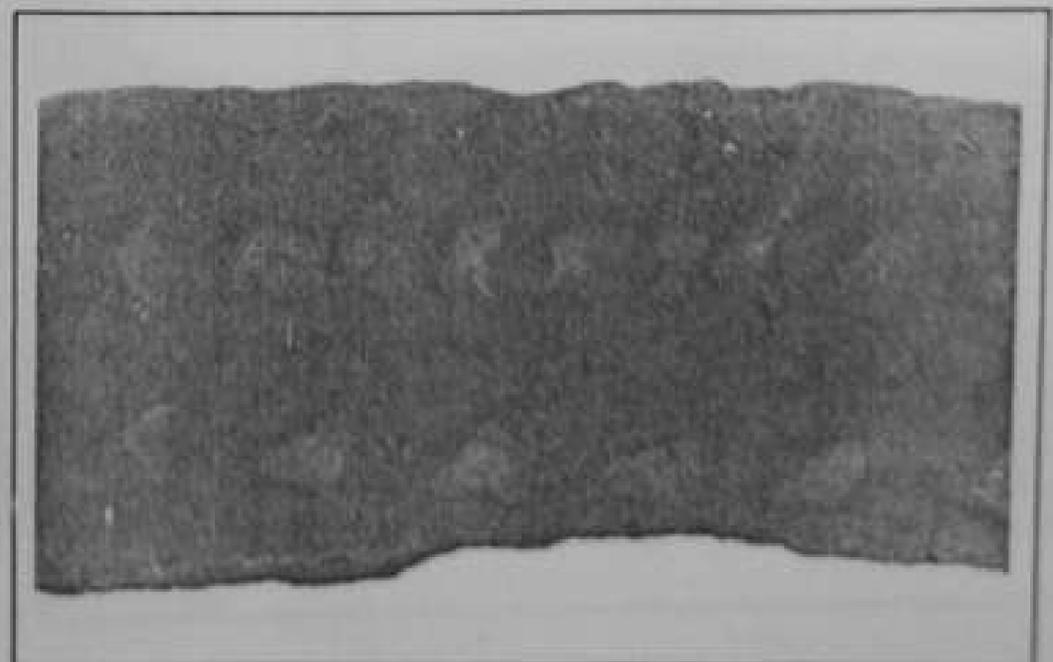


DIGITAL . ROLETADO

G: (2.1) (6.1)

P: (2.1.4) (6.1)

Corrugado grosso com desgaste intencional e pseudo unguações, na borda e, um roletado clássico no corpo, com roletes de tamanhos e espessuras diferentes.



DIGITAL . NODULADO

G: (2.1) (7.1) (2.5)

P: (2.1.1) (7.1) (2.5.3)

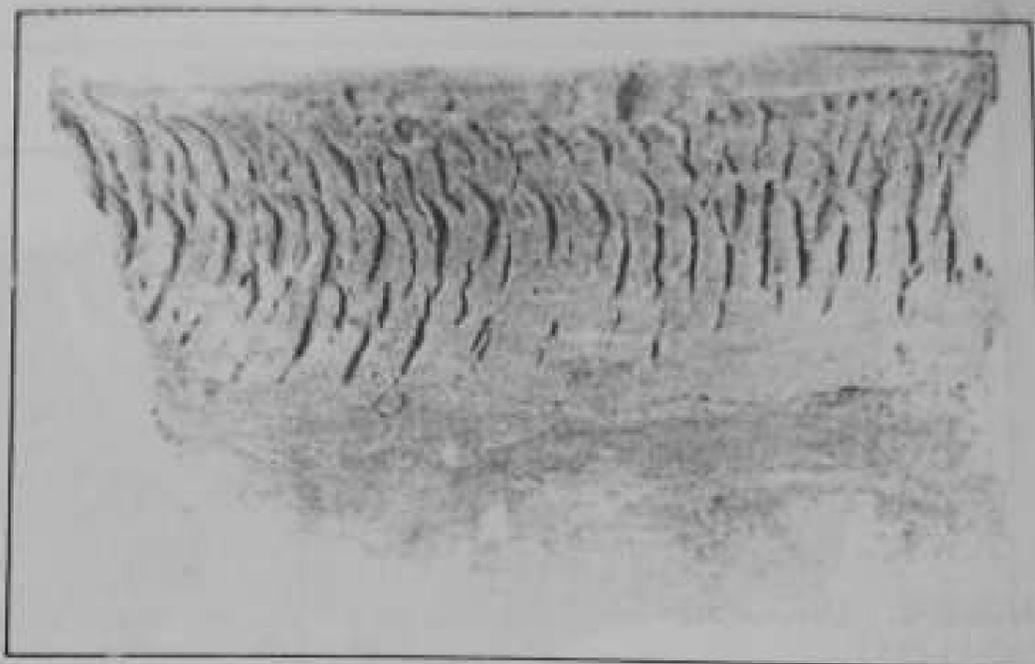
Borda com corrugado clássico espaçado, seguindo-se uma faixa de nodulado repuxado, intercalado por um acanelado oblíquo.

UNGUEAL . LISO

G: (3.1.) (01)

P: (3.1.1.) (01)

Ungulado tangente na borda e corpo liso. As unguações sofreram um processo de alisamento intencional.

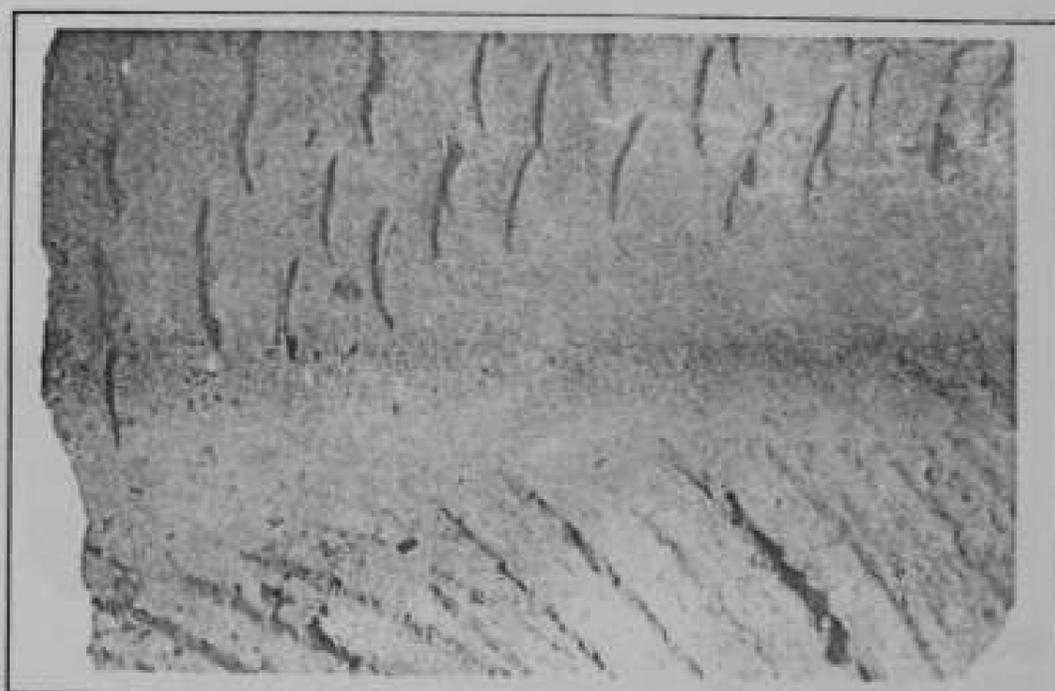


UNGUEAL . LISO . ESTRIADO

G: (3.1.) (01) (5.2.)

P: (3.1.1.) (01) (5.2.3)

Ungulado tangente e oblíquo seguido de uma faixa lisa e outra de escovado oblíquo.

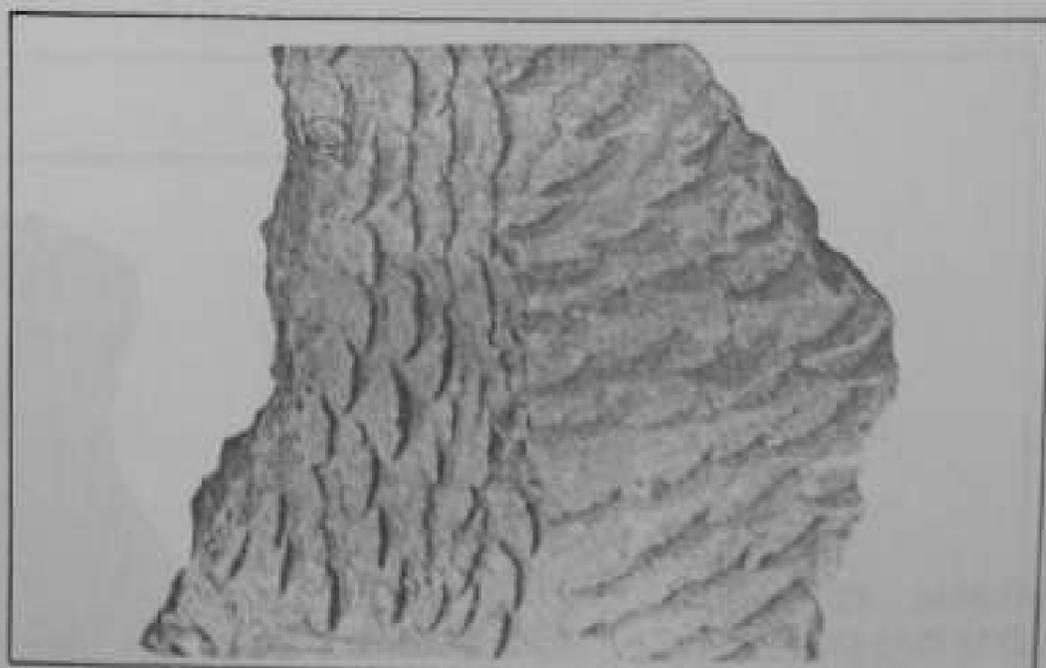


UNGUEAL . UNGUEAL

G: (3.1.) (3.1.)

P: (3.1.4.2.) (3.1B.)

Decoração formada por unguações em barra transversal e por uma área de unguações em escama.

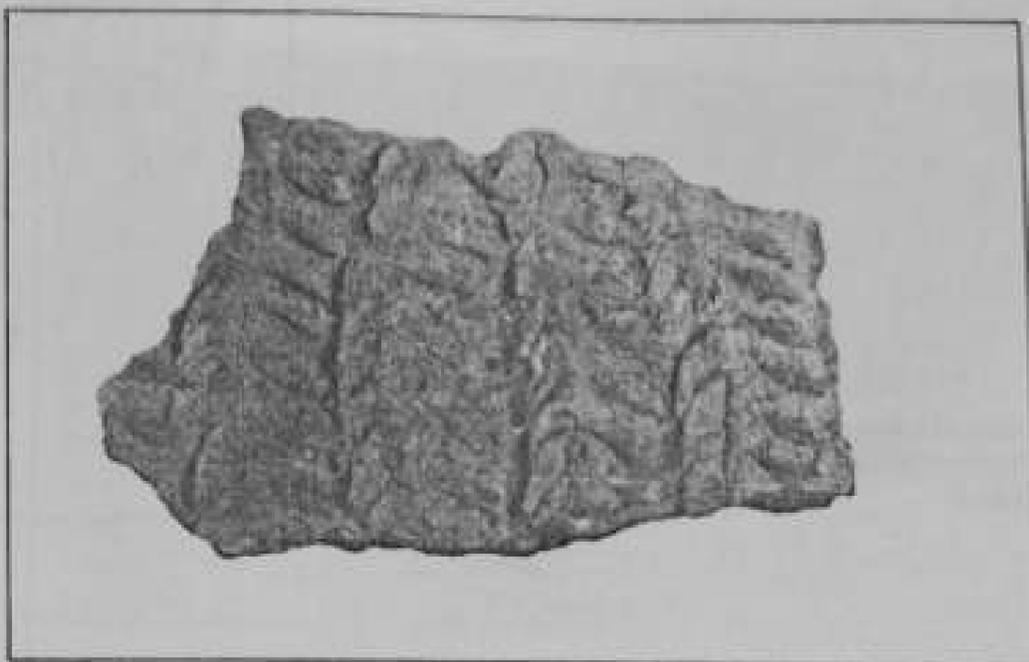


UNGUEAL . UNGUEAL

G: (31.) (31)

P: (33.1.) (31.4.2.)

Serrungulado transversal, alternado com unguiações longitudinais em barras transversais.

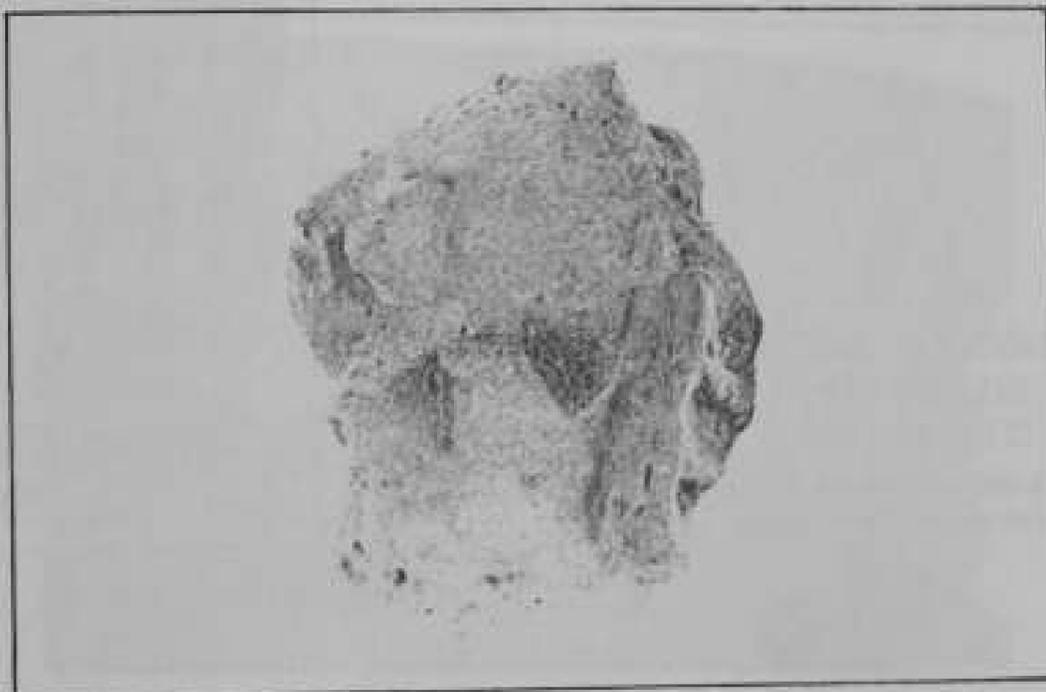


UNGUEAL . UNGUEAL

G: (3.2.) (33)

P: (3.2.1.) (33.1.)

Faixa serrungulada transversal seguido de um beliscado alternado.



UNGUEAL . ESTRIADO

G: (31.) (51.) (33)

P: (31.5.1.) (51.6.) (33.4.)

Ungulado-contínuo em linhas oblíquas, com unguado tangente, limitado por um inciso assimétrico e um serrungulado simples unilateral.

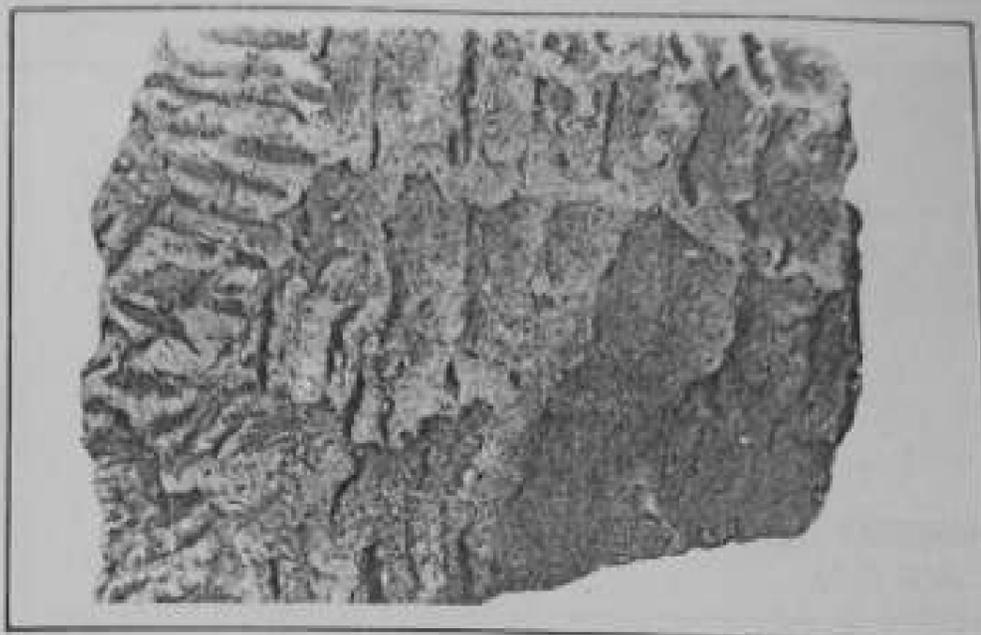


UNGUEAL . ESPATULADO

G: (31.) (53.)

P: (31.3.) (53.3.)

Decoração formada por uma área de unguado assimétrico e outra, por um espatulado simétrico

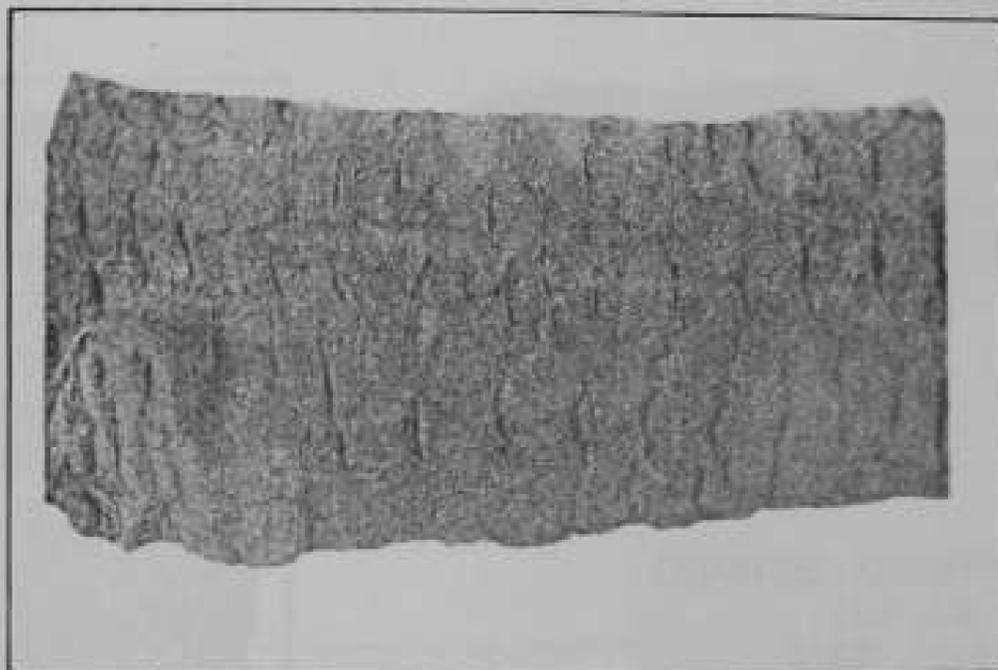


UNGUEAL . NODULADO

G: (31.) (71.)

P: (31.4.1.) (71.)

Ungulado em barra longitudinal com nódulo repuxado e decorado com unguações na superfície.

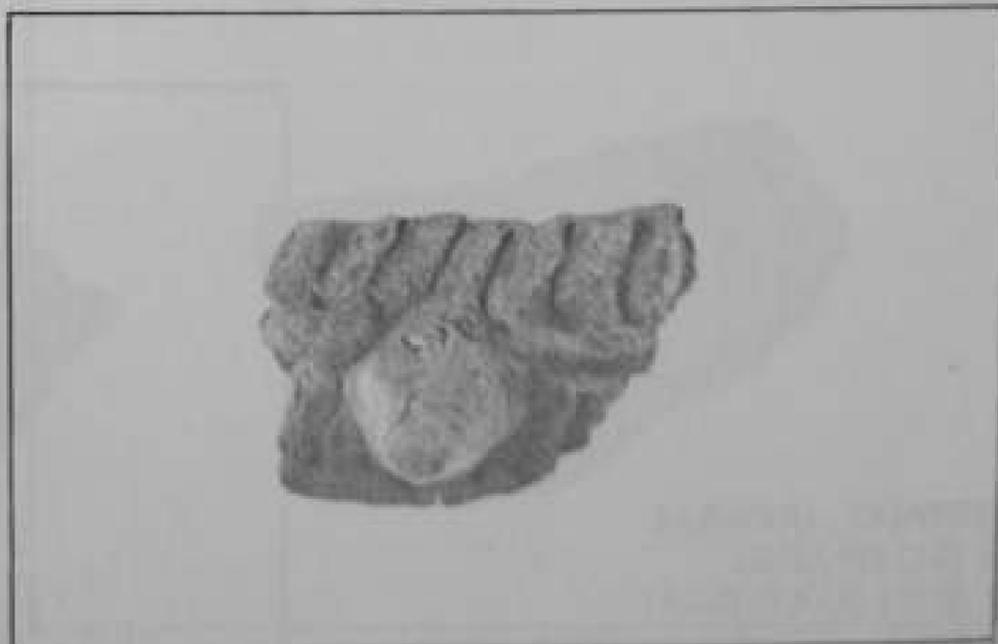


UNGUEAL . NODULADO

G: (31.) (72.)

P: (31.6.) (72.)

Ungulado arrastado com nódulo aplicado à superfície.

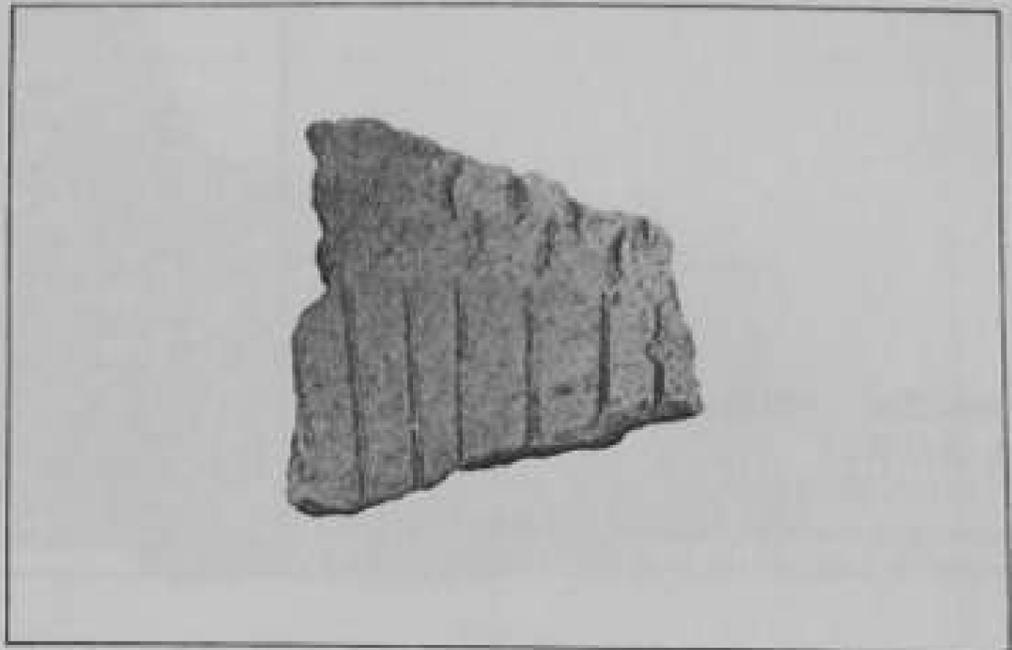


IMPRESSO . ESTRIADO

G: (43) (51)

P: (435) (51.1)

Barra de estocado assimétrico seguida de outra com inciso linear simples.

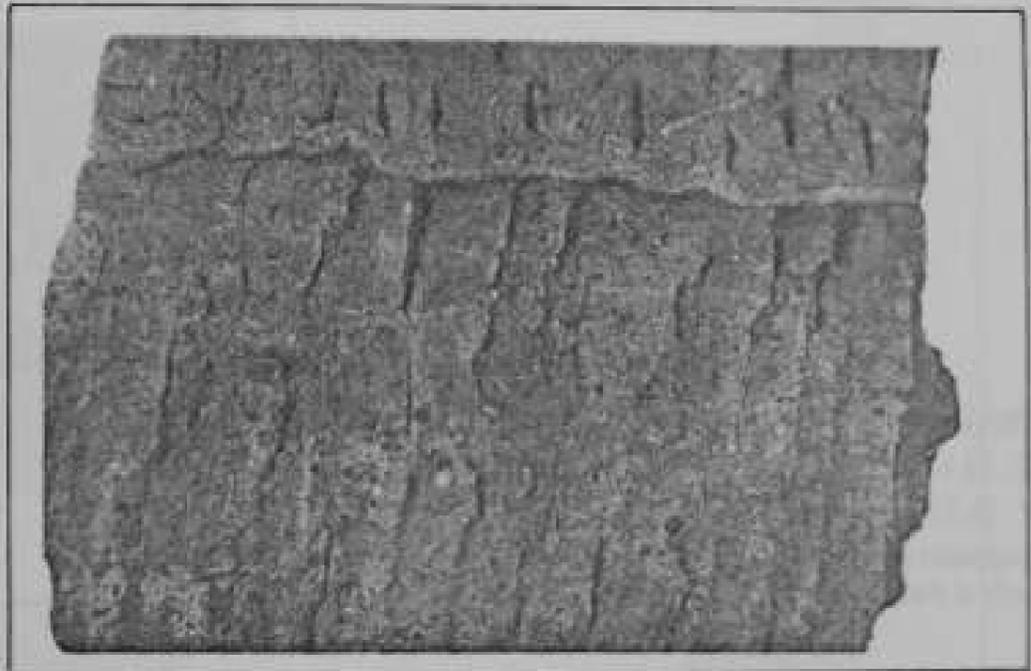


IMPRESSO . ESTRIADO

G: (43) (53)

P: (431) (53.1)

Estocado na borda e, no corpo, corrugado transversal espatulado.

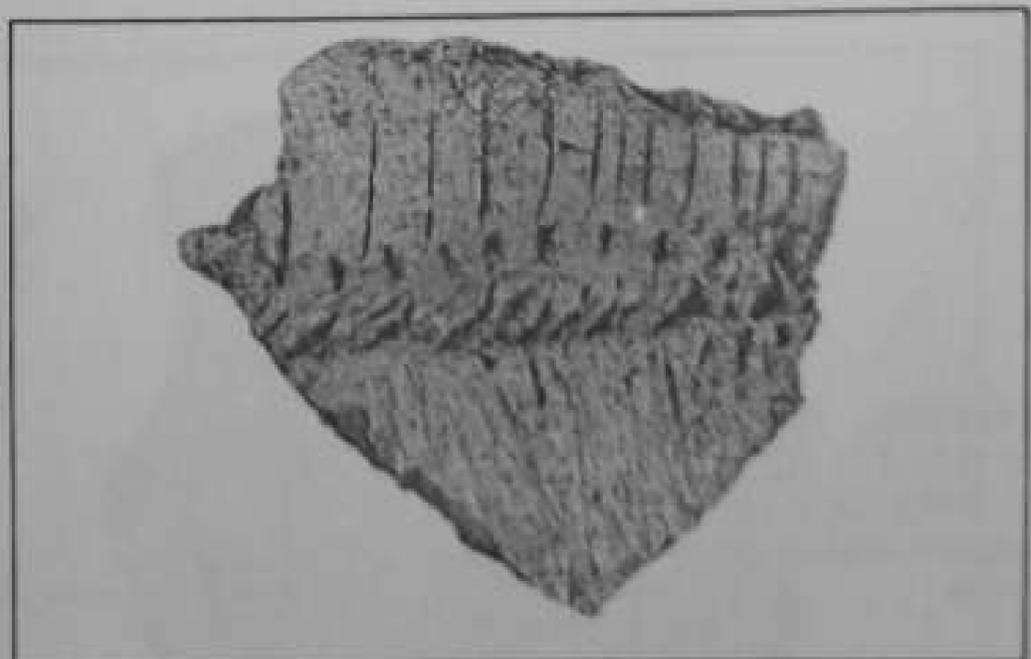


ESTRIADO . UNGUEAL

G: (51) (31) (52)

P: (51.1) (3141) (52.1)

Faixa de inciso linear simples seguido de uma barra ungueada longitudinal junto à carena, após um escovado transverso.

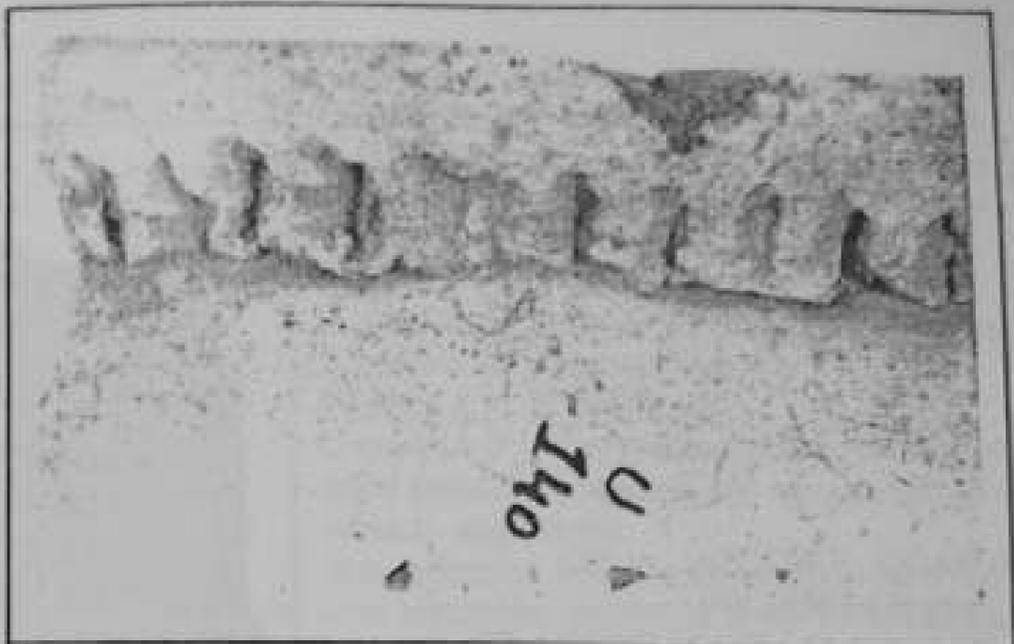


ESTRIADO . LISO

G: (53) (01)

P: (53.1) (01)

Borda espatulada corrugada com desgaste intencional seguindo-se um corpo liso.

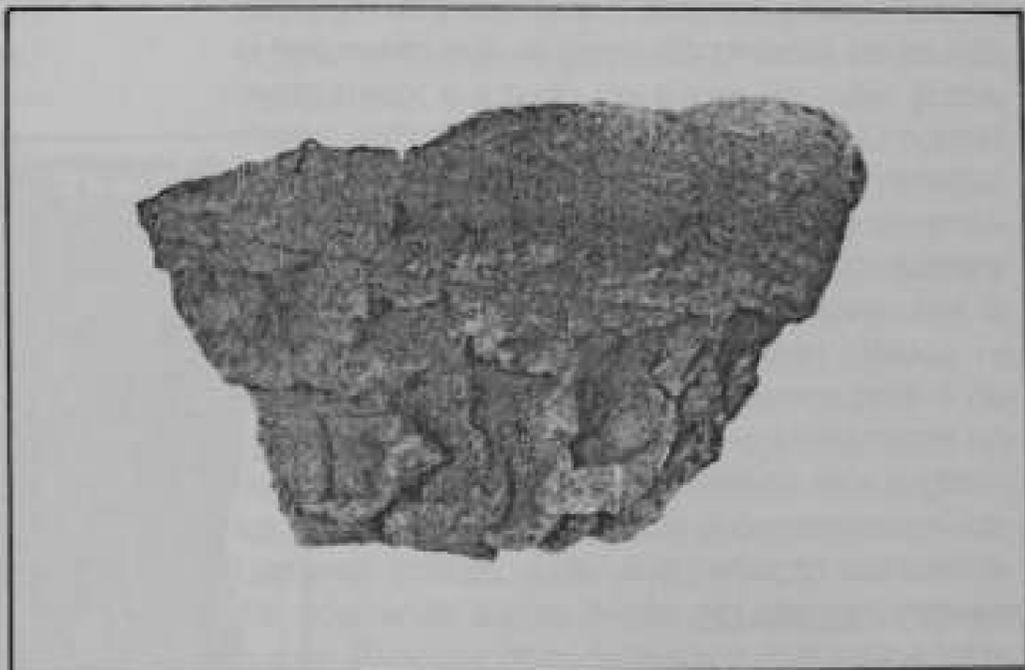


ESTRIADO . DIGITAL

G: (52.) (2.1.)

P: (5.2.2) (2.1.4)

Faixa de um escovado longitudinal seguido de um corrugado grosseiro.

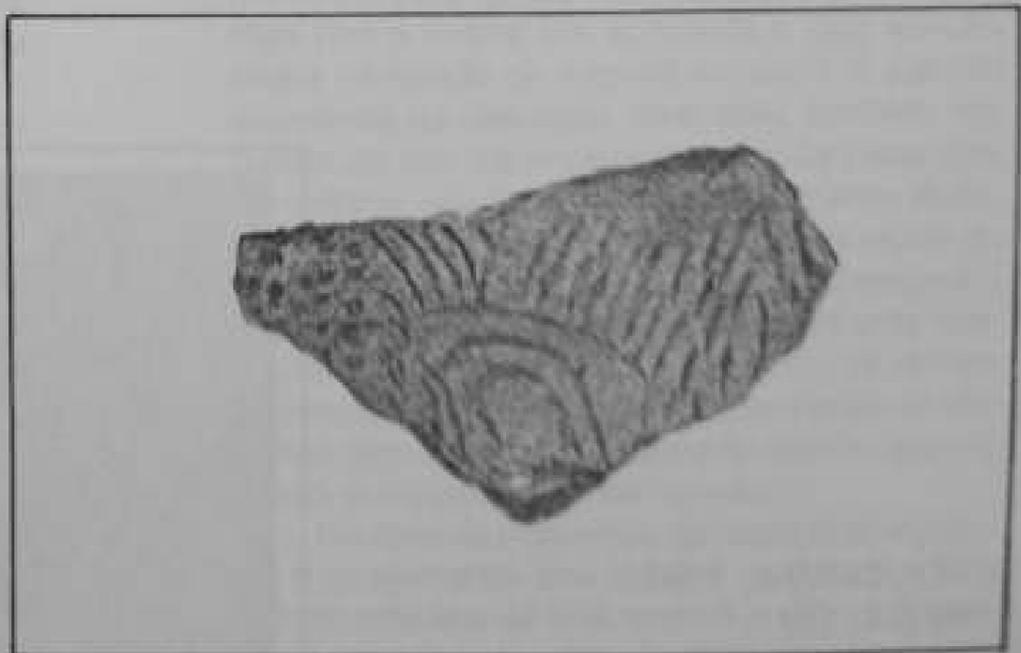


ESTRIADO . IMPRESSO

G: (51.) (41.)

P: (5.1.3+5.1.4+5.1.5) (41.1.)

Inciso circular como ponto terminativo de um inciso linear oblíquo e outro assimétrico, guarnecido de uma barra de ponteados em círculo pleno.



ESTRIADO . UNGUEAL . LISO

G: (51) (31) (43) (01)

P: (51.1) (31.4.1) (5.2.1) (31.4.2) (01)

Borda com incisões seguida de uma faixa ungueal longitudinal e após, no corpo, faixas transversas escovadas, ungueado transverso e liso.

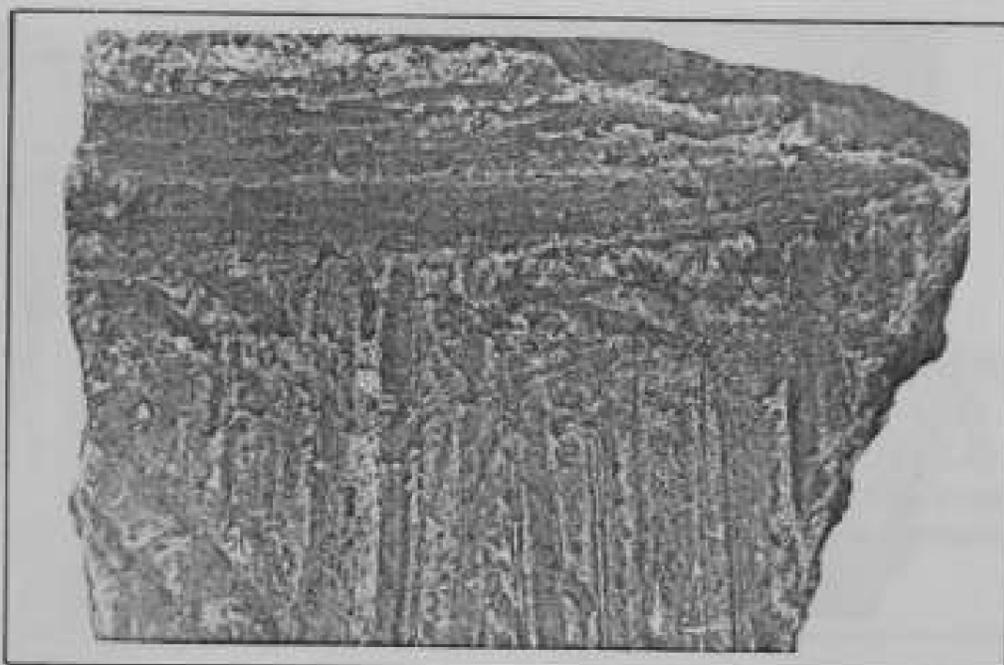


ESTRIADO . ESTRIADO

G: (54) (54)

P: (54.1) (54.2)

Decoração feita com estriado longitudinal na borda e estriado transverso no corpo.

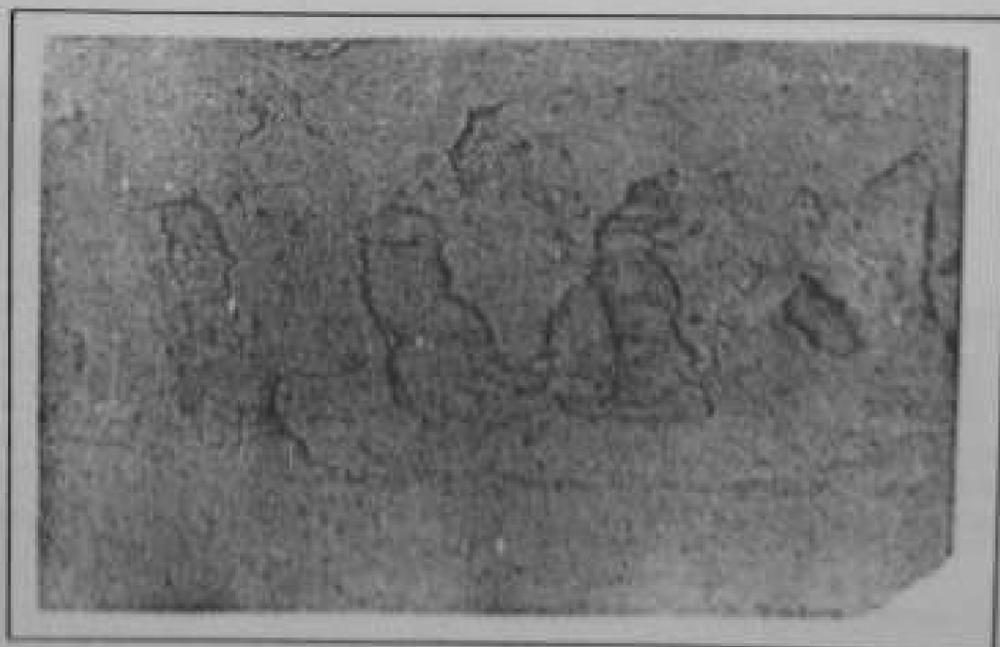


EXCISO . DIGITAL . LISO

G: (08) (2.5) (01)

P: (08) (2.5.3) (01)

Excisões produzidas provavelmente para reter algum aplique, alternado por um acanalado oblíquo, tendo a borda e o corpo liso.



1.4. - Decoração de dupla face

A ocorrência em ambas as faces só será considerada no momento em que o acabamento da face interna for diferenciado do liso mesmo que este seja de um mal acabamento. Quanto à face externa, ficamos com os mesmos conceitos e propósitos anteriormente emitidos e descritos, como da mesma forma os utilizaremos para descrever ou interpretar a parte interna, desde que ocorra.

Internamente temos encontrado um tipo de acabamento variando entre um inciso simples a estriados largos e profundos ou escovados. Apenas em um momento encontramos a parte interna com um roletado grande (1), enquanto, externamente, tínhamos um liso (2). O tipo de acabamento da face interna não apresenta sempre um padrão liso, como seria o esperado e o mais encontrado, devido ao tempo de produção e ao momento em que, cronologicamente, o grupo o coloca. Ao tratar dos parâmetros cronológicos, o contato com o branco e a presença de outras facilidades determinam um abandono do uso da cerâmica, um desinteresse na sua produção e quando é feita é para determinados fins, não guarda, entretanto, aquelas mesmas características tradicionais que existiam anteriormente. Um acabamento interno diferenciado, não está numa intencionalidade artística, mas numa negligência produtiva. O artesão não estaria mais preocupado em produzir o melhor, o mais perfeito mas, simplesmente, produzir o essencial.

É de importância fundamental a fixação deste tipo de ocorrência para a definição da cultura e de grupos e das áreas de aparição, assim como do momento em que ocorrem. Não é a simples citação da presença e, a partir daí, pelo seu ineditismo a criação de mais uma "fase cultural", porque algo de novo apareceu, mas tentar estabelecer exatamente onde e por que está ocorrendo. É a primeira vez que é feito tal registro e como o número não é tão expressivo, embora tenhamos encontrado nas zonas de contato no Taquari, Uruguai e Litoral, a sua presença é um fato deveras interessante e poderíamos, já que poucos elementos possuímos, levantar alguns problemas que acreditamos devam ser observados, independentes de outros.

1. Qual a área de ocorrência e a proximidade de possíveis grupos de contato, quer nativos ou europeus.
2. Que tipo de acabamento externo apresentam estas vasilhas.
3. Se o acabamento interno, assim alterado, é de ordem prática ou artísticas.
4. A relação existente entre a forma, modo de utilização e a presença deste acabamento de dupla face.

Muitas outras questões poderiam ser colocadas, mas seriam teóricas e pouco ou nada levariam. Seria interessante uma revisão no material estocado nas instituições e a partir daí intentar uma explicação maior e melhor.

Dentro do presente catálogo não estamos apresentando exemplos de ocorrência, mas propo-

mos que a sua descrição seja feita de seguinte forma: um conjunto de colchetes limita a face descrita, a qual é identificada pela letra "A", quando for o anverso e, a letra "R", quando o reverso. A seguir apresentamos dois exemplos:

[A (01)] [R (6.1)]

O anverso do fragmento é liso e seu reverso apresenta um roletado clássico.

[A (2.1.4)] [R (5.4.3)]

O anverso do fragmento apresenta um corrugado grosseiro enquanto seu reverso tem um estriado assimétrico.

Nos exemplos acima apresentados partimos para uma descrição detalhada onde as variações constantes dos tipos já são citadas, podendo-se, a exemplo do acabamento duplo, primeiro fazer uma apresentação geral e após o detalhamento.

1.5. - Decoração Mista

A decoração mista seria a ocorrência de dois tipos de acabamento: um plástico e outro de pintura. Entretanto, se assim o considerássemos, de uma forma tão simplista, toda a cerâmica pintada teria este tratamento, pois as urnas são pintadas até seu diâmetro maior, e a partir daí temos um outro acabamento normalmente de ordem plástica. O normal, até hoje, é tratarmos estas vasilhas como pintadas, levando em consideração este tipo de acabamento. Vamos manter a mesma posição. Consideraremos decoração mista sempre que houver uma face pintada e outra com acabamento plástico, na mesma modalidade que empregamos para a decoração de dupla face. Este outro acabamento poderá ser de ordem prática ou artística. Nos fragmentos por nós analisados sempre encontramos um acabamento artístico, e de uma perfeição extraordinária, ocorrendo superposição em uns e duplos em outros. Para que consideremos o acabamento misto não é necessário que seja de dupla face, poderá numa mesma face desde que, na mesma parte, superior ou inferior da vasilha, haja a ocorrência dos dois acabamentos: plástico e pintura.

O número diminuto de fragmentos com este tipo de tratamento nos leva a crer que tal modalidade não era comum e só se aplicava em certos momentos e para certas vasilhas. É um problema a mais que a cultura nos apresenta e, cuja solução, estará na revisão do material estocado. A sua não ocorrência ou descrição, deve estar também, vinculada ao fato da limpeza empregada pelos pesquisadores, pois linhas vermelhas aplicadas diretamente sobre corrugados, encontrados na região do Taquari, no momento da limpeza, desapareceram ou ficaram tão enfraquecidas que dificilmente hoje, passados tanto tempo, em contato com os demais fragmentos não mais existem. O processo de limpeza é algo a ser redimensionado para o caso da pintura e da presença das resinas.

No caso da decoração de dupla face, as causas e os elementos que levaram os nativos a produzirem este tipo de acabamento podem e devem ser os mais variados, ficando difícil tentarmos ape-

nas através de uma amostra muito pequena, porém expressiva, pelas áreas de ocorrência, pois não estão localizadas em um único ponto mas dispersas pelo Estado, demonstrando ser uma representatividade cultural; caso contrário, poderíamos estar diante de uma inovação ou uma ocorrência esporádica, que culturalmente seria uma especialidade.

Elemento que chama a atenção é o da ocorrência de um acabamento artístico no acabamento plástico, e não uma simples representatividade produtiva, prática. Houve um esmero a intencionalidade deliberada de produzir aquele tipo de decoração.

No futuro, quando os documentos estocados forem revisados e a atenção estiver voltada, também, para este problema, um estudo de forma e modo de utilização forem acoplados a este modo decorativo, mais luzes teremos e um passo a mais poderemos dar em direção ao conhecimento do todo da cultura Guarani.

No tocante à notação da ocorrência, poderemos utilizar a mesma das demais, com uma pequena variação em função da forma como se apresenta

1. - A pintura está sobreposta ao acabamento plástico, neste caso apresentariamos o tipo e variação de elemento plástico e, através de um sinal de adição, acrescentariamos a pintura com o uso de uma sigla representada por três letras PIN.

Exemplo: (2.1.1.+PIN)

2. - No caso de estar presente em faixa entre acabamentos plásticos faríamos. (3.1.1.) (PIN) (3.1.1.)
3. - No caso de estar num acabamento de dupla face, onde a externa é plástica e a interna pintura, teríamos:

[A (3.1.4.1.+5.1.1.)) [R (PIN)]

Os exemplos acima esgotaram as possibilidades de ocorrência, pelo menos no que é de nosso conhecimento, não excluímos outras que seriam sempre junções deste léxico, que estamos tentando mostrar e montar para o processo descritivo da cerâmica. Como a pintura ainda não pode, ao nosso entendimento, ser reduzida como o plástico, ficaria a mercê de uma descrição isolada, onde cada caso seria um caso.

2. PINTURA

A pintura é um elemento decorativo e final em um artefato. Sobre uma superfície pintada não se pode aplicar outro elemento decorativo. Quando da alteração do modo de utilização, por força de situações e imperativos de necessidade, temos encontrado o aumento das faixas vermelhas recobrendo motivos originais. Sua presença ou ausência, em alguns sítios, deve estar vinculada ao uso ou não de determinadas vasilhas em outras funções que por seu uso ou função exigem esta decoração.

1. Os motivos pintados serão de livre expressão do artesão ou estarão na dependência de um processo tradicional que por sua vez identificará o grupo e suas raízes?
2. Não havendo, aparentemente, uma ordem lógica entre elementos para a borda e para o

bojo, ou àqueles que deverão ser internos dos externos, sua ocorrência ou utilização seria modal?

3. O que hoje é decoração de borda amanhã será de bojo e assim sucessivamente, ou haverá alguns motivos que só são aplicáveis no bojo, ou no interior de uma vasilha, pela dificuldade de confecção e pela amplitude do motivo?

Estas são questões de ordem geral e morfológicas onde o conjunto, pintura, é tentado ver como um todo dentro de seus padrões representativos. A pintura parece mais estar vinculada aos processos tradicionais que aos modais. Não podemos ver o aspecto ecológico como um momento de influência na representação dos motivos mas na presença ou ausência de pintura, pela falta de matéria-prima para sua confecção. Assim mesmo, não compartilhamos desta idéia, pois sempre haverá um substitutivo para os elementos básicos e sua produção estará assegurada, talvez não com a mesma forma ou perfeição das áreas de origem, mas dentro do cumprimento da força tradicional, onde cor e motivo são os representativos. As origens do grupo, suas raízes aos troncos iniciais que já muito longe estão quer no espaço como no tempo.

Dentro do material que trabalhamos, que na sua maioria são de sítios de salvamento onde uma atividade agro-pastoril intensa veio destruindo as camadas e misturando-as, fica difícil uma datação a não ser relativa, comparando-a com a plástica, onde a ordenação do material dentro destes novos critérios irá nos propor esta comparação. Considerando, entretanto, a modificação do material das camadas, a posição do pintado, que é uma seqüência sem possibilidades de interrupções, a possibilidade de datação, mesmo relativa, estaria prejudicada.

As diferenças de coloração nas tintas utilizadas em uma mesma área, quer para o vermelho, que vai esmaecendo até alcançar um rosa forte, assim como o carmim que alcança um marrom mais claro, nos sítios arrasados e superficiais, já não ocorrendo nos de maior profundidade, onde as escavações nos trouxeram ocres, vermelhos e carmins bastante definidos. Estas alterações de coloração talvez sejam pontos que possam diferenciar momentos e idades. Os sítios onde as cores estão definidas seriam aparentemente os mais antigos, bem estabelecidos e estabilizados no tempo. Naqueles onde a cor vai desaparecendo, o estabelecimento não é prolongado e a estabilidade do grupo, pelo tipo de acabamento superficial e a forma de assentamento das habitações, mostram todo um processo de instabilidade que não dão além do essencial, para atender suas obrigações tradicionais e de sobrevivência. Tratam-se de sítios de ocupação recente onde todo um novo contexto de pressão vai ser exercido ou, tentando extrapolar, seriam grupos oriundos de áreas de contato com os europeus onde há a ocorrência de material e a própria forma de assentamento mostra um processo aculturativo. Após o proces-

so de contatção, buscam produzir o tradicional, o representativo do grupo e este só está no "inconsciente cultural" cuja manifestação é assim representada, teria de qualquer forma a mesma força de cultura que as demais, apenas estaria demonstrando a forma de sucumbir do grupo e sua luta para que tal não venha ocorrer. A força das raízes parece ser mais forte e de grande importância, porém as liberdades optativas do artesão, no pintado, são muito limitadas.

A pintura não é uma simples manifestação de vontades, mas algo que está ligado ao processo de origem do grupo. Os motivos seriam representações de entidades, animais ou vegetais, que estariam ali simbolizadas. Sua alternância entre borda e bojo estaria ligada ao fim a que se destinaria ou a quem iria utilizar.

O que é mais importante, a borda ou o bojo?

Por um se expõe, no outro guarda-se o conteúdo, razão pela qual motivos se alternam na medida em que se modifica o momento das estilizações. Os motivos seriam semelhantes mas nunca iguais e sua alternância demonstraria a mesma força das entidades espirituais sobre o que fazem, de sua força e da forma que agem. Deste modo as alternâncias teriam razões de ser e não haveria um processo modal. A aplicação de motivos completos e amplos, principalmente na parte interna da vasilha, seria a possibilidade de, dentro das variações representadas externamente, demonstrar toda a expressão pictórica da entidade e seu tamanho e distribuição, mostraria sua força e vigor.

Os motivos decorativos da pintura, em nosso entendimento, teriam uma ação mágico-religiosa para alguns casos, mas, em sua essência, a representatividade seria mítico-religiosa, mais próximas do artesão que seria conhecedor de todo um processo de origem e desenvolvimento. Não estariam aqui os "ídolos" quebrados pelos Jesuítas e citados nas Cartas Anuais? Ao perguntarem aos nativos sobre seus espíritos e antepassados não teriam recebido como resposta a visão de vasilhas pintadas?

Assim como a decoração plástica está vinculada a um processo produtivo ou não, ela é uma expressão de um conhecimento e de uma aplicação: quando produtiva seria de uso comum, quando decoração seria de uso particular ou exclusivo.

No processo migratório empreendido pelo grupo, desde seu centro dispersor até alcançar seu ponto máximo de expressão em um determinado momento, deve ter havido várias etapas vencíveis a tempo e por grupos distintos. Nem todos que partiram do centro original alcançaram o ponto terminal e quando o conseguiram, eram infantis ao partir e anciãos ao chegar. Num processo de migração, onde várias alterações ocorrem, devido ao próprio processo, que poderá ser lento, ocupando espaços e desocupando-os na medida em que se sentem seguros para continuar a jornada, ou, poderá ser rápido, saindo de um centro, por força de outro grupo ou por outros tipos de pressão, derramando-se por áreas vazias ou conquistadas pela força. Neste

caso, um destacamento precursor em rápidos deslocamentos vai assegurando a área ideal a ser futuramente ocupada pelo grosso da colônia. Não pretendemos entrar no mérito ou método utilizado para este deslocamento mas tentar colocar que, para uma parte apreciável desta migração, o processo foi muito lento e denota tempo, da mesma forma que paisagens novas vão se apresentando a sua frente, diferentes daquelas a que estavam acostumados e as alterações parecem ser inevitáveis para coadunar meio e cultura. A ocupação final de um espaço deveria ser semelhante ao original, mas nunca igual. Assim, o que antes se produzia para um determinado fim com uma determinada técnica e matéria-prima, aqui passa a ser produzido para o mesmo fim mas com matéria-prima diferente e algumas alterações técnicas são introduzidas.

Por que alterações técnicas, por que diferenças de comportamento?

O ambiente não é mais igual, o elemento humano final ao se alojar não possui mais a mesma força de tradição. Possuía um conhecimento, tinha um registro mas não sabia como representá-los. De motivos complexos alcançaram estilizações simplistas que, ao artesão, pareceriam ser semelhantes ao que antes se produzia. Dentro do grupo Guarani e durante seu desenvolvimento em áreas distintas, por vezes, ocorrem manifestações diversas daquelas que eram usualmente empregadas. Seria um elemento novo? Estaria algum artesão tentando inovar agregando coisas novas? Não acreditamos assim, seria o "inconsciente cultural" aflorando dos registros do artesão, não é uma inovação mas uma representação real. Aparentemente, não há um tempo cronológico para tal ocorrência, é provável que esteja mais próximo de sua origem, mas poderá também ocorrer em períodos mais recentes.

Os processos migratórios americanos e principalmente os brasileiros, estão ainda num período especulativo, pois sabemos que o grupo migra de uma área mas não sabemos de que ponto e que cultura é portadora ao início do movimento. A indicação dos processos parecem ser muito claras, quer pelas identidades colhidas dentro dos conteúdos culturais dos grupos que muito se aproximam mas, de outra parte, em algumas questões se distanciam.

A semelhança dos motivos decorativos da pintura nos afirma, sem dúvidas maiores, que o Guarani provém de uma área amazônica, que está integrado a um grande grupo linguístico, mas, de outra parte, as diferenças dentro dos próprios motivos vai ao final os afastando.

É provável, e talvez seja até o mais viável, que a falta de um interesse maior na pintura, quer pela ausência quer pela forma de tratamento dado aos fragmentos no momento da coleta, quer pelo atraso entre a exploração agro-pastoril da área, que encontrou os melhores exemplares e a nossa chegada, já passadas algumas décadas, fez com que motivos não se apresentem com a mesma intensidade e, finalmente, a ausência de pesquisa mais aprofundada, onde aldeias e habitações tenham escavações

completas desde sua fundação até seu desaparecimento não nos tenha posto em contato com um conjunto mais variado de motivos decorativos.

As narrativas nos dizem da presença de um verniz que além de fixar a pintura, aviva as cores, tal como a goma-copal. A sua não existência em nossa área determina a busca de um substitutivo, devido ao bom estado de conservação das pinturas, que, após encontrado e utilizado, passa a preservar as pinturas. O tipo de solo, o tratamento dispensado em laboratório, na maior parte das vezes comprometedor, ainda nos mostra uma pintura perfeita e isto só é possível com o uso de uma resina que a recobria.

A decoração pintada não forma e nunca formou uma subtradição, mas sua maior ou menor presença em determinados sítios estaria em condições aleatórias para o nosso conhecimento atual. Se aceitássemos esta proposição de pintura como subtradição, também o poderíamos fazer para o material lítico, onde a maior ou menor intensidade e formas de lascamento determinariam formas de comportamento e movimentos culturais. É inevitável uma revisão de todo o material à luz de novas interpretações e um cuidado com o tipo de tratamento que irá ser dado a este material, já coletado de maneira tão diversa e guardado da mesma forma.

Dentro de sua utilização, a pintura apresenta três posições:

- Pintura externa
- Pintura interna
- Pintura interna e externa

A ocorrência da pintura sempre se dá nas áreas expostas, visíveis, que pela sua posição em relação ao observador possam ser vistas. Não existe um estudo entre forma e pintura. Parece, entretanto, que há uma constância do pintado, quando externo, que alcança sempre até o diâmetro maior, seja nas vasilhas grandes ou pequenas; quando interno, ocupa, normalmente, toda a área disponível. Se tomássemos uma vasilha grande, ao tipo de uma taça, o pintado alcança até o final do ombro ou carena, o restante seria outro tipo de acabamento. Isto se explica, pois ela estaria ou enterrada ou presa a um jirau, não aparecendo com nitidez seu acabamento. Já as vasilhas mais rasas, carenadas de fundo rômbo ou cônico, de boca bastante ampla, que serviriam para beber, a parte não pintada seria para a colocação das mãos sendo dispensável a pintura, embora tenhamos encontrado alguns fragmentos pintados e queimados pelo fogo onde as cores são visíveis e os motivos estão aplanados. Não acreditamos que as vasilhas pintadas tenham sido utilizadas para cozimento mas, sim, para guarda de alimentos e bebidas. O mais provável é que uma vez cumprida sua função e quebradas tenham sido jogadas, passando inclusive pelo fogo e ficando a superfície assim deturpada pela queima e o enegrecimento.

A falta de estudos mais detalhados sobre a pintura, sua posição, distribuição na superfície e os motivos empregados assim como sua relação com

a decoração plástica, nos deixam numa obrigação de intentar uma explicação. É interessante salientar, ainda, que muitos pesquisadores não relatam em suas publicações a ocorrência dos motivos e da posição das áreas pintadas. Não há, quando são citados, cuidado em detalhá-los e relacioná-los com a forma da vasilha.

A relação entre a pintura e a forma e sua presença na vida diária, ou seu tipo de uso, seria outro problema a ser destacado. Como partimos da idéia que o pintado possui uma conotação ritual, quer social como religiosa, as grandes festas determinariam a presença de peças mais elaboradas quer para demonstrar o poder do grupo, quer para demonstrar suas origens. Sua presença, permanente e diária dentro do grupo, estaria vinculada ao uso exclusivo.

Quanto ao motivo deve haver um vínculo entre forma e utilização, e esta relação é de cunho tradicional. As inversões de motivos de um grupo a outro estariam na própria variação de origem, 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.

A distribuição dos motivos pictóricos Guarani em uma superfície não obedecem a um padrão. Enquanto os grupos amazônicos dividem a superfície em partes iguais, de tal forma que o motivo aplicado seja igual em toda a peça, sendo quase impossível estabelecer um princípio e um fim, como se usassem tasselos, no Guarani esta aplicação é arbitrária e, normalmente, o fim não coincide com o início, havendo distorções bastante acentuadas. Há casos em que, buscando esta boa distribuição, os motivos estão com uma distância entre as linhas, para logo em seguida diminuir. Esta busca de equilíbrio na distribuição, em realidade, não permite uma continuidade uniforme do motivo representado. Assim, a transformação de um motivo extraído de um fragmento em uma faixa decorativa, tentando representar a idéia completa do artesão, é totalmente subjetiva. Nem nas vasilhas inteiras onde a pintura está bem conservada podemos extrair, por vezes, com exatidão estas faixas sem que apresentem uma distorção em função de espaço e motivo. É lógico que há casos em que temos o ideal, onde o artesão alcança o equilíbrio completo entre motivo, espaço e distribuição. Como, entretanto, a ocorrência da primeira situação é a mais constante, a criação de faixas decorativas é totalmente irreal. Na bibliografia em que temos visto publicadas estas faixas, em realidade não apresentam a veracidade do motivo, mas uma seqüência geométrica totalmente irreal. Deveriam os autores chamar a atenção dos leitores para o fato que estão transformando em geometria aquilo que foi feito a mão livre, com curvas que jamais seremos capazes de refazer geometricamente. O que temos é um desenho por nós interpretado mas não um motivo nativo real. O uso da faixa decorativa se de um lado nos oferece uma ordenação grá-

fica, em realidade está rompendo aquilo que julgamos importante, a representação humana, o seu desejo de exprimir-se através de uma simbologia que nós ainda não captamos e que, realmente, não possui aquela simetria. Alguns autores, ao transformar um motivo artesanalmente feito em um traçado geométrico, estão produzindo um pastiche.

Quando falamos em pintura, temos que levar em consideração alguns elementos que irão compor o conjunto, que ao visualizarmos, morfológicamente é harmônico, composto e sua representação parece querer representar algo. É importante a análise de seus componentes, o suporte e o utensílio utilizado para alcançarmos aquela pintura, com seus motivos, assim:

- A argila
- A tinta
- Os instrumentos
- As resinas
- Os motivos

Dentro do fluxograma apresentado para a produção, acabamento e utilização (v. fig. 22), há um momento em que a vasilha está apta a receber a pintura. A preparação através de etapas sucessivas leva o artesão até este momento, onde se aplica sobre uma superfície natural ou aplica um banho ou um engobe, para, a partir daí, termos a pintura. Em partes anteriores já tratamos da argila e das pastas, que vai desde sua produção inicial até a queima.

No que tange às tintas, poucos autores se preocuparam com as mesmas. Partindo das representações que possuímos, das cores aplicadas e que são utilizadas nos motivos, isolamos: o negro, o preto, o vermelho, o ocre, o branco e algumas nuances destas cores que acreditamos serem através do esmaecimento ou de junções, permitindo aí cores diferentes mas, pouco utilizadas. Buscamos saber, também, se seriam vegetais ou minerais e, a partir daí, fomos encontrando os elementos passíveis de produzirem tintas e de serem aplicados sobre os artefatos nativos: na plumária, na palmária, no corpo e principalmente na cerâmica.

As tintas básicas tanto podem ser de origem vegetal quanto mineral. As vegetais seriam o negro, o preto, o vermelho e o amarelo, enquanto as minerais, seriam o branco, o vermelho e o ocre. Tanto quanto possível a bibliografia a isto nos propiciou, apresentarmos a obtenção e a aplicação.

2.1. - Tintas

TINTAS VEGETAIS:

Negro: extraído do genpapo que fornece um corante de cor forte e largo emprego.

"Realça quase por única matéria negra de origem vegetal, a que eles recorriam, assim para utensílios diversos e desenhos corporais, como para a cerâmica, palmária, petroglifos e tecidos. Fornece-as somente o fruto verde... surgindo à oxidação de princípio especial - solúvel n'água e no álcool -, ao simples contato com o ar, por ação de uma oxidase. O suco apenas retirado, apresenta cor citrina que pas-

sa a pouco e pouco ao verde, ao violáceo-azul, ao azul e finalmente ao azul-negro, atingindo o negro verdoengo por envelhecimento". Dr. A. Ant^o de Andrade, (1926)

Preto: extraído do murici, designação dada a várias espécies do gênero *Byrsonima*, da família das malpighiaceas, árvores e arbustos que produzem um tipo de fruto drupáceo, do mesmo nome, de polpa edula e que habitam maciçamente os grandes cerrados. Com o maceramento da casca em água salgada obtém-se uma tintura preta, usada na pintura de redes e cerâmicas.

"A pintura ornamental da peça (cerâmica) é quase sempre feita antes do cozimento. As tintas mais empregadas para tal fim são de origem vegetal ou mineral. Entre as primeiras como mais freqüente citemos... para o preto... o murici". (Gastão Cruis, 1945, 1958)

Vermelho e Amarelo: extraído do urucu (do tupi, de uru'ku, vermelho) fruto do urucuzeiro. Árvore de baixa altura da família das bixáceas (*Bixa Orellana*), habitante da mata e cultivada extensamente, de folhas grandes e moles, e 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 vermelha especial. (f. parat.: urucueiro, sin.: urucuuba do tupi urku'wa - árvore do urucu). "Fornece o urucu duas matérias tinturais: a bixina e a orelina; colorindo a primeira em vermelho e a segunda em amarelo: propriedades utilizadas pelos indígenas brasileiros para tingir fios, palhas, penas, cerâmica e principalmente para ornamentar a pele, adicionado ou não de substância gordurosa servindo não só a garradice, senão também à defesa contra mosquitos." Dr. A. Ant^o de Andrade (1926)

TINTAS MINERAIS

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

"Tauá. É uma espécie de barro, mas barro amarelo e tão fino que serve para tingir de amarelo como qualquer outra tinta amarela das mais excelentes... A sua muito admirável propriedade, que parece milagrosa de se fazer vermelho e dar a mesma cor vermelha que se quer pintar com ela..." (Po João Daniel, 1976)

Vermelho: Piranga (do tupi pi'rãg=vermelho encarnado) nome dado ao barro vermelho e ao vermelho extraído de uma árvore baixa da família das bignoniáceas (*Arrabidaea chica*). As folhas, fermentadas e cozidas, produzem o corante, que insolúvel em água, era dissolvido em óleo de andiroba (árvore da família das meli-

ceas - *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 tava'tiga=barro branco). É uma argila sedimentar, mole, untuosa e com certo teor de matéria orgânica.

"Tinta branca tabatinga. Assim como há barros no Amazonas mui finos e preciosos, amarelos, vermelhos..., assim também os há brancos da mesma fineza a que chamam tabatinga... É barro tão fino, alvo e precioso como o branco alvaiade; e por ser tal com ele, caíam suas casas e tem vários préstimos..." (Pe. João Daniel, 1976)

"Nas edificações das casas em Piratininga, muito se utilizou o barro branco, chamado tabatinga". (Gilberto Freyre, 1961).

Tabatinguera (taba+tinga+uera=lugar de onde se extrai o barro branco), é a designação dada em São Paulo e adjacências para a tabatinga".

O uso de resinas para avivar as cores que compõem os motivos aplicados à superfície e, segundo os cronistas que se preocuparam com a vida dos nativos, era uma prática muito usada. Existem muitos tipos de resinas, para algumas é dada sua função e aplicação, para outras, entretanto, fica só a citação.

Resinas: proveniente da Itaicica (itá - igcigca=resina petrificada, dura).

"Há outra árvore casta chamada Itaigcigca, sc., almecega dura como pedra, assi mais parece anime do que almecega, e he tão dura e resplandescente, que parece vidro, e serve para dar vidro à louça, e para isto he muito estimada entre os indios..." (Fernão Cardim, 1925)

Jutaicica (jutaí+Ycyca) casca e raízes segregam uma resina aromática, conhecida como "goma-copal", usada para vidrar louça de barro e dá ótimo verniz.

"Da argila mole ao cântaro graciosos ou à igçaba perfeita, o barro passava por muitas mãos e, amassado aqui, modelado ali, cozido mais adiante, só era dado por pronto depois que a jutaicica lhe realçasse os desenhos e ornamentos, já mordidos com finura pelas tintas da tabatinga, tauá, carajuru e cumaté." (Gastão Cruls, 1945, 1958)

As tintas aplicadas à superfície, pelo que nos é dado a ver através do microscópio, não apresentam um estado tão líquido como poderíamos imaginar. São espessas, mais viscosas, embora não percam a fluidez necessária para serem aplicadas com sucesso. Este estado de fluidez, facilitaria, inclusive, a aplicação com uma aderência maior à superfície e a utilização de instrumentos mais resistentes, como espinhos flexíveis e pêlos mais duros como as cerdas. As penas de aves, remiges ou retrizes, onde barbas e bárbulas, presas ao raque, funciona-

riam como pincel fino, e assim poderiam fazer traços e pontos de larguras diversas. É lógico que para traços muito largos ou pintura em superfícies amplas, deveriam utilizar pincéis com os mais variados tipos de pêlos ou de fibras vegetais. Há motivos de largura apreciável, que parecem ter sido aplicados com a ponta dos dedos, outros há, entretanto, que nada mais são do que tinta escorrida, intencionalmente ou não, pela parte externa da vasilha, funcionando para nós, como motivo decorativo. No caso de motivos aplicados sobre duplo banho ou banho simples, onde o esgrafite deixa à mostra uma superfície natural ou pintada, a utilização do dente da cutia, acutiranha (acuti+r'ãia) funcionaria como lançeta. A este tipo de pintura denominaremos de esgrafitado.

2.2. - Os Motivos

O motivo na pintura está na mesma posição do acabamento plástico de cunho artístico. Sua existência é uma decorrência de intencionalidades, do querer fazer. Pelos motivos que temos encontrado e analisado, sua ocorrência não apresenta uma repetição igualitária, mas de semelhança. No momento em que colocamos um motivo dentro de um lote, classificando-o como um motivo determinado, sua posição, colocação e fixação classificatória não quer dizer repetição igualitária mas a presença de elementos que em suas linhas gerais se repetem de forma mais perfeita ou imperfeita.

Na representação dos motivos da pintura há uma carga pessoal bastante expressiva. Cada arte-são, querendo fazer uma mesma representação, coloca suas preferências e habilidades no que representa, dentro de um contexto tradicional, que é expressivo. Assim como na natureza não há repetições mas semelhanças dentro das próprias famílias, na pintura irá ocorrer o mesmo. Somos partidários que a pintura e seus motivos estão vinculados a uma posição religiosa onde o mágico e o simpático devem ser uma realidade de origem clânística, a representação deverá, forçosamente, individualizar as pessoas e os grupos familiares, até mesmo dentro dos grupamentos maiores. A utilização da pintura e de motivos está unida a necessidades individualizadas de ações específicas para um momento dado. Não é possível querer vulgarizar a pintura dentro de um grupo e ver que há momentos em seu processo evolutivo onde só utilizariam vasilhas e utensílios cerâmicos pintados. Isto é tão impossível como querer dizer que há um momento em nossa sociedade em que um grupo só utilizará o Biscuit, ou a porcelana "casca de ovo", com pinturas e alegorias. Assim como em nossa sociedade estas ocorrências estão fadadas a um determinado momento, que de representação social ou religiosa, também na vida do nativo isto deveria ocorrer. Ou o nativo deveria ser diferente de nós? Por que? Realmente por mais que queiramos forçar nosso pensamento não conseguimos ver tal momento. Consideremos, ainda, que no processo evolutivo de nossa sociedade há toda uma transformação e implantação de poder, com clas-

ses e estamentos privilegiados onde poderia haver uma utilização mais sofisticada e de maior apuro produtivo. Assim mesmo não há, pois determinado tipo de louça tem determinada especificidade. Da mesma forma, vemos o nativo, que não possuindo esta divisão estamental, mas colocando o homem em um mesmo plano e creditando a um grupo diminuto e momentaneamente o poder, não teria tempo de lhe proporcionar estas regalias representativas. Sua posição e suas vantagens decorrentes de cargo ou do poder devem estar em outras benesses que a sociedade como um todo lhe proporciona.

Querer estabelecer uma determinada proporção produtiva exclusiva de um momento do processo evolutivo de uma sociedade é querer forçar uma tendência que realmente não existiu e não exista. Assim, as subtradições como expressão de um momento é um forçamento tendencioso para um grupo, principalmente se considerarmos a pintura. Seria admitir que um grupo teria alcançado um "status" produtivo-tecnológico muito avançado e toda a sua sociedade buscaria uma valoração diversa daquela que irá se estabelecer na grande maioria.

Em se tratando de subtradição pintada, os que utilizam esta denominação nunca apresentaram uma conceituação definida e as pesquisas, o quanto sabemos, são superficiais ou provenientes de poços de sondagem e nunca de escavações de áreas amplas, onde a visão de conjunto habitacional seria bem diferente daquela que o primeiro tipo de comportamento de pesquisa nos oferece. As causas que poderão determinar ou evidenciar uma preocupação são inúmeras, mas poderíamos relacionar algumas:

1. a presença de algum enterramento com determinado tipo de vasilhame;
2. a presença de um único tipo de habitação, que isolado, poderá ter um significado bem distinto dentro do contexto do aldeamento;
3. o próprio tipo de coleta, visando um processo estatístico que recomenda coletar um número determinado de fragmentos em áreas distintas;
4. a quadriculação de sítios e a coleta de material em área e a não integração destas dentro do todo analítico do sítio, pois a ausência deste tipo de análise permite incorrer em uma série de equívocos, onde um deles é a criação de subtradições.

Ainda perguntaríamos

Se dentro de um vale onde mais de 400 km contínuos de uma mesma cultura vai apresentar só um ou dois sítios em que haverá esta manifestação, o que ela seria em relação ao todo ocupacional? (1) Seriam centros religiosos? (2) Seriam centros de poder, onde uma minoria privilegiada viveria às custas de toda uma sociedade? (3) Seriam centros produtores e exportadores de peças e artefatos específicos para o restante da cultura? (4) Seriam grupos independentes que aqui chegaram provenientes de outras latitudes e aqui perderam sua tradição, se autodestruíram, endoculturando-se com grupos pré-existentes?

Como se vê, as questões são inúmeras e nenhuma seria tecnológica ou produtiva, mas de comportamento social e ideológico para o qual as pesquisas, até o momento desenvolvidas, não têm o menor respaldo para respondê-las. Motivo pelo qual o mais fácil é admitir que o atual tipo de tratamento nada mais é que uma precipitação metodológica, ao querer criar diferenciações entre grupos cultural e tradicionalmente unívocos. A ausência de critérios mais substanciais para a análise e descrição dos motivos e das pinturas, possibilitaram este posicionamento dos pesquisadores. Pode ser até que o andamento das pesquisas, pelo seu aprofundamento, nestas mesmas áreas que estamos utilizando para este estudo ou em outras, venha realmente afirmar e confirmar a existência de subtradições, inclusive a pintada, mas, aí, com critérios mais técnicos, cientificamente mais aceitáveis e não uma afirmação como as atuais. A presença de subtradições seria um trabalho mais completo, não só no campo produtivo-tecnológico como no social e religioso.

O processo interpretativo da pintura, até o presente momento, tem visto o conjunto, quando é feita ou intentada uma interpretação. O normal é a publicação de alguns motivos onde a descrição de cores e uma visão nitidamente morfológica dão um outro sentido aos motivos na pintura. Os motivos e a pintura, devem sofrer uma análise estrutural devendo-se observar, inicialmente, o conjunto que ela forma

1. **Uniforme:** quando toda a superfície apresenta o mesmo motivo ou, ainda, quando separados por uma ou mais faixas represente-se o motivo inicial.
2. **Composta:** quando em uma mesma superfície ocorrem, separados ou não por faixas, dois ou mais motivos.
3. **Espaços múltiplos:** quando uma superfície possui bem definidos, por faixas, espaços que são ocupados por motivos diferentes.
4. **Mista:** uma das paredes apresenta uma pintura e a outra uma decoração plástica, diferente do alisado.

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 poderemos entender e estabelecer uma diferença entre motivos e sua representação se o decodificarmos.

Decodificar: é o ato de separar os elementos que compõem um conjunto representativo dentro de um motivo.

Este processo de decodificação possibilita estabelecer uma diferença entre motivos que morfológicamente são iguais mas que estruturalmente apenas apresentam semelhança. Um mesmo artesão poderá, em repetindo um motivo, estabelecer uma diferença, mantendo a semelhança que, para

sua mente, são iguais ou o não igualitarismo é proposto. Será uma forma de querer representar duplamente aquilo que só terá uma única representatividade?

Esta forma distinta de representar motivos que deveriam ser iguais, determina, ao longo do tempo, uma diferença, que, se bem apurada e avaliada, poderá nos guiar, provavelmente, a um processo evolutivo e conseqüentemente cronológico. Os motivos mais representativos, tecnicamente mais perfeitos, estariam mais próximos das origens. A estilização e a diminuição de motivos, com uma tendência de aumento repetitivo de um mesmo, poderá demonstrar uma tendência social e de fixação de uma ascendência de poder de um grupo ou de suas próprias origens. O processo de estilização mais acentuada será uma diferenciação cronológica.

Na decodificação do motivo devemos considerar:

- I. A linha
- II. A faixa
- III. A representação do motivo
- IV. O método utilizado e as cores empregadas.

I. Linha: traço contínuo ou descontínuo, reto ou sinuoso de cuja combinação de seus efeitos e posições define-se um motivo.

1. Tipo é a forma de disposição da linha.

- 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 a linha que apresenta em seu desenvolvimento a presença de trechos retilíneos, curvilíneos e/ou poligonais, independente de seu tracejado.

2. Tracejado é a forma de representar a linha.

a. Apresentação

- a.1. Contínuo, quando não há solução de continuidade no traço, independente da variação de largura e do tipo de instrumento.
- a.2. Descontínuo, quando ocorrem intervalos ou espaçamentos entre uma representação e outra.

b. Representação

- b.1. Simples, linha contínua ou descontínua de representação única.
- b.2. Dupla, duas linhas apresentando um certo paralelismo e formando um conjunto com equidistância entre as linhas de um e as do seguinte.
- b.3. Múltipla, mais de duas linhas confeccionadas por instrumento e uma única ponta ou de pontas múltiplas, desde que haja um espaço vazio entre elas.

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. Muita fina, quando for menor do que 1 mm.

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.
c.1. normal, forma um ângulo maior ou menor do que 45°.

c.2. Duplo direcional, quando a mesma linha forma um ângulo em seu traçado, mudando a inflexão.

c.3. Reversa, quando um conjunto de linhas oblíquas é seguido de outro em sentido igual e contrário.

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 sinuosidades ou seja, apresenta concavidade ou convexidade em seu curso.

II. Faixa; listra de largura variável pintada no sentido longitudinal com a finalidade de definir elementos ou demarcar campos para a aplicação dos motivos. A faixa deve ser considerada como um elemento delimitador ou de acabamento e nunca de formador do motivo, como a linha.

1. Localização

- a. Lábio, recobrimo-o simplesmente ou, apresentando um pequeno avanço na borda externa ou interna, ou em ambas.
- b. Borda, quando recobre toda a sua extensão, ou serve exclusivamente para defini-la ou delimitá-la, determinando aí um campo definido.
- c. Inflexões, quando aplicadas nos ângulos de inflexão para evidenciá-los ou para demarcar campos onde serão aplicados os motivos.

2. Largura, será a espessura que a faixa apresentar

- 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 aplicação da faixa.

- a. Única, quando a faixa possui uma única cor.
- b. Dupla, quando a faixa possui duas cores, delimitadas ou não.
- c. Múltiplas, quando tivermos alternâncias de cores, repetindo-se ou não.

III. Representação dos motivos: são os desenhos formados pelas linhas e seu posicionamento na superfície da vasilha dentro dos campos, que será uma área definida por duas faixas,

no sentido longitudinal. Consideramos apenas esta posição pois as repetições são seqüências não havendo divisão entre elas. As definições das figuras projetadas sobre uma vasilha estão calcadas em formas geométricas, embora, muitas vezes, não sejam perfeitas, mas aproximadas.

1. Forma, são os desenhos formados pelas linhas e sua posição na superfície.

- a. Isolados, quando formam um único motivo que se repete indefinidamente.
- b. Concêntricos, quando há a repetição do mesmo motivo em tamanhos menores e colocados um dentro do outro, aparentando possuir um mesmo centro ou distanciamento.

2. Desenho, seria a forma representativa do motivo.

- a. Grega, quando a linha forma ângulos retos, numa certa seqüência, entrelaçando-se ou não.
- b. Espiralado, linha curva ou sinuosa, lembrando ou formando espirais.
- c. Respondo, 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 lados são iguais entre si e cujos ângulos são retos.
- e. Triangular, que tem a forma de um triângulo ou que tenha por base 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. Trapezoidal, que tem a forma de trapézio.
- h. Retangular, que tem a forma ou a semelhança de um retângulo.
- i. Losangular, que tende à forma de um losango, quadrilátero plano que tem os lados iguais com dois ângulos agudos e dois obtusos.
- j. Elipsoidal, que tem a forma de elipses ou ovais; elíptico: desenho que tem ou forma elipses.
- k. Hexagonal, que tem a forma ou semelhança a um hexágono, figura com seis ângulos ou polígono de seis lados.

3. Distribuição, é a forma como os conjuntos de linhas são distribuídos sobre a superfície da vasilha.

- a. Puro, quando só um tipo de linha e seu conjunto formam o motivo.
- b. Associado, sempre que formando conjuntos elas modificam sua posição na alternância destes mesmos conjuntos com outros e assim definindo motivos.

IV. 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. Métodos, será a forma de aplicação.

- a. Motivo aplicado 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. Motivo aplicado sobre engobe, temos a preparação da superfície com uma camada de tinta e sobre esta a aplicação dos motivos.
- c. Motivo esgrafitado, é a aplicação do esgrafito, que é pintura ou desenho que se obtém riscando com um estilete uma camada superior de tinta, de sorte que fique a descoberto a camada inferior, que poderá ser a natural ou a de um engobe. Atualmente é denominado pintura sobre duplo banho, para nós, é uma superfície que possibilita o esgrafiar.

2. Instrumentos

- a. Pincel, todo instrumento de ponta macia ou amaciada, podendo ser de pêlo, fibras, pena ou de madeira amaciada por maceamento.
- b. Estilete, instrumento de ponta dura utilizado para esgrafiar uma superfície, originando um motivo esgrafitado.
- 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.



SÍNTESE DOS COMPONENTES DOS MOTIVOS DENTRO DA PINTURA

I. Quanto à pintura

1. Tipo
 - a. Uniforme
 - b. Composta
 - c. Espaços múltiplos
2. Localização
 - a. Interna
 - b. Externa
 - c. Interna e externa

II. Quanto ao motivo

1. Linha
 - a. Tipo
 - a.1. Retilínea
 - a.2. Curvilínea
 - a.3. Mistilínea
 - b. Tracejado
 - b.1. Apresentação
 - b.1.1. Contínuo
 - b.1.2. Descontínuo
 - b.2. Representação
 - b.2.1. Simples
 - b.2.2. Duplo
 - b.2.3. Múltiplo
 - c. Largura
 - c.1. Larga
 - c.2. Média
 - c.3. Estreita
 - c.4. Fina
 - c.5. Muito fina
 - d. Posição
 - d.1. Vertical
 - d.2. Longitudinal
 - d.3. Obliqua
 - d.3.1. Normal
 - d.3.2. Duplo direcional
 - d.3.3. Reversa
 - d.4. Poligonal
 - d.5. Sinuosa

2. Faixa

- 2.1. Localização
 - a. Lábio
 - b. Borda
 - c. Ângulos de inflexão
- 2.2. Largura
 - a. Larga
 - b. Média
 - c. Estreita
 - d. Fina
 - e. Muito fina
3. Coloração
 - a. Única
 - b. Dupla
 - c. Múltiplas

III. Representação dos motivos

1. Forma
 - a. Isolados
 - b. Concêntricos
2. Desenho
 - a. Grega
 - b. Espiralado
 - c. Pesonado
 - d. Retangular
 - e. Quadrangular
 - f. Triangular
 - g. Circular
 - h. Losangular
 - i. Outra
3. Distribuição
 - a. Puro
 - b. Associado

IV. Métodos e Instrumentos

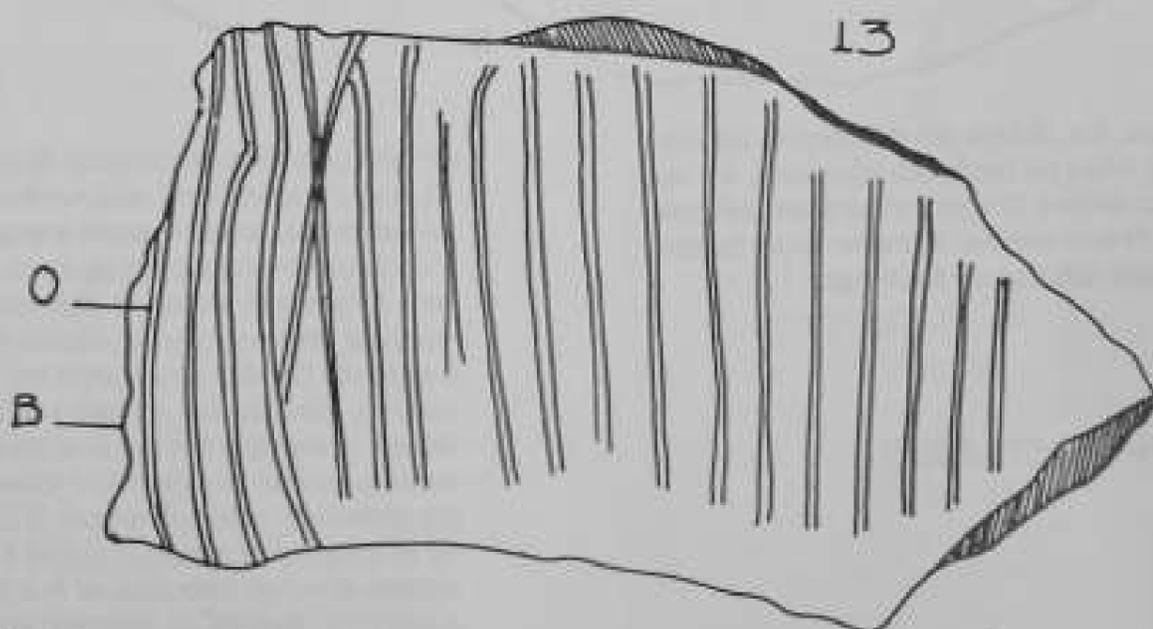
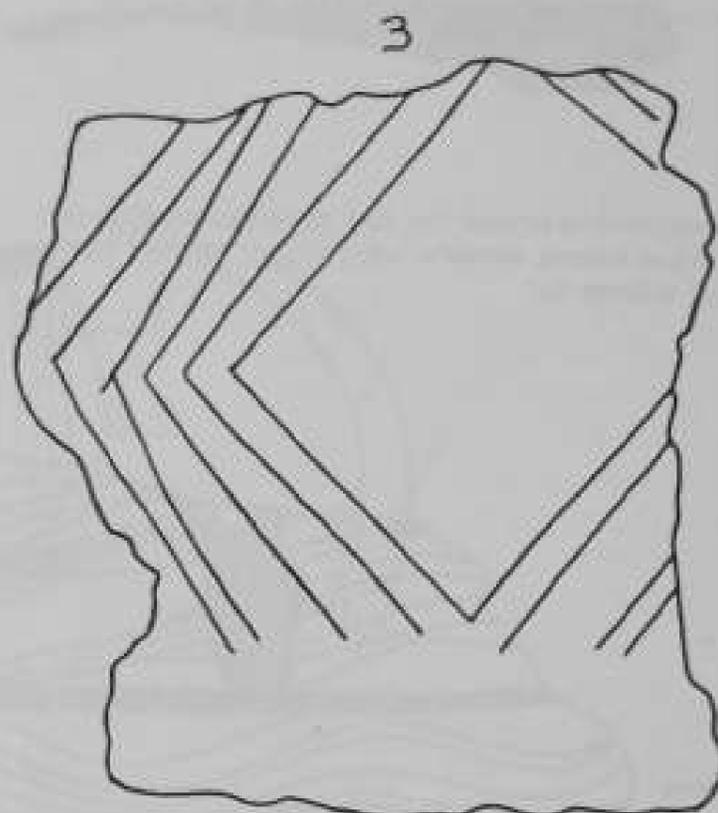
1. Métodos
 - a. Motivos aplicados sobre o natural
 - b. Motivos aplicados sobre engobe
 - c. Motivos aplicados sobre esgrafite
2. Instrumentos
 - a. Pincel
 - b. Estilete
 - c. Dedo



Os motivos que a seguir apresentamos vinculam-se ao tipo de linha, não considerando nenhuma outra possibilidade. A posição, presença ou ausência de faixa, desenhos e outros componentes não foram considerados pois sua variedade e sua representatividade é tão incrivelmente complexa e numerosa que sua apresentação neste momento seria uma temeridade. Os motivos que já possuímos isolados e as proposições evolutivas que sobre os mesmos estamos fazendo, nos levam a este posicionamento. O processo analítico empregado foi feito com base na ficha que antecede aos exemplos.

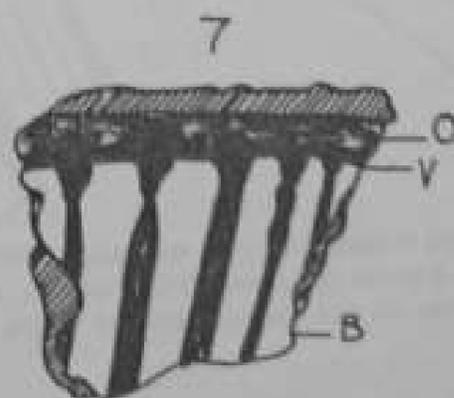
MOTIVOS COM LINHAS RETILÍNEAS

Linha retilínea contínua simples, fina, em forma losangular concêntrica. Pintura externa, vermelho sobre branco. Área do Alto rio Uruguai.



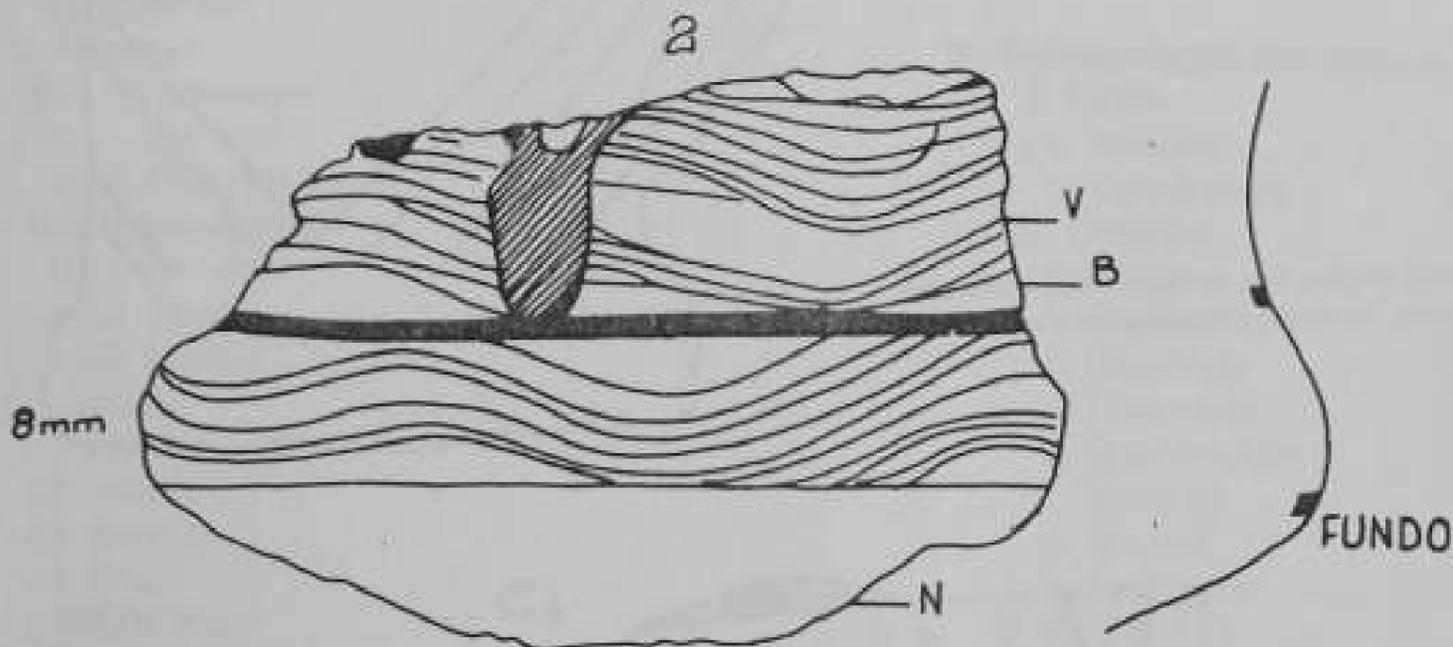
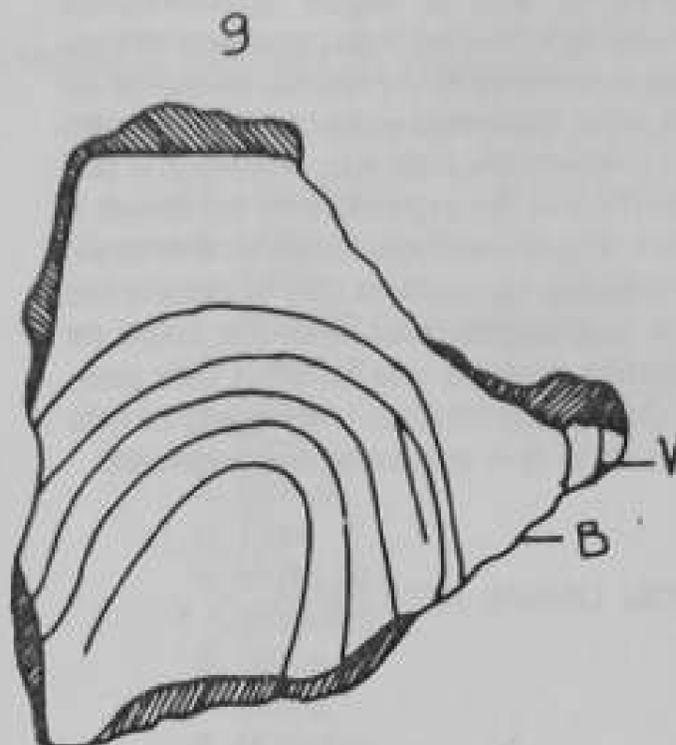
Linha retilínea contínua dupla, fina, perpendicular, como elemento preponderante, ocorrendo uma oblíqua reversa, duas mistilíneas e uma curvilínea. Pintura externa, ocre sobre branco. Área do rio Tequari.

Retilínea contínua múltipla, perpendicular, partindo de uma faixa vermelha, subsequente de outra ocre. O traçado é vermelho com os espaços intermédios em ocre sobre fundo branco. Pintura externa. Área do Alto rio Uruguai.



MOTIVOS COM LINHAS CURVILÍNEAS

Curvilínea contínua simples, fina, com forma elipsoidal, concêntrica. Pintura externa, vermelho sobre branco. Área do Alto rio Uruguai, subárea Iraí.



Curvilínea contínua dupla, fina, dividida em dois campos por uma faixa vermelha fina. As linhas da borda são irregulares, em ondas isoladas por linhas simples. O bojo apresenta-se uniforme, em ondas contínuas. Pintura externa, vermelho sobre branco. Área do Alto rio Uruguai, subárea de Itapiranga.

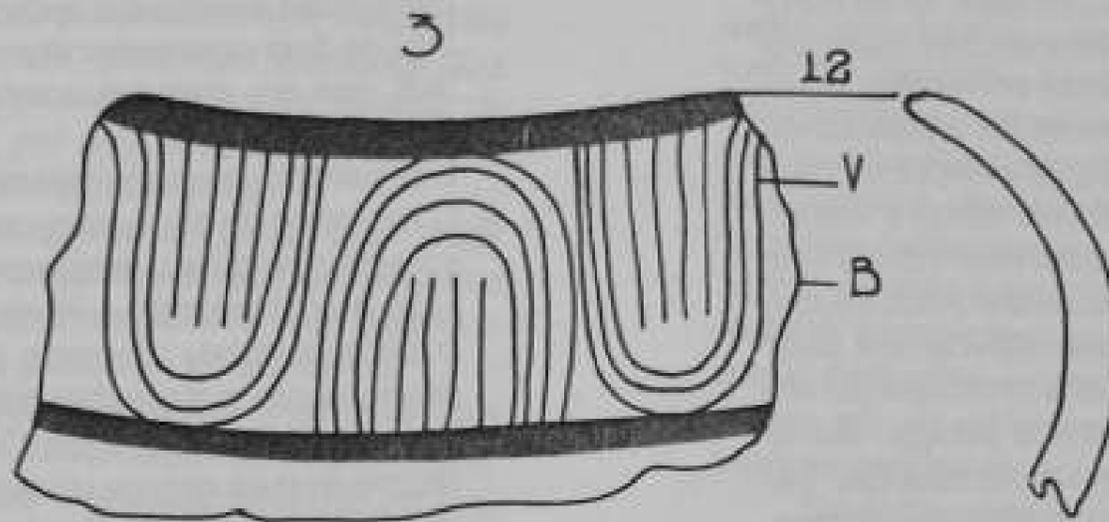
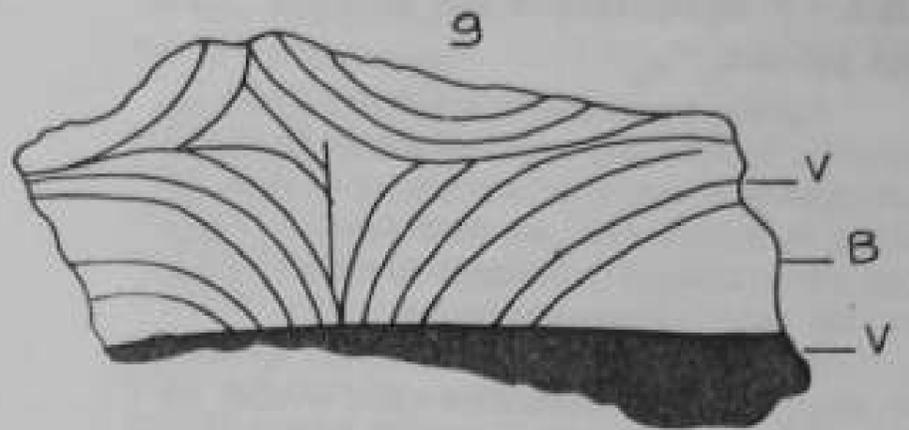
MOTIVOS COM LINHAS MISTILÍNEAS

15



Mistilínea contínua simples, fina, com elementos elípticos, curvos, espiralados e linhas poligonais. Pintura externa, vermelho sobre branco. Área do Alto Uruguai, subárea de Iraí.

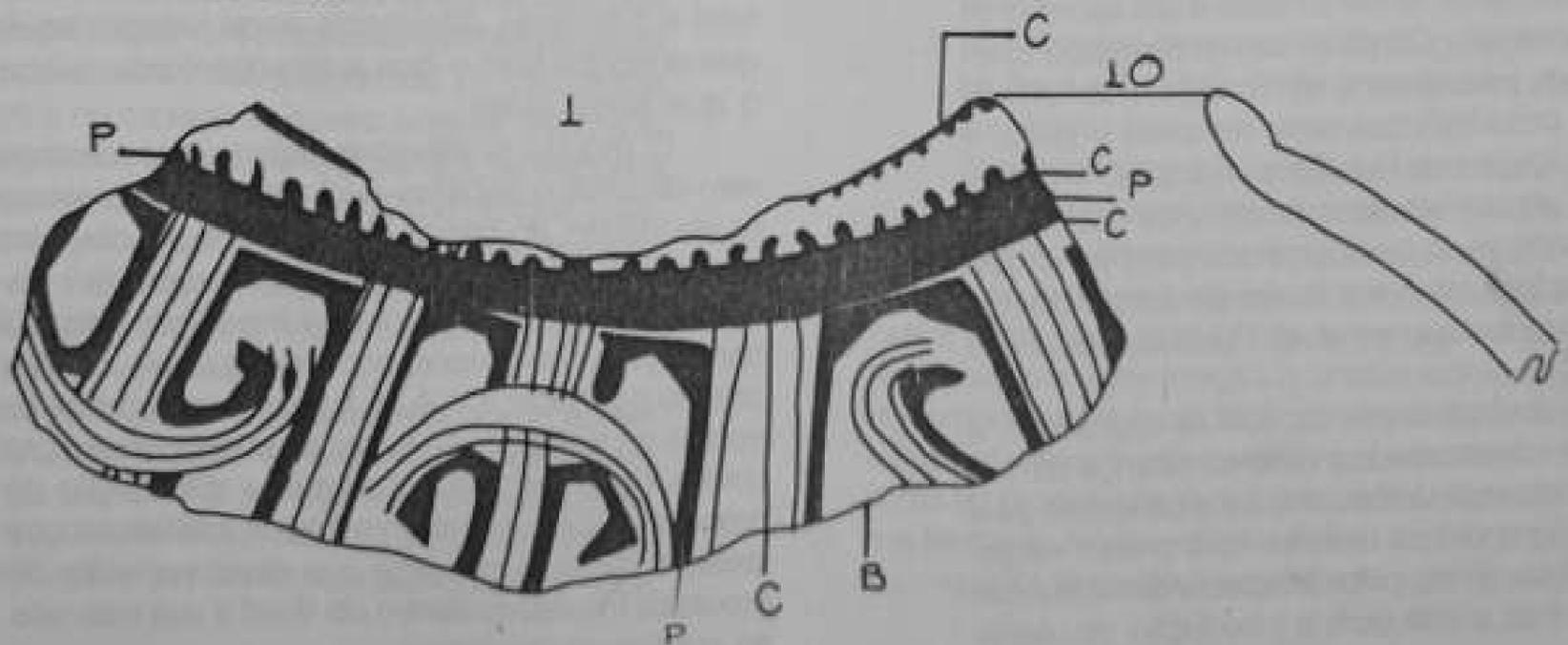
Mistilínea contínua dupla, fina, elicóides em vários sentidos, limitado por uma faixa vermelha de largura indefinida. Pintura externa, vermelho sobre branco. Área do Alto rio Uruguai, subárea de Machadinho.



Mistilínea contínua múltipla com a intersecção de linhas contínuas simples, perpendiculares, formando conjuntos que se alternam dentro de um campo delimitado por faixas vermelhas, finas, uma por sobre o lábio e a outra na inflexão do fundo. Pintura externa. Área do Alto rio Uruguai, subárea de Itá.

MOTIVO ESPELHAR

Formado por conjuntos que se rebatem sobre um eixo ideal. Os conjuntos não possuem continuidade, tendo cada um uma característica, que, de forma geral e ampla, poderíamos descrevê-los como sendo formado por linhas poligonais, entremeados por linhas contínuas simples, elicóides. O eixo de rebatimento é formado por linhas contínuas simples, perpendiculares, assim como aquelas que separam um conjunto do outro. O campo é limitado na borda por uma faixa carmim, que delimita, também, um campo, formado por outra faixa, em três segmentos: um carmim, seguido de outro preto e finalmente um carmim de onde partem os motivos do bojo. O campo da borda, delimitado por faixas carmim muito finas, é de fundo branco, e aplicados às faixas temos pespontos pretos. A faixa superior da borda recobre também o lábio. Os motivos aplicados no bojo são em preto e carmim sobre um fundo branco.



2.3. - A interpretação dos motivos na pintura

A pintura possui uma relação maior com o grupo e sua tradição que o tipo/variedade da decoração plástica. A pintura, seus motivos e representatividade na superfície de uma vasilha devem possuir todo um simbolismo muito difícil de ser alcançado por nós, pesquisadores pré-históricos.

As descrições etnohistóricas nunca apresentam um caráter de pureza, mas estão evadidas de comentários de toda a natureza. As primeiras descrições foram feitas mais por um aspecto de curiosidades, por pessoas que contataram com estes grupos, ou por homens interessados em mostrar aquelas representações como elementos maléficos ao processo catequético que se queria implantar dentre os nativos. De qualquer forma, sempre interesses particulares ou desinformações involuntárias trouxeram até nós idéias ou conceitos distorcidos sobre os motivos pintados e sua representatividade. A partir do século XVIII e XIX, houve uma preocupação em descrever o nativo, sua vida e sua posição diante de circunstâncias européias ou europeizantes. Tratados por uns como heróis de um processo contestador contra a violência do invasor, denegridos por outros que viam sua indolência e seus maus hábitos de grupos "beberrões" de bebidas fermentadas, e, após, destiladas, introduzidas pelo europeu; outros, entretanto, tentaram mostrar o homem como homem, compartimentado dentro de uma sociedade onde há princípio e fim, com regras sociais e moral elevadas. A posição e a idéia eram tão distorcidas e os comentários tão desairosos que era urgente o resgate da imagem para após intentar uma descrição cultural. A cultura ficou circunscrita aos elementos mais representativos e não baixou, ou não se buscou e, se tal foi feito, talvez, não tenham obtido resposta sobre as pinturas e sua representação, como tampouco aos modos produtivos. Talvez, também, eram tão óbvias, naquele momento, que não havia necessidade de explicar sua representatividade e importância, daí não se possuir nenhuma explicação sobre pinturas e motivos para a cerâmica.

Deve-se salientar, por outro lado, que as preocupações se iniciam principalmente com os contatos do "preamento" onde o nativo é um semovente e não um homem. Continua com o processo catequético onde adquire uma semi-imagem de homem "pagão e pecador" que deve ser salvo e posto a serviço da Igreja e do Rei. Seus princípios "mágico-religiosos" devem ser abandonados ou destruídos, ultrapassando-se aí, talvez, de um para outro tipo de decoração plástica e a busca de outros motivos mais "aceitos e compreensíveis" pelo europeu, seu "salvador".

Os trabalhos científicos que se implantam, a partir de um determinado momento, alcança um homem alterado pela violência: física e ultrajante; pela catequética impositora de uma nova ordem religiosa e social; ou, ainda, pelos integradores sociais que facilitando-lhes a vida com a introdução de utensí-

lios e artefatos o conduzem mais rapidamente ao processo ocidentalizador. Diante de tal quadro o nativo pode ser visto nos seguintes momentos:

1. Sua vida livre e não coagida ou constrangida por grupos "superiores europeus".
É o nativo pré-histórico.
2. O momento do escambo, do preamento, do início da miscigenação e da vida mais "fácil", quando contata com os primeiros europeus.
É o nativo colonial.
3. O momento da salvação e da redenção, quando a Igreja o alcança e lhe aparta das lutas das Coroas Ibéricas e o encaminha para o serviço do Senhor, retirando-lhe os vícios e pecados, que era portador, com a introdução de uma nova cultura.
É o período da missionarização colonial.
4. O momento do abandono, quando já não serve a mais ninguém porque o negro o substitui junto ao colonizador; a Igreja está mais preocupada com seu momento político e com a salvação das populações citadinas que rapidamente estão crescendo. O nativo tenta um retorno às suas origens utilizando-se de um novo habitat, levando consigo, inconscientemente, formas sociais, representações simbólicas de um mundo que tentaram e em parte lhe impuseram.
É o período do retorno ao habitat e uma readaptação a novos espaços, dos que sobraram.
5. O momento da preocupação do branco, já americano, com o "índio" interiorizado, quer por parte do organismo oficial, "reservando-os"; quer por parte dos religiosos buscando dar-lhes e levar-lhes a palavra de Deus e iniciando uma nova forma catequética, sem violência cultural mas com exemplos dignificantes; quer do cientista social, etnólogo, antropólogo ou outros que vão em busca da cultura real de nosso "selvícola", de nossos "índios".
É o momento do paternalismo sócio-cultural.
Que homem encontraram?
Que sociedade lhes apresentaram?
Que cultura estudaram e nos repassaram?

Quando o arqueólogo se defronta com sítios antigos onde toda a pujança e todo o realismo cultural é manifesto, dificilmente pode justapor aquilo que encontra com o que já foi encontrado ou com o que ainda existe.

O próprio processo evolutivo da arqueologia vem dificultar o trabalho atual: inicialmente é a busca do inédito, do bonito, do perfeito e um desprezo total ao rústico, ao tosco, ao utilitário; segue-se o momento da fixação das grandes linhas migratórias e das origens dos grupos, por consequência, não era preciso conhecer a cultura a fundo mas apenas os pontos de justaposição secantes ou tangenciais; na continuidade temos uma pequena sofisticação do processo interpretativo com dados estatísticos que darão o dimensionamento e o direcionamento do processo migratório dentro do Brasil e sua extensão ao continente americano.

Cada momento de estudo e busca trouxe uma dimensão e uma posição em relação ao nativo. Deve-se ter em mente que a busca da melhor solução interpretativa é um processo evolutivo e aquilo que era o melhor ontem, hoje é apenas uma metodologia superada ou em vias de superação, e é preciso que os pesquisadores disto se conscientizem, aceitem e busquem novos caminhos.

Dentro deste quadro de conquistas, destruição e isolamento do nativo, seja por qual intenção foi, seja pelos tipos de estudos efetuados, e estes nem sempre movidos da melhor intenção, deve-se agregar uma expansão agro-pastoril e extrativista, que veio sistematicamente destruindo os remanescentes, inicialmente visíveis e posteriormente a média profundidade, para, em um futuro não muito longínquo, até os mais profundos serão afetados pela ação direta, destrutiva, ou, por uma ação indireta, pela eliminação das evidências superficiais.

É dentro deste quadro um pouco difícil pelas circunstâncias apresentadas e pelas possibilidades de se encontrar elementos inéditos, que devemos buscar interpretar a pintura e seus motivos.

Como na decoração plástica a visão sempre foi morfológica, sem identificação ou interpretação, a pintura teve apenas a representação do motivo, nem sempre bem apanhado do fragmento e, por alguns, transformados em faixas, parecendo funcionar como taseios.

O processo interpretativo da decoração plástica, de uma forma geral, sempre mereceu uma atenção maior, facilitando assim seu equacionamento e compreensão. O mesmo não acontecendo com a pintura. É preciso fixar alguns padrões a serem seguidos quer na leitura como na interpretação.

Anteriormente, ao tratarmos do processo migratório do Guarani, consideramos que o movimento não se verificou em um único fluxo, mas foi ao longo de um tempo. A localização dos grupos migrados em nichos ecológicos com características diversas, provoca, por vezes, um isolamento de clãs, famílias ou aparentados, evoluindo dentro do grupo, criando condições próprias, alguns contatando com grupos diferentes e outros ficando isolados em seu próprio mundo. Isto é possível observar dentro do material lítico, principalmente, conservando as linhas gerais da tradição cerâmica. As alterações e evoluções que nos foi possível observar em mais de 2.500 motivos analisados, nos possibilitaram interpretá-los como resultantes de três dimensões: (1) a distância no tempo e no espaço do centro original dispersor; (2) o isolamento e as substituições que se impõem no novo meio onde se instalam; (3) o próprio sistema evolutivo do grupo como grupo, onde a transmissão do conhecimento permite cada vez mais uma estilização maior não notando o artesão, do que ocorre com a informação.

De tal forma, um motivo original chega ao fim de um longo período de tempo, e se considerarmos também o espaço, há um alto grau de estilização. É difícil o processo interpretativo, tal sua subjetividade e estilização que do tema tradicional tem toda

a força mas pouca representatividade à nossa vista. Assim, a análise de um motivo na pintura deve ser feita levando-se em consideração dois momentos: (1) a decomposição e (2) a análise do conjunto.

Ao termos diante de nós um motivo temos um conjunto de elementos que podem ser decompostos e decodificados. Na apresentação do processo de decodificação foram mostradas as várias formas e possibilidades de estudo e análise das variações. A junção gradativa das variáveis decodificadas possibilitará a formação de algumas milhares de variações que poderão se aglutinar entre si ou com outras de origem plástica. É impossível que a cultura Guarani tenha utilizado toda esta gama de variáveis, assim como foi feito e citado para as vasilhas - suas formas e utilização -, há elementos que por si só são antagônicos e impossíveis de se associarem a outros, que a cultura, a tradição e o grupo impediriam sua presença, devendo haver uma "lei" que permite ou não determinadas ações e suas conjugações. Assim, deverão haver "leis culturais onde formas e motivos, associados a usos compatíveis como instituição tradicional, e outros que sua realização causariam não só estranheza mas, também, um atentado ao próprio grupo e sua tradição."

De outra parte, o processo evolutivo partindo da liberdade de opção dentro do permissível, dará ao artesão liberdade de escolha e caracterizará não só o grupo como também o momento cronológico em que viveu. Devemos acrescentar a isto, a variedade da cor, não só pelo uso de substitutivos, na falta dos originais, como da perda das cores primitivas que seriam utilizadas.

A análise estrutural de um motivo, tomando a linha e seus componentes, a faixa, sua posição e espessura, bem como a distribuição na superfície, associados à cor e natureza das tintas, poderão determinar elementos cronológicos, espaciais, grupais e, dentro destes, os modais, sem nunca haver um afastamento significativo do motivo original se soubermos identificar o processo evolutivo da estilização.

No que tange à estilização, esta pode e irá ocorrer em função:

1. do tempo transcorrido entre a vinda do centro dispersor e o momento de sua aplicação;
2. a perda inconsciente dos traços detalhistas, ficando os de ordem geral e mais representativos;
3. ao processo de transmissão de geração à geração e a habilidade do artesão em produzi-los, comunicá-los e reproduzi-los.

Temos certeza que hoje trabalhamos com motivos de alta estilização de um motivo original e, ainda, despojado de muitos elementos que um dia existiram e no momento inexistem determinando, à primeira vista, uma dificuldade muito grande na sua visualização e interpretação. A análise estrutural, pela decomposição e decodificação dos conjuntos, permitirá estabelecer estes elementos alterados e os limites de produtividade optativa dada ao artesão, como também, talvez, intentar fixar o que foi extraído ou o que foi anexado a um determinado motivo in-

cial, e, assim, estabelecer uma cronologia. Da mesma forma, as alterações de cores e tintas podem vincular a uma substituição de uma matéria-prima não encontrada na área; ao esgotamento e a necessidade de buscar outra que a substitua ou, simplesmente, a mudança de cor por uma imposição sócio-cultural, em função de uma transformação.

A interpretação dos motivos na pintura só poderá ser feita e fixada, espacial e cronologicamente, se estudarmos a cultura Guarani como um todo e não na compartimentação das "fases" dentro de mesmos espaços com a abrangência de momentos que chegam a durar séculos ou até milênios como se nada ali houvesse ocorrido na evolução cultural. É lógico que não poderemos admitir mudanças bruscas, onde em menos de uma geração todo um contexto histórico-cultural se transforme, criando motivos novos e desprezando antigos.

A interação cronológico-espacial dos motivos na pintura deverá ser feita partindo-se de momentos iguais, cronologicamente, com comparações criativas no contexto espacial. Assim, determinado motivo aplicado e tradicionalmente aceito no centro-norte, centro dispersor, possuirá semelhança com outro na bacia do Paraná, extirpado ou despojado de certos adereços ou componentes existentes no

primeiro. A partir deste, poderemos buscar no processo evolutivo outro que se equivale, que se assemelha, mostrando uma estilização cada vez mais acentuada. Se a par destas comparações tivermos datações absolutas, o processo ficará mais facilitado e estaremos criando para a pintura e seus motivos, padrões de desenvolvimento que serão parâmetros para análises futuras.

Para se alcançar tal desideratum é mister comparar-se elementos de mesma representatividade, com idades iguais ou aproximadas, independentes de áreas geográficas. Atualmente, as fases têm agido como elementos inibidores porque não só compartimentam como criam grupos aparentemente independentes, funcionando quase como parcialidades, quando em realidade são unívocos e não possuem as características que lhes propusemos. A análise da decoração plástica, anteriormente proposta, como a do material lítico adiante citada como parâmetros culturais, pode, e deverá, em muito, auxiliar nesta tarefa interpretativa. O desconhecimento do porquê fizeram, este ou aquele motivo na pintura, passa também, por outros componentes culturais, não é algo solto, independente e isolado dentro da vontade ou da tradição ou do modal de um grupo.



Ficha analítica de motivos na pintura

		T	
sítio	catálogo	L	

1. Tipo de pintura _____
2. Localização da pintura _____
3. Linha
 - 3.1. Tipo _____
 - 3.2. Tracejado - apresentação _____
tipo _____
 - 3.3. Largura _____
 - 3.4. Posição _____
 - 3.5. Forma _____
 - 3.6. Distribuição _____
4. Faixa
 - 4.1. Localização _____
 - 4.2. Largura _____
 - 4.3. Coloração _____

5. Instrumentos e métodos de aplicação

5.1. Instrumento

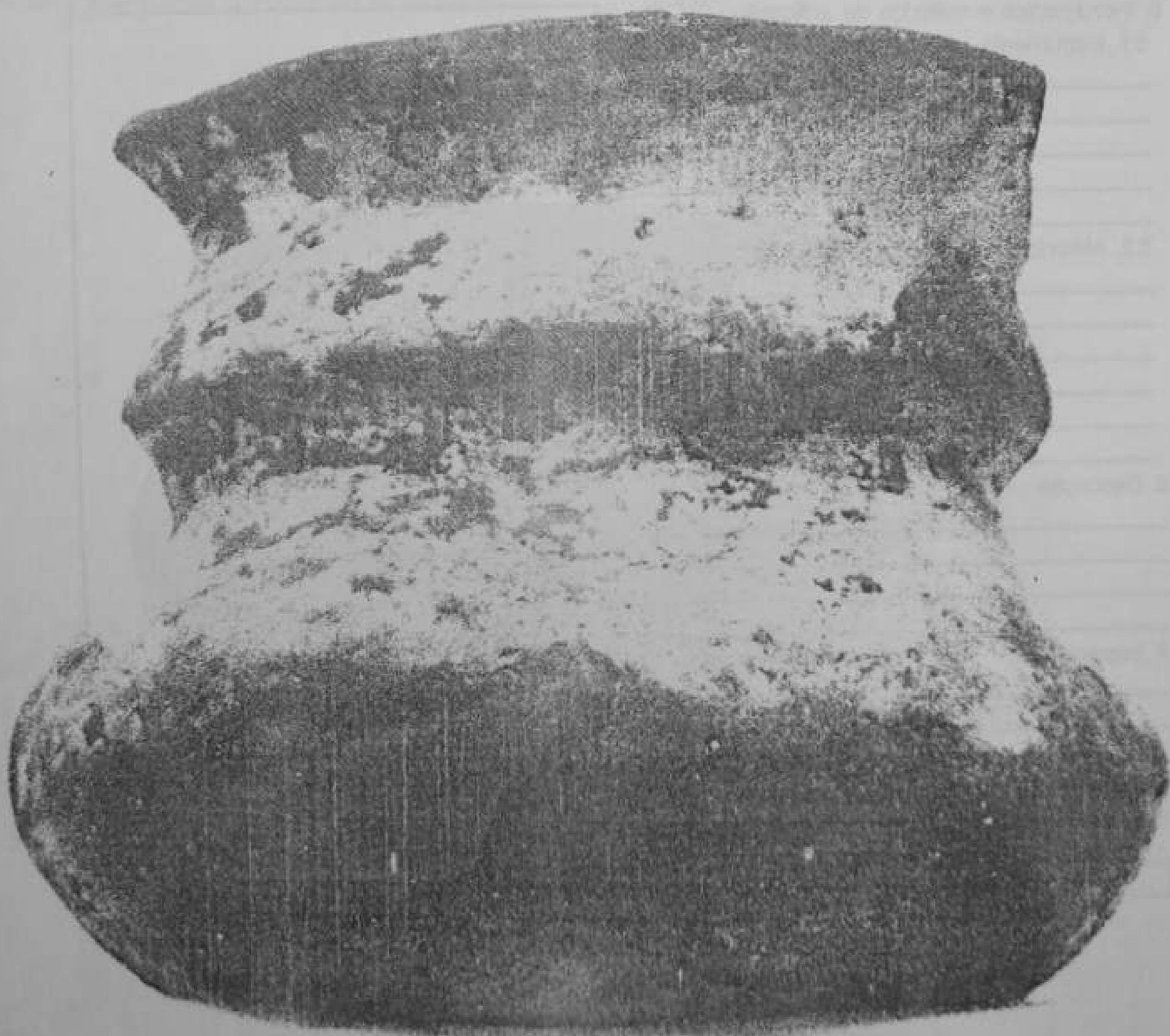
5.2. Método de aplicação

6. Descrição

7. Interpretação

8. Observações

Data da pesquisa ___/___/___ Data da análise ___/___/___ Rubrica _____



AÇÕES NA PRODUÇÃO E ACABAMENTO

No transcurso deste Manual vimos afirmando, por vezes até enfatizando, que os modos são elementos indivisíveis: por necessidade de utilização o artesão produz e estabelece um tipo de acabamento, que já está mentalizado e, por conseguinte, sua produção é uma série de atividades seqüenciais que nos dá esta indivisibilidade.

O presente Manual foi a divisão deste processo que tem por características a unicidade, em seqüências de ações ou atividades que o artesão exerce. Esta divisão, este desmembramento, teve e tem como finalidade a possibilidade de análise, a tipificação e padronização de atributos que são comuns em vários momentos e elementos que até aqui eram tratados de forma diferente ou como não existentes.

Na presente síntese, vamos intentar reunir todos, num processo sequencial e amplo onde buscaremos dar uma visão de todo o conjunto, onde as partes estão integradas e incorporadas, tal como se encontram na mente do artesão quando inicia a produção de um artefato cerâmico. A produção e utilização se faz pelas seguintes ações:

1. Coleta na jazida (barreiro): de argila seca ou úmida (barro).
2. Transporte para casa ou local de trabalho.
3. Preparação da pasta e, ou, da barbotina. Já visando o artefato a ser produzido e o tipo de acabamento a ser aplicado, variando a estrutura e a textura.
4. Preparação do artefato.
5. Preparação do acabamento.
6. Queima.
7. Utilização.

As duas primeiras ações, coleta e transporte, já foram explicadas e basicamente são ações únicas, não possuindo grandes desenvolvimentos, motivo pelo qual, partimos da ação que apresenta maiores detalhes.

1 - PREPARAÇÃO DA PASTA

1.1. Pasta simples

- a. Destorronamento do barro através de batidas ou amassamento.
- b. Eliminação das pedras e, ou, elementos não pertinentes à pasta desejada.
 - b.1. Peneiramento.
 - b.2. Decantação.
 - b.3. Escolha manual.

- c. Adição de água.
- d. Amassamento da pasta para atingir uma plasticidade ideal:
 - d.1. Transformar a água adicionada em água plástica.
 - d.2. Melhoria da textura.
 - d.3. Eliminação das bolhas de ar.
 - d.4. Adicionamento de antiplástico arenoso ou do chamote para diminuir a plasticidade durante o amassamento e facilitar a produção do artefato através de uma pasta considerada ideal pelo artesão.
 - d.5. No caso de adicionar antiplástico e a técnica sendo apurada haverá um amassamento para diluir dentro da pasta dando uma estrutura homogênea.

1.2. Barbotina

1. Peneiramento do barro seco e destorronamento para conseguir uma argila de estrutura fina.
2. Utilização de qualquer barro diluído em água e por agitação, buscando:
 - a. Diluir o barro e seus componentes mais endurecidos através de um processo giratório e de saturação de umidade.
 - b. Precipitação dos corpos pesados e não solúveis.
 - c. Extração da "nata" ou "lodo" argiloso em suspensão, para uso imediato.
 - d. Repouso da mistura e eliminação da água após toda precipitação da pasta.
 - e. Novo repouso para eliminar, por evaporação, a água excedente.
3. Coleta da barbotina por raspagem:
 - a. Superficial quando em suspensão.
 - b. Por camadas de acordo com o fim a que se destina após a sedimentação.
 - c. Utilização dos elementos mais pesados de estrutura mais grossa como pasta produtiva - reinício do processo da pasta simples.

2 - PREPARAÇÃO DO ARTEFATO

2.1. Atividade preliminar

- a. Mentalização do artefato de acordo com a necessidade, finalidade, do tempo disponível e dos conceitos - tradicionais, grupais ou modais.
- b. Escolha da técnica a ser empregada (modo de produção):
 - b.1. Modelado.
 - b.2. Acordelado.
 - b.3. Moldado.
 - b.4. Torneado.
- c. Utilização da pasta, já preparada.
- d. Escolha do local a ser utilizado para a confecção do artefato, considerando:
 - d.1. A casa.
 - d.2. A oficina, se existir.
 - d.3. Locais para queima.
 - d.4. Imposições ritualísticas que requeiram locais especiais.

3 - TÉCNICA DE ELABORAÇÃO

3.1. Por modelagem

- a. Porção de pasta suficiente para se alcançar o objeto pretendido ou da parte a ser anexada a outro modo de produção.
- b. Tratamento sobre a superfície plana e resistente para alcançar a forma pretendida, de acordo com o artefato que está sendo produzido.
- c. Utilização de instrumento para dar o acabamento produtivo ou decorativo.

3.2. Por acordelamento

- a. Escolha do tipo de base e do modo produtivo.
- b. Confecção dos cordéis, buscando, sobre uma superfície plana e resistente, uma homogeneidade.
- c. Sobreposição dos cordéis buscando a forma desejada.
- d. Fixação dos cordéis, de acordo com as faces, com a utilização dos instrumentos correspondentes.
- e. Uso de instrumento para acabamento produtivo ou decorativo.

3.3. Por molde (moldado)

- a. Preparação do molde.
- b. Preenchimento do espaço com a pasta e reserva para desumidificação até alcançar uma consistência.
- c. Escovamento das superfícies a serem coladas para através das ranhuras conseguir-se uma junção perfeita.
- d. Retirada dos moldes e junção das partes.
- e. Acabamento no ponto de junção e final da peça.

3.4. Por torno

- a. Porção de pasta e busca da forma inicial que dará início a peça.
- b. Repuxamento da pasta para alcançar-se uma altura e uma parede proporcional.
- c. Acabamento da peça de acordo com a forma desejada.

4 - APLICAÇÃO DO ACABAMENTO DECORATIVO

4.1. Preliminar

- a. A vasilha, oriunda de um processo produtivo, poderá estar conclusa e possuir um acabamento produtivo, estando, neste caso, apta a ser usada, ou estará em condições de receber um tratamento artístico, plástico ou de pintura.

4.2. Decoração plástica

- a. Escolha e aplicação do tipo/variedade sobre uma superfície natural, não importando a etapa produtiva alcançada.
- b. Aplicação do acabamento artístico final.
- c. Aplicação de resinas, ou outros produtos, se for o caso; os quais deverão estar preparados adrede.

4.3. Pintura

- a. Preparação do suporte para a pintura, completando a atividade já exercida no modo produtivo.
 - a.1. Alisamento do natural.
 - a.2. Aplicação do engobe.
 - a.3. Aplicação de um primeiro banho e seu esgrafitamento se o motivo for em cor natural.
 - a.4. Aplicação de um segundo banho, sobre outro, pré-existente, para esgrafitamento se o motivo for em cor.
- b. Preparação das tintas.
- c. Escolha do instrumento e motivo a ser aplicado na superfície.
- d. Aplicação do motivo.
- e. Aplicação de resina ou outro produto, se for anterior a queima.

5 - QUEIMA

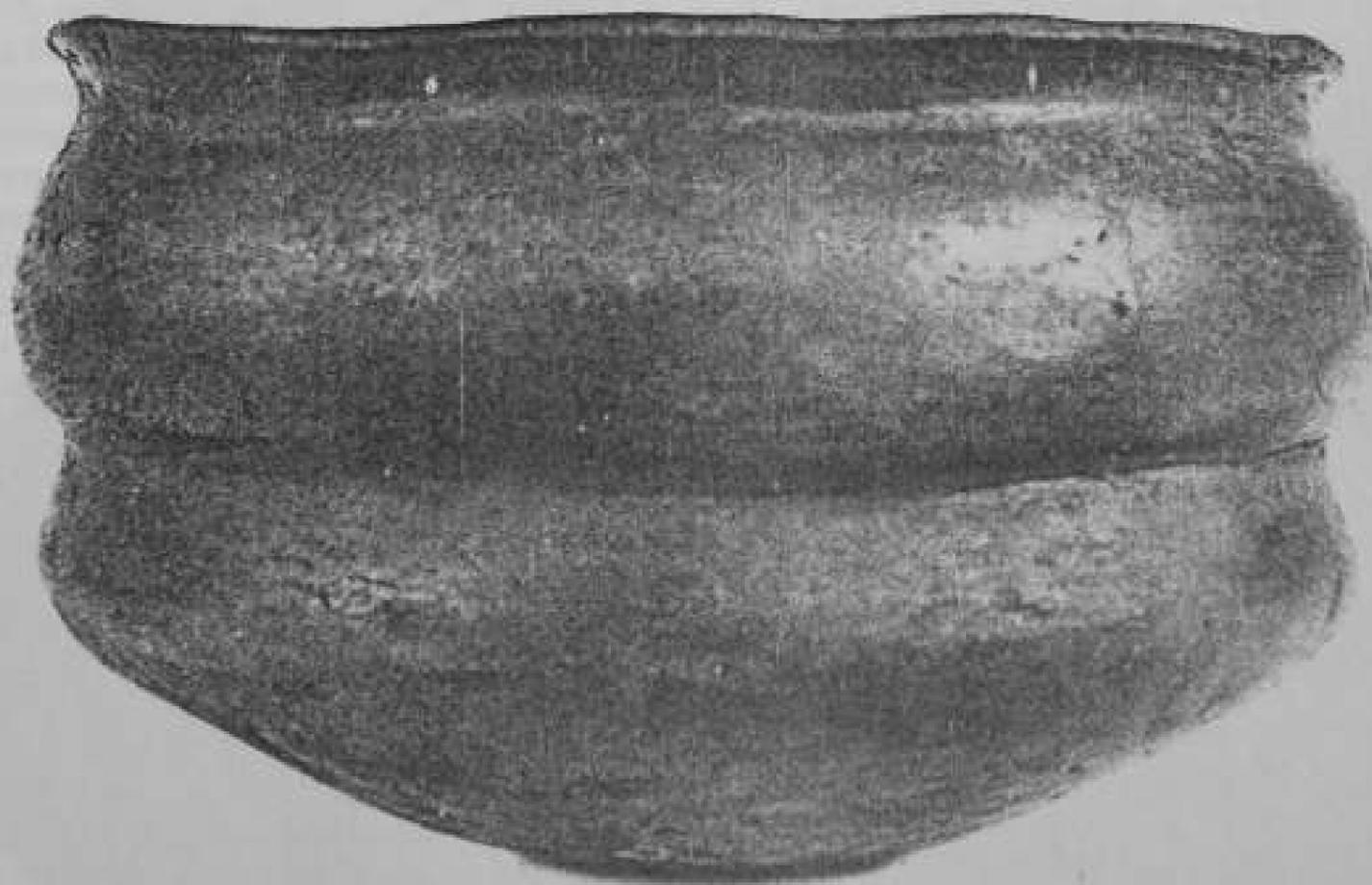
- a. Secagem final da peça - desumidificação - até a condição considerada ideal para ser levada ao fogo.
- b. Escolha do local, forma de fogueira, combustível a ser utilizado durante a queima e tipo de queima a ser empregada.
- c. Colocação da peça ou peças no local da queima, ordenação para aproveitamento do espaço e calor a ser gerado buscando evitar que a má coloca-

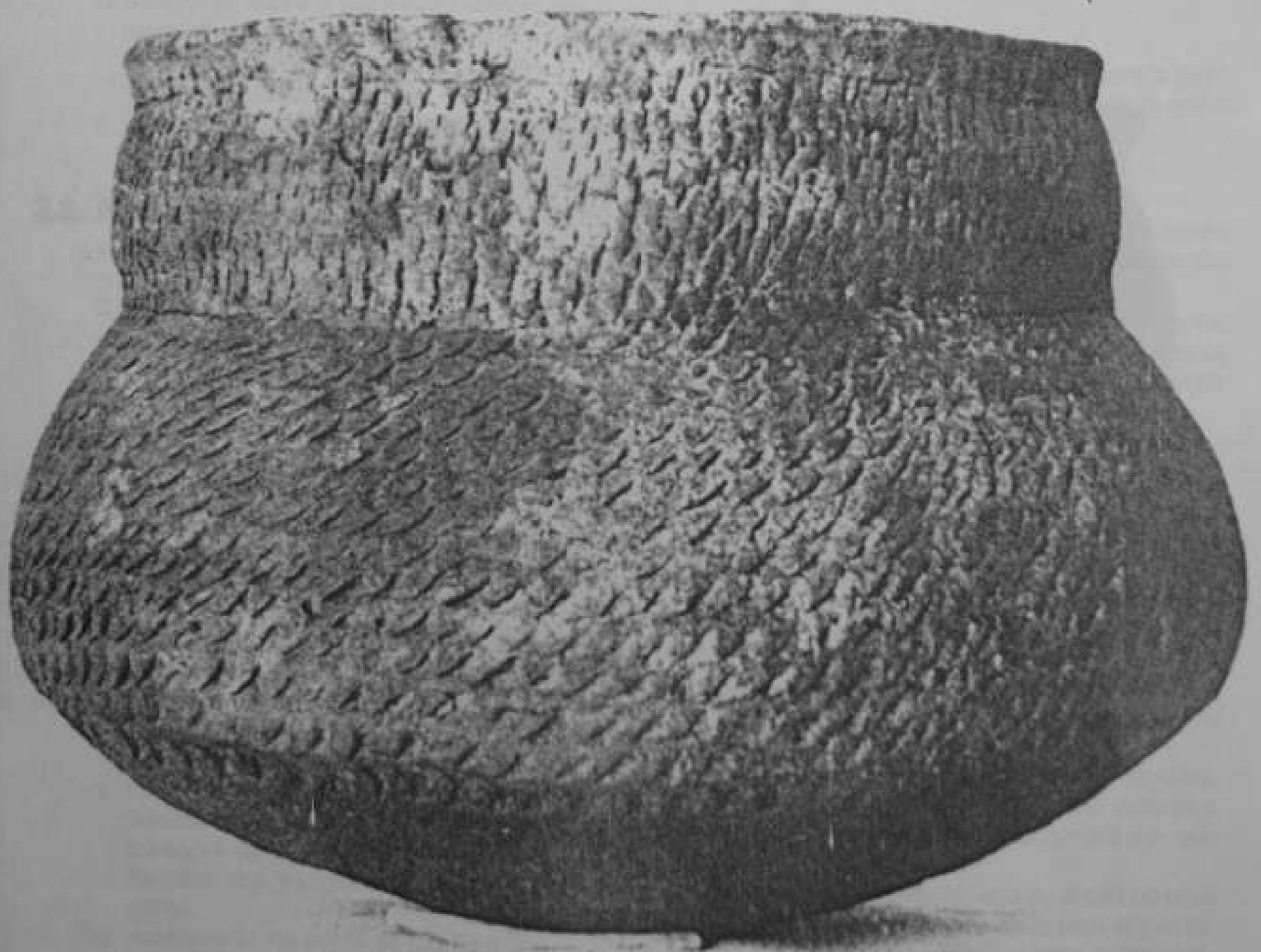
ção impeça um mau cozimento ou permita o esfacelamento ou quebra das peças.

- d. Orientação da fogueira no entorno da peça ou peças.
- e. Acendimento do fogo e controle inicial da temperatura.
- f. Controle da temperatura até alcançar o nível ideal de calor para a queima completa com alimentação constante de combustível.
- g. Aplicação de resinas após a queima e no início do processo de resfriamento.
- h. Resfriamento completo da peça ou peças antes de seu transporte ou utilização.
- i. Ações finais e terminativas para a peça ficar pronta e poder ser utilizada.

6 - UTILIZAÇÃO

- a. Retirada da fogueira e transporte:
 - a.1. Para o local de utilização quando tratar-se de peça de uso comum - utilitários.
 - a.2. Para os locais de utilização quando o uso for particular.
 - a.3. Armazenamento quando tratar-se de peças de uso exclusivo e sua utilização não é imediata.
- b. Utilização dentro das especificações para as quais foram produzidas.
- c. Troca de função quando de momentos emergenciais que impedem a produção imediata de outra.
- d. Caracterização da peça dentro da nova função.
- e. Utilização de maneira terminativa, sem retorno.
- f. Quebra da peça, fragmentando-se, ficando ou não sobre uma superfície.
- g. Utilização, por parte do arqueólogo, da peça inteira ou de seus fragmentos para estudo e análise comportamental do grupo.





FORMA E FUNÇÃO

A classificação das formas das vasilhas de qualquer cultura pode ser descritiva ou funcional. Nas culturas vivas a classificação é sempre funcional, pois invariavelmente utiliza as mesmas categorias conceptuais dos nativos a quem são feitas as perguntas. No caso das culturas arqueológicas, uma vez que se acredita que o uso que poderiam ter tido as vasilhas dificilmente pode ser deduzido do material, a classificação descritiva é a mais usada. Na maioria das vezes nem sequer se faz qualquer tentativa no sentido de descobrir a funcionalidade das vasilhas.

Na classificação descritiva as vasilhas são organizadas em classes segundo semelhanças formais que podem ou não ter conotações funcionais. Porém, é comum que os nomes dados às categorias de uma classificação descritiva assim mesmo reflitam uma classificação funcional implícita que não é subsequentemente desenvolvida no estudo da cerâmica. Termos como: panela, jarra, tigela, prato e etc., em português, ou denominações em espanhol como olla, cazuela, etc., demonstram esta tendência. O mais comum é simplesmente dividir todas as vasilhas em duas categorias básicas: formas rasas e formas profundas, denominadas respectivamente tigelas e vasos, como é o caso da classificação do PRONAPA, devido a própria predisposição da Arqueologia Brasileira, pois o material está quase sempre fragmentado, raramente sendo encontradas vasilhas inteiras, ou que possam ser coladas.

O arqueólogo se vale principalmente dos fragmentos de bordas - que são quase os únicos facilmente orientáveis e mensuráveis - para reconstruir as formas por métodos gráficos ideais, como os descritos por Ford (1962) e Meggers e Evans (1974).

Devido a isto, na subsequente classificação das vasilhas é dado um peso maior ao perfil das bordas. Muitas vezes estes perfis realmente orientam ou servem de base a toda a classificação, sendo que as dimensões e a forma do restante da vasilha são julgados menos importantes, de maneira que vasilhas, com formas completamente diferentes em outros elementos, são classificadas juntamente porque apresentam perfis de bordas semelhantes, sendo esta uma técnica da maioria dos pesquisadores brasileiros. No entanto Sheppard (1956) chama a atenção para os problemas que envolvem o controle do perfil das bordas na fabricação das vasilhas, explicando como pequeníssimas diferenças nas manobras construtivas podem modificar substancialmente estes perfis. Um atributo que não é facilmente controlável não pode ser usado como base de uma classificação.

Problema maior ainda decorre de que as primeiras pesquisas realizadas por Meggers e Evans, em Marajó e na Guiana (1977), todas as vasilhas, mesmo as encontradas inteiras, foram classificadas primeiro segundo certas características da pasta e do tratamento da superfície julgadas importantes, para depois serem subdivididas propriamente segundo a sua forma, de modo que as mesmas formas são classificadas sob diferentes rubricas. O mesmo erro foi herdado, como tantos outros, pelo PRONAPA, e continua sendo praticado, ainda que não de forma tão elaborada. O que basicamente se faz, nas raras tentativas de seriação de formas, é subordinar estas completamente a uma prévia seriação baseada nas características da pasta - principalmente no que é percebido como tempero (*) - e no tratamento da superfície. Em vez de fazer duas seriações separadas, uma segundo o sistema de tipo/variedade, incluindo todos os fragmentos, e outra segundo as formas reconstituídas, incluindo, é claro, unicamente aqueles fragmentos que se prestam para isso, principalmente os fragmentos de bordas, para observar se a ordem de uma seriação confirma a outra ou não, a seriação das formas é simplesmente subordinada à seriação dos fragmentos pelo sistema de tipo/variedade. O resultado é que em todas as seriações publicadas, como seria de esperar, não se observa nenhuma regularidade na distribuição das formas através do tempo que, muitas vezes, se afirma existir uma certa concordância. O que se observa é que as formas variam de maneira completamente aleatória com relação à ordem da seriação pelo sistema de tipo/variedade.

Outro problema decorre de que vasilhas de formas semelhantes em certos aspectos, são reunidas para formar "tipos", quando todas as vasilhas deviam ser divididas em conjuntos (sets), respeitando as variações da forma.

1. - FORMA:

Um pouco de reflexão sobre o sistema de classificação das formas proposto por Sheppard (1956) revela que seria logicamente impossível classificar todo o universo de formas das vasilhas Guarani, usando somente oito atributos: (1) restringido; (2) não restringido; (3) dependente; (4) independente; (5) simples; (6) infletido; (7) composto; e (8) complexo. Nem todos estes atributos podem ser permutados ou combinados entre si pois muito deles são contraditórios (ex. restringido x não restringido) além de

(*) "tempero" - designação dada para o tipo de "cacos de cerâmica" muito utilizados na argila para fazer as peças de barro. Nos últimos anos a denominação de "argila" pode ser usada.

FORMA E FUNÇÃO

A classificação das formas das vasilhas de qualquer cultura pode ser descritiva ou funcional. Nas culturas vivas a classificação é sempre funcional, pois invariavelmente utiliza as mesmas categorias conceptuais dos nativos a quem são feitas as perguntas. No caso das culturas arqueológicas, uma vez que se acredita que o uso que poderiam ter tido as vasilhas dificilmente pode ser deduzido do material, a classificação descritiva é a mais usada. Na maioria das vezes nem sequer se faz qualquer tentativa no sentido de descobrir a funcionalidade das vasilhas.

Na classificação descritiva as vasilhas são organizadas em classes segundo semelhanças formais que podem ou não ter conotações funcionais. Porém, é comum que os nomes dados às categorias de uma classificação descritiva assim mesmo reflitam uma classificação funcional implícita que não é subsequente desenvolvida no estudo da cerâmica. Termos como: panela, jarra, tigela, prato e etc., em português, ou denominações em espanhol como olla, cazuela, etc., demonstram esta tendência. O mais comum é simplesmente dividir todas as vasilhas em duas categorias básicas: formas rasas e formas profundas, denominadas respectivamente tigelas e vasos, como é o caso da classificação do PRONAPA, devido a própria predisposição da Arqueologia Brasileira, pois o material está quase sempre fragmentado, raramente sendo encontradas vasilhas inteiras, ou que passam ser coladas.

O arqueólogo se vale principalmente dos fragmentos de bordas - que são quase os únicos facilmente orientáveis e mensuráveis - para reconstruir as formas por métodos gráficos ideais, como os descritos por Ford (1962) e Meggers e Evans (1974).

Devido a isto, na subsequente classificação das vasilhas é dado um peso maior ao perfil das bordas. Muitas vezes estes perfis realmente orientam ou servem de base a toda a classificação, sendo que as dimensões e a forma do restante da vasilha são julgados menos importantes, de maneira que vasilhas, com formas completamente diferentes em outros elementos, são classificadas juntamente porque apresentam perfis de bordas semelhantes, sendo esta uma técnica da maioria dos pesquisadores brasileiros. No entanto Sheppard (1956) chama a atenção para os problemas que envolvem o controle do perfil das bordas na fabricação das vasilhas, explicando como pequeníssimas diferenças nas manobras construtivas podem modificar substancialmente estes perfis. Um atributo que não é facilmente controlável não pode ser usado como base de uma classificação.

Problema maior ainda decorre de que as primeiras pesquisas realizadas por Meggers e Evans, em Marajó e na Guiana (1977), todas as vasilhas, mesmo as encontradas inteiras, foram classificadas primeiro segundo certas características da pasta e do tratamento da superfície julgadas importantes, para depois serem subdivididas propriamente segundo a sua forma, de modo que as mesmas formas são classificadas sob diferentes rubricas. O mesmo erro foi herdado, como tantos outros, pelo PRONAPA, e continua sendo praticado, ainda que não de forma tão elaborada. O que basicamente se faz, nas raras tentativas de seriação de formas, é subordinar estas completamente a uma prévia seriação baseada nas características da pasta - principalmente no que é percebido como tempero (*) - e no tratamento da superfície. Em vez de fazer duas seriações separadas, uma segundo o sistema de tipo/variedade, incluindo todos os fragmentos, e outra segundo as formas reconstituídas, incluindo, é claro, unicamente aqueles fragmentos que se prestam para isso, principalmente os fragmentos de bordas, para observar se a ordem de uma seriação confirma a outra ou não, a seriação das formas é simplesmente subordinada à seriação dos fragmentos pelo sistema de tipo/variedade. O resultado é que em todas as seriações publicadas, como seria de esperar, não se observa nenhuma regularidade na distribuição das formas através do tempo que, muitas vezes, se afirma existir uma certa concordância. O que se observa é que as formas variam de maneira completamente aleatória com relação à ordem da seriação pelo sistema de tipo/variedade.

Outro problema decorre de que vasilhas de formas semelhantes em certos aspectos, são reunidas para formar "tipos", quando todas as vasilhas deviam ser divididas em conjuntos (sets), respeitando as variações da forma.

1. - FORMA:

Um pouco de reflexão sobre o sistema de classificação das formas proposto por Sheppard (1956) revela que seria logicamente impossível classificar todo o universo de formas das vasilhas Guarani, usando somente oito atributos: (1) restringido; (2) não restringido; (3) dependente; (4) independente; (5) simples; (6) infletido; (7) composto, e (8) complexo. Nem todos estes atributos podem ser permutados ou combinados entre si pois muito deles são contraditórios (ex. restringido x não restringido) além de

(*) "Tempero" designação dada para a terra ou os "sacos de calagem" usados em conchas na argila para diminuir a plasticidade. Nos laboratórios de restauração de cerâmicas, neste Manual.

so, deve haver uma ordem certa nas combinações, portanto, o sistema geral de classificação proposto por Sheppard comporta somente onze divisões agrupadas em três classes estruturais:

1. Vasilhas não restringidas, as quais podem apresentar contornos (1) simples, (2) composto, (3) infletido, ou, (4) complexo.
2. Vasilhas restringidas simples (5) e dependentes, com contorno (6) infletido, (7) composto ou (8) complexo.
3. Vasilhas restringidas independentes, com contorno (9) infletido, (10) composto ou, (11) complexo.

Dentro do material cerâmico Guarani, tivemos a oportunidade de estudar, diretamente, aproximadamente cento e oitenta vasilhas inteiras; cerca de quatrocentas vasilhas, também inteiras, foram estudadas a partir de fotos ou desenhos e mais de uma dezena de milhar de formas a partir de reconstituições gráficas executadas pelo método ou técnica tradicional, utilizando os perfis de borda e do fundo.

Existem inúmeras tentativas de descrever a forma das vasilhas arqueológicas comparando-as com sólidos geométricos. No entanto, é evidente que na cerâmica Guarani - exceto talvez as tigelas em forma de calota de esfera - não existem vasilhas cuja forma se aproxime sequer suficientemente de esferas, cones, elipsóides, etc., para justificar a comparação.

Por outro lado, chama a atenção o aspecto representado pela maioria das vasilhas Guarani. Tem-se a impressão que os ceramistas Guarani concebiam as vasilhas como um empilhamento de zonas ou segmentos horizontais bem demarcados.

A partir desta identificação é que desenvolvemos um sistema para a descrição das vasilhas, baseado na divisão de segmentos ideais.

Segmentos: são unidades padrão, de formas definidas que sobrepostas, darão o contorno da vasilha.

Há uma proporcionalidade entre altura e largura, dando à vasilha aquela esteticidade conhecida. Esta proporção está no diâmetro, na espessura, na altura, nos ângulos, na convexidade ou concavidade. Em função destes elementos temos uma variação dos segmentos que são padronizados pelo grupo.

Ao determinarmos os segmentos, utilizamo-nos de formas geométricas. Estas, em realidade, são elementos rígidos e a vasilha como um todo não apresenta esta rigidez, motivo pelo qual deve haver uma compreensão entre os segmentos montados e uma vasilha real, com suas nuances e curvas suaves. O método é uma tentativa de identificação de elementos componentes de um conjunto, não uma fórmula para a representação rígida de uma figura nativa. Através deles, fica bem mais facilitado entender e individualizar as partes componentes quer nas pe-

ças inteiras como nas reproduzidas graficamente. Até o momento, nada existe neste campo para um entendimento do universo da cultura Guarani.

A segmentação é um processo para facilitar a descrição e manter a possibilidade de diálogo entre pesquisadores que, a partir daí, não precisariam mais desenhar, mas citar os elementos sequenciais. Seria o léxico das vasilhas baseado num vocabulário que seriam os segmentos. Os segmentos e seu processo descritivo, partiam da divisão da vasilha em duas partes: uma inferior e outra superior, limitados pelo diâmetro maior. Casos haverá em que a vasilha possuirá apenas uma parte, como o algar, que seria uma calota. A descrição será iniciada sempre da parte inferior para a superior, da base para a borda. A seqüência das siglas identificatórias de cada segmento seguidas de suas medidas dará a forma da peça. O quadro anexo (v. fig. 73) apresenta todos os segmentos com suas respectivas siglas. Assim, uma descrição, seria a citação da sigla correspondente, seguindo-se entre parênteses as medidas, separadas por pontos.

Os segmentos são em número de dez, distribuídos em duas seções: (1) cilíndrica e (2) cônica. Devido à primeira, seremos forçados a utilizar quatro medidas, a saber: a primeira será a altura do segmento, a segunda será o diâmetro inferior, a terceira será o diâmetro intermédio o qual passará pela metade da altura, e, a quarta, será a medida do diâmetro superior. Para melhor compreensão daremos um exemplo:

CaR (10.30.26.30) ou seja,

Seção cilíndrica côncava onde a altura é igual a 10 cm o diâmetro inferior é igual a 30 cm, o intermédio, que está no meio da altura (aos 5 cm), é de 26 cm e o superior é de 30 cm.

Nas seções cônicas, a terceira medida poderia ser dispensada, considerando-se sua forma e representação mas, para melhor ajuste da forma, iremos mantê-la. Quando se tratar de uma vasilha, onde os segmentos se sucedem, a união dos mesmos será feita por um sinal de adição. Exemplo:

CaN (10.60.55.50+CaR (15.50.45.40)

Assim, uma vasilha será sempre uma seqüência de segmentos aos quais denominaremos de conjunto:

Entenda-se por **conjunto** a seqüência de siglas, de segmentos e suas medidas colocadas dentro de parênteses e separadas, entre si, por pontos.

Este processo de segmentação das vasilhas (v. fig. 73), permitindo a caracterização e descrição, nos leva a considerar que a produção Guarani está dentro de uma possibilidade de arranjos de segmentos conhecidos, e, uma vez identificados e isolados, poderemos, talvez, estabelecer a "lei da produção das vasilhas": o que era possível e o que não era permitido. Seria um passo bastante importante na compreensão da cultura Guarani.

Segmentos das formas das vasilhas Guarani

Seção CÔNICA

Reta Normal (R e N)



Côncava Normal (CaN)



Convexa Normal (CoN)



Reta Invertida (ReI)



Côncava Invertida (CaI)



Convexa Invertida (CoI)



Seção CILÍNDRICA

Reta (CiR)



Côncava (CaR)

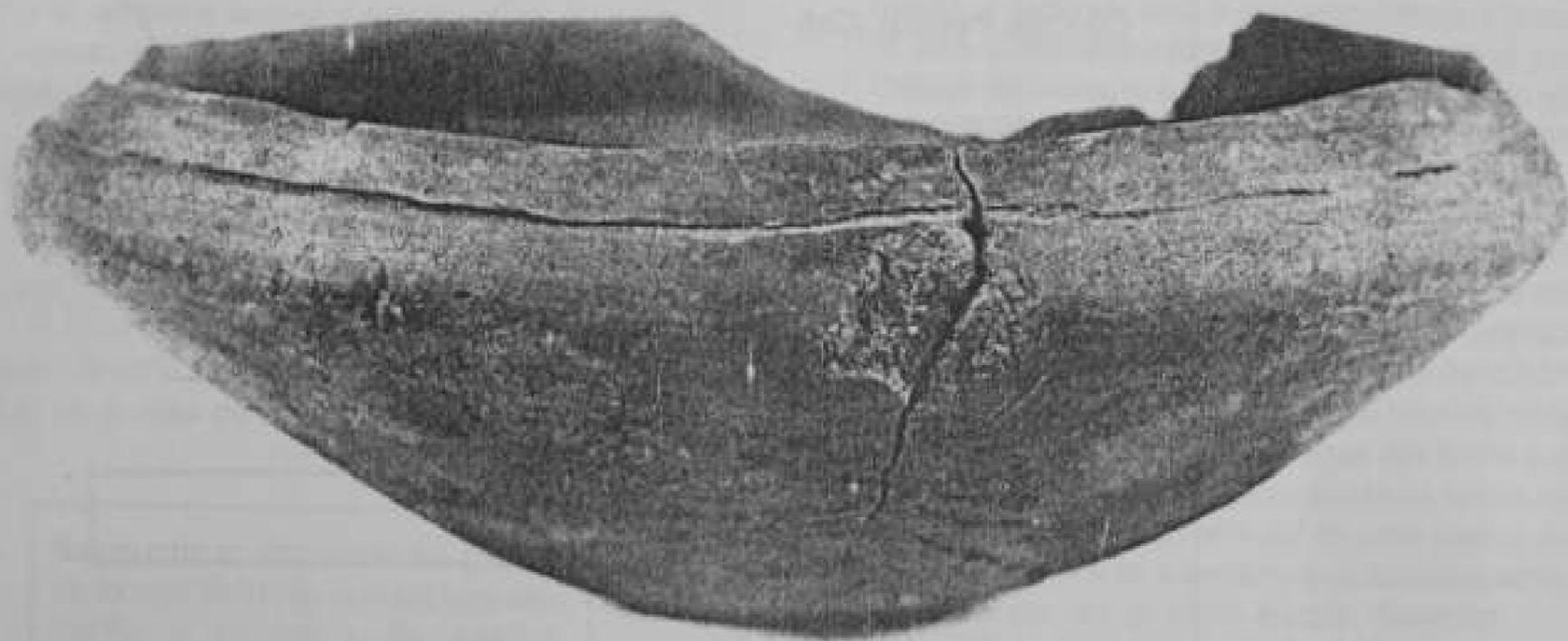
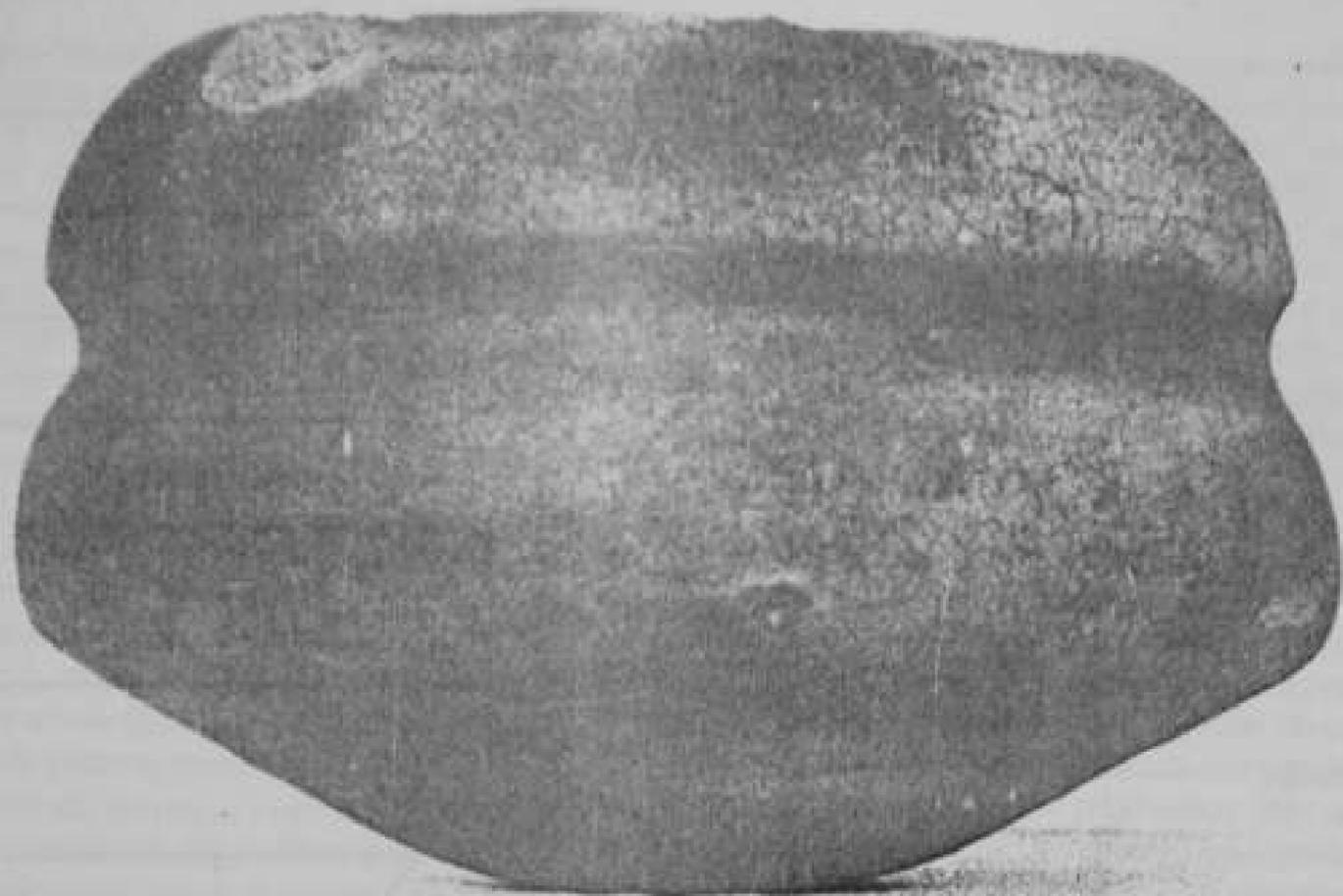


Convexa (CoR)



Calota (CaL)





CAMBUCHÍ CAGUABÁ

As possibilidades de utilização de uma vasilha está na razão direta de sua abertura e profundidade: a fixação destas deve ser feita mas não em termos gerais e amplos. Para tal, fixamos uma relação entre diâmetro e profundidade, relação esta expressa em percentual. O diâmetro considerado é aquele que delimita a vasilha, sua abertura. Assim, para efeito de definição, estabelecemos uma relação em função da abertura e momentaneamente, não consideramos a profundidade, embora seja importante e definitiva no que tange ao uso do vasilhame. Esta correlação existente, entretanto, deve,

ainda, ser fixada em um futuro próximo quando estudos mais aprofundados nos permitirem estabelecer todo um esquema de vasilha/utilização, pois, no momento presente, temos apenas indicações desta relação.

100% até 75% = aberta
75% até 50% = ligeiramente constricta
50% até 25% = constricta
25% ou menor = será muito constricta

De outra parte, a análise da inserção da borda na vasilha parece-nos um elemento que deve ser revisto. Partindo do princípio de vasilhas abertas ou fechadas, a inserção será medida em graus e sempre que for positivo teremos vasilha aberta e, quando negativo, fechada, ou seja:

Ângulo positivo abertas	Medição do ângulo	Ângulo negativo fechadas
----------------------------	----------------------	-----------------------------

Vertical	Zero até 10°	Vertical
Ligeiramente aberta	10° até 30°	Ligeiramente fechada
Aberta	30° até 50°	Fechada
Muito aberta	50° até 75°	Muito fechada
Horizontal	75° até 90°	Horizontal

Quanto ao estudo e análise das bases:

Entende-se por **base** o ponto de contato da vasilha com uma superfície no momento em que se mantém de pé.

Consideramos não somente externo mas, também, o interno. A variação do perfil está dentro de um critério de reforçamento e acreditamos que este está vinculado ao processo de utilização determinando, por sua vez, o "modo de produção". As bases propostas não ocorrem em sua plenitude no Guarani pré-histórico, mas irão ocorrer a partir do contato com o europeu, no período histórico, quando formas ocidentais serão produzidas por artesãos indígenas.

A descrição da base e seu perfil será feita de fora para dentro, ou seja, o primeiro nome será o perfil externo, o segundo o interno; entre parênteses serão citadas as medidas respectivas: a primeira será a espessura da base propriamente dita e a segunda a da parede. Exemplo:

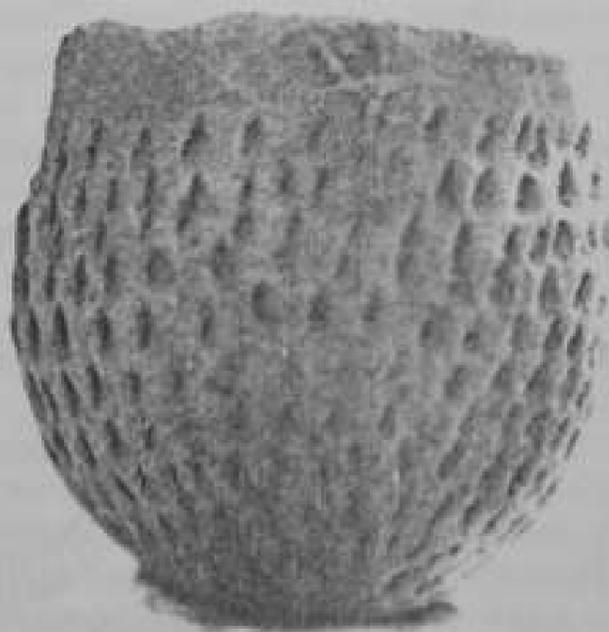
"CoCa (46)" ou seja,

base convexa-côncava com 4 mm de espessura na base e 6 mm de espessura na parede.

A seguir oferecemos um quadro (v. fig. 75) onde todas as formas propostas com seus perfis e siglas correspondentes estão presentes.

O estudo e análise da espessura das paredes merecem uma atenção especial. Em um primeiro momento, parece estar vinculado ao tamanho e utilização da vasilha, entretanto, tal não é suficiente, pois, outros elementos, como a pasta, o antiplástico, a queima e o modo de produção deverão influir na fixação da parede de uma vasilha. Este parece ser, à primeira vista, um elemento de menor importância na razão em que fixarmos bem os demais elementos como determinantes da resistência da vasilha. A própria forma utilizada pelo grupo, circular, é a que mais se adapta ao processo de resistência. Qualquer impacto sofrido pelo recipiente é transmitido em todas as direções e se dilui dentro de sua esfericidade. As formas retangulares, por outro lado, não teriam esta mesma possibilidade e os impactos não seriam absorvidos mas teriam sua onda cortada nos ângulos, determinando o estacelamento do recipiente. Este fato determinaria uma atenção maior no estudo de paredes e seus componentes.

A falta de elementos produzidos, hoje, nos leva a estas considerações, que para alguns seriam especulativas, mas realmente são funcionais e estruturais, pois buscamos a forma e sua utilização, o mais aproximado possível de uma realidade; há casos, de pequenos grupos ainda operantes.



Perfis das bases das vasilhas Guarani

Bi-Plana (BiPa)



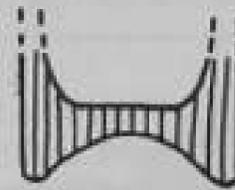
Plano Côncava (PaCa)



Plano Convexa (PaCo)



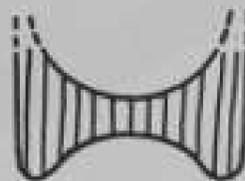
Côncava Plana (CaPa)



Convexa Plana (CoPa)



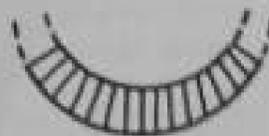
Bi-Côncava (BiCa)



Côncava Convexa (CaCo)



Convexa Côncava (CoCa)



Bi-Convexa (BiCo)



2. - FUNÇÃO

Deduzida, quando não havendo comprovação etnohistórica, a utilização está baseada em uma possibilidade lógica de sua forma.

Observada, quando há o registro etnohistórico de seu uso e assim é possível fixar exatamente a que fim se destinava determinada vasilha.

A função deduzida que, sem outra comprovação, deve ficar sempre hipotética, é derivada das proporções da vasilha e suas dimensões. Assim, pratos rasos deveriam ter sido utilizados para comer ou servir alimentos secos ou pastosos; enquanto vasilhas profundas, com orifícios estreitos, para armazenar ou servir líquidos. Estes são usos quase universais, onde vasilhas com estas formas a estes fins se destinam. Na dedução do uso pela forma sempre se tem, implícita ou claramente, o recurso da analogia etnográfica; isto é, a comparação com o uso que têm vasilhas semelhantes em outros grupos nativos ainda existentes ou ainda, na nossa própria sociedade. No entanto, fica difícil a dedução quando não há maiores conhecimentos a respeito de como fabricantes das vasilhas produziam e consumiam os seus alimentos ou mesmo, a respeito de quais eram exatamente estes alimentos. As dificuldades podem ser demonstradas através da cerâmica grega clássica, se tentarmos deduzir sua funcionalidade apenas usando o raciocínio que parece lógico para nós. Se não soubermos que o vinho era bebido diluído em água, fica difícil entender porque era servido a partir da cratera por meio de uma concha.

Por outro lado é óbvio que a função de uma vasilha pode ser diretamente observada, visitando o grupo nativo que a produz e utiliza. No caso das vasilhas recuperadas arqueologicamente só é possível a observação indireta, sendo então necessário que existam, ainda, grupos culturalmente operantes de descendentes dos que as produziam no passado e que estes ainda mantenham as suas tradições a respeito delas, ou pelo menos, alguns membros do grupo recordem como eram utilizadas. Isto foi feito a respeito de outras tradições cerâmicas, como a dos Carajás e a dos Bororo (Wüst, 1976), e dos Caingang (Miller, 1978). Porém, não foi ainda tentado com respeito aos Guarani, que há muito não produzem cerâmica.

No caso da impossibilidade da observação indireta atual, esta pode ser feita ainda numa tentativa de consulta à literatura etnográfica existente a respeito dos descendentes históricos dos que produziram as vasilhas arqueológicas. A continuidade das culturas nativas bem dentro do período torna isto ainda mais fácil, pois não devemos esquecer que a Arqueologia do Brasil é, em grande parte, o estudo

do passado de grupos nativos ainda existentes. Existe, portanto, muitas vezes o recurso à etnografia ou a etnohistória do grupo humano cujas vasilhas estão sendo estudadas buscando informações do tempo quando ainda as produziam.

É claro que ninguém ignora que a cerâmica é parte do subsistema de alimentação da cultura que a produziu, porém, usualmente, não é dada muita importância a esta relação. O primeiro a chamar a atenção para este fato e tentar relacionar, no contexto da Arqueologia Brasileira, a morfologia cerâmica com a alimentação, foi Brochado em diversos artigos, visando o Guarani (1975:95, 1977, 1980), embora o vasto corpo da literatura etnográfica existente. Há tão poucas menções a respeito de vasilhas, que se fôssemos nos basear unicamente nestas informações, acreditaríamos que estes não possuíam cerâmica. Além disso, ao contrário dos Tupinambá, não existe qualquer ilustração de cerâmica Guarani em uso. No entanto, uma grande riqueza de informações a respeito da cerâmica e seu uso se encontra concentrada no dicionário espanhol-guarani e guarani-espanhol do Padre Antonio Ruiz de Montoya, S.J. Utilizamos a edição de F. A. Varghagen: Vocabulário in Tesoro de la lengua Guarani, o mas bien tupi (Montoya, 1876). É necessário salientar que segundo Gregório (1980: (1) 202) a correção: "o mas bien Tupi" teria sido adicionada ao título original porque, segundo a concepção de Varghagen, o Guarani e o Tupi seriam a mesma língua, mas ele preferia o segundo nome. O dicionário de Montoya tem sido esquecido, mas surge como uma fonte inesgotável de dados etnográficos. Realmente há muitos mais dados, neste dicionário, do que nos escritos propositalmente etnográficos descritivos do mesmo Montoya.

No dicionário Guarani-Espanhol cada verbe é seguido, além de uma explicação de seu significado, também de uma série de frases em Guarani nas quais o vocábulo é empregado em suas diversas acepções em contextos da vida diária. Estas frases são muito úteis para ampliar a explicação, pelo contexto no qual o vocábulo é utilizado.

O dicionário não contém, porém, qualquer ilustração das vasilhas Guarani que menciona ou descreve, de modo que é necessário explicar como se fez a relação entre as categorias mencionadas por Montoya e as vasilhas arqueológicas. Isto foi feito de várias maneiras:

1. Na maior parte dos casos o próprio termo espanhol usado como tradução do vocábulo Guarani foi suficiente. O vocábulo espanhol quase sempre se refere a uma vasilha européia, mais especificamente espanhola, usada como termo de comparação; estas mesmas que, algumas vezes, se encontram atualmente em desuso, nem por isso deixam de estar ilustradas nos dicionários contemporâneos da língua espanhola. As formas ilustradas, *mutatis mutandi*, foram comparadas com as formas arqueológicas. Assim, por comparação, uma vasilha descrita pelo vocábulo guarani *yape*

pô seria a olla espanhola, que corresponde em português a panela. Dicionários espanhóis ilustram a forma mais frequente das panelas tradicionais: um recipiente esferoidal, com as paredes infletidas e a borda extrovertida, cujas dimensões podem variar bastante. Excetuando-se o fato das panelas européias serem confeccionadas de metal, mais comumente ferro, e detalhes como a alça móvel e três ou quatro apoios na base em forma de patas; fácil foi reconhecer a classe de vasilhas que Montoya denominou yapepô no conjunto de formas da cerâmica Guarani conforme é conhecido através das vasilhas inteiras conservadas em museus e coleções particulares. As vasilhas espanholas muitas vezes têm base plana, o que jamais acontece nas vasilhas Guarani, a não ser quando produzidas por influência européia ou para uso dos europeus. No entanto, mesmo isso está explicado em Montoya, descrevendo bases arredondadas e cônicas como características da maioria das vasilhas Guarani.

2. Muitas vezes, detalhes da forma são mencionados ou descritos por Montoya, completando a caracterização dada pelo vocábulo espanhol usado na tradução e não deixando dúvidas quanto a forma. Ex.: "**yapepô rebi agûa** = olla de suelo redonda" Ou, "**yapepô rembei** = el labio de la olla que sale al modo de cuello ázia arriba."
3. Como complemento da tradução existem listas de frases em Guarani para exemplificar o uso do vocábulo. O contexto, dessas frases, pode auxiliar muito. Ex.: O termo yapepô traduzido como olla (panela), é, muitas vezes, relacionado com seu uso sobre o fogo, e verbos como ferver, borbulhar, etc., enquanto o termo cambuchi, geralmente traduzido como jarro, é relacionado com o serviço de bebidas fermentadas, alcoólicas. Assim, frases arroladas para demonstrar e explicar o uso de verbos que se relacionam a produção de vasilhas ou ao seu uso, também são uma rica fonte de informações. Ex.: **ambopigua yapepô** = abollar la olla, ou, **ambopeguaa** = hazer salir lo cóncavo. Isto indicaria que as panelas Guarani (yapepô) tinham paredes fortemente convexas. O uso repetido de frases semelhantes em diferentes contextos indica que esta devia ser uma das características das panelas.
4. A própria característica da língua guarani, na qual as palavras são formadas pela aglutinação de partículas, permite que decompondo as palavras nas suas partículas constitutivas, se possa enriquecer o seu significado com mais detalhes. O próprio Montoya faz isso muitas vezes, indicando que partículas compunham determinado vocábulo. Ex. "**ynácuruguai** = yñá + curûgûá + í (botijuela como de azeta, etc.). Desta forma, entende-se perfeitamente que estas vasilhas, pareciam

culias, eram vermelhas e deviam ter um pescoço por onde o líquido escapava em um jorro. Além disto, há a ilustração da forma botijuela espanhola, redonda, verticalmente achatada, com pescoço estreito e curto.

É claro que a primeira aplicação dessa reconstrução deve ser em relação as áreas visitadas por Montoya, porque nestas foi colhido o vocabulário publicado. Montoya viveu na redução de Nossa Senhora de Loreto, no baixo Paranapanema. Depois dos ataques dos bandeirantes paulistas acompanhou a transmigração dos nativos reduzidos para o Alto Uruguai.

Considerando-se as grandes semelhanças existentes entre os conjuntos (sets) de vasilhas Guarani oriundas de toda a área arqueológica estudada, podemos considerar que todos estes conjuntos arqueologicamente localizados tenham sido produzidos por uma mesma cultura, Guarani. Assim parece permissível estender esta classificação funcional por observação indireta à toda a área arqueológica Guarani, respeitando as diferenças observadas.

Como comprovação se observa que no material arqueológico classificado desta maneira a maioria dos fragmentos de borda podem ser sem dificuldade adjudicados a uma ou outra das classes descritas por Montoya (J.P. Brochado, in Relatório do Projeto Arqueológico Uruguai, Florianópolis, 1987).

A possibilidade de classificar funcionalmente a cerâmica Guarani - mesmo os fragmentos, desta maneira permitindo o tratamento estatístico do material fragmentado - aumentando os horizontes da Arqueologia, afinal o que queremos é reconstruir o gênero de vida dos Guarani, seu desenvolvimento e variação através do tempo e do espaço.

A listagem das formas sítio por sítio e não de muitos sítios diferentes juntadas em fases, permite reconstruir o conjunto das vasilhas, em dado momento, por determinado grupo. A união dos fragmentos de diferentes sítios, em uma única amostragem, contabilizando-os como se a um único espaço pertencessem, cria uma multiplicidade de "tipos" de vasilhas as quais são desenhadas nas listagens das "fases" e as representam, quando, em realidade, temos diferenças de épocas que chegam alcançar até mil anos. Assim sendo, nem todos os "tipos" de vasilhas adjudicados a uma "fase" estavam realmente em uso ao mesmo tempo mas, em tempos e espaços diferentes.

A amostragem para isso, deve ser criteriosa, buscando-se isolar elementos comuns de áreas ou níveis definidos, mesmo em coletas de superfície, pois pelo menos alguns fragmentos das vasilhas mais usadas serão encontrados. Como confirmação não se encontram muitas classes de vasilhas nestas listas de sítios por sítio, a maior parte, reconstruídas, pertencem a umas poucas classes funcionais que deviam ter sido, afinal, as mais representadas dentro do sítio quando em funcionamento.

Não ignoramos os problemas de tentativas de contar quantas vasilhas de cada classe funcional

eram utilizadas no sítio. Sabendo que certa classe, como por exemplo, as vasilhas de servir os alimentos, quebram com mais frequência e portanto são mais representativas do que outras de menor presença fragmentária, devido a sua durabilidade maior em função de seu próprio uso, a guarda dos alimentos.

Nenhuma cultura conhecida possui, ao mesmo tempo, um número muito grande de vasilhas diferentes, uma vez que os usos a que são destinados e pela própria discriminação cultural, devem ser limitados, dentre uma infinidade de usos possíveis.

Enquanto as categorias "emicas" - isto é, as formas possíveis de se fazer alguma coisa por com-

paração com a fonêmica, o estudo dos sons possíveis de serem articulados pela espécie humana - são muito numerosas, as categorias "éticas", fonética, são bastante limitadas em qualquer cultura, uma vez que não pode haver um contínuo de maneiras apenas ligeiramente diferentes, de fazer as coisas, devido à confusão de comportamento que isso produziria. Os comportamentos usuais numa cultura devem obrigatoriamente se diferenciar bastante uns dos outros para que se possam ser percebidos. É o que se poderia chamar de discriminação (Lathrap, comun. pessoal).





GLOSSÁRIO ETNOHISTÓRICO

O presente glossário se constitui de verbetes e expressões em Guaraní na tradução para o espanhol, selecionados da obra do Pe. Antonio Ruiz de Montoya - *Vocabulario y Tesoro de la Lengua Guaraní*, em duas partes: I. *Vocabulario Español - Guaraní*; II. *Tesoro Guaraní - Español*, Nueva Edición, Viena - Paris, 1876. Tanto no Guaraní como no Espanhol, foi respeitada a grafia de Montoya mesmo quando há divergências, o que ocorre frequentemente, pois na época não havia grafia oficial. O espanhol do séc. XVII era muito parecido ao português, tanto no vocabulário como na grafia, dispensando portando a tradução literal. Em vez desta, existem referências, comentários e interpretações à luz de experiências com o material arqueológico. A decomposição dos verbetes Guaraní conforme as partículas foi referida textualmente por Montoya, exceto quando marcadas ao início com (*), caso no qual é uma tentativa dos autores deste Manual.

1. - Argilas

1. **NAMU** = barro negro de loça; barro de loça
Argila de coloração negra utilizada para o fabrico de vasilhames. O termo "loça", refere-se à terracota.
2. **AYAPAYUCÁ = ÑAÉEU = ÑAÉUTÍ** = barro blanco de hacer loça.
3. **TOBÁTI** = barro blanco
4. **TAPYTÁ** = barro colorado
O verbe (2) faz uma menção clara à argila utilizada para o fabrico de cerâmica como vasilhame, o mesmo não acontecendo com os verbetes (3 e 4), onde há apenas a citação de argilas branca e vermelha sem a mesma conotação de sua utilização.
5. **ÑAÉÚEI** = barro no fino
Refere-se à argila de textura grossa provavelmente também utilizada no fabrico do vasilhame.
6. **ÑAÉUNGUÁ** = el lugar del barro
Refere-se à jazida de onde é retirada argila para a confecção do vasilhame.
7. **AYAYUCÁ ÑÁÉU** = amassar barro (de **AYUCÁ** = sobar, amassar + **ÑÁÉU** = barro)
8. **AMÓÚÚ TUYÚ** = amassar barro, quebrar (de **AMÓÚÚ** = ablandar + **TUYÚ** = loda, barro, cosa podrida, deshecha de cocida)
9. **AMÓÚÚ (MO)** = ablandar barro
10. **ÑAÉÚ YYAIUCAPIRA - TUYUYUYÁ INCAPI - YMÓÚUMBIRA** = barro amassado
11. **YYAXUCÁ CATUPIRA** = bien amassado
12. **AYÁYUCÁ ABATIRÚU - AYAPAYUCÁ - ABATIRÚU** = amassar

13. **NDIYÁYUCÁ CATUHÁBI** = no está bien amassado

Os verbetes e expressões de 7 a 13 indicam que a argila devia ser destorroada e bem amassada antes de utilizada.

14. **AMONA ÑAÉÚ YTAQUI PÉCUI PIPÉ** = poner mezcla al barro (de **YTAQUI** = piedra de amolar, amoladera, piedra + **PÉCUI** = transformar en polvo + **PIPÉ** = instrumental)

A expressão indica que era adicionada à argila uma antiplástico partindo da trituração do arenito, pedra de afiar.

15. **ÑAÉÚ APOHÁRA** = ollero

Refere-se ao oleiro. Interessante que o artesão que fabrica o vasilhame tenha sido descrito no masculino, não no feminino. Ao que tudo indica, entre os GUARANÍ, como no restante das culturas da América do Sul, as mulheres são as responsáveis pelo fabrico da cerâmica utilitária, vasilhame.

16. **AYQUITI ÑAÉÚ** = estirar el barro para hacer ollas (de (*)**AYQUITI** = yo retiego, limpio; de **QUÍTI** = ralló, lima, limar)

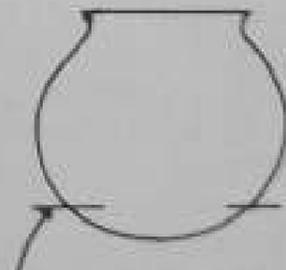
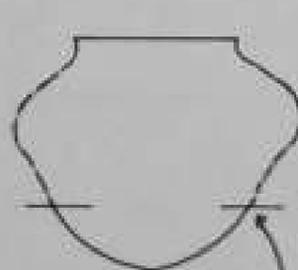
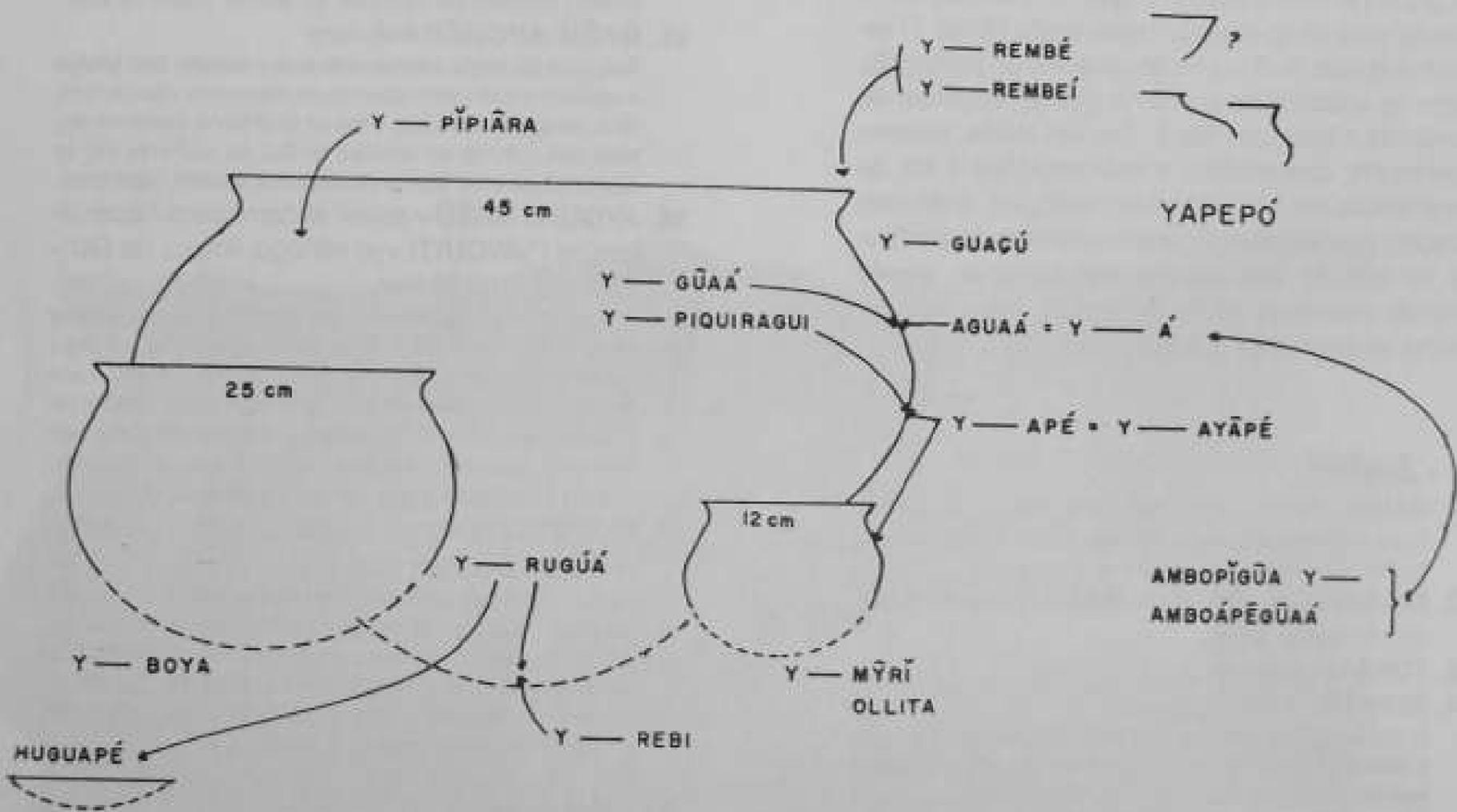
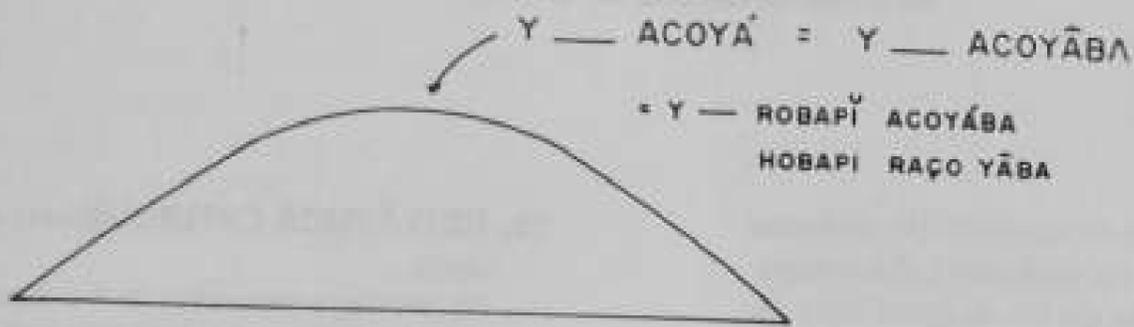
Seria o ato de fazer roletes para com os mesmos fabricar as vasilhas. Como o termo deriva de esfregar sobre alguma coisa, não de esfregar as mãos uma na outra ou, uma contra a outra, provavelmente os roletes eram obtidos rolando a pasta, com a mão, sobre uma superfície plana, não rolando a pasta entre as duas mãos. As duas técnicas são usadas atualmente pelos nativos da América do Sul.

17. **CURUGUÁY** = unas habas silvestres gruesas con que alisan la loza.

As vasilhas eram alisadas com favas silvestres ou sementes grandes. Como as favas são numerosas, é difícil especificar qual seria a utilizada ou aquela a que Montoya se refere. Como o autor fala especificamente em "habas silvestres", retira a possibilidade da utilização de pequeno sexo rolado, que também tem esta designação.

2. - Panelas

1. **YAPEPÓ** = olla (de **IA** = calabazo - (de **I** = água + **YÁ** = fruta) + **PEPÓ** = aba, borde, ou (de (*) **TATÁPÓ** lo que se pone al fuego. Refere-se às panelas usadas para cozinhar. A derivação dos termos sugere que a idêia da forma poderia ter vindo da cabeça e que as panelas seriam igualmente para guardar água.
 2. **YAPEPÓ MYRI - YAPEPÓI** = olla pequeña, ollita; "puchero".
 3. **YAPEPÓ BOYÁ** = olla mediana (de **BOYÁ** = mediano, menor, subdito)
 4. **YAPEPÓ GUAÇÚ** = olla grande (de **GUAÇÚ** = grande)
- Os verbetes de 2 a 4, referem-se ao tamanho das panelas, quer no diâmetro como na profundidade.
5. **YAPEPÓ REBÍ CHÛA** = olla con el suelo algo puntagudo (de **TEBÍ** = **REBÍ** = asiento, assentadera, ó asiento de cualquier cosa, fin de la cosa + **CHÛA** = cosa aguda)



Y — OCUÉ = HUGUÁ CĀRĀ ?

Y — RUGUÁ POG

Y — ABOPOG

E HUGUA UPI Y —

[QUAREPOTÍ Y —]

6. **YAPEPÓ REBÍ AGÛA** = olla de suelo redondo (de **TEBÍ** = **REBÍ** = asiento + **GUÁ** = cosa redonda)

Os verbetes 5 e 6 dizem respeito ao tipo de base das panelas. O de número 5, seriam as panelas com fundo elipsoidal, rômbo ou tronco-cônico, terminando algumas quase em ponta, onde a base seria uma pequena superfície cônica. O verbe 6, dita respeito às panelas de fundo redondo ou arredondado.

7. **YAPEPÓ ROBAPI AÇOYÁBA** = tapadera de la olla (de **HOBAP** + **RAÇO YÁBA** = cobertura); (de **HOBAPI TÛMBABA** = tapadera)

8. **YAPEPÓ ROBAPIAÇO YÁBA** = cobertura de la olla

9. **YAPEPÓ AÇOYÁ** = **YAPEPÓ AÇOYÁBA** = tapadera de la olla (de **AÇOI** = tapar - de **A** = cuerpo + **HÓ** = ir + **Í** = diminutivo)

Os verbetes de 7 a 9 devem referir-se à cobertura das panelas, independente de tamanho.

10. **YAPEPÓ REMBÉ** = el labio de la olla (de **TEMBÉ** = labio de abaxo).

11. **YAPEPÓ REMBEÍ** = el labio de la olla que sale al modo de cuello ázia amba, ó como el labio de la bacinilla (de **TEMBEI** = canto, orilla, margen).

Os verbetes 10 e 11 indicam que as panelas podiam ter dois tipos de borda: uma côncava vertical, comparada a um pescoço ou colarinho (cuello) e a outra côncava extrovertida, comparada ao lábio de baixo cu beijo é a borda das pequenas bacias, e isto é o que efetivamente se observa nas panelas arqueológicas Guarani.

12. **YAPEPÓ APÉ** = lo de fuera de la olla, la superficie (de **A** (2) = cosa + **PE** = cosa llana)

13. **YAPEPÓ AYÁPÉ** = la tez exterior de la olla, la barriga de la olla por de fuera (de **AYAPÉ** = la superficie, ó tez, casco, etc.)

Os verbetes 12 e 13 dizem respeito à parte externa das panelas, indicando uma certa relação entre a superfície e a "barriga" ou bojo da vasilha, havendo verbetes mais específicos para esta designação.

14. **YAPEPÓ Á** = la barriga de la olla (de **Á** (2) = hinchapon)

15. **YAPEPÓ GÛAÁ** = la barriga de la olla por de fuera (de **GÛAÁ** = abolladura por de fuera, convexidade, talondrones.)

16. **YAPEPÓ AGUAÁ** = abolladura mirada por dentro

17. **YAPEPÓ PIQUIRÁGUI** = lo concavo de la olla por de dentro, lo convexo de la cosa (de **PIQUIRAGUI** = los lados de la cosa por dedentro, lo convexo; de **YPI PÉBO** = dentro, por de dentro).

Os verbetes de 12 a 17 se referem ao bojo da panela conforme é visto por dentro ou por fora, o autor, Montoya, na pag. 127v resolve o problema quando apresenta a expressão "AGUAÁ = abolladura mirada por de fuera e GUAÁ = abolladura mirada por dentro", parece-nos que o próprio autor até este momento não tinha uma noção exata quando se referia por dentro e por fora.

18. **AMBOÁPÊGÛAÁ** = hacer salir lo concavo (de (*) **APÉ** = la superficie, lo de fuera + **GUAÁ** = abolladura por dentro)

19. **AMBOPIGÛA YAPEPÓ** = abollar la olla (de (*) **PI** = hondo + **GÛA** = **GUÁA** = abolladura, etc.)

20. **AMBOPIGÛA CAMBUCHI** = hacer el ollero barriga a los vasos.

Os verbetes de 13 a 20 dizem respeito à "barriga" ou seja, ao bojo das panelas e, como cremos, também de outras vasilhas. Alguns se aplicam ao bojo em geral (14), outros se referem à sua parte interna (16) e outros à sua parte externa (13 e 15), isto é, como o bojo é visto internamente como uma concavidade (16) ou externamente como uma convexidade (17). Existem expressões vinculadas diretamente ao ato de fazer a vasilha com bojo (19 e 20). A elaboração destas explicações indica a importância do bojo em vasilhas como as panelas.

21. **YAPEPÓ REBÍ** = asiento de la olla por defuera, el suelo de la olla por dedentro y fuera (de **TEBÍ** = **REBÍ** = naigas, asiento)

22. **AMBÓEBIRI** = hechar poca agua en el asiento de la olla

23. **IAPEPÓ RUGÛA** = el asiento de la olla por dedentro (de **TUGÛA** = **RUGÛA** = asiento, culata, popa, tastero); (de (*) **T** (9) = estar, dexar + **GÛA** = cosa redonda)

24. **YAPEPÓ RUGUÁ POG** = quebróse el asiento de la olla (de **TUGUA** = **RUGUA** = asiento + **OG** = quitar, arrancar, sacar).

25. **YAPEPÓ RUGUÁ AMBOG** = quité el asiento a la olla.

26. **YAPEPÓ RUGUÁ OCUÉ** = **AUGUÁ CÂRÂ** = menearse el asiento de la olla.

27. **E HUGUA UPI YAPEPÓ** = levanta la olla por el asiento.

28. **HUGUAPÉ** = su asiento chato por dedentro.

Os verbetes e as expressões de 21 a 28 se relacionam com o fundo e a base das panelas não indicando a forma dos elementos, se cônica ou redonda, apenas indicando se é visto por fora ou por dentro, ou seja, se é a base interna ou a externa. O verbe 28 sugere uma panela cuja base seria plana internamente mas não externamente.

29. **PATAGÛI** = asiento de paja para los vasos; y la gavia del navio.

O suporte para manter as vasilhas de pé, quer as de fundo cônico como as de fundo redondo, possibilitando a sua perpendicularidade em relação ao solo, era feito por uma estrutura de palha. A comparação com o cesto da gávea dos navios europeus indica claramente a forma que teria. Encontramos inteiro, e confeccionado de cerâmica, pintado, um destes suportes, ao qual por semelhança e função igual foi dado o mesmo nome, embora Montoya não o cite em sua obra. Provavelmente eram usados, também, como suportes, para as vasilhas, armações ou jraus de madeira, como é o caso de outros grupos nativos.

30. **YAPEPÓ YACARÉ** = olla pintada ciforme a las mallas del lagarto (**YACARÉ**).

31. **AMBOYACARÉ CHEREYAPÉPÓ** = pintar assi las ollas.

32. **CABATĪ RĀMŶ AYAPÓ YAPEPÓ** = pintar las ollas con unos agujeritos a modo de abisperas (de **CABATĪ** = tipo de abispas)

Os verbetes e expressões de 30 a 32, tratam das panelas pintadas utilizando-se motivos extraídos da fauna como a pele do jacaré e os alvéolos das vespas.

33. **YAPEPÓ ROBÁ RĀMĪ** = de la manera que es la boca de la olla (de **TOBA** = rostro)

A expressão 33 não é clara, mas parece referir-se à forma circular da abertura das panelas, e por extensão, provavelmente também das outras vasilhas, considerando-se juntamente a borda e o lábio, além disso, a abertura é comparada ao rosto humano.

34. **QUAREPOTÍ YÁPEPÓ** = *olla de cobre ó yerro*
 Refere-se às panelas de cobre ou ferro introduzidas aos nativos que futuramente irão substituir toda a bateria de cozinha da terracota para estas de metal.
35. **YTÁCURÛ** = *las piedras que se ponem debajo de las ollas, ó los budoques de barro que se hacen para esto (de CURÛ = pedaços, toadrones + YTÁ = pedra)*
 Como as panelas são de base cônica ou rômica, sua utilização no fogo e fazer com que se mantenham de pé, exigiram a presença de algum elemento que as mantivesse perpendiculares em relação ao solo. Isto é possível através de pedras, que tenham uma das faces inclinadas; ou, de encostos de argila com ângulo aproximado de 45° que manteriam as panelas de pé. Tais pedras encontramos em sepultamentos escavados ao longo do rio Taquari e no Alto rio Uruguai.
36. **AMBOACU (PA) (BO)** = *calentar al fuego en olla, etc.*
37. **AMOTNĀ** = *cocer (de AMOI (NĀ) = cocer en olla)*
38. **MYMŌĪ** = *cocido en olla (de MIMOĪ = lo cocido)*
39. **OPUPÚ YAPEPÓ** = *hervir la olla*
40. **OE YAPEPÓ** = *reçumarse, la olla (de E (10) = salirse)*

41. **OTUI YAPEPÓ** = *reboçar la llaga (de OTUI = reboçar)*
42. **YAPEPÓ TYMBÓ = PITÚ** = *baho de la olla*
43. **AYTIQUÁ** = *añadir, echar agua (en la olla) (de TI = agua, çumo, caldo)*
44. **AY PIBÛ = AY PICUÍ = AYPÍ GUARÁ** = *rebolvar, arrola en la olla*
45. **YAPEPÓ PIPIĀRA** = *lo que está en la olla (de PIPIĀ = lo contenido)*
46. **AYQUITĪNGÓ YAPEPÓ YPIPEBO** = *limpiar el vaso por de dentro (de YPIPEBO = por el centro, íntimo)*
47. **YAPEPÓ Ī** = *puchero, olla (de Ī = agua, suco)*

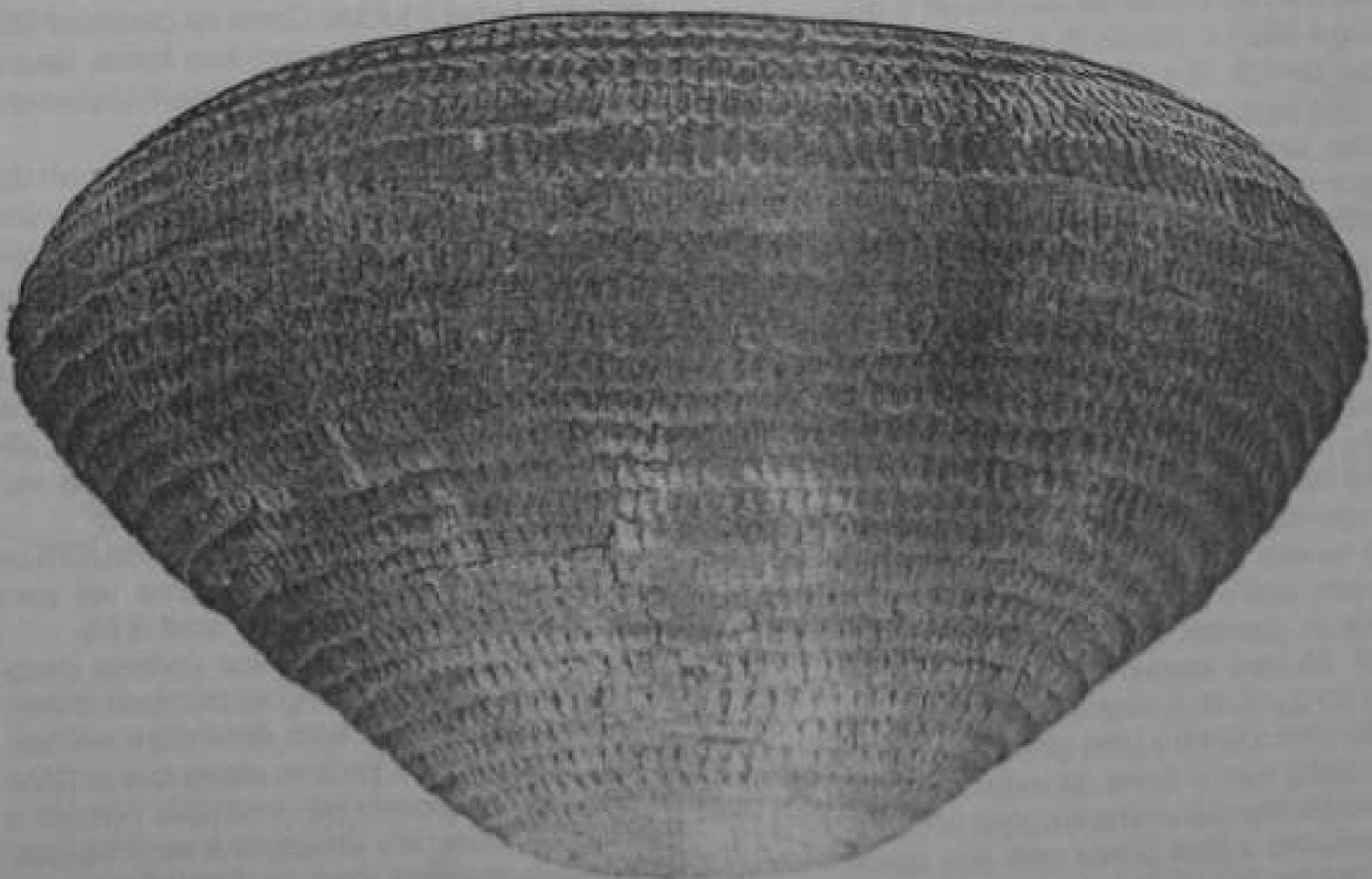
Os verbetes e as expressões de 36 a 46 se referem ao contexto no qual as panelas eram utilizadas. Se observa seu uso para cozinhar os alimentos (37 e 39) e para aquecê-los ao fogo (36), assim como outras indicações indiretas do seu uso para cozinhar, pois a panela é dita espumar e derramar, provavelmente ao fogo no momento da fervura (40 e 41), produz baho (42). Há também menção ao conteúdo da panela (45), ao fato de que coisas são remexidas dentro dela (44) e sua limpeza (46). No verbete 41, quando Montoya se refere a "llaga", realmente queria se referir a "olla", panela. No verbete 47 se observa que, como no caso do termo espanhol, "puchero", que identifica tanto a vasilha como o alimento preparado nela, o termo Guaraní "YAPEPÓ Ī", deverá representar a mesma coisa.



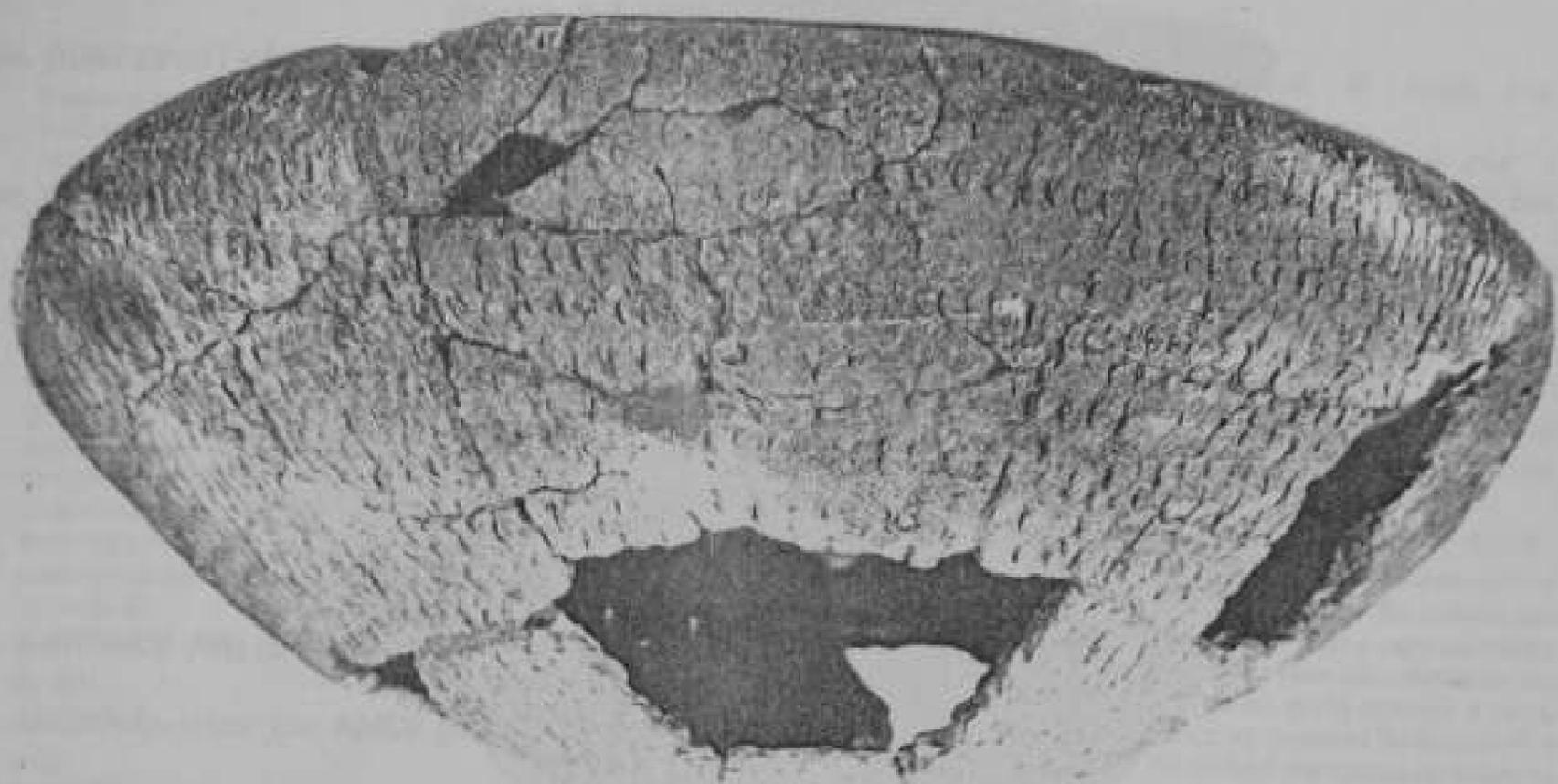
YAPEPÓ GUAÇU



YAPEPÓ MINI



YAPEPÓ MBOYA



ÑAETÁ

3. TALHAS

CAMBUCHÍ

O termo CAMBUCHÍ é traduzido de diferentes maneiras por Montoya (op cit.). Em 32 menções é traduzido dez vezes pelo termo genérico vaso (verbetes 6, 11, 12, 14, 16, 17, 26, 27, 34 e 40), nove vezes por cântaro (7, 10, 20, 23, 25, 32, 33, 36 e 37), cinco vezes por olla, i.é. panela (5, 8, 22, 33 e 35), três vezes por jarro (3, 28 e 29), duas vezes por botijuela, i.é. botija pequena (18 e 30), uma vez por tinaja, i.é. talha, jarro e cântaro, como sinônimos (1), uma vez, quando de tamanho pequeno, por copa ó vaso e cubilete, i.é. covillete, como sinônimos (2) e uma vez, quando de tamanho grande, como tinajon, i.é. talhão (4). Eliminando-se uma menção de vaso (27), duas de jarro (28 e 29) e uma de botijuela (30) que, como veremos adiante, designam claramente vasilhas européias, as variações na tradução do termo CAMBUCHÍ sugerem que designava mais de uma vasilha, diferentes na forma e no uso. Exceto no caso da panela, todas as outras vasilhas designadas servem para conter, servir ou beber líquidos. Cântaro, jarra e talha descrevem vasilhas de barro, médias ou grandes, caracterizadas por apresentar maior diâmetro aproximadamente na metade da altura do que junto à base ou na abertura superior. Talhão corresponde a uma talha ainda maior ou a uma vasilha com a forma da metade inferior da talha. Fora do fato que a talha em geral não possui asas, enquanto a jarra possui uma alça lateral e um bico, opostos, e o cântaro duas alças laterais, opostas, as formas são semelhantes. Como na cerâmica Guarani arqueológica não existem vasilhas com asas, alças ou bicos, deve-se entender que os

termos usados se referem tanto à forma elipsóide vertical ou duplo-cônica, encontrada em diversas vasilhas Guarani, como a função para armazenar e servir líquidos, que caracterizam as vasilhas européias descritas e que muitas vasilhas Guarani deveriam ter.

Copa, copo e covillete descrevem vasilhas de materiais diversos: metal, vidro, barro, madeira e couro, que têm em comum a forma tronco-cônica e o uso para beber líquidos. Como na cerâmica Guarani não existem vasilhas com esta forma, deve-se entender que estes termos se referem unicamente à função e não à forma.

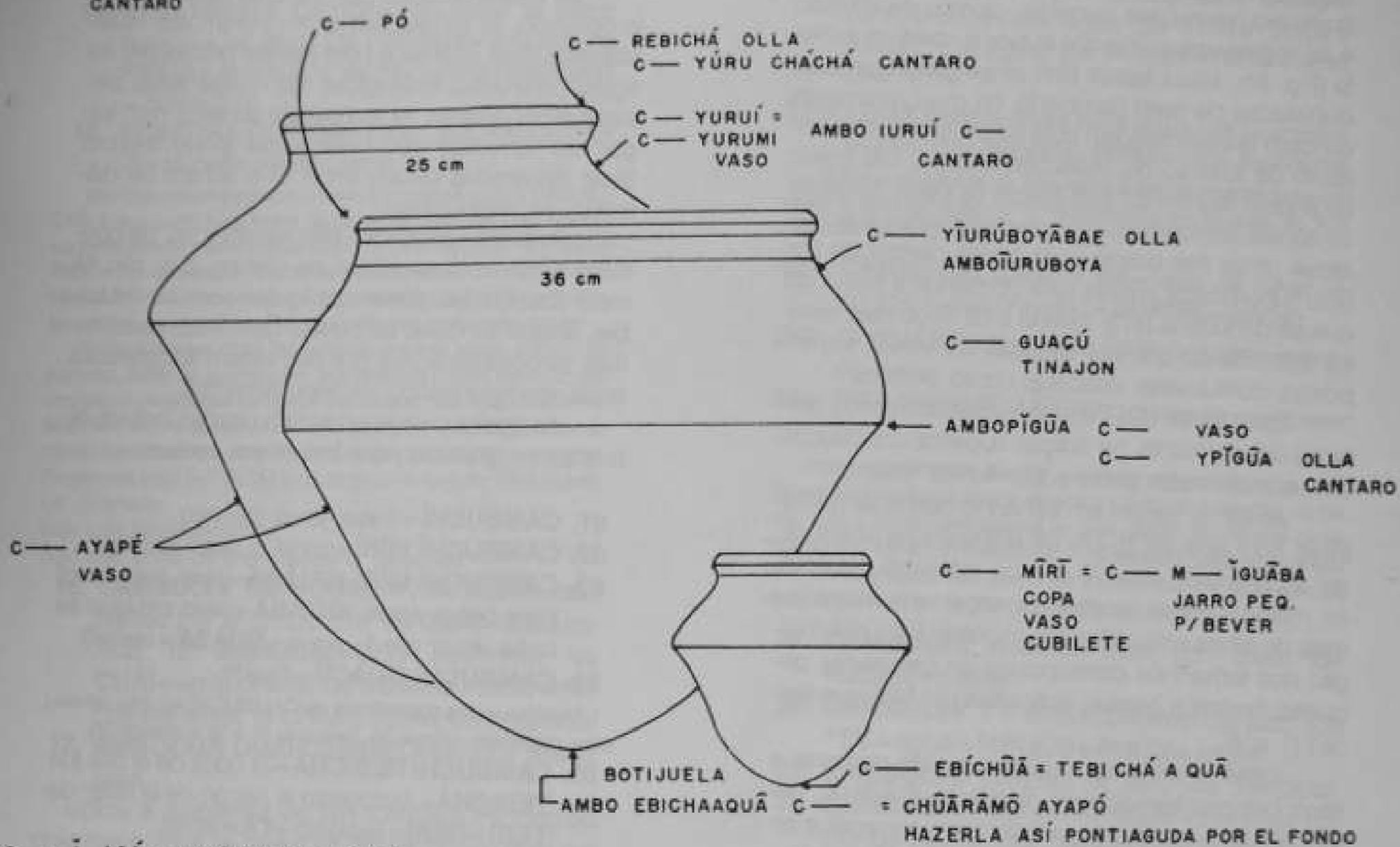
O termo CAMBUCHÍ está, além disso, em dois casos claramente relacionado com CĀGUÿ = vinho, i.é. vinho, uma vez para servi-lo (40), outra para bebê-lo (26). Vinho foi o termo genérico usado pelos cronistas espanhóis e portugueses para traduzir o vocábulo CĀGUÿ que nomeia também genericamente os diversos tipos de bebidas fermentadas alcoólicas produzidas pelos Guarani. O cronista alemão Schmidel ([1554 ms] 1950) usava em vez, cerveja.

Em outros dois casos o termo CAMBUCHÍ está relacionado à água, também uma vez para carregá-la (25) e outra vez para bebê-la (3).

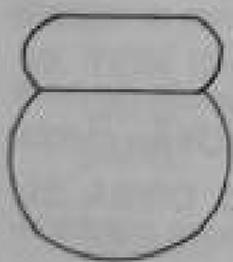
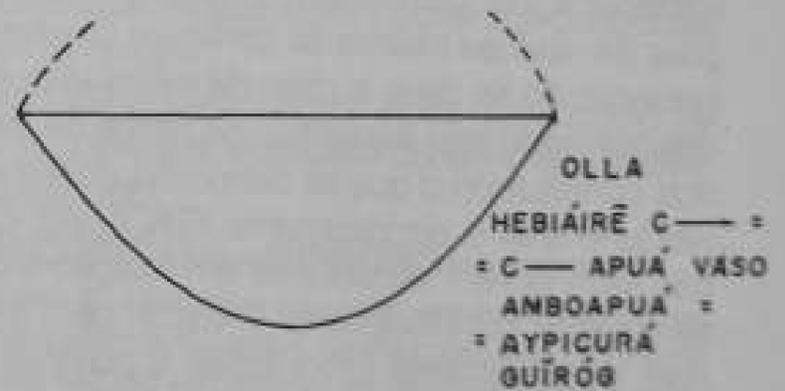
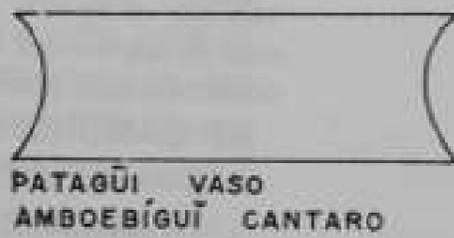
O termo CAMBUCHÍ parece, portanto, designar recipientes com duas funções principais diferentes. Relacionando com suas dimensões relativas, quando são indicadas, pode-se afirmar que os CAMBUCHÍ, descritos como de dimensões normais e grandes serviriam para armazenar e servir líquidos, enquanto os descritos como de dimensões pequenas seriam usados para beber. Um destes foi qualificado como servindo para beber especificamente água (3), outro para beber bebida fermentada alcoólica (26).

CAMBUCHÍ

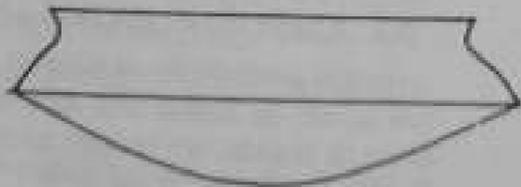
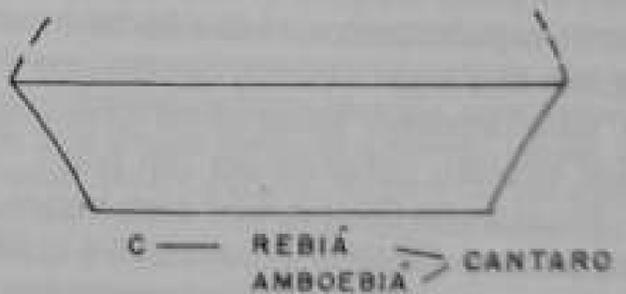
TINAJA
JARRO
CANTARO



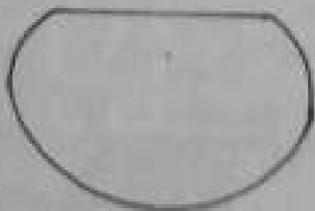
C — Ī ACÁ = CANTARO P/LLEVAR
ĪRĪRU
BOTIJA
CANTARO



C — YARUQUĀĪ
= YCUĀ QUĀĪ
AMBOCUĀ QUĀĪ C —
VASO



C — CAGŪĀ DA P
VASO



No caso do CAMBUCHÍ para armazenar e servir líquidos, traduziremos o vocábulo por talha e os identificamos como as vasilhas arqueológicas Guarani independentes, restringidas, de contorno complexo, com base conoidal, pontos de inflexão e de ângulo uns acima dos outros e abertura estreita (Fig. 81). Estas talhas têm usualmente gargalos elaborados de perfil cambado, ou mais raramente côncavo extrovertido, em cuja base se encontra um ponto de inflexão ou, mais comumente, um ponto de ângulo reentrante. São típicos os perfis zonados ou zonais, lembrando vasilhas empilhadas e encaixadas umas nas outras, com vários pontos de ângulo superpostos; o mais baixo tomando a forma do que se denomina uma carena e os seguintes reentrantes, criando até três secções convexas, superpostas, comumente descritas como *ombros*.

Estas talhas são, na maior parte dos casos, pintadas exteriormente, na porção superior, com traços em vermelho e/ou preto sobre fundo branco.

As talhas variam em tamanho desde as miniaturas, com apenas 15 cm de diâmetro na abertura, até as grandes, com 70 cm de diâmetro máximo. As maiores talhas podem alcançar um metro ou mais de altura e/ou diâmetro máximo. Esta distribuição dos tamanhos corresponde às categorias pequena, normal e grande, indicadas por Montoya (op. cit.) (1 a 4).

Estas talhas seriam utilizadas para preparar e servir bebidas fermentadas alcoólicas (CĀGUÿ), porém algumas serviriam também para carregar e armazenar água. Constituem a maior parte das coleções de vasilhas inteiras de cerâmica Guarani e sua preservação se deve ao fato de terem sido enterradas contendo sepultamentos primários ou secundários, constituindo o que se denomina usualmente urnas funerárias e, erroneamente, IGAÇABAS. Esta função seria porém secundária em relação a de conter líquidos, principalmente CĀGUÿ, para a qual teriam sido realmente produzidas. É possível que algumas tivessem sido produzidas expressamente para conter sepultamentos, mas não há informações a respeito. Montoya (1892:52) usa o termo *tinaja*, i. é. talha, para descrever estas urnas funerárias e indica que estavam cobertas por um prato.

No caso do CAMBUCHÍ para beber líquidos, principalmente CĀGUÿ (CAMBUCHÍ CAGŌABA), traduzimos o vocábulo por tijela para beber, pois os identificamos com as vasilhas arqueológicas Guarani com esta forma, muito representadas nas coleções de vasilhas inteiras, por se encontrarem dentro das talhas usadas como urnas funerárias. São típicas as tijelas conoidais de contorno simples, não-restringidas e restringidas. Menos comuns, entre as formas reconstituídas graficamente a partir dos fragmentos, mas mais representadas nos sepultamentos, são as tigelas independentes, restringidas, de contorno infletido, as tigelas não-restringidas e restringidas de contorno composto ou complexo, com um ponto de ângulo marcando a junção da base conoidal com a borda convexa, reta ou côncava; e as tigelas independentes, restringidas, de contorno

complexo, com dois pontos de ângulo, um deles reentrante, na base de uma borda mais ou menos elaborada. Os pontos de ângulo salientes são descritos comumente como *carenas*.

As tigelas descritas por último se parecem, pelo contorno, às talhas para servir; porém são relativamente mais abertas e bem menos profundas. As tigelas para beber restringidas são, muitas vezes, pintadas externamente, na sua porção superior, com traços em vermelho e/ou preto sobre fundo branco. Suas dimensões variam entre 15 e 30 cm de diâmetro, às vezes mais.

As formas conoidais, não restringidas, de contorno simples, desprovidas de pintura, que são as mais abundantes, seriam as tigelas comuns de beber, enquanto todas as outras, bem mais raras, teriam funções especiais, por isso seriam encontradas mais acompanhando os sepultamentos.

As tigelas pequenas seriam usadas individualmente, as grandes para beber em comum.

01. CAMBUCHÍ = *tinaja, jarro, cántaro*
02. CAMBUCHÍ MIRÍ = *copa ó vaso, cubilete*
03. CAMBUCHÍ MIRÍ IGUÁBA = *jarro (pequeno) para beber água. IGUÁBA = vaso em que se bebe água (de I = água + GUABA = verbal)*
04. CAMBUCHÍ GUAÇŪ = *tinajón*.

Montoya indica a existência de CAMBUCHÍ em três dimensões diferentes: normal (1), pequena (2 e 3) e grande (4).

05. CAMBUCHÍ REBICHÁ = *la boca de la olla (de TEBICHÁ = lo opuesto al peçon de la fruta; de TEBI = REBI = asiento + YĀ = abrir)*.

Montoya traduz algumas vezes CAMBUCHÍ por olla, i. é. panela (ver verbetes 5, 8, 22, 33 e 35), em vez de como acima, mas pensamos que sempre esteja se referindo à talha, a qual ocasionalmente poderia ir ao fogo (ver verbo 35).

06. CAMBUCHÍ YURUI = CAMBUCHÍ YURUMÍ = *vaso de boca pequena (de YURUB = boca + MI = diminutivo)*.
07. AMBO IURUBÍ CAMBUCHÍ = *hazer chica boca al cantaro*.

Indica a existência de um CAMBUCHÍ de abertura pequena (6) e se refere ao ato de fazê-lo com esta forma (7). O termo vaso (6) poderia ter sido usado de maneira genérica, como indicando qualquer recipiente, ou indicar que se trata do recipiente para beber.

08. CAMBUCHÍ YĪURŪBOYĀBAE = *olla de boca mediana (de YURUB = boca + BOYĀ = mediana, menor)*
09. AMBOĪURUBOYĀ = *hacer la boca mediana*.

Indica a existência de talha de abertura mediana (8) e se refere ao ato de fazê-la com esta forma (9). Não há referência à abertura grande, em relação ao diâmetro do bojo, que não seria possível na forma da talha.

10. CAMBUCHÍ YŪRU CHÁCHĀ = *cantaro que tiene la boca rota (de CHÁCHĀ = rechinar la cosa como hendida)*.

Se refere ao fato da abertura da talha estar quebrada.

11. CAMBUCHÍ AYAPÉ = *la superficie del vaso (de AYAPÉ = superficie, ó tez, casco, natas; de A = cuerpo + YĀ = igualdad + PE = chato; ó CĀ = fuera, parte exterior)*.

Se refere à superfície externa do CAMBUCHÍ, talvez se referindo tanto à talha como à vasilha de beber.

12. **CAMBUCHÍ APUÁ** = vaso redondo (de **APUÁ** = redondo)

13. **AMBO APUÁ** = arredondar

Se referem a um **CAMBUCHÍ** de forma arredondada, talvez no seu todo ou somente na base (12) e ao ato de fazê-lo com esta forma (13)

14. **AMBOPIGÛA CAMBUCHÍ** = fazer el ollero barriga a los vasos (de **PIGÛARÍ** = arquear; de **PIGÛA** = abolladura; de **PI** = centro + **QUA(5) + Í** = diminutivo).

15. **AYPICURÁ GUIRÓG** = fazer concavo (de **GUI(2)** = la parte inferior de la cosa).

Um bojo saliente parece ter sido importante para o **CAMBUCHÍ**, o que confirma a forma da talha (14). O ato de fazer côncavo deve se referir também ao bojo (15). Montoya (op. cit.) traduz **PIGÛA** por abolladura; abollar, de boila, corresponde tanto à concavidade como à convexidade ou proeminência, conforme é vista por dentro ou por fora. Corresponde em português a bojo.

Bojos salientes eram tão importantes nas talhas como nas panelas, além de aparecerem em diversas outras vasilhas, como certas variedades de tigelas para beber, etc. Esta característica bem visível da cerâmica arqueológica Guarani era obviamente reconhecida e voluntariamente reproduzida pelos artesãos. Propomos bojo (= **PIGÛA**) indicando uma função, para substituir carenado:

bojo com inflexão = barriga

bojo com ponto de ângulo = carena, carenado.

16. **CAMBUCHÍ YARUCUAI** = **YCUÁ QUAI** = vaso ceñido por la cintura (de ***AYQUAI** = cosa ceñida; cf. **ARUQUAI** = labor de torno; de **CUAI** = en la cintura; de **CUÁ** = el medio entre dos extremos, la cintura, cuello, cosa ceñida)

17. **AMBOCUÁ QUAI CAMBUCHÍ** = ceñir assi el vaso

Indica a existência de um **CAMBUCHÍ** cingido pelo meio (16) e se refere ao ato de fazê-lo com esta forma (17). O uso do termo vaso parece indicar que não tinha a mesma forma que a talha para armazenar e servir líquidos e seria, pelo contrário, usado para beber. Realmente, entre as vasilhas Guarani se encontram recipientes de dimensões relativamente pequenas, fortemente cingidos pelo meio.

18. **CAMBUCHÍ EBICHUÁ** = botijuela puntiaguda en el fondo (de **EBÍ** = **REBÍ** = **TEBÍ** = asiento + **CHUÁ** = cosa aguda).

Botija pequena com fundo pontiagudo, se refere a um **CAMBUCHÍ**, provavelmente de pequenas dimensões, com a base conoidal.

19. **TEBÍ CHÁ AQUÁ** = asiento puntiagudo de cantaro, fruta (de **TEBÍ** + **YÁ** = abrir + **QUÁ** = punta)

20. **AMBO EBICHAAQUÁ CAMBUCHÍ** = hacer cantaros con el suelo puntiagudo.

21. **CHUÁRAMO AYAPÓ** = hacerla asi puntiaguda por el fondo

Se refere à talha com base conoidal (19) e ao ato de fazê-la com esta forma (20 e 21).

22. **HEBIÁIRÉ CAMBUCHÍ** = olla redonda por el suelo (de **TEBÍ** **IERÉ** = cosa de suelo redondo; de **TEBÍ** = **REBÍ** = **HEBI** = asiento).

Se refere à talha de base arredondada. Comparar com os verbetes 12 e 13, parece se tratar de vasilhas diferentes.

23. **CAMBUCHÍ REBIÁ** = suelo de cantaro chato (de **TEBÍ** = **REBÍ** = asiento)

24. **AMBO EBIA** = hacer chato el suelo del cantaro.

Se refere à talha de base aplanada (23) e ao ato de fazê-la com esta forma (24). Ausente nas vasilhas Guarani do sul, a base aplanada aparece, ocasionalmente, nas de São Paulo e do Paraguai.

25a. **CAMBUCHÍ I AÇÁ** = **CAMBUCHÍ IRIRÚ** = cantaro para llevar agua (de **IRIRÚ** = botija ó cantaro de agua; de **I** = agua + **RIRÚ** = vaso, continens).

25b. **I GÛA RIRU** = tinaja para agua (de **I** = agua + **GUÁ** = cosa redonda + **RIRÚ** = vaso, continens).

Indica a existência de uma talha especificamente para carregar e armazenar água, correspondena em Guarani ao Tupi, provavelmente Colonial, **IGAÇABA**.

26a. **CAMBUCHÍ CAGUÁ BA** = vaso de beber vino (de **CÁGUÿ** = vino + **GUABA** = verbal).

26b. **CAGUABA** = donde se bebe vino, instrumento de beber

26c. **NDA CHECAGUÁBI** = no tengo en que beber vino.

Indica a existência de um recipiente especificamente para beber bebidas fermentadas alcoólicas. Não há indicação da forma, pois o termo vaso parece ter sido usado de maneira genérica, como qualquer recipiente. A expressão (26c) sugere que a bebida alcoólica não podia ser consumida em outro tipo de recipiente, mas somente no que lhe era próprio.

27. **CAMBUCHÍ NAMBI** = vaso con asas (de **NÁMBÍ** = orejas).

28. **CAMBUCHÍ TY MBUCÚ** = jarro de pico (de ***Tÿ** = agua + **MBUCU** = **PUCU** = largo).

29. **CAMBUCHÍ TÍ** = pico de jarro (de **TÍ** = pico).

30. **CAMBUCHÍ YÑÁCURUGUÁI** = botijuela como de aceite (de ***IÑA** = chorro de agua + **CURUGUÁ** = calabazas coloradas, conocidas + **Í** = diminutivo).

31a. **YRÛOBÍ** = cuello largo y boca chica como de cantimplora (de **YURUB** = boca + **OBÍ** = **TOBÍ** = puntiagudo).

31b. **YÉPOBEITÁBA** = **ITORORO** = aguamanil.

Os verbetes 27 a 31b devem se referir aos nomes dados pelos Guarani a vasilhas européas. Vasilhas com asas (27) e com bico (28 e 29) não são encontradas na cerâmica Guarani, exceto depois dos contatos com os europeus. Botijas de barro, redondas, de dimensões médias, com gargalo curto e estreito, como as que eram usadas para transportar azeite de oliva da Europa (30) ou recipientes de forma parecida, porém achatados lateralmente, com gargalo comprido e abertura estreita, como o da cantimplora, isto é, cantil (31a), também não são encontrados na cerâmica Guarani, e as especificações do seu uso indicam importação européia. A jarra de água para lavar as mãos (31b) tanto poderia corresponder ao recipiente usado na celebração da missa, como à talha usada pelos Guarani para conter água (25a e 25b).

32. **CAMBUCHÍPÓ** = lo contenido en el cantaro (de **PO(5)** = lo contenido).

Se refere ao conteúdo da talha, o que está dentro dela.

33a. **CAMBUCHÍ YPIGÛA** = está abollada la olla, ó cantaro (de **AMBOPIGÛA** = **AYAMBOGUA (BÓ) PA** = abollar; **AYAMBOGUA** = aplastar vaso).

33b. **AY AMBOGUA** = abollar olla de yerro, etc., o quebrar cantaro, ó calabazo de agua (de **A(2)** = hinchazón corporea, cosa, entidad).

34. **AYOCÁ CAMBUCHÍ=AYAPITÍ CAMBUCHÍ=** quebrar vaso (de **APITI=** quebrar en pedazos; de **API (1)+TI (1)**).

35. **TATÁ OYAPITÍ CAMBUCHÍ=** el fuego quebró la olla.

Se refere ao fato da talha estar quebrada (33a, ver 10) e ao ato de quebrá-la (33b e 34). Num caso o fogo é o agente da quebra (35), o que indicaria o uso da talha ocasionalmente no fogo, como uma panela, provavelmente quando usada para ferver o milho, mandioca ou fruta a ser fermentada para a preparação da bebida alcoólica. Neste caso não seriam usadas as talhas pintadas, mas outras, provavelmente de mesma forma, porém não decoradas, ou as pintadas quando já apagadas. É possível, também, que Montoya estivesse se referindo ao fato da talha quebrar enquanto estava sendo queimada.

36. **OIGÁ CAMBUCHÍ=** reçumarse el cantaro (de **IGÁ=** empapado y tras minarse).

Está expresso que a talha reçuma ou resumbra, isto é, goteja ou destila, se referindo a transpiração através da porosidade das paredes ou, talvez, a "fervura" da bebida que fermenta.

37. **AMBOCOTÓG CAMBUCHÍ=** menear el cantaro.

38. **AMÔNGURÊNGURÊ=** menear la cosa, el vaso.

39. **ERECÓ RECÓ IMÉ CĀGŪY RIRŪ=** no menees el vino.

40. **ERECÓ RECÓ IMÉ CAMBUCHÍ HŪŪNGĒ NĒMONĀNI AŶ HĀGŪĀMĀ=** no menees el vaso porque no se enturbia el vino.

Nos verbetes 36 a 40 há referências ao movimento imprimido à talha onde se contém a bebida fermentada alcoólica, o que relaciona claramente a talha ao armazenamento e serviço destas bebidas. Fica também claro que a talha não deve ser sacudida para que a bebida não se turve pela subida dos depósitos do fundo (39 e 40).

41. **AMBO EBÍGUI=** poner algo debaxo del cantaro sobre que assiente (* de **TEBÍ=REBÍ=EBÍ=** asiento + **GUI=** la parte inferior de la cosa).

Se refere, provavelmente, a um apoio no qual se encaixava a base conoidal da talha, correspondente ao **PATAGŪI**, cujo uso foi indicado para as panelas (ver **YAPEPÓ**, verbe 00).

42. **AHOBAPI=TIMBALOG (CĀ)=** abrir, destapar como a cantaro, sacar.

43. **AHOBAPII PETĒG=** AHOBĀ PI MŌŪ= AHOBĀ PICHĪ= embarrar la boca del vaso, tapar embarrando (de **AHOBIHI**; de **AYAPETĒG (CA)=AMOŪ (NĀ)=** embarrar, de **PETĒG=** golpe; de **PE=** chato + **TEG=** sonido; de **AMŌU=NĀ=** enegrecer.)

Se refere ao uso de cobrir a boca da talha, provavelmente com um prato invertido, como tampa, rejuntado com barro (42 e 43).





CAMBUCHÍ MBOIA





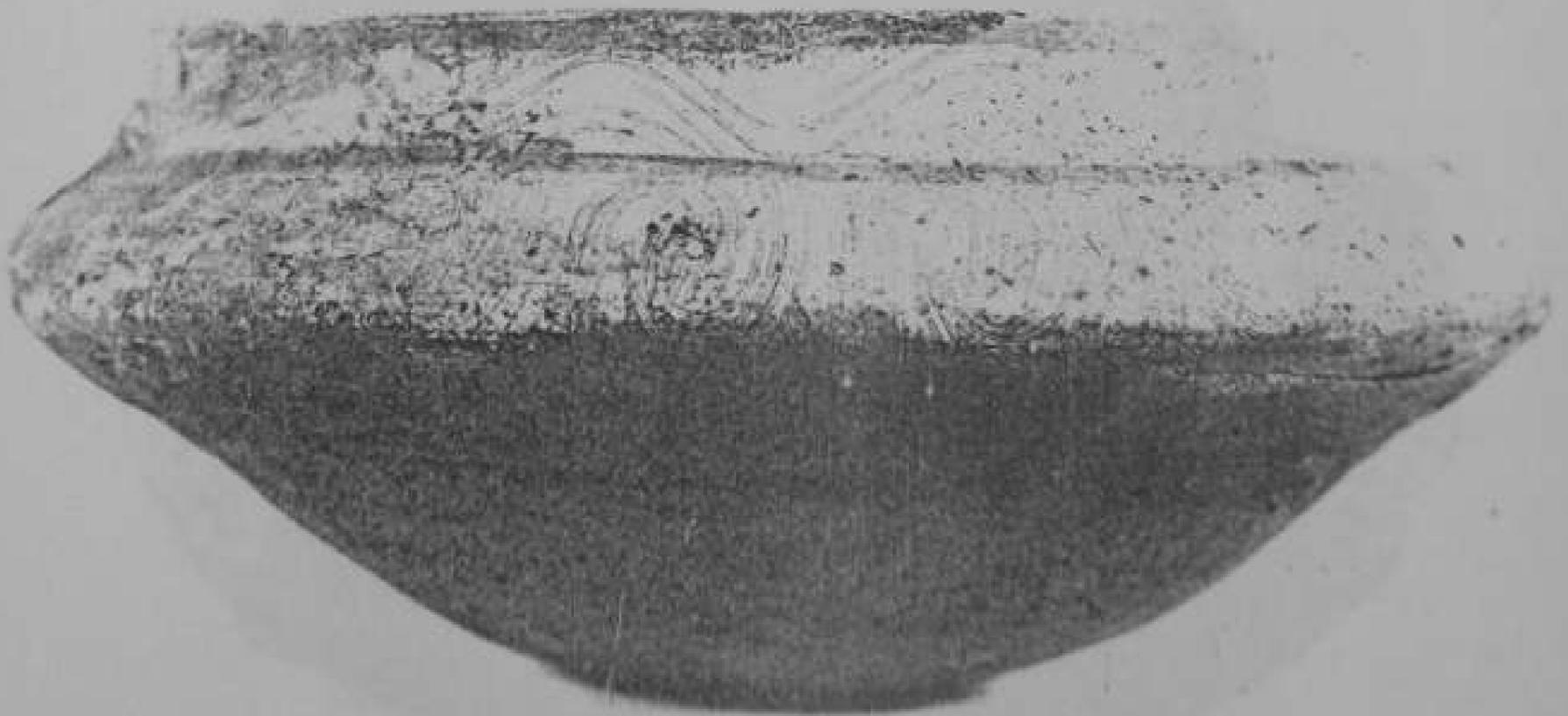
CAMBUCHÍ GUAÇÚ



CAMBUCHÍ GAGUABA
ATI ATI



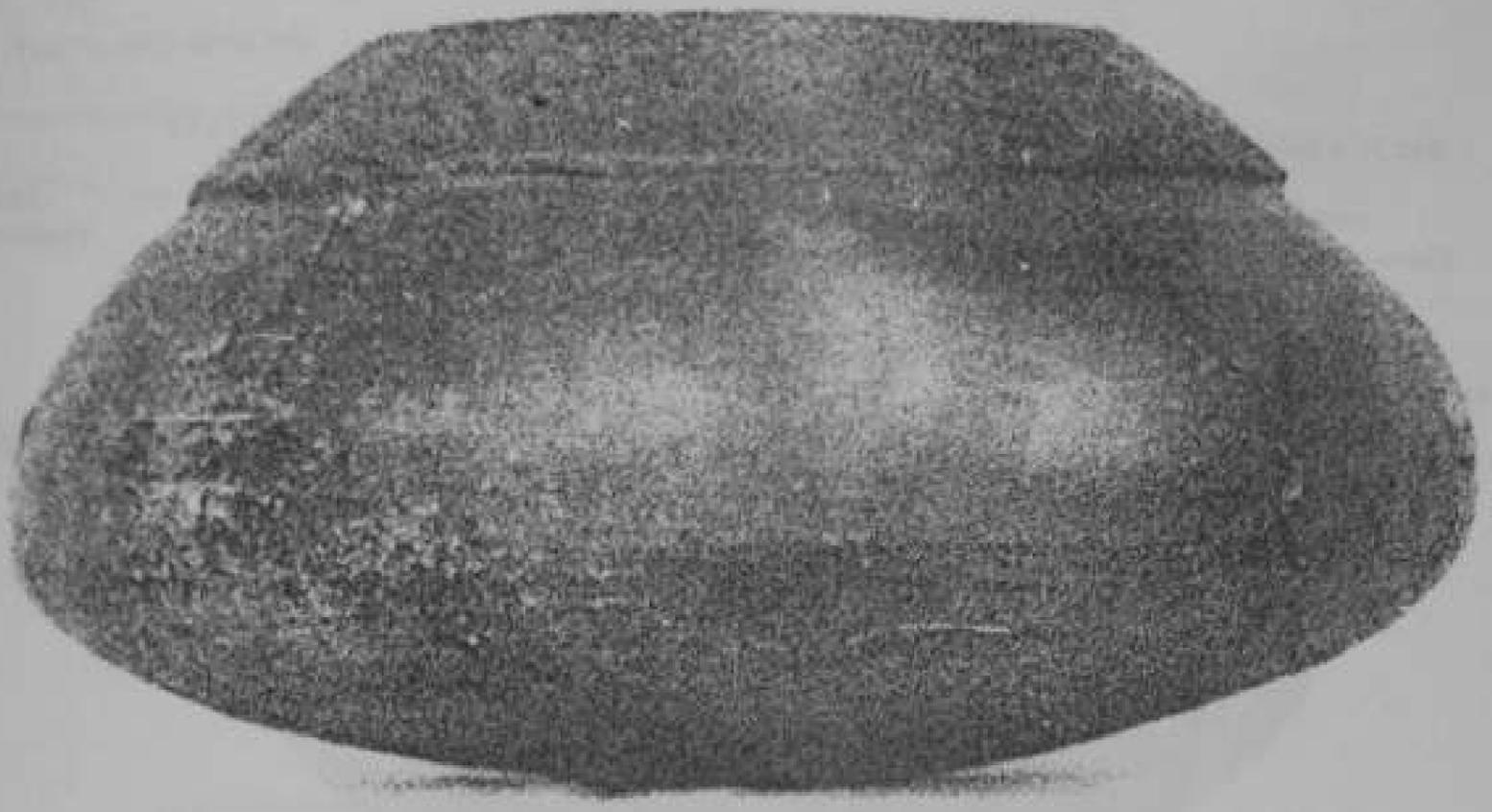
CAMBUCHÍ CAGUÃBA



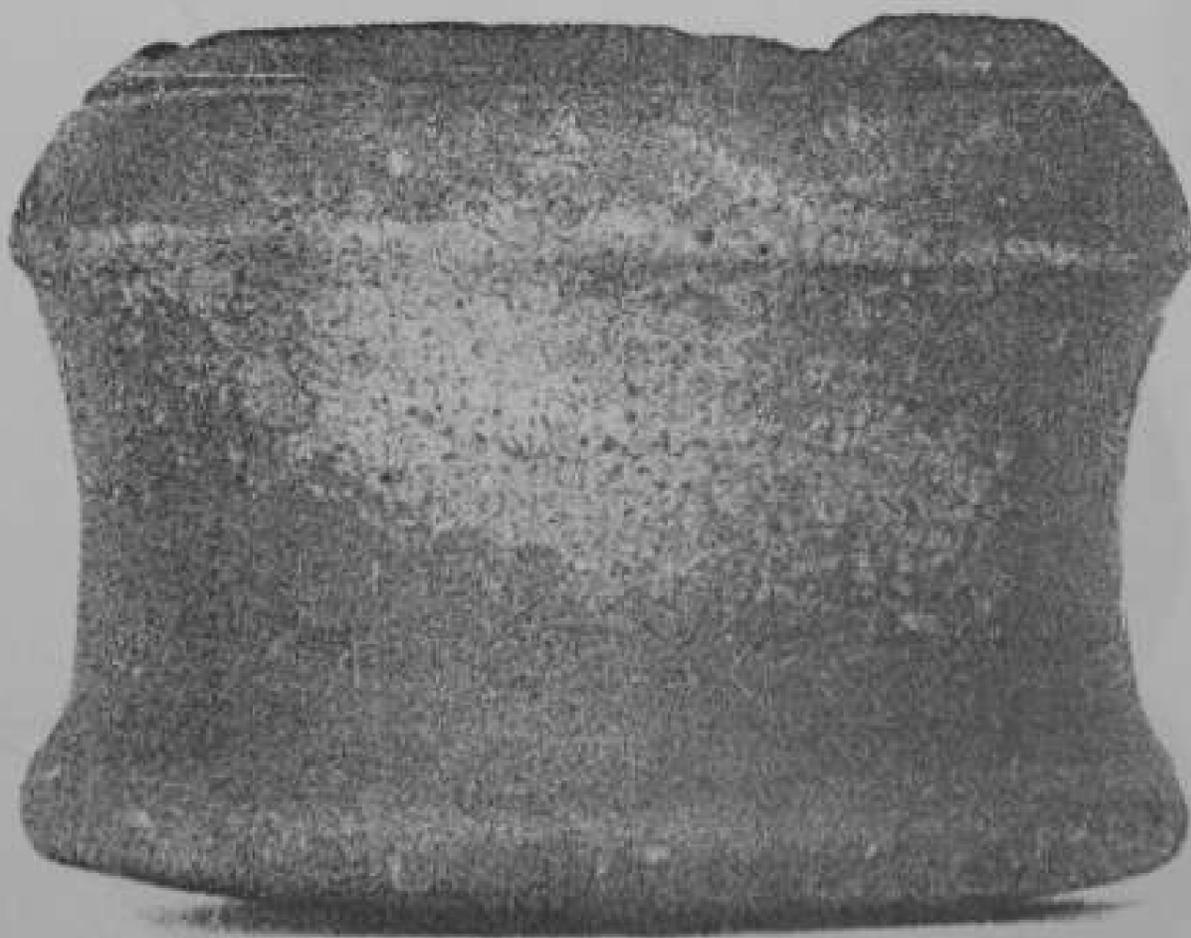


CAMBUCHÍ CAGUÁBÁ





CAMBUCHÍ CAGUABA

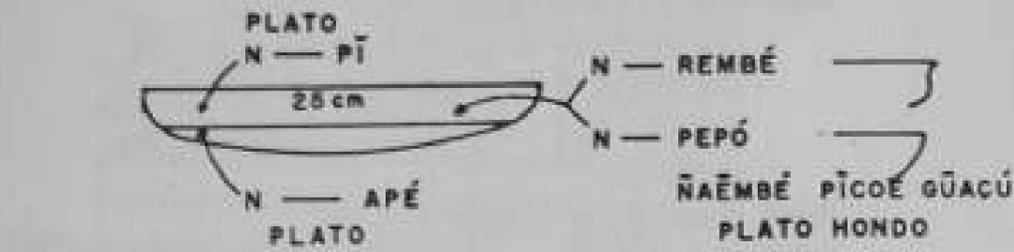
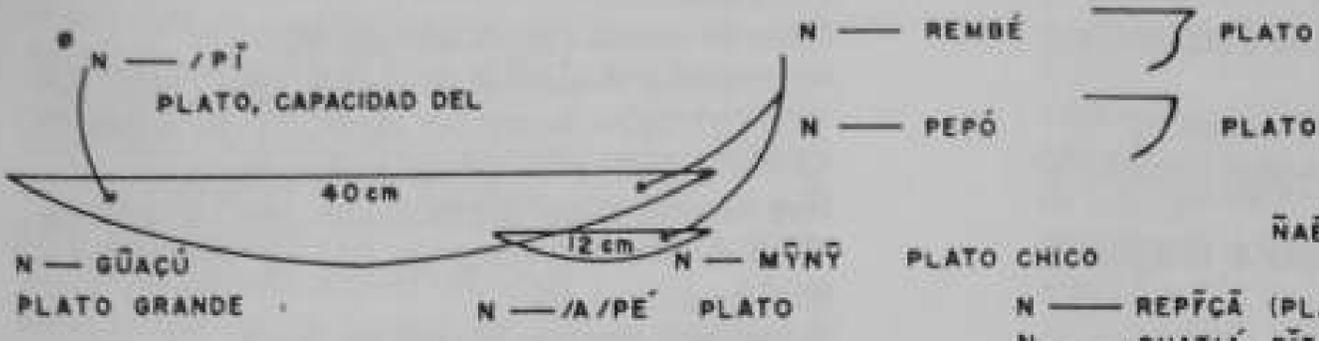




CAMBUCHÍ YARUQUAÍ



(ĪBĪRÁ ÑAĒMBÉ) PLATO



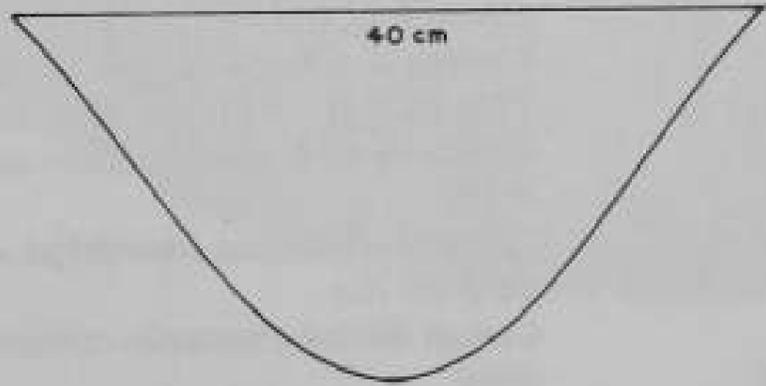
ÑAĒMBÉ = TEMBĪRŪ = PLATO
 N — REPĪCĀ (PLATO) C/DIVISIONES
 N — QUATĪÁ PĪRA = N — YQUATIPIRÉ LOUÇA PINTADA

N — YMOENDIPUPI = LOZA



ÑAĒTÁ = ÑAĒĀ = NAEĀĪRĪRŪ (?)
 CAÇUELA PILA DE AGUA

QUAREPOTÍ ÑAĒTÁ = CAÇUELA



ÑAĒTÁ GŪAČŪ = ÑAĒ GŪAČŪ = TINAJON
 = ÑAĒPĪ GŪAČŪ =
 = [TINAJA]?



(PLATO)?
 N — REMBEÍ

ÑAĒ APUÁ =
 = ESCUDILLA

(ĪBĪRÁ ÑAĒ ID QUAGŪ)
 BARRIL }
 BATEA }
 GAVETA } ?

ÑAĒ = PLATO
 COSA CONCAVA
 BARRO CONCAVO



ÑAMŌPŪ = ÑAMŪPĪŪ = CAÇUELA TOSTADOR
 = N — QUACŪ = TOSTADOR GRANDE

QUAREPOTÍ MĀE RECĪCĀBA
 ASSADOR

4. Pratos

Ñae = coisa concava (de **YÁ** = cozer e **Ê (12)** = hueca, concavo), plato

Teñae = plato (**TE** = recibir muchos nombres)

Ñaeá = **Ñaetá** = caçuela (de **Ñae** = coisa concava e **A=TÁ=RÁ (2)=YA (3)** = cozer)

Ñaeáripû = pirla da agua (de **Ñaeá** & **I** = água & **RIRÛ** = vaso continente)

Ñae Guaçu = **ñátá guaçu** = tinajon

Ñaedý guaçu = tinaja ((x) de **ÑAE** = concavo & **PI (7)** = centro, capacidade, vazio, hondo & **Guaçu** = grande)

Ñae apûá = escudilla ((x) de **ÑAE** = plato & **APUÁ** = redondo)

Ñaembé = plato, loça (de **Ñae** = coisa concava & **BÊ=PÊ** = chato)

Ñaembé Guaçu = plato grande

Ñaembé myny = plato chico

Ñaembé picoe guaçu = plato hondo ((x) de **PI** = hondo & **COË** = amanecer?)

Ñaembé repyça = plato que tiene por medio divisiones (de **TEPYÇA** = division de qualquer cosa)

Ñaembé quatiá pira = **Ñaembé yquatiapirá** = loça pintada (de **YQUATIÁ PIRÉ** = pintado que provém de **QUATIÁ** = pintar & **PIRA** ou **PIRÉ** = passivo)

Ñamôpyu = **Ñamypiu** = caçuela, tostador (de **ÑAE** = coisa concava & **PIHÛ** = centro negro)

Ñamôpyu Guaçu = tostador grande

Os verbetes acima dizem respeito ao vasilhame utilizado como prato ou tostador, quer para comer como para produzir alimento no caso do tostador (caçuela).

Ñae rembei = orilla del plato (de **TEMBEÍ=REMBEÍ** = orilla, canto)

Ñaembé rembé = bordo del plato (de **TEMBÉ=REMBÉ** = lábio de abaxo o contrário seria **AQUÁ** = lábio de arriba)

Ñaembépepó = alas del plato (de **PEPÓ** = alas de ave, bordos de qualquer cosa)

Ahembecá = quebrar labio del plato (de **OYECÁ** = quebrarse)

Oñe embecá ñae = quebrarse el centro del plato

Ñaembéapé = el plato por defuera (de **APÉ (1)** = casaca de frutas, etc., coisa exterior de **Á** = fruto & **PÊ** = superficie)

Ñaembepi = la capacidad del plato por dedentro (de

PI = capacidad)

Ñapece = tiesto (de **PECE** = pedaço)

Aypicymbó ñaembé = limpiarlos bien platos (de **AYPICYMBÓ** = limpiar por dedentro, de **AMBOPI QUYTI**, de **PI (7)** = centro, hondo, etc.)

Ñae rupába = **Ñaembé rendába** = plato de loça (de **TENDÁ=RENDÁ** = estar & **BA**) ou (de **TUPÁ=RUPÁ** = estar & **BA**)

Quarepotí ñaetá = caçuela de yerro

Quarepotí Mbae recicába = assador

Ñaembé ymôendipûpi = loça vidriada

Os verbetes relacionam-se ao tipo e capacidade dos pratos, assim como às ações que sobre os mesmos se exercem.

Ibirá ñaé = barril, batear, gaveta

Ibirá ñaé guaçu = barril, batear, gaveta, com sentido de grande

Ibirá ñaembé = plato de palo

Os verbetes parecem dizer respeito a pratos de madeira ou elementos que poderiam também designar prato em um determinado momento.

Tembirú = plato (de **TEMBIÛ** = comestible, comida onde **Û (1)** = comer y beber)

Tembirá rama aiapó = hago platos

Cherembirú pipé amôngarú = comemos en un plato

Cherembirú riñú pipé chepiri ocarúbae = el que come conmigo en un plato

Enenemô embirú = el que come en mi plato (de **TEMBIÛYRU** = todo aderente pasa la comida)

Oronoñaembé pipé orocarú = comemo en un plato

Chepó ibiribé opoe ñaembépe = comemos en un plato los dos

Chepó ibiribé chacarú = comemos juntos (en un plato)

Cherehebé chereñaembé pipé ocarúbae = el que come conmigo en un plato

Amoatyro temblú = poner recado a la olla (será "poner comida?")

Expressões usadas das quais podemos extrair algumas informações sobre o vasilhame, seu uso e sua função social, dentro do grupo.



5. - VASILHAME DIVERSO

I gûa rirû=tinaja para agua (de **I**=agua & **GÛA**=cosa redonda & **RIRÛ**=vaso, continens)

Irirû=botija ó cantaro de agua

Igûaba=vaso en que se bebe agua (de **I**=agua & **GUÂBA**=verbal)

Caguâba=donde se bebe vino, instrumento de hever (de **CÂGUY**=vino & **GUÂBA**=verbal)

Nda checaguâbi=no tengo en que hever vino

Yêpoheltabá=aguamanil = **Itorôrô**

Amô atí atí=poner puntas (de hibo, ó puntas) ou puntas en la loza quando la hazen, etc. (de **Hatÿ**=puntas)

Este verbete diz respeito a colocar pontas na vasilha que nós, na Arqueologia, transmudamos para nódulos, que seriam pontas aplicadas ou repuxadas da superfície cerâmica. Assim, atí atí=nódulo

Ayoog=Amômbig=estancar el vaso que se sala (de **OYOO**=no tapo, o remiendo & **OG**=tapar)

Amboapiubé=estancar el vaso que se sale - hacer

Ay Ambogua=abollar olla de yerro etc., o quebrar cantaro, o calabazo, de agua (de **A(2)**=hinchaçon corporea, cores, entidad)

Ahobapi=timbalog (cá)=abrir, destapar como a cántaro

Ahobapii petêa=ahoba pi môu=**Ahoba pichi**=embarrar la boca del vaso, tapar embarrando (de **AHOBIHI**)

Ayapetea (ca)=**Amou (nã)**=embarrar (de **Beteg**=golpe oriundo de **PE**=chato & **TEG**=sonido)

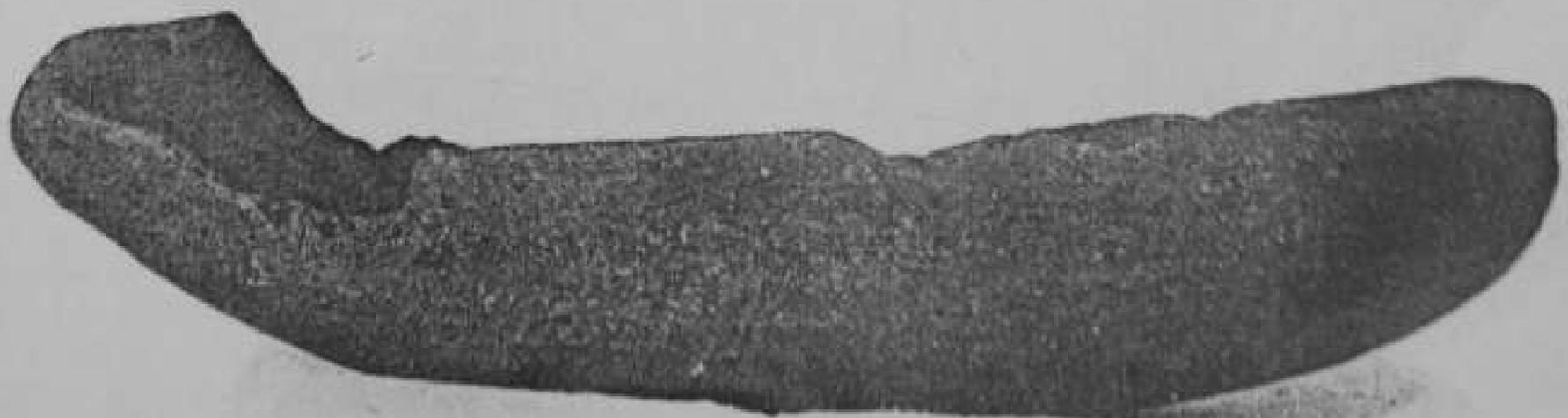
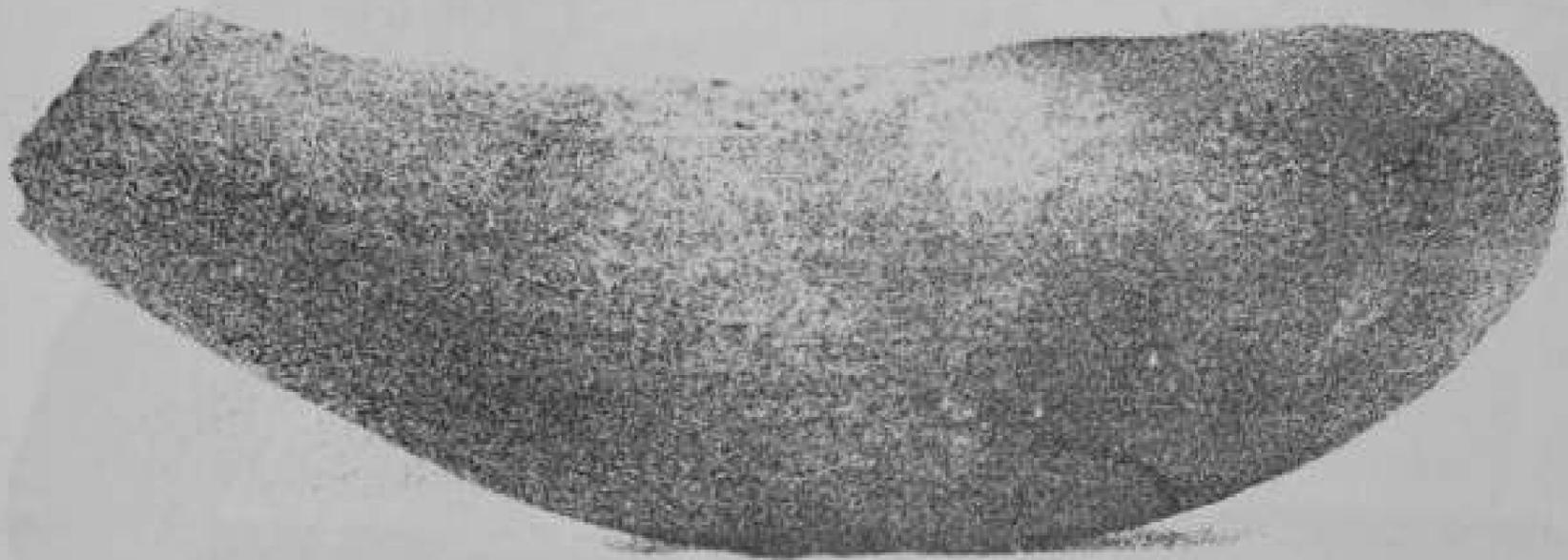
Ytácurû=las piedras que se ponem debaxo de las ollas ó las bodogueras de barro que hazen para esto. (de **curû**=pedaçuelos, tolondrones & **ITÁ**=pedra)

Bobog=Yâyâ=grietas (de **BOG**=henchachura, etc. ou de **AMBOBOG**=rajar)

OBO Obog=henderse por muchas partes

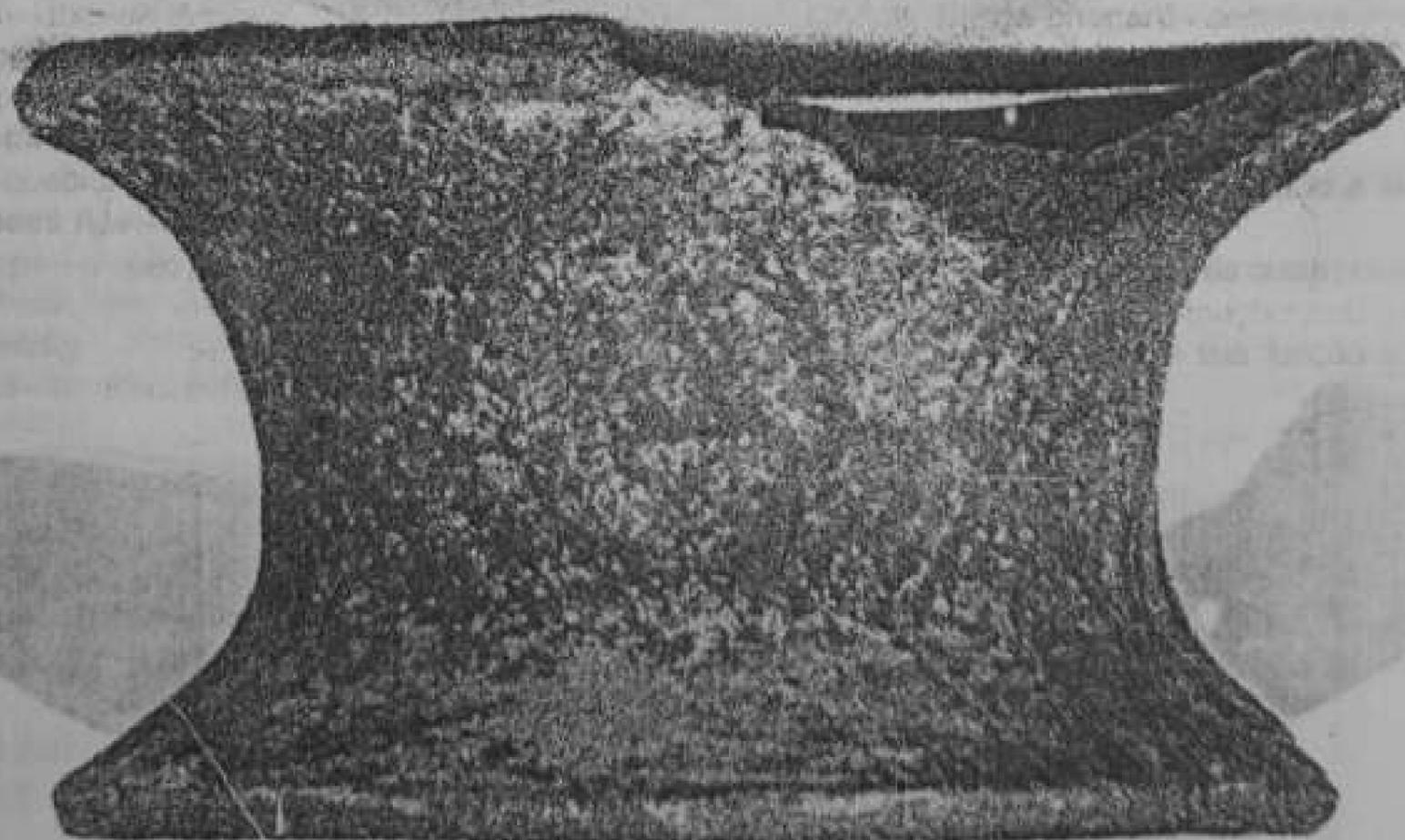
Tipi quiré miri=assiento ó poco licor en el vaso

Amondé=meter adentro vaso





CAMBUCHI



PATAGUÍ

6. PINTURA

Amborá yquatiábo = poner listas, ó axedrezes en la pintura (de **APERERÁ** = superficie no pareja, de **RÁ** (1) = señal, mancha; & **BÓ**)
Mbae quatiá oi mânâmó ogûe = la pintura se ha borrado de antigua (de **OG** = borrar)
Gûa = lista, raya atravessada, pintura
Yágûá Gûá = Gûá Gûá = listado, pintado, axedreçado (revestido = **AÓ**)

Quatiá = dibujo, pintura

Ayquetiá (bo) = dibuxar, pintar

Am coguê = aymô nâni = am boyeog = desfigurar lo pintado

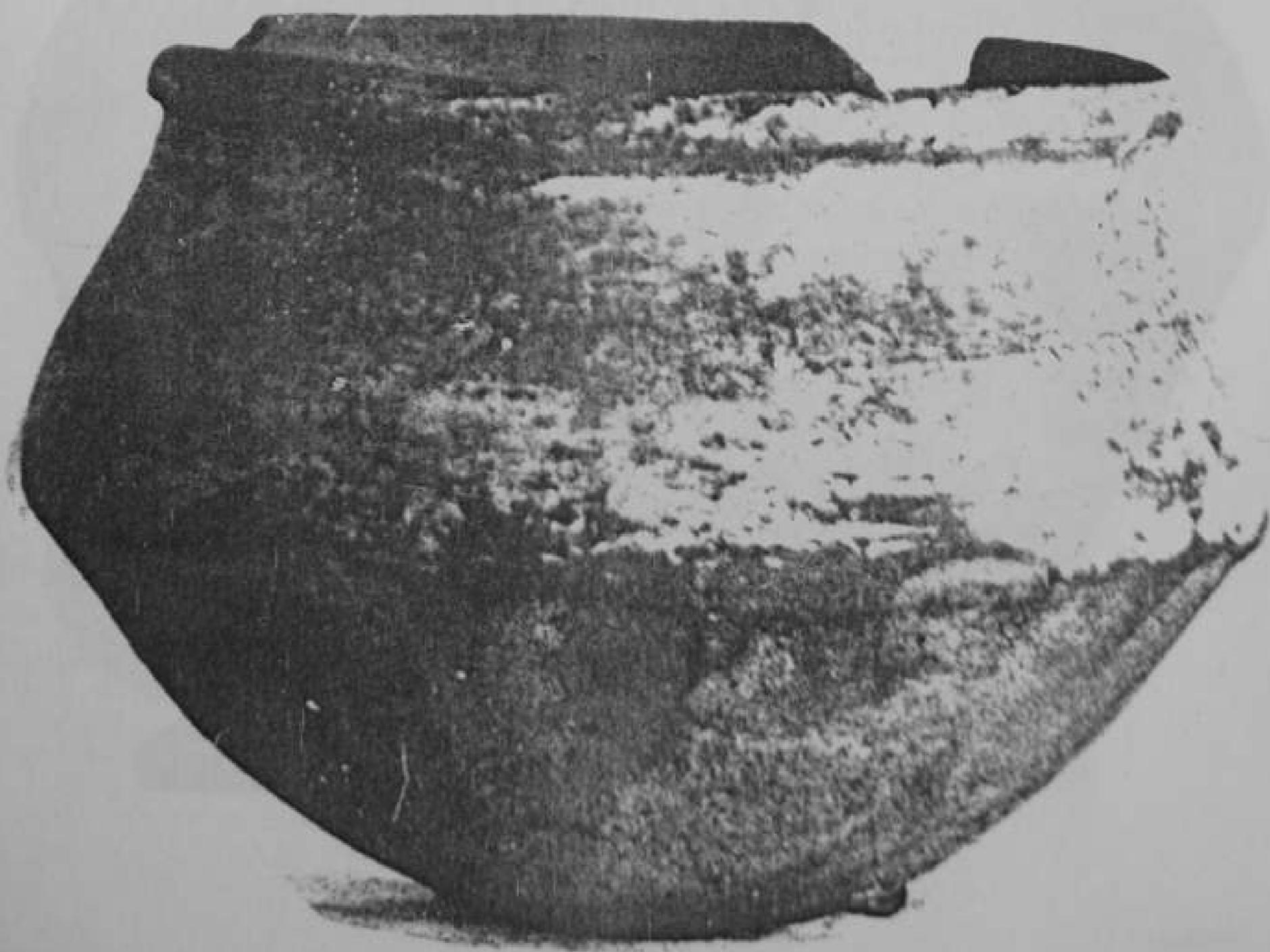
Amônegûá = Amboai = Aymôna = Amboguê =

Amboyeog = deshazer pintura

Amboguê = Ayapatimbóguê = desbotar, quitar el color

Cheaópini = tengo ropa pintada, manchada (de **PINI** = pintura, mancha)





A CERÂMICA E A CRONOLOGIA

1. - PARÂMETROS

A tentativa de fixação de parâmetros para identificar tempos com base na cerâmica.

É comum, em encontros, ouvirmos pesquisadores falarem em parâmetros cronológicos. Na leitura de trabalhos destes mesmos pesquisadores nunca lemos ou vimos definidos ou conceituados nada que se aproxime de parâmetros para qualquer cultura. Parece-nos que estamos diante de um fato "sui generis" ou seja, incutir lenta mas progressivamente uma idéia e, num futuro provavelmente não muito distante, tais afirmações serem óbvias e se alguém tentar questionar ou atrever-se a dizer algo em contrário será tratado como herege. Aliás, isto já ocorre hoje com relação a alguns conceitos.

A Arqueologia Brasileira tem um vocabulário que de uma forma geral, mas não específica, vem sendo utilizado. Questionado por uns, alterado por outros, não teve até o momento uma nova síntese e definição de seus conceitos básicos. A proposta que estamos apresentando é exatamente esta, onde coisas avulsas sejam integradas ou extirpadas de vez. Neste contexto de elementos que devam ser definidos está a fixação de parâmetros culturais para o Guarani.

O parâmetro pode ser, por conceituação, uma afirmação arbitrada partindo de elementos não substanciais. Entretanto, somos partidários do conceito de que ele é uma grandeza mensurável, permitindo de uma forma simples caracterizar um conjunto de elementos.

A fixação de um parâmetro cultural seria a utilização de características culturais inseridas dentro de um espaço e que estaria em consonância com a própria cultura. Se como exemplo tomássemos a pasta da cerâmica Guarani, no Rio Grande do Sul, veríamos que de um vale a outro existem diferenças mas dentro do conjunto há elementos coincidentes. Assim seria para o GÂ, se tomássemos uma pasta de sítios abertos para a de uma habitação subterrânea, há diferenças estruturais mas ela é coincidente nos seus pontos principais. Seja de que área for, ao comparar uma cerâmica Guarani com uma GÂ, sob o aspecto da pasta, imediatamente é possível dizer a que cultura pertence. As diferenças estruturais, entretanto, não poderão, a nosso ver, estabelecer dentro de um mesmo grupo diferenciações embora estejam distantes.

A dificuldade maior que temos hoje está na ausência de estudos de conjunto e de profundidade. Os trabalhos são poucos e fragmentários, onde a sistemática utilizada nem sempre foi a mesma mas, nas publicações, tomam a mesma aparência e passamos a utilizar dados que dificilmente têm condições de serem comparados quanto mais unidos em um todo. Torna-se imprescindível a revisão da cultura Guarani e sua complementação, buscando-se aqueles vales que ainda estão fechados, alcançando-se aqueles nichos ecológicos que só tardiamente foram ocupados pelo branco. É provável inclusive que nem estejam no Rio Grande do Sul mas em outro Estado da Federação.

Outra questão que se coloca é a do modelo da pesquisa quer a realizada, a em andamento ou a ser empreendida. Muitas pesquisas foram feitas, muito material está estocado como doação de agricultores e as pesquisas foram mais na faixa de extrair alguma coisa dos sítios que propriamente buscar informações arqueológicas. De outra parte, as idéias que impregnaram a nossa Arqueologia, e que ainda continuam na atividade de alguns pesquisadores, são as mesmas da década de sessenta e setenta, onde um determinado número de fragmentos e um pequeno corte eram suficientes para se entender uma cultura. Se tomássemos hoje novos trabalhos, estas mesmas idéias iriam acompanhar estes pesquisadores, assim não é possível e nenhum resultado novo teremos. É urgente e imprescindível que se modifiquem não só as atividades laboratoriais com as de campo, dentro de uma sistemática exequível, buscando-se novas informações e trazendo aquilo que realmente nos interessa para o conhecer de uma cultura.

Tentando sintetizar o que até aqui foi apresentado diríamos:

- o reestudo de todo o material Guarani estocado nas instituições dentro desta nova ótica, e
- a complementação do estudo com áreas escolhidas, com modelos de pesquisa bem elaborados e estruturados e que possam dar uma nova visão, não sobre o que temos mas sobre o "que queremos".

Este o "que queremos" é onde reside toda a questão: seria a fixação de parâmetros culturais com bases sólidas sobre o que possuímos com o que vemos encontrar.

Seriam formas simples que encerrariam as características principais de conjuntos culturais mensurados e, estatisticamente, distribuídos.

Em nosso entendimento e em nossa proposta de síntese estatística apresentamos seis elementos básicos, fluindo todos em direção dos modos utilizados para a montagem de cada gráfico cujos elementos fluem, se interpenetram e interdependem, e os resultados das variáveis utilizadas não são estanques, não são figuras únicas mas provêm, muito provavelmente, da união de outros e vão interceder de forma mais ou menos forte em outros comportamentos. Assim, ao pensarmos em pinçar elementos que venham a caracterizar uma cultura na forma de parâmetro é até provável que alguns parâmetros hoje utilizados sejam realmente representativos, mas isto será uma casualidade e não uma afirmação científica. No futuro, entretanto, quando tivermos esgotado dentro de nossas possibilidades as análises e os levantamentos, então eles terão uma outra representação.

Dentro de nossos critérios, daquilo que estamos desenvolvendo, acreditamos que vários momentos da tecnologia cerâmicas poderiam ser utilizados.

1.1. -Etapas de produção

As etapas de produção podem caracterizar grupos ou tempos evolutivos destes mesmos grupos.

Seria um elemento distintivo de grande valia, pois dentro do processo migratório, de ocupação e expansão da cultura dentro das áreas, pouco ou nada sabemos e talvez por aí poderemos chegar a um fim. Além do mais, a etapa de produção nos dirá do grau de conhecimento tecnológico de que o grupo era portador. De outra parte, ao aceitarmos as etapas produtivas, estaríamos já eliminando uma série de motivos como decoração para simples acabamento de superfície. Assim a utilização do acabamento de superfície é um dado passível de ser utilizado quando vamos definir o que será decoração real e fictícia, esta, já classificada como acabamento dentro de uma etapa do modo produtivo, aquela como algo intencionalmente feito e possuindo toda sua estrutura de ação, tipologia e variação. Talvez que uma destas, dentro da estrutura decorativa, seja importante como definição de um dado momento de um grupo. Queremos realisar que estamos diante de um acabamento artístico, de uma decoração real, de algo intencionalmente produzido para este fim.

Como a cultura se derramou por uma área muito grande, os ambientes naturais também são variados. Como já afirmamos, anteriormente, não é o

fato de dizermos que pertencem à Floresta Subtropical é o suficiente para caracterizar uma cultura.

Esta cobertura florestal tem elementos básicos que a caracterizam mas, de outra parte, possui uma série de outros fatores intervenientes que vão lhe alterar, criando ou propiciando a formação de nichos ecológicos aceitáveis, outros inaceitáveis e teremos os locais ideais. O espaço geográfico não é um elemento limpo e plenamente utilizável, mas possui áreas restritas que apresentam as melhores condições. Em determinado momento até as áreas de caráter regular foram utilizadas, pelo crescimento demográfico dos grupos. Mas, anteriormente, pelas suas características físicas e pelos elementos zoológicos que encerravam, eram vistas em determinados momentos onde o homem ia recolher aqueles elementos importantes para sua sobrevivência. É lógico que estes locais bons, regulares ou ruins, mas em determinados momentos recorridos pelo homem que ali deixou sua marca e presença, vão ter representações diferentes na cultura. A cultura é uma componente onde vários elementos se associam, e apenas a Arqueologia pode atuar com o recolhimento de fragmentos e sua junção é que irá dar esta componente. Há elementos dentro do contexto cultural de um grupo em seus aspectos ergológicos que vão ser ditados pelo meio em que estão vivendo e atuando. Assim a fixação de um parâmetro tem mais a ver com o meio em que vive do que com as tendências culturais e, estas vão se refletir no fluxo produtivo de seu elemento primordial, no caso, a cerâmica. Fabrica, faz, por imposição do meio, mas não porque queira assim fazer. Não possuindo o ideal tenta solucionar com os substitutos mais próximos, dentro de uma aceitação tradicional, e não viola, não violenta seus princípios culturais. cremos até que as alterações do meio possam em um determinado momento alterar o comportamento sociológico do grupo.

Buscar parâmetros deve ser com muita cautela onde os fatores devam ser considerados e avaliados para impedir que comportamentos fortuitos ou impostos sejam relacionados como básicos ou definitivos na conduta do grupo.

1.2. - O material lítico

O material lítico como representante de tempo na fixação de parâmetros.

Um elemento não considerado até o momento e, por vezes, desprezado por alguns é o material lítico encontrado junto ao grupo Guarani. Nas descrições que temos acompanhado há uma tendência a não levar em consideração este material por não ser diagnóstico.

Mas o que é diagnóstico numa cultura pré-histórica? Só aquilo que é palpável e realmente tem expressão porque assim o determinamos?

Se os elementos estão presentes é porque tiveram uma importância no seu comportamento. É fácil fugir do problema alegando reocupação de sítio mas difícil buscar os processos de interação havidos entre grupos de bases culturais diferentes que se encontraram e trocaram suas experiências, e estas, devem ser observadas e o que é mais importante e difícil, detectadas. O documento do arqueólogo é o elemento material e sua presença não pode jamais ser relegada a planos secundários ou desprezados. A mesma atenção que vamos oferecer à cerâmica devemos dar ao lítico que está associado, e a este por ser escasso e diferente, o tratamento deva ser até diferenciado. Temos notado nos sítios por nós percorridos que o lítico sofre uma influência muito grande e vamos desde sua ausência até uma presença bastante significativa. Como explicar tal ocorrência?

Nas publicações que temos em nosso poder, o lítico encontrado em sítios guaranis normalmente é enquadrado em fases líticas e aquelas lascas comuns mais conhecidas, dentro do contexto, são citadas como material do grupo. Estará certo?

Não acreditamos assim.

Na migração e expansão pela área que veio a ocupar, era portador de uma cultura representada por conhecimentos cerâmicos, líticos e outros. No processo de derrame, entra em contato com outros grupos que se submetem ou não, e o aproveitamento de uma mão-de-obra pré-cerâmica, que passa a gravitar em torno do grupo em algumas áreas parece ser normal, e por influências, trocas e aprendizado mesmo, o Guarani passa a possuir um elemento a mais em seu conteúdo cultural, o lítico como um elemento representativo.

Em determinadas áreas, talvez haja uma reocupação e um conseqüente aproveitamento do material abandonado que deveria ter desaparecido rapidamente pelo uso que dele fariam os homens. O mais provável, no nosso entendimento, é que o lítico tenha entrado dentro da cultura como um elemento inicialmente intrusivo, através de trocas e, posteriormente, como aprendizado pelas gerações, que passam a adotar determinados tipos de lascamento e confecções de artefatos.

Nos grupos pré-cerâmicos o desenvolvimento das técnicas é lento, acompanha um processo econômico, e ao mesmo tempo climatológico para alguns grupos. A chegada do Guarani dá-se em um momento muito recente e suas necessidades não são tão exigentes assim, mas perfeitamente passíveis de serem atendidas pelos grupos aqui existentes e suas técnicas fáceis de serem explicadas e aplicadas pelo grupo.

Os pesquisadores que trabalham em áreas diversas de ocupação Guarani, em nichos ecológicos diferenciados como em fronteiras distintas, devem ter observado que o lítico apresenta diferenças, não é igual em todos os momentos. Dentro do material pode-se notar a presença de picos, para após haver um decréscimo até chegarmos novamente na

quilo que se convencionou chamar de lítico guarani. O desaparecimento das gerações que aprenderam e dos elementos motivadores deste aprendizado, fazem com que um grupo sem tendências líticas busque substitutivos ou passe a utilizar o que tradicionalmente utilizava.

Nossa proposta para o lítico encontrado com o Guarani é que tenha sua metodologia alterada. Não devemos partir do princípio que parece nortear os trabalhos atuais, pelo simples fato de não pertencer à cultura não deva ser estudada dentro da cultura. Estamos tipificando artefatos e esquecendo o estudo dos refugos que, por vezes, nem são coletados. Uma nova abordagem dentro do material lítico e seu comportamento no contexto Guarani irá nos revelar traços que serão surpreendentes.

O lítico é na busca de parâmetros um elemento de importância como assim o será o ósseo e outros materiais que formos encontrando.

No momento em que estamos tentando definir uma cultura o lógico é que tomemos o mais representativo e a partir daí partamos para sua concretização. Isto tem sido feito com a cerâmica, mas dentro de uma análise morfológica e não estrutural. Não tem havido uma preocupação do que portavam quando chegaram e o que desenvolveram. Não sabemos se o que estamos encontrando é modal, grupal ou tradicional. Onde se aplica um e outro, e esta aplicação deve estar dentro de um processo de utilização e, se este mudar, estamos diante de uma modificação dentro do grupo e é o momento de parar e pensar e não simplesmente criar mais uma fase que vai ficar como tantas outras, perdidas no emaranhado da cultura.

Nossa proposição é estudar o lítico como lítico, definir o que realmente é da cultura, podendo ser modal ou grupal, e o que não lhe pertence, mas porque está ali presente. Se entretanto partimos das idéias de reocupação de sítios, aproveitamento de material abandonado, intrusão por troca ou outras proposições deste padrão, então é melhor nem iniciar o estudo. É provável e disto estamos quase certos que determinados tipos líticos e sua utilização ficaram circunscritos a pequenas áreas de influência, mas não é por isto que determinadas técnicas de lascamento deixaram de alcançar todo o grande grupo, alterando seu comportamento no aproveitamento da pedra, transformando-a em material, em artefato, aquele apreendido por gerações passadas, determinadas técnicas que permitiram a utilização de elementos mais consistentes antes impossíveis de serem utilizados.

O lítico guarani, como a cerâmica, teve um processo de transformação de evolução não tão flagrante como a cerâmica mas, talvez, tão importante como ela. E não foram simples inovações.

Se a tradição é o símbolo do cultural sobre o qual se assenta a unidade do grupo, suas modificações são permissíveis, lentas, graduais e não bruscas, e quando se realizam não é por serem uma inovação inconseqüente.

1.3. - A decoração e a adoção de novos tipos

O abandono de determinadas decorações e a adoção de novas ações e tipos.

O processo produtivo da cerâmica parece possuir uma nova modalidade no momento em que o europeu chega e passa a atuar junto ao nativo. Da mesma forma algumas decorações então utilizadas em larga escala são agora substituídas por outras, senão mais simples pelo menos diferentes. As ditas tradicionais desaparecem ou cedem de intensidade para as novas que surgem. O contato com o europeu dá margem e possibilita uma nova forma de comportamento por parte dos nativos. Estas afirmações, entretanto, devem ser feitas naquelas áreas em que houve realmente a penetração e a contatação, mas há locais em que não sentimos tão flagrantemente esta penetração, onde o homem ficou isolado no recôndito de seu vale com sua própria cultura, e aí os processos evolutivos ou transformativos não são tão acentuados como nos demais. Parece-nos que nestas áreas chegam notícias, o que está ocorrendo e as formas de comportamento que são adotadas ou transformadas, e que irão sendo adotadas na medida em que há interesse.

Em primeiro lugar, devemos salientar que a proposição acima enunciada parece ser de caráter morfológico, e, se assim fosse realmente, o corrugado iria cedendo lugar para outras formas decorativas mais ou menos sofisticadas, e poderiam até funcionar como parâmetros. Entretanto, como estamos diante de uma análise estrutural, elas não passam de formas do modo produtivo, conforme é possível notar no fluxograma. As modificações sentidas podem estar num desejo de uma maior incrementação artística ou num avanço nas etapas de produção. Quanto muito, ainda, poderá ser de caráter modal ou grupal, mas nunca dentro da tradição.

Como o grosso do grupamento Guarani derramou-se pelo vale do Paraná e parte do Paraguai, locais onde teremos uma ação maior das atividades européias, qualquer alteração que ali se verifica de uma forma direta atua em toda a cultura. Esta afirmação é correta mas não verdadeira. Há núcleos da cultura que resistiram à invasão e ao domínio europeu, mantendo-se mais ou menos intactos.

A ocupação da circunvizinhança do grupo, considerando o Uruguai como um centro não atingido, em sua parte alta, determina uma circulação muito forte entre os aparentados das áreas ocupadas, com estes das regiões não atingidas. Houve, em nosso entendimento, um limite de ocupação que não saberíamos ainda explicar como respeitado pelos próprios nativos.

Quem conhece o vale nos seus detalhes a partir do Guarita até sua confluência com o Canoas, sabe que as alturas vão aumentando, as pendentes ficam mais íngremes e as várzeas vão diminuindo e o rio vai sendo apertado por um relevo cada vez mais intenso geomorfologicamente. Alcançar os limites dos rios, quer o principal como os secundários, fica cada vez mais difícil. A extensão não ultrapassa uns 300 quilômetros. Dentro das condições zootônicas é uma região de grande produtividade e apresenta bons nichos e bastante diferenciados, pois a pressão do relevo e sua altura determinam uma alteração vegetal, e logicamente uma variação faunística. Neste espaço e nestas condições, há um limite de população. Não há lugar para todos e parece-nos que não há interesse de ocupar este espaço os que dele estão fora, como não é do interesse, e isto é lógico, deixar que penetrem elementos estranhos pois haveria uma superlotação e uma quebra do equilíbrio ecológico, como também, atrairia, de imediato, o europeu conquistador. É importante pois, que se mantenham grupos avançados, como sendo os últimos remanescentes da cultura a residirem na serra, mas, que, em realidade são os guardas avançados dos núcleos maiores que se desdobram ao longo do rio. Da mesma forma isto parece ter acontecido no vale do rio Taquari onde as condições são semelhantes. A diferença está que a foz, no Jacuí, está dentro do Estado; são áreas planas, alagadiças, inundáveis, impraticáveis para a vida normal de qualquer grupo, mas ideais para a busca de determinados tipos de alimentos em determinadas épocas do ano. Quanto à compressão do vale, com o aumento das pendentes em direção ao Carreiro e ao Antas, parece ter funcionado da mesma forma. Temos notícias de expedições jesuítas à foz do Forqueta e o abandono da área não só por ser íngreme mas por serem os povos muito belicosos. Feitas estas considerações sobre os núcleos que se mantiveram de uma forma mais ou menos intangíveis, por algum tempo, as alterações que aí se verificam estariam vinculadas a um processo modal onde inovações introduzidas não chegam de imediato aos centros maiores, mas paulatinamente serão introduzidas. De outra parte, a ocupação de áreas menos favorecidas irá determinar uma produção de um vasilhame diferente, de acordo com a área e as condições existentes, é o processo de substituição que já tratamos anteriormente.

O mais importante realmente foi o desejo de eliminar o processo produtivo e iniciar-se um processo decorativo, estando aí alisamentos intencionais e, sobre eles, a aplicação ou não de decorações. Poderá ser, também, uma evolução no processo produtivo, tendendo à etapa final. É importante avaliarmos se o elemento que estamos encontrando é produtivo ou decorativo para tentar fixar o parâmetro.

Nas condições atuais, onde o material estocado nas instituições provém de várias localidades, o que é muito salutar, mas, por outro lado, apresenta modalidades de pesquisa muito diversificada, o que não é o melhor. Uma progressão para o futuro onde se buscaria o estudo da cultura para confirma-

ções de determinadas afirmações e fixações mais aproximadas de parâmetros reais, deveria ser feito sobre o vale como um todo, seja em nosso Estado, seja ocupando mais de um Estado da Federação. O importante, agora, é a cultura nativa e não as disputas políticas atuais, quer entre administradores ou pesquisadores, que neste caso deveriam unir-se para alcançar um bem muito maior que será a definição de uma cultura.

O processo analítico que estamos propondo, a nova orientação nos gráficos, a tentativa de fixação de parâmetros possibilitará, dentro de curto espaço de tempo, que não tenhamos mais sítios perdidos. Como já salientamos, a intensa atividade agropastoril está destruindo os locais de acampamento e habitação dos grupos nativos; somos impotentes para deter esta marcha, para reverter este processo que já está instalado e no qual a própria nação fixa sua sobrevivência. Então o que nos cabe? Buscar soluções para tentar de outras formas, cientificamente válidas, salvar aquilo que aparentemente está perdido. Somos otimistas e cremos que conseguiremos.

2 - A CERÂMICA NA CRONOLOGIA

A cerâmica como elemento auxiliar na fixação cronológica

A cerâmica como auxílio à fixação cronológica e à busca de elementos cronológicos dentro de dados estatísticos graficamente ordenados, tem sido uma prática muito utilizada e os resultados obtidos por vezes são bons, em outros momentos são regulares e há casos que a inversão dos dados pode ser feita sem o menor constrangimento e havendo, por conseguinte, uma alteração acentuada dentro da cultura.

Uma ordenação nos dados a serem tratados e uma mesma forma de apreciar os resultados numéricos, quantificados a partir de elementos predeterminados e variáveis conhecidas, poderá e permitirá uma colocação da cultura dentro do mesmo espaço sem problemas de gerar confusões. Como o processo e sua aplicação, no decorrer das décadas, vem sendo acrescido de variáveis, aumentam as possibilidades interpretativas. O que está ocorrendo, e a leitura das publicações tem-nos mostrado, por vezes, é que estes novos critérios não foram publicados ou, o que é mais comum, há uma reação contra modificações e assim nada foi mudado ou acrescido, ficando muito difícil querer inserir ou interpretar dados de uma mesma cultura com resultados tratados e trabalhados de forma diversa. É lógico que a representação final como expressão de uma disposição gráfica se assemelha ao final mas, certamente, não condiz com a realidade cultural e aí, por vezes, isto é desprezado e juntam-se ou aproximam-se dados que numa realidade se repetem.

Na análise e no tratamento da cerâmica os elementos podem ser tratados dentro de um mesmo vocabulário pois dificilmente haverá variações ou

redivisões mais profundas, e a partir daí elas passam a ser especialidades dentro da cultura e não expressões de um grupo.

Quanto ao tratamento gráfico poderá ser feito para o grupo e para a cultura; lá, comparando aqueles entre si e aqui, comparando o resultado de uma com outra cultura.

Esta possibilidade de comparações culturais está ainda afastada se não fizermos o mesmo tratamento tecnológico para as demais culturas cerâmicas que ocorrem. Não estamos criando um método geral ou generalizante mas, dentro de determinados critérios, aplicando-os a cada cultura em particular e a partir daí cremos ser possível a comparação. No momento nossa preocupação é com o Guaraní e uma vez fixada sua cultura pretendemos estender os mesmos critérios para as demais culturas cerâmicas.

Quando falamos em gráficos estatísticos, da ordenação de elementos culturais, que podem ser objetivos ou subjetivos na sua interpretação, devemos considerar e nos preocupar com o que é possível grafar.

grafar: são dados passíveis de serem quantificados, computados, fixados em um percentual e serem representados em gráfico.

Dentro do processo que vimos desenvolvendo aglutinando elementos em modos e a partir daí subdividindo os componentes em suas variáveis, somos de opinião que deveremos continuar dentro da mesma posição, ou seja, analisar a utilização, a produção e o acabamento (v. fig. 90). Como afirmamos, anteriormente, o tratamento isolado destes modos é uma facilidade que buscamos, quando em realidade eles são componentes de um todo quase indissolúvel ou, por vezes, difícil de dissociar. O interrelacionamento entre variáveis e suas resultantes é algo que não poderá nunca ser desprezado, e de outra parte, o dado passível de se grafar poderá ser utilizado mais de uma vez desde que seja elemento integrante ou que determine influências no dado cultural em análise. A perspectiva ou a tendência de tratamento individualizado é uma das facilidades que devem ser aplicadas. Como estamos diante de dados culturais inter-relacionados haverá, à primeira vista, uma impressão de repetição de mesmas análises interpretativas. Neste caso, o que estamos buscando são novos enfoques, novas formas de ver o mesmo problema e sua integração ao final de todo um processo em uma síntese cultural que nos permitirá, a nosso juízo, ter uma visão de conjunto.

O estudo do homem visa a compreensão do grupo e deste o processo evolutivo da cultura. Como trabalhamos com variáveis numerosas, redivisões de componentes maiores, parecerá a alguns que sua presença é desnecessária ou demasiadamente

te detalhista. Não o será, pois em se tratando de sítios e aí de comportamentos grupais, estes poderão estar influídos por condicionantes ecológicos ou por contatação com outros grupos culturalmente diferentes que irão refletir de forma acentuada ou não em suas produções.

Devemos deixar claro que abandonamos os grandes grupos tipificadores da cultura, não somos partidários da idéia que um tipo de decoração encerra em si todas as manifestações e que por conseguinte estas podem ser desprezadas. O detalhamento, a subdivisão são essenciais à análise. Para tanto, o processo analítico deve ser feito mais acuradamente com a utilização de equipamentos óticos que venham aumentar a capacidade de análise, determinando, de outra parte, uma perda de tempo maior. Dentro do que propomos não é possível análises em curto espaço de uma quantidade de fragmentos cerâmicos, apenas agrupando-os em grandes lotes tipificadores ou pela totalidade que os fragmentos apresentam. Algo que deve ser considerado pelos pesquisadores é a limpeza do material em campo onde as condições não são as melhores e além de perda de tempo não permite uma visão mais detalhada do tipo decorativo que o fragmento encerra. Temos observado que trabalhos em laboratório onde as condições são as ideais, por vezes trazem comprometimento, quanto mais se esta mesma atividade é realizada em campo.

Dentro de nossos critérios propomos algumas formas gráficas de análises da cultura que, certamente, serão alteradas no decorrer da aplicação e análises em áreas mais amplas mas, no momento, cremos ser o importante e viável diante do material que dispomos.

2.1. - Utilização e produção

a utilização como determinante da produção.

Se o homem produz em função do que necessita, buscará o mais fácil ou o que conhece?

Nem sempre o mais fácil e o que conhece são fatores preponderantes para produzir como poderia parecer em um primeiro momento. A presença de técnicas mais sofisticadas através de máquinas que por sua vez viriam diminuir a tarefa, seriam determinantes para suspender os processos antigos. A finalidade a que se destina é mais importante do que o "saber fazer".

Dentro das Missões jesuítas vemos o artesão produzindo, em torno, formas diferentes e formas conhecidas para uma utilização que não lhe pertence. Poderíamos dizer para a Missão de São Nicolau: formas e técnicas européias para utilização européia; formas e técnicas nativas para uso nativo. Parece uma afirmação arrojada mas é a realidade daquela Missão e, este fato nos levaria a conceber

que técnicas novas são assimiladas lentamente, havendo uma reação quanto à sua aceitação direta.

Como o uso da máquina é uma extirpação das técnicas antigas, a reação parece ser maior. É possível associarmos a modelagem ao acordelamento, pois este é um refinamento daquele. A modelagem pode, uma vez feita, ser complementada em seus elementos essenciais por outra técnica. Já o mesmo não ocorre com o torno onde a presença de outra técnica o será para elementos essenciais num sentido europeu, mas secundário e desnecessário num sentido nativo. No torno a vasilha é feita desde a base até a borda, dando-se a forma definitiva. Isto é o principal para o nativo, pois é aí que se guarda, é ela que representa a finalidade última. É na forma e sua apuração no fabrico que está a base da tradição do "por que fazer", não é o simples sentar em um torno e "saber fazer" uma forma semelhante àquela, mas que tradicionalmente não tem valor.

Para o europeu, talvez, a alça ou a asa, o bico, os perfuros respiratórios das moinhas são os elementos de importância maior e sua fabricação depende da associação de outra técnica que não possibilita o uso da máquina. Como o nativo os desconhece, suas formas são despojadas destes adereços, conseqüentemente é impossível estabelecer aí uma associação.

Nos sítios Guarani em que temos encontrado a presença de asas, são muito recentes, posteriores ao contato com o europeu, e sua presença está vinculada a formas distintas das nativas.

A presença do modo de produção e sua associação com outros pode ser uma decorrência de conhecimentos e daí a utilização de artefato. Há alguns casos em que não cabe outro modo que não seja aquele, mas há casos em que uma associação está presente lembrando, talvez, o processo evolutivo havido durante a existência do grupo. Um peso de fuso ou um contrapeso de pau plantador só poderá ser produzido por modelagem. Quando passarmos para a imaginária temos a representação de figuras de animais onde a espessura das paredes, se a figura for maciça, será acentuada, caso contrário haverá a presença do vazio interior. Que técnica utilizou? Aí o modo produtivo é de real importância e na produção de figuras de animais estas estarão, a nosso ver, vinculadas a uma função mágico-religiosa.

A utilização e o modo de produção é algo que estão juntos. Possuímos vasilhas onde o acordelamento vai da base ao lábio e em outras, base e fundo são modelados e por sobre eles o acordelamento dá a terminação.

O uso de um duplo modo deixariamos só ao critério produtivo do artesão ou a uma imposição cultural?

Vemos que é um e outro, na medida em que a forma determina o fim para o qual foi construído e assim determina a utilização.

O modo de produção é uma variável componente da utilização e suas individualizações deve-

rão determinar tendências no comportamento cultural. Examinando e individualizando o modo de produção dentro do grupo, teremos a possibilidade de grafar este elemento. Devemos considerar, entretanto, que o modo de produção é um conjunto de elementos onde concorre a pasta e seus componentes, a queima e sua técnica que, em conjunto, aliado à espessura da parede nos darão a dureza. Usualmente temos visto e analisado estes componentes como independentes e as variações dentro dos mesmos poderá determinar uma alteração na cultura. O processo analítico realmente é independente; é possível individualizar os elementos e tecer sobre os mesmos considerações. O processo interpretativo, entretanto, deverá ser uma vinculação dos elementos que se inter-relacionam, se interdependem. A dureza é uma decorrência da pasta e da queima associada à espessura da parede.

Poderá ser a dureza a síntese destes elementos? Poderá ser a forma, o tamanho em função da utilização que irá determinar o comportamento do artesão?

Acreditamos que não só estes mas outros condicionamentos influem nas decisões e ações praticadas pelo artesão. Só a quantificação dos elementos dentro de um grupo e sua comparação com outros poderá nos oferecer uma visão de conjunto para a área. Uma análise mais perfeita e acurada poderia ser feita se cada sítio tivesse amostras de argilas e sedimentos para termos a informação se o utilizado foi extraído daí ou provém de outro lugar.

O fato de hoje criarmos fases culturais só porque há a alteração em um elemento é uma temeridade. Pois a interdependência e o inter-relacionamento das variáveis transformam a fase num fato muito mais complexo do que parece, mesmo porque se admitem fases com base tecnológica, e esta tecnologia é baseada exclusivamente em aspectos morfológicos e não estruturais e nos parece que estas bases tão simples não são suficientes como pretendem alguns pesquisadores.

A utilização de todos os dados aqui arrolados em uma representação gráfica demonstrará o vínculo utilização e produção, elemento básico para iniciarmos uma nova conceituação da cultura Guarani.

2.2. - Utilização, forma e produção

A utilização como determinante da forma e modo de acabamento superficial.

O fluxograma é o elemento de importância. Sua seqüência produtiva e a possibilidade de interrupção a qualquer momento possibilitarão uma série de situações. Este processo suspensivo aplicado na seqüência pode estar vinculado ao modo de utilização ou ao tempo disponível.

É possível grafar esta proposição?

Acreditamos que sim. Nenhum gráfico que visa interpretar um comportamento cultural poderá ser um elemento isolado, absoluto em si mesmo. Ele é uma decorrência de uma série de variáveis que se aglutinam, se separam, tornam a se aglutinar com outros e novamente se afastam para irem se agrupar com outros dados e assim sucessivamente e se inter-relacionarem ou interdependerem. Uma variável cultural é uma decorrência de um comportamento e se vincula e influi numa série de atitudes e ações.

No caso presente, a quantificação é possível por ser uma atitude tecnológica, da qual devemos tirar a maior quantidade de informações possíveis. Não podemos considerar um dado como algo isolado e absoluto mas passível de ser componível com outros tantos que existam ou que consigamos isolar. Tudo que é quantificável é passível de ser aglutinado e esta posição de inter-relacionar várias vezes os mesmos elementos uns com os outros possibilitará uma visão cada vez mais ampla, mais profunda e, conseqüentemente, uma compreensão maior do grupo e da cultura. A insistência em frisar a importância do dado como um componente de conjuntos é exatamente por querer ter esta visão ampla e profunda da cultura, o que, no momento, não está sendo feito. Os documentos fragmentários que reunimos no campo e acumulamos em nossos depósitos têm muito mais a nos dizer e informar do que aquilo que já foi publicado. Uma retomada é algo que num futuro muito próximo irá se impor.

O modo de utilização é importante por revelar uma necessidade em um dado momento e este determinará a forma que a vasilha ou artefato deva possuir. Quanto ao modo de acabamento superficial, se prático ou artístico, está na dependência do tempo e do fim a que se destina. A análise do momento produtivo alcançado nos dirá da necessidade e finalidade da vasilha. O fluxograma tem como fim estabelecer uma ordem produtiva, uma seqüência de ações que determinam um tempo de fabricação independente do tempo de depuração da umidade presente na argila, seja plástica ou adicionada. Por conseguinte, o tempo que o artesão possui para ter uma vasilha pronta e disponível à utilização está condicionado a estas variáveis que em momento algum podem ser desprezadas. Tem, o artesão, possibilidades de acelerar a depuração da umidade se aumentar o antiplástico, trabalhando com uma pasta dura ou seca, diminuindo a espessura das paredes mas terá como conseqüência uma vasilha frágil, mais porosa, alcançando em contraposição, seu fim.

Mas, se a finalidade exige uma pintura com engobe onde o alisamento deverá ser no mínimo de caráter dois para produzir uma superfície perfeitamente plana, entre o material analisado encontramos um engobe sobre um alisamento quatro, sendo totalmente anormal, quer na espessura quer na rugosidade, que ainda permaneceu. É provável que este artesão não tenha cumprido todo um processo produtivo mas tenha alcançado o essencial: produzir uma vasilha na forma e na decoração, pinta-

da, para o fim a que se destinava. O tempo que dispunha era curto e a produção pode, neste caso, ser dispensada de todo um processo seqüencial.

A análise do material condicionado à utilização estaria vinculada às variáveis do tipo de uso, a forma e ao momento produtivo se completo ou incompleto: completo se alcançar um fim dentro de todas as possibilidades, incompleto quando sustado dentro do processo apresentando um acabamento superficial com características próprias.

Se quantificarmos estas variáveis e alcançarmos o fim, teremos o gráfico de utilização que nos colocará diante de um grupo e sua atividade principal, quer econômica como social.

Por vezes, o material não possibilita a quantificação ficando impossível grafar, e, logicamente, haverá um prejuízo no processo interpretativo. Dependemos do tamanho da amostra, do tamanho e condições dos fragmentos. Se o sítio está numa área de atividade agropastoril intensa e já está em exploração por um largo período de tempo, haverá uma mistura dos fragmentos e cronologicamente estarão, aparentemente, invalidados.

A reprodução das formas das vasilhas o faremos graficamente, partindo das bordas e estudando os tipos de fundos, bases e bordas que nos são postas à disposição. Em um sítio onde a atividade agropastoril atuou intensamente e teoricamente o destruiu, misturando suas camadas, as vasilhas poderão ter um grande distanciamento cronológico e, ao menos avisado, sua colocação dentro de uma mesma fase cultural será possível. Quando, em realidade, sua produção e sua forma possuem outra interpretação bem diferente daquela que está sendo oferecida.

A junção, o inter-relacionamento das variáveis, a possibilidade de grafar os mínimos detalhes de uma amostra podem distinguir diferenças antes não observadas ou notadas. Assim, quanto mais prejudicado estiver o sítio maior deverá ser a amostra, pois o processo comparativo que iremos estabelecer com as outras áreas permitirá isolar cronologicamente os grupos que aí se estabeleceram. Devemos partir do princípio que em qualquer sítio, de superfície ou não, quanto maior for a amostra, maior será a quantidade de documentos que teremos à disposição para leitura e interpretação, facilitando a identificação daqueles sítios que por razões várias, possuem poucos fragmentos ou estão misturados.

2.3. - O produtivo e o decorativo

O que é produtivo daquilo que é decorativo.

O modo produtivo é uma seqüência de ações desde a produção da pasta até a queima e daí o início da utilização. As ações são técnicas e no caso do acordelamento temos a fixação dos roletes, o fechamento dos interstícios, buscando a forma pre-

tendida e um acabamento superficial. Havendo uma modificação na técnica altera-se o modo de produção, variando as ações e possivelmente as intenções.

Devemos ver a produção através do modo mais utilizado e, a partir daí, relacionar os demais elementos que serão variáveis de um comportamento técnico-cultural. No caso da cultura Guarani o acordelamento é o mais comum mesmo durante o contato com o europeu onde continuam produzindo para atender suas necessidades com as técnicas nativas, embora não desconheçam as européias. A seqüência das gerações é que irá introduzir modificações de formas, a eliminação ou a substituição do tratamento superficial externo, assim como, em alguns momentos, a presença de adereços ou apêndices antes desconhecidos.

Dentro do processo analítico que normalmente é dispensado à cerâmica nativa, o comportamento tem sido sempre de ver manifestações exteriores como uma manifestação artística ou simplesmente decorativa. Nos trabalhos até o momento publicados não se buscou a distinção, diferenciação e conseqüente separação do realmente técnico - acabamento de cunho prático, do intencionalmente artístico - acabamento de cunho artístico. No momento em que fixarmos esta diferenciação e conseguirmos grafar estes elementos, estaremos criando uma nova visão em termos de grupo como de comportamento dos grupos dentro de uma área específica e fixando um todo para a cultura.

Mas como distinguir o produtivo do decorativo?

Há ações que não possibilitam de forma alguma uma ação de fixação dos roletes ou da pressão da pasta contra o molde ou, ao moldar, a criação de melhores condições da aglutinação da argila e, conseqüentemente, a geração de uma forma. Para o

acordelado: a corrugação, a digitação, o espatulamento são elementos fixadores. Já para o

moldado: a ação deveria estar pelo interior onde formas de pressão determinariam sua interação maior com as intencionalidades criadas no molde. É lógico que estaremos diante de ações que irão desaparecer após a consecução do objetivo, pois haverá um alisamento para extirpar as rugosidades que porventura deveriam existir. Da mesma forma o

modelado: que seria a colocação da pasta dentro de uma forma predeterminada, um cesto por exemplo, e as impressões externas seriam estampadas e internamente alisadas para extirpar a rugosidade da pressão exercida; nas peças pequenas, nota-se a ação dos dedos no momento em que modela a peça e temos um digita-

do muito mal feito; há peças, entretanto, que embora modeladas não apresentam nenhum sinal, como no caso dos adereços, cachimbos e outras.

O que pretendemos aqui, caracterizando ou tentando fazê-lo, foi chamar a atenção para o tipo de acabamento externo que pode estar sendo gerado por um modo produtivo diferente daquele que usualmente é o utilizado. Nada impede que em um grupo onde o modo produtivo predominante seja um, exista uma pequena parcela dos demais com suas características bem explícitas. Neste caso, ele é tão importante como o outro, pois seu acabamento é prático e não artístico; estamos diante de produção e não decoração. Vale salientar, também, que determinados objetos exigem determinadas ações produtivas. Isto deve ser isolado. Isolar o produtivo é de importância seja qual for o modo de produção. Poderíamos estar diante de vasilhas cujo uso, em determinado momento da evolução do grupo, exigiriam determinado tipo de produção, posteriormente não mais o teríamos. Desprezar por insignificância percentual é estar afastando, talvez, uma tendência cultural expressiva dentro de um momento cronológico. Isolar o modo de produção e buscar a técnica utilizada para a sua produtividade seria o primeiro passo. Uma vez identificado é possível quantificar quer seja um ou vários, associados. Assim isolados os modos de produção por sítios, poderemos estabelecer as variações não só no sentido geográfico como também cronológico, havendo as possibilidades de comparação por grupos ou áreas.

No que tange a decoração real esta será um tipo de acabamento artístico, intencionalmente produzido, e o será, desde o momento em que sobre ele nada mais possa ser feito. É o caso do liso ou de um lustro impedem outra ação dando-lhe assim uma intenção definida e definitiva; ela é um processo artístico.

Há casos em que o produtivo é suspenso e aplica-se sobre ele uma decoração e aí teríamos uma decoração sobre uma produção; morfologicamente teríamos uma decoração sobreposta, estruturalmente, uma decoração real sobre uma fictícia ou, mais precisamente, um acabamento sobreposto prático ou artístico. Neste caso, há efetivamente um momento produtivo que deve ser considerado e uma decoração que deve ser computada. O momento gerador das vasilhas é algo passível de ser quantificado.

As expressões decorativas, entretanto, que podem e são geradas somente com a finalidade decorativa são as de corte (ungulado, inciso, beliscado, etc.), onde a ação exercida não altera a forma ou qualquer outro componente produtivo; é, ao contrário, sua perfeição que importa, pois irá determinar o grau de umidade e rigidez alcançado pela vasilha. Estas decorações que não envolvem produ-

ção deveriam ser computadas como tal, observando-se apenas sua aplicação dentro do fluxo produtivo.

Entretanto, ações produtivas já anteriormente definidas poderão também ser utilizadas como acabamento artístico. Sua identificação não estaria na forma mas na adição, feita sobre a vasilha já estruturada, de uma nova quantidade de pasta mais plástica e que suportaria, sem alterar a estrutura, tipos decorativos digitados ou espatulados, que originalmente são modos produtivos, mas agora passam a ser acabamento artístico.

Em síntese poderíamos estabelecer o que deveríamos definir e, a partir daí, quantificar:

- O que realmente é modo de acabamento produtivo e em que etapa do fluxo a produção foi suspensa.
- O que realmente é modo de acabamento artístico e em que etapa foi aplicado, dando assim o modo de decoração real e fictícia.
- O que é realmente modo de acabamento artístico e quantificar o tipo e variação.
- Quando o modo de acabamento prático é considerado artístico e quantificar o tipo e variação.

2.4. - A decoração

A decoração como elemento isolado visto morfológicamente, de representação superior, independente dos demais mas fixada com suas variações.

O processo analítico até o momento desenvolvido no estudo das culturas nativas tem na decoração seu elemento básico e principal e ocupa um lugar de destaque, e sempre é visto como único. Toda a alteração que existe em uma superfície é uma intencionalidade decorativa e esta tem sido agrupada em grandes tipos, não interessando as diferenças de processos. Alguns pesquisadores não as consideram como diferenças mas como evolução dentro do grupo no passar do tempo, exigindo momentos cronológicos distintos, ou se a decoração é melhor ou pior, ou se há uma variação na pasta, determinam como "pobreza" ou "riqueza" do grupo, independente de sua origem e de seus vínculos com grupos aparentados que vivem na região em outras condições.

A decoração real como modo de acabamento artístico é uma intencionalidade muito bem definida pois consta de um conjunto de ações que busca um acabamento específico. Não vamos aqui repetir o já tratado anteriormente, mas é interessante frisar os elementos principais partindo do geral. As decorações reais estariam reunidas em grandes grupos que seriam os acabamentos artísticos.

- Acabamento simples
- Acabamento sobreposto
- Acabamento duplo
- Acabamento de dupla face
- Acabamento misto

O uso do instrumento por sua vez é definido por uma ação que seria a forma pela qual se posiciona o instrumento em relação à superfície a ser trabalhada. Esta ação pode e é agrupada pelos instrumentos e suas ações de forma ampla:

- Ação digital
- Ação ungueal
- Ação impressa
- Ação estriada
- Ação nodulada
- Ação roletada
- Ação excisa

As ações assim agrupadas reúnem todos os tipos decorativos que, por sua vez, reúnem as variações que seriam a forma de utilizar o instrumento sobre uma superfície cerâmica. Em síntese teríamos todo o processamento assim reunido:

Modo de acabamento artístico = Ação + Ação
 Ação = Tipo + Tipo
 Tipo = Variação + Variação

Desta forma é possível quantificar toda a manifestação artística desde as possíveis "especialidades" até as formas "modais" do grupo e suas associações em grupos cada vez mais amplos até alcançarmos o modo de acabamento artístico. Esta série de gráficos nos dará uma tendência bastante nítida do grupo e sua intencionalidade.

A análise assim proposta nos dá uma visão ampla do grupo e de seu comportamento e maiores recursos para uma interação entre elementos de uma mesma área e, a partir daí, as mudanças de comportamento da cultura. Há variações que em determinado momento são de maior importância que o tipo pelo percentual que representam e isto deve, forçosamente, ter um significado. Se colocarmos tudo dentro de um tipo, transformamos as diferenças em um plano, eliminando-as e, conseqüentemente, criando uma falsa visão sobre o grupo e seu comportamento na respectiva área. Se adotarmos esta modalidade, que é usual, estaremos aproximando grupos que realmente estão mostrando uma tendência de afastamento e cronológica ou ecologicamente distanciados.

Estas variações serão mais significativas no momento em que nos aproximamos de áreas de contato, em fronteiras culturais, onde a aceitação de motivos ou trocas de influências permitem as alterações no processamento artístico que, ao seu tempo, poderão influir no comportamento de extensa área. Não acreditamos que uma inovação seja introduzida dentro de um vale de forma harmônica, partindo de um ponto e daí a seus vizinhos e, su-

cessivamente, como onda, vá se espalhando por todas as comunidades como se as inovações fossem fácil e rapidamente aceitas por todos.

As inovações ocorrem primeiro junto ao grupo de origem, os aparentados, e este aos seus parentes e assim sucessivamente, de tal sorte que no gráfico teríamos uma manifestação em um ponto e daí a suspensão para aparecer adiante onde poderá desaparecer para novamente ocorrer em um outro ponto. Em um destes locais, a área de influência do grupo poderá ser maior e a expansão para os grupos vizinhos ser um fato e expandir-se por toda a cultura. O processo interpretativo que irá advir é de grande importância, pois a tendência é de se admitir que tal inovação originou-se na ocorrência maior e não na menor, ou vice-versa. São problemas que não iremos tratar aqui, mas deverão ser vistos e tratados no momento da montagem dos gráficos e de suas ocorrências. Ainda não possuímos uma orientação de desenvolvimento das inovações dentro da cultura, é preciso que a análise seja mais profunda e alcance outros vales e daí intentar uma forma de comportamento de homem e de grupo.

No caso específico do Guarani o conhecemos como um todo mas não em suas particularidades, e o estudo das variações e sua valorização poderá nos particularizar aquilo que é amplo e total e, conseqüentemente, aprofundar a cultura.

Não somos partidários da análise puramente morfológica da decoração, pois como já frisamos anteriormente, ela é uma parte do processo. Se, entretanto, ficar provado que sua realização e estudo irá aprimorar o conhecimento, só podemos aceitar sua realização, o que não impediria a realização dos dois enfoques: morfológico e estrutural. Se as duas posições serão coincidentes não poderemos dizer. Dentro do aspecto estrutural há uma definição para o acabamento e sua colocação está muito bem colocada, motivo pelo qual não vamos repetir um processo que estamos utilizando há algumas décadas e o resultado não é, aparentemente, o melhor. Tal como nos grupos nativos, o que estamos propondo é uma inovação e parece que a reação às inovações é inerente no homem, logo...

2.5. - A forma e o comportamento cultural

A forma como determinante das necessidades e seu relacionamento com o comportamento cultural.

É quase impossível querer isolar a forma de utilização. Produz-se para uma necessidade específica: ninguém produz por produzir.

Há uma tendência em querer isolar uma da outra e dar à forma uma atenção especial. No momento atual, quando o conhecimento da cultura é tão superficial e está contido dentro de fases culturais que por vezes não se aproximam e não apre-

sentam uma continuidade lógica, o estudo da forma toma importância considerável, mesmo porque, anteriormente, já o vimos como elemento de utilização e o porquê de sua produção. A tentativa de análise morfológica seria, em primeiro lugar, para estabelecer uma tendência produtiva partindo dos segmentos, da implantação da borda e posição das paredes e daí extrair uma "lei" de produção: o que é permitido ou possível daquilo que é impossível de realizar. A segmentação e o estudo de suas variações nos possibilita esta análise e o reequacionamento da cultura.

Partindo do princípio que deve haver uma "lei produtiva" que visa o atendimento das necessidades e estas têm limites de utilização, uma vasilha não cresce ou diminui até passar para outra forma. Não acreditamos num crescimento ordenado e seqüencial, mas na existência de tamanhos e formas compatíveis com a utilização. As formas existem dentro de tamanhos significativos e daí cria-se outra diferente ou semelhante para outra finalidade. Se tomarmos um exemplo de nossa cultura veremos que as formas se assemelham mas as finalidades são distintas: um pires de xícara de cafezinho não cresce até um prato de torta: embora as formas se assemelhem, o tamanho e a finalidade são bem diversos. Assim temos formas específicas para finalidades definidas e uma seqüência de tamanhos e formas poderá existir enquanto sua finalidade for uma

exigência de utilização de formas e o gráfico respectivo nos dará a relação entre forma e uso, sua posição no tempo e dentro do grupo como portador de uma cultura.

Voltamos a frisar que não vemos a forma como uma condicionante morfológica com seqüências e passagens perfeitas de uma para outra. Assim haverá formas utilitárias de "uso comum" ou seja, vasilhas utilizadas para conter alimentos e outras para recebê-los como individualização e uso do homem.

A presença de vasilhas para guardar alimentos ou líquidos de tamanho avantajado, mas de uso comum, não quer dizer que provêm de outra menor, mas a existência de uma menor com a mesma forma e talvez decoração, o será provavelmente para "uso exclusivo", estando a relação apenas na forma e tamanho, mas muito distanciada na finalidade e função onde sua utilização é mais simbólica do que utilitária e, se for o caso, será para atividades muito específicas onde apenas determinadas pessoas podem participar.

A utilização dos segmentos permitirá um "vocabulário" comum entre os pesquisadores, além de permitir a quantificação das formas, e uma visão mais ampla dos grupos e da relação destes dentro da cultura. Assim, o estudo morfológico da forma é aparente e está vinculado a uma série de variáveis que a elas se inter-relacionam.



2.6. - A cerâmica e sua participação na cultura

Síntese onde as proposições anteriores são consideradas como participes da cultura.

O processo analítico-estatístico por nós proposto é uma variação daquilo que já vem sendo feito há longo tempo. A diferença está no número de gráficos e na forma como os elementos são tratados. De uma maneira geral agrupamos as proposições em cinco gráficos que, em realidade, devido à integração e inter-relação das proposições e das variáveis componentes dos conjuntos, não podem ser tratados como estruturas isoladas, embora utilização, forma, decoração e produção nos dêem esta impressão. É provável que a montagem de uma estrutura gráfica já tenha certa forma de utilização dos dados de outra e assim sucessivamente. Desta forma, a síntese em um dado momento talvez não possa representar-se através de um gráfico mas deva ser analisada e interpretada como texto na comparação dos dados anteriormente conferidos.

Se partirmos da idéia de utilização, a forma é uma decorrência. O modo produtivo e o de acabamento superficial estariam vinculados a momentos culturais quer de tempo como de espaço. A identificação do tipo de utilização através da forma ou não, deverá nos levar ao modo de produção, e aqui as etapas desenvolvidas dentro do fluxograma são de importância. Como também o será o local onde o grupo está assentado e o tipo de ocupação que está desenvolvendo.

A participação dos grupos dentro de um processo cultural não deve ser homogênea, mas deve

ter estágios quer pelo distanciamento dos centros de origem, quer pela posição ecológica que ocupam, quer pela possibilidade de estarem ou virem a entrar em contato com outros grupos que, forçosamente irão, de uma forma direta ou indireta, alterar lenta mas paulatinamente as maneiras de ser e fazer, criando novas perspectivas e comportamentos. Desta forma, a análise dos grupos nem sempre poderá partir de elementos coincidentes, mas de alterações havidas dentro do grupo em função das novas condições. É interessante de salientar que a introdução de elementos novos pode ocorrer em pontos de contato e não ser assimilados ou admitidos pelos vizinhos, mas aceitos pelos aparentados, nas áreas de origem e estes pela influência de que são portadores alterar o comportamento de seus vizinhos. Neste caso, poderá parecer pela extensão da área que as alterações estão se iniciando no centro maior e daí havendo irradiação para outros de menor expressão, quando em realidade ocorre justamente o contrário. Assim, se os elementos a serem comparados não estão dentro de uma normalidade, pois os dados não são coincidentes, devemos buscar as causas, que provavelmente ou estarão no meio ambiente ou na proximidade com outros grupos.

O fechamento de uma síntese onde concorrem tantas variáveis e conjuntos é difícil em um único gráfico, motivo pelo qual somos mais pela análise de texto onde haverá a possibilidade e uma mobilidade maior de se utilizar toda a gama de informações que até aqui alcançamos. O processo interpretativo apresentará uma inter-relação maior dos dados computados e considerados, mesmo aqueles, que por razões de meio e/ou, posição geográfica, seriam muito diminutos dentro de um gráfico, mas poderiam ser bastante explorados e estudados dentro de uma análise interpretativa.





ARQUEOLOGIA GUARANI

Estamos nos propondo a desenvolver um método para analisar corretamente aquela cerâmica arqueológica encontrada no sul do Brasil, Uruguai, sudeste do Paraguai e nordeste da Argentina que, segundo o uso atual entre arqueólogos brasileiros, é classificada como fazendo parte da assim chamada "Tradição Tupiguarani", mas que Brochado (1984) indica claramente ser a cerâmica dos Guarani pré-históricos e históricos e, juntamente com outras sub-tradições e estilos cerâmicos, fazem parte da Tradição Policroma Amazônica muito difundida não só na Amazônia como no Leste da América do Sul, devido às migrações dos Guarani e Tupinambá. Portanto, as primeiras questões a serem respondidas são: quem são os Guarani e, existiu uma Cultura Guarani?

Ser Guarani obedece a um critério basicamente lingüístico, portanto é necessário remontar aos problemas da classificação das línguas do Tronco Tupi, do qual faz parte o Guarani.

Muitas classificações foram propostas para as línguas do que atualmente se denomina Tronco Tupi, porém só citaremos as mais importantes. As classificações de Paul Rivet (1924), W. Schmidt (1926), Loukotka (1935, 1950) e Mason (1950) são basicamente geográficas, agrupando as línguas segundo as posições que ocupam, porém desde 1935 Loukotka (1968) usou o método léxico-comparativo proposto por Brinton (1891), agrupando estas línguas em dezenove grupos diferentes. Rodrigues (1955, 1958, 1964) aplicou o método da glotocronologia léxico-estatística, inventado por Swadesh (1971), dividindo o Tronco Tupi em sete famílias lingüísticas, subdivididas em subfamílias, línguas e dialetos. O Guarani, juntamente com o Tupinambá e quatro outras linguagens, foi classificado como um dos cinco dialetos de uma língua, descrita como Tupi-Guarani, a qual faz parte da subfamília e família lingüística do mesmo nome.

Mais recentemente, Rodrigues (Lemle 1971), Rodrigues (1964:5), aplicou o método de estudar as mudanças fonéticas e fonológicas (*sound-shift*) agrupando as línguas do Tronco Tupi em dez famílias. A primeira delas, denominada ainda Tupi-Guarani, foi dividida em oito subconjuntos, conforme compartilham ou não de certas propriedades fonológicas. É importante que o Guarani Antigo, juntamente com suas formas atuais, tenha sido colocado no subconjunto (I), enquanto Tupinambá, Cocama, Cocamilla e Ornágua, tenham sido classificados em outro subconjunto (III). Isto quer dizer que

as comunidades de falantes do Proto-Guarani e do Proto-Tupinambá se separaram há muito tempo, o que coincide com o longo tempo que Brochado (1984) supõe que os Tupinambá e Guarani estiveram geograficamente separados, tendo seguido caminhos totalmente diferentes por mais de um milênio, até se encontrarem novamente, ao redor de A. D. 1.000, na costa brasileira, próximo ao Trópico de Capricórnio.

Também é importante salientar que, segundo as classificações de Rodrigues, a maior parte da área total ocupada pelos Tupi era ocupada por falantes de línguas de uma única família, a Tupi-Guarani, enquanto que os falantes de línguas classificadas nas outras nove famílias se encontram todos concentrados no curso superior do Xingu, Tapajós e Madeira, principalmente entre o Madeira-Mamoré e o Ji-Paraná, longe do curso do Amazonas.

Quanto à classificação de Greenberg (1960), somente se pode dizer que não tem qualquer base objetiva.

A cartografia mostra as línguas do Tronco Tupi e indica a distribuição dos falantes Tupi e destaca, entre eles, a dos Guarani.

Há grande quantidade de documentos coloniais, onde se indicam os grupos indígenas que habitavam determinada área no momento da chegada do europeu e os movimentos que se seguiram. Estes documentos foram utilizados por diversos antropólogos e lingüistas e as informações neles contidas transportadas para mapas etnográficos-lingüísticos. Destes, os mais completos são os compilados por Métraux (1928: mapa 4), Loukotka (1939), Nimuendaju (Lowie, 1946), Steward e Mason (Mason 1950), Steward e Faron (1959:23), Greenberg (1960) e Rowe (1973), sendo que o mapa publicado recentemente (1981), com os dados de Kurt Nimuendaju de 1944, é o mais completo de todos. Os dois últimos mapas indicam inclusive, por meio de datas anexadas aos nomes tribais, seus deslocamentos históricos. O fator tempo é um dos maiores problemas da localização dos grupos indígenas numa carta geográfica. Como nem todo o território foi alcançado ao mesmo tempo pelos europeus, e a sua ocupação efetiva se estendeu por quase 500 anos, sendo que em realidade ainda continua na atualidade, há uma grande defasagem cronológica nas informações etnográficas. Quando certos grupos indígenas do interior foram contatados neste século, outros, do litoral, como os Tupinambá, já tinham se ex-

tinguido há séculos. Isto quer dizer que nem todos os grupos que figuram em um mesmo mapa foram ou são contemporâneos, os mapas dão uma visão plana e estática de um processo que em realidade é dinâmico. O uso de datas indicando quando ocorrem os primeiros contatos colocados nos mapas de Nimuendaju, (Lowie, 1946; Nimuendaju, 1981) e Rowe (1973), se não resolve o problema, pelo menos indica sua extensão e importância, tentando retirar o planimétrico do problema. Unindo-se os locais onde o grupo foi encontrado em datas cada vez mais recentes se obtém um traçado dos deslocamentos através do espaço e do tempo. Os mapas etnohistóricos dos Guarani indicam apenas as áreas ocupadas em um determinado tempo através das diferentes datas por maiores ou menores períodos ou, continuamente, dentro do período histórico.

Para a realização do presente trabalho compilamos os dados acima citados com informações históricas, e aqueles dos autores da Arqueologia, com os dados atuais (Scatamachia, 1961; Brochado, 1984; La Salvia, 1985; Goulart, 1985), buscando-se ter mais aproximação da realidade. Assim, a fixação da área de ocorrência do Guarani é o somatório de todas estas informações, desde os tempos mais remotos, localização arqueológica, até o início do século XVIII, informações históricas. Deste modo, as línguas do Tronco Tupi eram faladas ao longo do Amazonas desde a sua embocadura até o Marañon, o baixo Huallaga, o Médio Ucayalli e o Alto Napo, cobrindo uma distância leste-oeste de quase três mil e quinhentos quilômetros em linha reta. A distribuição, entretanto, não era contínua, sendo interrompida em alguns trechos por falantes de linguagens dos troncos Aruaque e Caribe. Da desembocadura do Amazonas para o norte, no Amapá, até o litoral da Guiana Francesa, encontramos os falantes Tupi. Na margem sul do Amazonas os falantes Tupi estendem-se ao longo dos cursos do Tocantins, Xingu, Tapajós e Madeira, alcançando até suas cabeceiras. Ao sul da desembocadura do Amazonas, o Tupinambá era falado ao longo de quase toda a costa Atlântica, desde o rio Pará e o Baixo Tocantins até Cananéia, no sul do Estado de São Paulo. Era falado também em bolsões no interior, ocupando seções no Alto e Médio rio São Francisco, assim como o Alto Tietê.

Quanto ao Guarani, era falado em um trecho bem menor ao longo do litoral, abrangendo o sul do Brasil, a partir de Cananéia e alcançando o estuário do rio da Prata. Entretanto, no interior, os Guarani ocupavam uma enorme área nas bacias do Paraná, Paraguai e Uruguai. Habitavam os vales dos maiores rios desde o Paranapanema, ao norte, até o Jacuí, ao sul, e desde o Baixo Paraguai e o Alto Paraná, a oeste, até o Baixo Paraná e Uruguai, a leste. Alguns bolsões eram encontrados no Alto Paraná, ao norte do Paranapanema e entre o Piratini e o Negro, ao sul do Jacuí. A noroeste do Guarani, os Chiriguano e grupos relacionados, ainda ocupam uma grande área entre o Alto Pilcomayo e o Alto Guaporé.

As comunidades de falantes Tupi cobriam, antigamente, uma distância norte-sul de quase quatro mil e quinhentos quilômetros em linha reta. O Planalto Brasileiro, habitado por falantes das línguas do Antigo Brasil Oriental e Macro-Gê, estava contornado pelos Tupi do Médio e Baixo Amazonas, os Tupinambá costeiros, os Guarani, os Chiriguano os Tupi do Madeira.

Os estudos a respeito do centro de origem das línguas do Tronco Tupi e da dispersão de seus falantes são, ainda hoje, baseados quase que exclusivamente na sua distribuição geográfica dos tempos históricos, e a maioria das conclusões caem em dois padrões básicos: aquelas que colocam o centro original na bacia Paraná-Paraguai (1), e aquelas que colocam o centro original na drenagem meridional do Amazonas (2). A primeira corrente, proposta por Von Martius em 1867, se filiam entre outros Ehrenreich (1891), Garcia (1922), Rivet (1924), Lothrop (1932), Costa (1939, 1959), Lima (1939) e Mason (1950). A segunda, proposta por Von den Steinen (1886), se filiam entre outros Métraux (1928), Loukotka (1935, 1950) e Rodrigues (1945, 1958). Idéias diferentes, entretanto, foram mantidas por W. Schmidt (1926), seguido por Sampaio (1922) e Freitas (1914).

Com o início da Arqueologia no Leste da América do Sul alguns arqueólogos se filiaram ao primeiro grupo: Lothrop (1932), Canals Frau (1953) e Laming-Emperaire (1959); enquanto outros admitiam a segunda corrente: Evans (1964), Beltrão e Kneip (1969), Palestrini (1975), Schwenn (1970), Riestler (1972), Brochado (1973), Meggers e Evans (1977, 1978) e Meggers (1979). Outros arqueólogos fizeram novas propostas. M. Schmidt (1932) achou que na bacia do Paraná ocorreu uma integração de elementos culturais de muitas origens diferentes; Susnik (1975) coloca o centro original no Brasil Central, a oeste do Rio Madeira, enquanto Lathrap (1962, 1970, 1972), propõe como origem a Amazônia Central, no que é seguido por Brochado (1984).

Estudos comparativos feitos por Métraux (1928) seguindo o método de Nordenskiöld (1917) do estudo detalhado da distribuição geográfica dos traços da cultura material presentes em tempos históricos, ainda que não possuam o mesmo nível de seu idealizador, chegaram à conclusão de que os únicos itens da cultura material comuns a todos os Tupi-Guarani - querendo com este termo indicar todos aqueles grupos falando aquelas linguagens agora classificadas no Tronco Tupi - eram a pintura e o verniz aplicado na cerâmica. No entanto, a pintura a que se refere, difere de grupo a grupo, sendo monocromática em alguns, bicromática ou tricromática (polícromática) em outros. Quanto ao uso do verniz, resina vegetal aplicada à cerâmica depois da queima, é uma característica comum a toda Amazônia. O que realmente reúne e aproxima estes grupos não pertence à cultura material, é o uso de línguas aparentadas. Sendo isto certo, os falantes Tupi não apresentariam, ao menos em tempos históricos, homogeneidade do ponto de vista cultural e material e sim, somente, do ponto de vista lingüístico.

Está faltando ainda um estudo semelhante da distribuição geográfica dos traços do que se convencionou chamar de "cultura não material", mas também não parece que muitos traços seriam comuns a todos os Tupi. Fica, portanto, claro que o problema da delimitação da área ocupada pela cultura Guarani apresenta dois aspectos:

1. A área etnohistórica de ocupação da Cultura Guarani, tendo como base a documentação etnohistórica a respeito da distribuição do Guarani Antigo e suas formas modernas e atuais: Mbyá, Xetá, Nandeva, Caiuá, Guarani Paraguai, Guacupovi, Tapietê e Chiriguano.
2. A área pesquisada arqueologicamente onde se encontram evidências da Cultura Guarani, a qual apresenta coincidências com a da distribuição etnohistórica de falantes Guarani. Não podemos afirmar que a coincidência seja completa, observa-se, no entanto, que não existem sítios Guarani fora da área de dispersão do Guarani Histórico.

A área na qual foram identificados sítios com cerâmica Guarani forma um bloco maciço de aproximadamente 1.200.000 km², situado entre a costa Atlântica e o rio Uruguai, e estendendo-se do Trópico de Capricórnio até o Rio da Prata. Até o momento teríamos 830 sítios localizados, sendo 760 no sul do Brasil, abrangendo os Estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, os restantes, em número de 70, no Uruguai, nordeste da Argentina e sul do Paraguai.

A lista de arqueólogos que estudaram a cerâmica Guarani começou com Ihering, no Brasil em 1879, e com Ameghino em 1880 na Argentina, e é continuada posteriormente por tantos estudiosos e pesquisadores que não pode ser detalhada aqui, mas já foi por Brochado (1973 a : 11-14,25, 1973 b

1984 : 409-420) e Scatamachia (1981). Da mesma forma, apresentar a cartografia individualizada dos sítios e entrar em uma discussão mais completa dos problemas que envolvem a Arqueologia Guarani, julgamos fora de propósito para este Manual, mas este tema poderá ser encontrado em Brochado (1984).

Este Manual não se baseia no exame direto de todo o material arqueológico Guarani conhecido. Diretamente foram analisadas e estudadas as coleções do Alto e Médio rio Uruguai, Alto e Médio no Ijuí, Médio Jacuí, rio Taquari, litoral norte do Rio Grande do Sul e do extremo sul da Lagoa dos Patos, depositados no Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Gabinete de Arqueologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Instituto Anchieta de Pesquisas da UNISINOS; Museu Antropológico Diretor Pestana da UNIJUÍ, Museu do Patronato Agrícola de Santa Maria; Museu Antropológico do Rio Grande do Sul e Laboratório de Arqueologia Pe. João Alfredo Rohr da Universidade Federal de Santa Catarina. Os dados obtidos foram comparados com os publicados pelos outros pesquisadores da arqueologia Guarani; infelizmente alguns deles bastante incompletos. Não foram encontradas divergências importantes, portanto nossas proposições se aplicam perfeitamente àqueles trabalhos que, em sua grande maioria, deveriam ser revistos à luz da nova nomenclatura analítica que estamos propondo.

Deve ficar claro que outras áreas com outros nichos ecológicos, outros processos de contatção, tenham problemas próprios que deverão ser aprofundados pelos pesquisadores que estudam diretamente os materiais. Somente assim alcançaremos o ideal de compreendermos a Cultura Guarani como um todo.





METODOLOGIA

No estudo do material cerâmico não é possível ficar exclusivamente na visão simples do elemento final de um processo de análise que pouco ou nada diz. Relacionar medidas, formas e estudos de partes, que são de uma maneira geral muito genéricas, determina um aprofundamento cada vez maior do conhecimento tecnológico dos grupos. Sabemos a maneira de fazer e não a de ser e fazer. Não estamos contribuindo para o conhecimento do contexto cultural, mas apenas parte de um processo artesanal que está dentro de um contexto bem maior. Através desta modalidade de estudo alcançamos um conhecimento mas ficamos impedidos de ver outros.

Sempre que desenvolvemos um processo cremos que o seu bom emprego e desenvolvimento não necessita de outras complementações. Não podemos e não devemos ficar, como estamos há algumas décadas, repetindo as mesmas coisas que até o momento trouxeram uma contribuição muito pequena. Aquilo que era uma ferramenta dentro do processo de análise, foi eleito como elemento mais completo para estudo e conhecimento de contextos culturais e sua mensuração, partindo do princípio que os métodos são partes de um conjunto e não a análise final. As sequências gráficas onde o acúmulo de dados gerais e não particularizados podem tudo explicar, é uma visão distorcida da cultura.

Como trabalhamos com elementos tecnológicos, devemos explorá-los ao máximo para daí inferir todos os elementos de um contexto. Assim é preciso fixar outros padrões, outras formas de ação, que, se não são as ideais, serão, pelo menos, um caminho para se ter uma nova concepção cultural dos grupos.

Nas diversas discussões metodológicas preconizadas é possível, em princípio, serem utilizadas para classificação tanto vasilhas inteiras como fragmentos. A análise tem se concentrado na classificação dos fragmentos antes que das vasilhas completas, pois estes constituem um maior volume em depósitos arqueológicos. Por isso a ênfase claramente indicada em algumas características da pasta e no tratamento da superfície, o que é, muitas vezes, confundido com as técnicas de decoração. O mesmo se aplica tanto às aproximações tipológicas como às aproximações modais.

O estudo é um todo e deve preocupar-se com o contexto cultural. Embora partindo de fragmentos, não devemos encará-los somente como tal, mas como documentos explícitos de um tipo de compor-

tamento em função de diversas variáveis. Se a análise primeira é tecnológica, não devemos ficar apenas no saber fazer do homem mas por que faz. E este porquê, é a base do conteúdo cultural.

Dentro das discussões de metodologia, há certos conceitos que devem ser mencionados ou lembrados. Assim para Rouse (1960)

Classificação: é o método empregado pelos arqueólogos para pôr em destaque os padrões existentes no material; ou ainda, é o procedimento de formar classes, denominá-las e defini-las, segundo os padrões distintivos dos artefatos... (Rouse, 1960)

Este mesmo autor, ao referir-se a elementos distintos como classe, modo e tipo, em diferentes momentos de seus trabalhos os conceitua:

Classe é um grupo de exemplares com atributos comuns. (Rouse, 1960).

No dizer de Tarble (1982:6-7), as classes de atributos, artefatos, componentes e etc., são alguma coisa tangível, podendo ser descritas formando o nível concreto da análise.

Ao referir-se ao modo, Rouse o relaciona a atributos diagnósticos usados na classificação, que denomina de analítica.

Modo designa qualquer padrão, conceito ou costume que governa o comportamento dos artesãos de uma comunidade, o qual é passado de geração a geração e pode ser difundido de uma comunidade a outra através de consideráveis distâncias. (Rouse, 1960)

A expressão tipo, tem tido dentre vários autores conceituações diversas, mas coincidentes em sua essência, assim para Krieger (1944: 277) seria a combinação de atributos consistentemente recorrentes, sendo definido por uma específica e coes-

va combinação de traços. Já para Ritchie e Mac Neish (1949, 98-99) tipo seria como um grupo de objetos exibindo características similares e inter-relacionadas que têm significado temporal e espacial. No entendimento de Whallon Jr. (1972:14) o conceito básico para tipo seria o grupo de atributos consistentemente repetidos. Já Rouse (1960) conceitua

Tipo é o agrupamento ou padrão de atributos que distingue um grupo de exemplares e que os define como classe (Rouse, 1960).

A determinação de como se combinam os atributos no material produz conjuntos de atributos com os quais se podem formular tipos. A classificação resultante se denomina taxonômica. Assim devemos considerar mais dois elementos conceituais importantes:

Dimensões são termos descritivos gerais que são mutuamente exclusivos. (Tarble, 1982:5)

As dimensões serão descritas segundo seus atributos específicos, exemplo: cor, forma, técnica de manufatura e decoração, queima, dureza, tratamento de superfície e etc.

Atributo é a menor unidade capaz de ser distinguida qualitativamente numa pesquisa determinada. (Dunnell, 1971:200)

As dimensões dos atributos devem refletir padrões de comportamento e preferências culturais do grupo ou população que produziu os artefatos que estão sendo classificados.

Um estilo cerâmico se descreve pelos seus atributos (modos) e conjunto de atributos (tipos) presentes no material cerâmico produzidos pelos ocupantes de um ou mais componentes arqueológicos, e se define pelos tipos presentes. Um estilo cerâmico deve estar limitado no tempo e no espaço. A comparação, segundo Cruikshank e Rouse (1958:34) se deve fazer a nível de atributos, isto é, de modos; mas segundo Tarble (1982:17) a nível de conjuntos de atributos, isto é de tipos. Modos e tipos são abstrações que definem a classe. Devem ser por sua vez definidos e formam, segundo Tarble (1982:6-7), o nível abstrato da análise.

Segundo o pensamento de Dunnell (1971), de Rouse (1960), e de Tarble (1982:16), ao se iniciar qualquer classificação devemos observar cinco procedimentos recomendáveis:

1. Toda a classificação deve começar com a formulação de um problema, para a solução do qual deve se originar (Dunnell, 1971); portanto, a finalidade da classificação deve ser explicitada logo no início. Os problemas que a classificação deve responder surgem de questões tais como: Quem produziu o material? Como o fez? Para que se utilizava? Como se desenvolveu através do tempo? Que contatos com outras culturas tiveram os que produziram? Como o material reflete outros aspectos da cultura? A classificação não é um fim em si mesmo, mas uma técnica para alcançar determinados objetivos, portanto classificações pretendidamente universais, sem uma finalidade específica em mente, são inúteis.
2. Delimitação do campo, sempre segundo as finalidades da classificação. Por exemplo, quais os fragmentos de vasilhas que vão ser considerados? Todos? Somente as bordas? Somente os decorados?
3. Estabelecimento da escala segundo a qual se farão as comparações. Estas podem ser feitas a nível de atributos (modos), de conjuntos de atributos (tipos), de coleções, de áreas, e etc.
4. Escolha das dimensões dos atributos que vão ser consideradas. Por exemplo, a espessura das paredes, a forma, a cor ou qualquer outro elemento da vasilha. De todas as possíveis dimensões dos artefatos, que são inúmeras, devem ser escolhidas aquelas que proporcionam dados relevantes para as finalidades da classificação. Para estabelecer uma seriação, por exemplo, os atributos escolhidos devem mostrar mudança de frequência através do tempo; para comparação de técnicas de manufatura, devem ser capazes de fornecer informações a respeito destas e etc.
5. Estabelecimento das escalas segundo as quais serão medidas estas dimensões, quer em milímetros, centímetros, a Munsell Color Chart, e etc.

Tanto Steward (1954), como Dunnell (1971), Rouse (1960) e Tarble (1982:20), indicam a necessidade de diferentes categorias de tipologias para diferentes finalidades, e Rouse propõe a existência de três categorias básicas: intrínseca, cognitiva e extrínseca.

Na classificação das formas das vasilhas Guarani buscamos obter uma classificação que fosse aproximadamente a mesma usada pelos artesãos, utilizando, portanto, uma tipologia cognitiva, isto é, aquela que apresenta o mesmo "padrão de atributos que um povo utiliza para categorizar alguns dos seus próprios artefatos e consigná-los a uma classe" (Rouse, 1960). Tipologias cognitivas são utilizadas pelos etnógrafos quando estudam a fabricação de artefatos, em função da mentalidade dos artesãos que os produziram (Rouse, 1960). Isto foi possível porque usamos um testemunho etnográfico, ainda que indireto. Na impossibilidade de fazer atual-

mente uma observação a respeito da produção da cerâmica Guarani, pois esta não é mais produzida, recorreremos às informações etnográficas a respeito contidas no dicionário da Língua Guarani compilado por Antonio Ruiz de Montoya, no início do século XVII. Observamos que a classificação explicitada pelos próprios Guarani apresentada por Montoya, era basicamente funcional, ainda que obviamente o artesão poderia ter classificado seu material de diferentes maneiras: pela sua função, pela decoração ou outra classe funcional.

Na classificação do tratamento de superfície das vasilhas, na falta de dados etnográficos como os existentes para as formas, a tipologia empregada por nós só poderia ser extrínseca (Rouse, 1960), a qual resulta do padrão de atributos distintivos obtidos mediante a classificação dos artefatos de acordo com traços selecionados, com o fim de destacar o significado estilístico cronológico, funcional ou evolutivo dos artefatos. No nosso caso, os atributos selecionados foram aqueles capazes de fornecer informações a respeito dos modos de produção, utilização e de decoração respondendo, portanto, às informações ou à pergunta: Como foi feita a cerâmica? Os aspectos evolutivos e cronológicos podem ser também obtidos estudando as mudanças nestas técnicas, respondendo à questão: Como se desenvolveu a cerâmica através do tempo e do espaço? ou à questão: Que influências recebeu a cerâmica Guarani das de outros grupos?

No caso presente, não podemos esperar que nossa tipologia (extrínseca) coincida exatamente com a do artesão (cognitiva), no entanto enfatizamos aqueles atributos dos artefatos que refletem a atividade humana. Nossos modos e tipos são criações exclusivamente nossas, mas devem possuir algum significado nos termos da cultura Guarani. Assim, as inclusões observadas na pasta só serão selecionadas como atributos se tivermos boas evidências de que foram propositalmente adicionadas a ela, constituindo um verdadeiro antiplástico. As diferentes colorações apresentadas pelas superfícies não pintadas ou pelo núcleo, somente serão selecionadas como atributos se for possível relacioná-las com o controle da queima, isto é, se as evidências apresentadas demonstram que havia uma possibilidade de controle da queima, pelo artesão, no momento de obtê-las, quando quisessem.

Talvez os padrões utilizados em nossa tipologia extrínseca nunca tivessem sido explicitamente reconhecidos pelo artesão, como ocorre com a tipologia das formas (cognitiva), mas se pode supor que inconscientemente fossem idéias compartilhadas entre eles, das quais existem abundantes evidências etnográficas para diferentes grupos.

O problema da classificação dos artefatos arqueológicos, como no caso especificamente das vasilhas cerâmicas ou de seus fragmentos, se acha atualmente polarizado em duas posições metodológicas: uma enfatizando os modos, propondo uma aproximação caracterizada por uma classificação analítica, a outra, enfatiza os tipos, com uma aproxi-

mação tipológica, ou seja, taxonômica, caracterizada pela análise dos tipos/variedades (Sabloff e Smith, 1969:278).

A classificação analítica se concentra nos atributos selecionados ou diagnósticos dos artefatos que refletem os modos, porque nem todos os atributos são indicativos de modos, ou seja, nem todos são culturais, e como vimos, somente estes podem ser utilizados. Além disso, alguns outros atributos podem ser idiosincráticos do artesão e sua raridade indica que não foram aceitos pela comunidade, uma forma ou decoração representada por um único exemplo.

A classificação analítica procura, através dos atributos comprovadamente culturais, chegar aos próprios padrões, conceitos e costumes da cultura estudada arqueologicamente. Caracteristicamente, neste tipo de classificação são estabelecidos modos independentes uns dos outros e não há interesse na maneira pela qual estes modos se combinam nos artefatos.

Existem duas categorias de modos: os conceituais constituídos dos atributos que indicam a existência de conceitos a respeito do material, forma ou decoração aos quais o artesão se conformava, como por exemplo, a existência de bases, bordas ou gargalos de uma certa forma, ou de determinados motivos, como triângulos ou círculos, na decoração. Os modos processuais são constituídos de atributos que indicam os procedimentos seguidos na produção e uso dos artefatos; neste caso, o arqueólogo deve inferir o comportamento do artesão a partir dos atributos, segundo processos bem conhecidos (Rouse, 1960:315).

Propõe Rouse (1960, 315 : fig.2), que no processo analítico, cada coleção de artefatos seja dividida sucessivamente de acordo com o material utilizado, a tecnologia empregada, as formas e a decoração obtidas e os usos a que teriam sido destinados, daí resultando séries sucessivas e independentes de modos tecnológicos, estilísticos e funcionais. Numa seriação quantitativa percentual o total das percentagens dos modos só somará 100% dentro de cada classe sucessiva: citamos como exemplo, os modos tecnológicos dentro da classificação segundo a tecnologia empregada na confecção dos artefatos.

A classificação taxonômica se concentra naqueles atributos que indicam tipos. Como no caso anterior, estes atributos também devem ser selecionados pelo seu significado cultural, sem o qual não têm nenhum valor diagnóstico. O resultado da classificação taxonômica é uma série de classes ou subclasses, as quais são dependentes e exclusivas entre si, e formam os tipos ou variedades. Isto é, um artefato ou fragmento classificado num tipo ou variedade não pode, por definição, ser incluído ao mesmo tempo, em outra. Portanto, numa seriação quantitativa percentual, o total de percentagens dos tipos/variedades deve somar 100%.

Distingue Rouse (1960 : 317) basicamente duas categorias de tipos: tipos históricos são os com

significação temporal/espacial, como por exemplo, aqueles utilizados na análise taxonômica preconizada por Ford (1962), Evans e Meggers (1974), o chamado sistema Fordiano, os quais são selecionados exatamente por mostrar uma mudança de frequência através do tempo. Tipos descritivos, são os que se referem primariamente à natureza dos artefatos.

Há várias maneiras diferentes de classificar uma coleção para formar tipos. Pelo sistema Fordiano, o arqueólogo trabalha intuitivamente, dividindo e subdividindo os artefatos até que estes formem classes aparentemente homogêneas. Seguindo o argumento apresentado por Rouse (1960 : 315 - 316), o arqueólogo para ser lógico deveria primeiro efetuar uma classificação analítica, para obter modos, depois uma taxonômica, em termos destes modos. Neste caso, tipo pode ser definido como um complexo de modos que é diagnóstico de uma classe de artefatos e que serve para distingui-los das outras classes. Isto pode ser obtido estatisticamente observando as combinações mais frequentes de modos taxonomicamente significantes (Sheppard, 1976 : 322 - 332).

Um problema do sistema Fordiano é que a maioria dos modos que fazem parte da descrição dos tipos não são, portanto, atributos diagnósticos destes mesmos tipos.

As classificações analítica e taxonômica podem, portanto, ser complementares, sempre que a segunda for subordinada à primeira, como propomos neste Manual. No entanto é contraditório juntar numa mesma classificação conceitos diferentes, como tipos e modos, como por exemplo, numa seriação quantitativa percentual de tipos/variedades incluir também modos ou o que foi entendido como tal, e obter uma soma total das percentagens de tipos e modos de 100%, o que é encontrado em alguns trabalhos publicados sobre cerâmica Guarani.

Como qualquer outro sistema de análise da cerâmica, o dos tipos/variedades depende do reconhecimento e uso dos atributos das coleções cerâmicas; o que diferencia os vários sistemas é a maneira pela qual estes atributos são empregados (Sablof e Smith, 1969 : 278).

No sistema tipo/variedade, segundo o estabelecido por Gifford, Smith e Willey (1960), os atributos são separados em diversas categorias: gênero (ware), tipo/variedade e grupo.

Como conceito amplo teríamos para

Gênero (ware) é um conjunto no qual todos os atributos de composição da pasta e de acabamento de superfície são constantes excetuando-se, por vezes, o antiplástico

Na composição da pasta se observa usualmente a sua textura, a presença do antiplástico, dureza e porosidade; no acabamento da superfície são

observados a textura, brilho, coloração, presença ou não de engobe, barbotina e, etc. O gênero é menos limitado no tempo do que o tipo/variedade, isto é, se acredita que os atributos que o caracterizam teriam variado menos no tempo.

Os atributos do tipo são aqueles relacionados às técnicas de decoração e às formas das vasilhas. O tipo é definido como representando um agregado de atributos cerâmicos visualmente distintos, já objetivados dentro de uma ou outra das diversas variedades que, quando tomados como um todo, são indicativos de uma classe particular de cerâmica produzida durante um específico intervalo de tempo, dentro de uma região determinada. Teoricamente a variedade cerâmica tem sido aceita como a unidade básica da análise a qual, depois que a cerâmica fica melhor conhecida, se torna um tipo (como uma variedade conhecida) ou alguma das variedades dentro de um tipo. Na prática, o tipo é que tem sido usado como base da análise, com variações menores, mas mais significativas, dentro do tipo, que são analisados então ao nível de variedade.

Grupo é uma coleção de tipos estreitamente relacionados que demonstram consistência na gama de variações da forma e da cor, devendo possuir uma determinada contemporaneidade.

Os grupos são mais usados para reunir material pertencente ao mesmo gênero, elementos de um mesmo complexo ou complexos cerâmicos, que não podem ser separados em tipos devido às pequenas dimensões ou ao processo erosivo instalado sobre os fragmentos.

A finalidade do uso combinado das categorias gênero, tipo, variedade e grupo é estabelecer complexos e seqüências cerâmicas, e desta forma revelar o desenvolvimento da cerâmica no tempo e no espaço.

A classificação taxonômica ainda pode, segundo Whallon (1972), comportar duas aproximações distintas: a paradigmática e a que poderíamos chamar de dendrítica, arbórea ou hierárquica.

A classificação paradigmática é obtida pela tabulação cruzada de todos os atributos igualmente considerados, sem sua hierarquização, criando múltiplos escaninhos ou células, cada uma necessariamente definida por uma combinação específica de todos os atributos considerados (Whallon : 1972 : fig. 1a). A delimitação de Krieger (1944 : 277) como uma classificação coesiva de traços, implica na consideração da ocorrência simultânea de uma série de atributos altamente associados. Daí se depreende que a classificação paradigmática deve preencher os seguintes requisitos: (1) tanto quanto possível todos os atributos devem ser considerados juntos, (2) o significado da associação entre dois atributos quaisquer

é considerado como sendo uniforme em todo o material que está sendo classificado e (3) todos os atributos recebem, ao menos implicitamente, pesos iguais de importância.

Na classificação dendrítica, hierárquica ou arbórea a divisão dos vários atributos é feita em ordem, seguindo princípios hierárquicos. Certos atributos devem ser considerados antes de outros e os critérios, definindo qualquer tipo, podem ser diferentes conforme o número e os atributos considerados. Os tipos são definidos procedendo através de uma série de decisões hierarquicamente organizadas; portanto, a classificação é baseada em princípios bastante diferentes da classificação paradigmática, tanto logicamente, como pode ser visto na estrutura da conceituação de tipos, como na prática. Os dois princípios centrais que efetivamente governam esta tipologia são contraditórios ao conceito formulado por Krieger (1944 : 277) para tipo. Assim (1) há uma hierarquia de importância e, portanto, uma ordem de consideração entre atributos considerados na tipologia; (2) os critérios, por definição, mudam de um tipo para outro, dependendo do ponto onde se está no processo de subdivisão ao longo da hierarquia de atributos.

Esta tipologia do tipo arbóreo ou dendrítico, possui o mesmo raciocínio das usadas nas ciências naturais, onde uma série de regras requerem que uma sequência de questões sejam indagadas a respeito de que características os itens exibem ou devam possuir. A presença ou ausência destes caracteres ou atributos deve ser determinada numa ordem ou hierarquia específica. O caráter ou atributo específico procurado em cada passo ou etapa está determinado pela sequência específica de presenças ou ausências anteriormente já observadas no item em questão. Nem todos os atributos devem ser necessariamente considerados na definição do tipo, e o número de atributos considerados varia de tipo para tipo. É necessário enfatizar que isto não é simplesmente uma maneira diferente de encarar a tipologia ou usá-la, mas realmente representa uma lógica de definição completamente diferente da classificação paradigmática mais ou menos implicada na aproximação de Krieger (1944), e advogada e operacionalizada por Spaulding (1953). Numa classificação paradigmática todos os atributos devem ser considerados simultaneamente na definição do tipo. O número de atributos considerados e quais são eles, devem ser idênticos para todos os tipos, mas a ordem em que são considerados é irrelevante.

Uma apresentação mais detalhada e uma discussão da diferença básica na estrutura lógica entre essas duas aproximações ao problema classificatório pode ser encontrado em Tarble (1982).

A aplicação dos princípios de hierarquia (1) dos atributos e de critérios (2) mutáveis, é necessária para a criação de uma tipologia satisfatória. A expressão satisfatória, em uma tipologia, tem subjetivamente, no sentido de seus criadores e aqueles que a usam, a representatividade de uma realidade, onde os tipos refletem o modelo existente na mente do artesão constituindo-se numa tipologia cogni-

tiva; objetivamente seja capaz de refletir variações de espaços no tempo e no material arqueológico, assim as variações no espaço e no tempo desse modelo mental, constituem-se tipos históricos.

Como diz Whallon (1972 : 13), qualquer um que se atreva a escrever a respeito de tipologia na Arqueologia deve ser presunçoso ou ter alguma nova contribuição concreta para fazer.

Acreditamos que esta é a primeira vez que se realiza inteiramente na prática, a proposição de Rouse (1960 : 315) de que, se o arqueólogo quiser ser completamente lógico e sistemático, deve primeiro efetuar uma classificação analítica do material de maneira a formular modos e só depois efetuar uma classificação taxonômica, nos termos destes modos, em vez de voltar novamente aos atributos originalmente observados.

Na verdade o conceito de tipo/variedade e o sistema de modos, apesar de diferirem em ênfase, não necessariamente devem ser separados. Sabloff e Smith (1969) sugerem que o sistema de análise dos tipos/variedades preconizados por Gifford, Smith e Willey (1960), apesar que oferece essencialmente uma aproximação tipológica para o estudo da cerâmica, ainda assim apresenta uma combinação efetiva de alguns méritos da análise de atributos.

Como foi explicado, constatamos que o processo de produção da cerâmica realmente começa com a necessidade de produzir uma vasilha com uma determinada forma para uma certa função, assim, o iniciador do processo é realmente a imagem conceptual do que é necessário para a função em vista. Poderíamos chamar a parte material do processo que se inicia com a escolha do material para a composição da pasta, onde se inclui a natureza da argila, a adição de antiplástico que julgar necessário e o amassamento até a obtenção de uma consistência e plasticidade desejadas. Segue-se a construção, a decoração, a queima, chegando-se ao uso, que irá incluir uma possibilidade de alteração, o reuso e a disposição final.

A classificação proposta neste Manual baseia-se na forma e na função das vasilhas - classificação descritiva e funcional - e, em segundo lugar, no tratamento dispensado às superfícies, descritos segundo o processo de sua produção, o que bem pode ser observado nos fluxogramas apresentados.

Se observa facilmente que foi dada menor importância àqueles atributos julgados mais importantes nas classificações utilizadas PRONAPA (Ford, 1962; Meggers e Evans, 1974), aquelas feitas pelo sistema tipo/variedade, onde o estabelecimento de um gênero constitui o primeiro passo. Estas classificações taxonômicas dão grande importância à natureza, ou melhor, ao aspecto macroscópico da pasta, sua textura, à presença de inclusões - sempre descritas como antiplástico - à dureza, porosidade e coloração, atributos resultantes da interação entre composição da pasta, a temperatura, a modalidade da queima e a técnica desenvolvida pelo artesão, variáveis que nunca foram consideradas nas publicações.

ção dos tipos, isto é, o critério para estabelecer a hierarquia de importância entre os atributos, é a ordem em que logicamente se admite teriam sido realizadas as operações que produziram estes mesmos atributos.

Os tipos consistem, portanto, na combinação de modos selecionados. No caso da classificação dos tratamentos de superfície a natureza da seleção, dependeu do número de alternativas que a cultura oferecia ou permitia ao artesão, e da complexidade dos tratamentos e resultados obtidos.

Rouse (1960 : 317) indica que uma vez estabelecidos os tipos, facilitaria bastante a comparação dos atributos na classificação o uso de uma chave. A que optamos não foi uma lista resumida dos modos como é usual, compreendendo todos os tipos, mas o próprio fluxograma dos modos de produção e de decoração cerâmica. Assim, os modos de produção e de decoração não estão representados em qualquer ordem, mas na ordem lógica em que as operações devem ter sido realizadas. Para identificar o tipo de tratamento de superfície de qualquer fragmento, basta traçar a sua origem através do fluxograma, reconstruindo as operações que teriam sido necessárias para produzi-lo e, ou, decorá-lo. Na classificação proposta os tipos são claramente os resultados da ação dos modos que, no caso, são processuais. Os tipos resultantes, embora descritivos, possuem também uma significação temporal/espacial, como os tipos históricos.

Tipos significativos com relação ao espaço/tempo são definidos operacionalmente como unidades obtidas através de uma série de etapas e decisões que conduzem, através de uma estrutura

dendrítica formada por muitos ramos, até os tipos no final destes. Como estas operações são divididas basicamente em produtivas e decorativas, senso estrito, temos aí dois conjuntos de tipos alinhados nas duas colunas laterais do fluxograma (v. fig. 22). Estes tipos possuem claramente uma significação cultural, sendo possível esperar-se que apresentem correspondência ou sensibilidade às mudanças espaciais e temporais dentro do sistema cultural do qual fazem parte. Os conjuntos de atributos que definem tipos realmente existem no material arqueológico e não são apenas uma simples ficção criada pelo arqueólogo; desta forma, representam normas, padrões ou gabaritos existentes na mente do artesão. Devem existir normas e padrões bem claros a respeito de como a cerâmica deve ser produzida dentro de uma determinada cultura e essas normas e padrões devem ser, pelo menos até certo ponto, tecnicamente lógicas. Logo, não deve ser difícil a reconstrução destes processos através do estudo do material com uma mentalidade também técnica e a distância no tempo, no espaço e as alterações ambientais já sofridas pelas áreas inicialmente ocupadas não impedem esta reconstrução.

Esperamos que o método proposto represente um passo à frente na direção do firme estabelecimento da correspondência entre tipos no material arqueológico e "tipos" na mente culturalmente condicionada dos que produziram o material. No nosso caso, como os tipos decorrem das etapas da própria atividade de produção e decoração da cerâmica, forçosamente devem corresponder a decisões culturalmente exigidas, ou ao menos aceitáveis, efetuadas na mente do artesão.



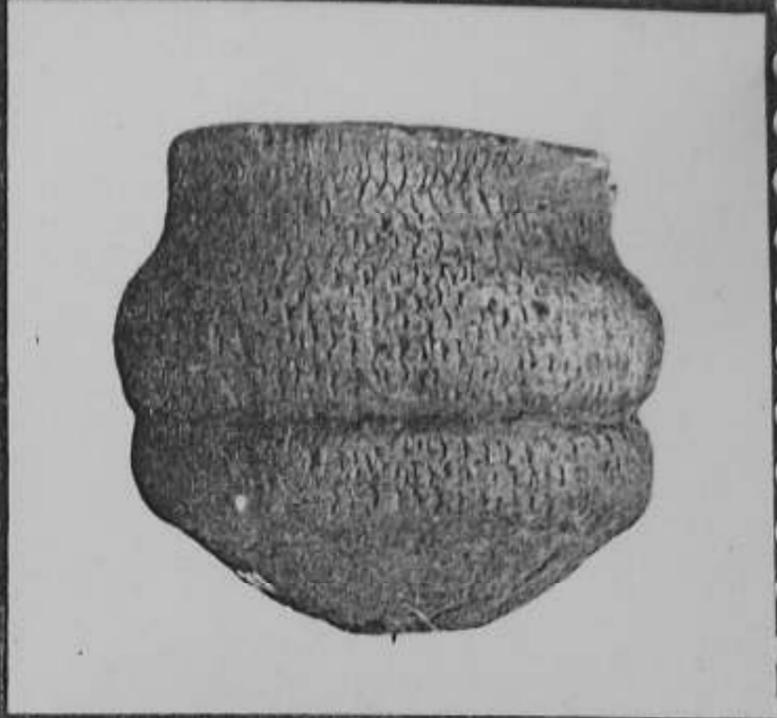


BIBLIOGRAFIA:

1. AMEGHINO, Florentino
1880 La Antigüedad del hombre en el Plata. Buenos Aires.
2. ANDRADE, Dr. Alfredo Antônio de
1926 Estudo das matérias corantes de origem vegetal, em uso entre os índios do Brasil e das plantas de que procedem. Arquivos do Museu Nacional 28. Rio de Janeiro.
3. BELTRÃO, Maria Conceição de M. C. & KNEIPE, Lina Maria.
1969 Escavações arqueológicas no Estado da Guanabara. Ciência e Cultura 21(2):312. São Paulo. Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência.
4. BRINTON, Daniel Garrison.
1891 The American race: A linguistic classification and ethnographic description of the native tribes of North and South America. New York.
5. BROCHADO, José J. J. Proenza.
1973 Migraciones que difundieron la tradición alfarera Tupiguarani. Sociedad Argentina de Antropología, Relaciones 7:7-39. Buenos Aires.
6. 1973 Desarrollo de la tradición cerámica Tupiguarani (A.D. 500-1800). Segunda parte de: Migraciones que difundieron la tradición alfarera Tupiguarani. Gabinete de Arqueología 3. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
7. 1974 Contatos entre europeus e indígenas. Um estudo de aculturação através das mudanças na cultura material. Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas 2:11-46. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
8. 1980 A tradição cerâmica Tupiguarani na América do Sul. Clio 3: 47-60. Recife. Universidade Federal de Pernambuco.
9. 1980 Social ecology of the Marajoara culture. M.R. Thesis, Department of Anthropology, University of Illinois at Urbana-Champaign.
10. 1984 An ecological model of the spread of pottery and agriculture into Eastern South America. Ph.D. Thesis, Department of Anthropology, University of Illinois at Urbana-Champaign.
11. BROCHADO, José J. J. Proenza & VIEIRA, Carmén Vera.
1986 A cerâmica da tradição Guarani. In: GOULART, Marland. Projeto Arqueológico Uruguaí. Relatório de trabalhos na área da Represa de Itá. Eletrosul e UFSC, Florianópolis.
12. CANALS FRAU, Salvador
1953 Poblaciones indígenas de la Argentina. Buenos Aires: Sudamericana.
13. CARDIM, Fernão
1925 Tratado de terra e gente do Brasil. Rio de Janeiro.
14. COSTA, Angyona
1939 Migrações e cultura indígena. Ensaios de Arqueologia e Etnografia do Brasil. Brasileira, Série 5, Vol. 139. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional.
15. 1959 Introdução à Arqueologia Brasileira (Etnografia e História). Brasileira, Série 5, Vol. 34. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
16. CRULS, Gastão
1945 A Amazônia que eu vi. 3ª edição. Brasileira, Volume 113, Cia. Editora Nacional, São Paulo.
17. 1958 Híada Amazônica. 3ª edição. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro.
18. CRUXENT, José & ROUSE, Irving.
1958 An Archeological chronology of Venezuela. Social Science Monographs VI. Pan American Union, Washington.
19. DANIEL, Pe. João, S. J.
1976 Tesouro descoberto no rio Amazonas. Anais da Biblioteca Nacional, Vol. 95, 2 tomos. Rio de Janeiro.
20. DUNNELL, Robert, C.
1971 Sabloff and Smith's: the importance of both analytic and taxonomic classification in the type-variety system. In: American Antiquity 36(7).
21. EHRENREICH, Paul
1891 Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens. Veröffentlichungen aus dem Königlichen Museum für Völkerkunde 21-80. Berlin.
22. 1896 Divisão e distribuição das tribos do Brasil segundo o estado atual dos nossos conhecimentos. Revista da Sociedade de Geografia, Vol. 8, Bol. 1, n° 33. Rio de Janeiro.
23. EVANS, Clifford
1964 Lowland South America. In: Prehistoric man in the New World: Jesse D. Jennings e Edward Norbeck, ed. Pp. 419-450. William Marsh Rice University: The university of Chicago Press.
24. EVANS, Clifford & MEGGERS, Betty J.
1974 Introdução. In: Programa nacional de Pesquisas Arqueológicas, Resultados preliminares do quinto ano, 1969-1970, pp. 7-10. Publicações avulsas do Museu Paraense Emílio Goeldi, Vol. 26. Belém.
25. FORD, James A.
1962 Método quantitativo para estabelecer cronologias culturais. Manuais Técnicos 3. Washington: Unión Panamericana.
26. FREITAS, Afonso Antônio de.
1914 Distribuição geográfica das tribos indígenas na época do descobrimento. Revista do Instituto Histórico e Geográfico 19:103-128. São Paulo.
27. FREYRE, Gilberto
1950 Casa Grande e Senzala. Livraria José Olympio Editora. São Paulo.
28. 1961 Sobrados e Mocambos. Livraria José Olympio Editora. São Paulo. 3ª edição.
29. GARCIA, Rodolfo
1922 Dicionário histórico, geográfico e etnográfico do Brasil 1:339-350. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial.
30. GIFFORD, James C., SMITH, Robert E. & WILLEY, Gordon R.
1960 The type-variety concept as a basis for the analysis of Maya pottery. American Antiquity 25:330-340.
31. GOULART, Marlandi
1980 Levantamento de sítios arqueológicos na área de inundação das Barragens de Machadinho e Itá, Santa Catarina - Rio Grande do Sul. In: Projeto Arqueológico Uruguaí. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina.
32. 1962 Novas perspectivas de análise cerâmica em pré-história Brasileira. Tese de doutoramento São Paulo, Universidade de São Paulo.
33. 1985 Levantamento de sítios arqueológicos na Barragem de Itapiranga. In: Projeto Arqueológico Uruguaí. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina.
34. GREENBERG, Joseph H.
1960 The general classification of Central and South American languages. In: Men and cultures. Selected papers of the V International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, A. F. C. Wallace, ed. Pp. 791-794. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

35. GREGÓRIO, Irnão José - Marista
1980 Contribuição Indígena ao Brasil. 3 volumes. Es-
deve-Empresa Gráfica Ltda. Juiz de Fora, Mi-
nas Gerais.
36. IHERING, Hermann von.
1895 A civilização pré-histórica do Brasil Meridional.
Revista do Museu Paulista 1:33-159. São Pau-
lo.
37. 1907 A ethnologia do Brasil Meridional. Revista do
Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo
11:229-250. São Paulo.
38. 1912 A ethnografia do Brasil Meridional. Anales del
XVII Congreso Internacional de Americanistas,
Buenos Aires, 1910. Vol. 1, pp. 250-264.
Buenos Aires.
39. KRIEGER, Alex D.
1944 The typological concept. In: American Antiquity
9 (3): 271-388. University of Texas.
40. LAMING-EMPAIRE, Annette & EMPAIRE, José
1959 A jazida José Vieira. Um sítio Guarani e pré-
cerâmico no interior do Paraná. Centro de En-
sino e Pesquisa Arqueológica: Arqueologia 1.
Curitiba: Universidade do Paraná.
41. LA SALVIA, Fernando & et alii.
1980 Levantamento de sítios arqueológicos nas
áreas de inundação das Barragens de Macha-
dinho e Itá, Santa Catarina e Rio Grande do
Sul. In: Projeto Arqueológico Uruguaí. Porto
Alegre, Pontifícia Universidade Católica.
42. 1985 Levantamento de sítios arqueológicos na bar-
ragem de Itapiranga, Rio Grande do Sul. In:
Projeto Arqueológico Uruguaí. Porto Alegre,
Pontifícia Universidade Católica.
43. 1985 Estudo arqueológico das culturas indígenas.
In: Projeto Arqueológico Uruguaí, Itapiranga,
relatório final, Porto Alegre, Pontifícia Univer-
sidade Católica.
44. LA SALVIA, Fernando
1986 A cerâmica como elemento auxiliar na fixação
cronológica. In: Anais do VI Simpósio Nacio-
nal de Estudos Missionários. Não-Me-Toque,
RS. Edição e Impressão Gesa.
45. LA SALVIA, Fernando & BROCHADO, José J. J. Proenza
1986 A cerâmica Guarani: análise e interpretação.
In: Anais do VI Simpósio Nacional de Estudos
Missionários. Não-Me-Toque, RS. Edição e Im-
pressão Gesa.
46. LEMLE, Miriam
1971 The Tupi-Guaranian family. In: Tupi studies, part.
1. Summer Institute of Linguistics Publications
in linguistics 29. Dallas, Texas: Summer Insti-
tute of Linguistics.
47. LATHRAP, Donald W.
1962 Yarinacocha: Stratigraphic excavations in the
Peruvian Montaña. Ph. D dissertation, Harvard
University.
48. 1970 The Upper Amazon. Ancient peoples and pla-
ces 70. Thames & Hudson.
49. 1970 Review of Peter Paul Hilbert "Archaeologische
Untersuchungen am Mittlern Amazonas". In:
American Antiquity 35:449-501.
50. 1972 Alternative models of population movement in
the tropical Lowland of South America. Reprin-
ted with corrections of typographical errors from
Actas y Memorias del XXXIX Congreso Inter-
nacional de Americanistas, Lima. Vol. 4, pp.
13-23. Lima.
51. LIMA FIGUEIREDO, José de
1939 Índios do Brasil. Brasiliana, série 5, vol. 163.
Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional.
52. LOTHROP, Samuel Kirkland
1932 Indians of the Paraná Delta, Argentina. Annals
of the New York Academy of Sciences
33:77-232. New York.
53. LOWIE, Robert H.
1946 Eastern Brazil: A introduction. In: Handbook
of South American Indians 1. Julian H. Steward,
ed. Pp. 381-398. Smithsonian Institution, Bul.
143. Washington: Bureau of American Ethno-
logy.
54. LOUKOTKA, Chestmir
1935 Clasificación de las lenguas sudamericanas.
Linguística sudamericana 1. Prague.
55. 1939 Línguas indígenas do Brasil. Revista do Arqui-
vo Municipal 54:147-174. São Paulo: Prefeitura
Municipal de São Paulo.
56. 1950 Les langues de la famille Tupi-Guarani. In: Et-
nografia e Língua Tupi-Guarani 16, pp. 7-42.
Boletim da Faculdade de Filosofia, Ciências e
Letras, 104. São Paulo: Universidade de São
Paulo.
57. 1968 Classification of South American Indian Lan-
guages. Latin American Center Reference Se-
ries. Johannes Wilbert, ed. Vol. 7. Los Ange-
les: University of California.
58. MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von
1867 Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkun-
de Amerikas, zumal Brasiliens 1. Leipzig.
59. MASON, J. Alden
1950 The languages of South American Indians. In:
Handbook of South American Indians 5. Ju-
lian H. Steward, ed. Pp. 157-318. Smithsonian
Institution, Bul. 143. Washington: Bureau of
American Ethnology.
60. MEGGERS, Betty J.
1979 Climatic oscillations as a factor in the prehis-
tory of Amazonia. American Antiquity 44 (2):
252-266.
61. MEGGERS, Betty & EVANS, Clifford
1970 Como interpretar a linguagem da cerâmica.
Manual para arqueólogos. Washington, Smith-
sonian Institution.
62. 1977 Las tierras bajas de Suramérica y las Antillas.
In: Estudios Arqueológicos. Ecuador, Antillas
y tierras bajas de Sudamérica. Quito. Pontifi-
cia Universidad Católica del Ecuador.
63. 1978 Lowland South America and the Antilles. In: An-
cient Native Americans. Jesse D. Jennings, ed.
Pp. 543-591. San Francisco: W. H. Freeman.
64. 1978 Aspectos arqueológicos de las tierras bajas de
Sudamérica y las Antillas. J. Jennings, transl.
Cuadernos del Centro de Investigaciones An-
tropológicas 258 (4). Santo Domingo: Univer-
sidad Autónoma.
65. METRAUX, Alfred
1928 La civilización matérielle des tribus Tupi-Guarani.
Paris.
66. MILLER, Eurico Th.
1969 Pesquisas arqueológicas efetuadas no noroes-
te do Rio Grande do Sul. In: Programa Nacio-
nal de Pesquisas Arqueológicas. Resultados
preliminares do segundo ano, 1966-1967. Pp.
33-54. Publicações avulsas do Museu Paraen-
se Emílio Goeldi, vol. 10. Belém.
67. 1969 Pesquisas arqueológicas efetuadas no oeste
do Rio Grande do Sul. Campanha Missões. In:
Programa Nacional de Pesquisas Arqueológi-
cas. Resultados preliminares do terceiro ano,
1967-1968. Pp. 13-30. Publicações avulsas do
Museu Paraense Emílio Goeldi, Vol. 13. Belém.
68. 1971 Pesquisas arqueológicas efetuadas no planalto
Meridional do Rio Grande do Sul. In: Progra-
ma Nacional de Pesquisas Arqueológicas. Re-
sultados preliminares do quarto ano,
1968-1969. Pp. 37-70. Publicações Avulsas do
Museu Paraense Emílio Goeldi, Vol. 15. Belém.

69. MILLER Jr, Tom O.
1978 Tecnologia cerâmica dos Caingang paulistas. Arquivos do Museu Paranaense: Etnologia 2. Curitiba: Secretaria de Educação do Paraná.
70. MONTOVA, Pa. Antonio Ruiz de, S. J.
1876 Arte de la lingua Guarani, ó mas bien Tupi. Vocabulario y tesoro (Nueva Edición mas correcta y esmerada que la primera) por B. P. S. ou Varnhagen. Viena - Paris.
71. NIMUENDAJU, Curt
1954 Aportamentos sobre os Guarani. Revista do Museu Paulista 8:9-57. São Paulo.
72. 1981 Mapa etno-histórico de Curt Nimuendaju. Rio de Janeiro, IBGE.
73. NORDENSKILD, Erland
1917 The Guarani invasions of the Inca Empire in the 16th century: An Historical Indian migration. Geographical Review 4:103-121. New York.
74. PALLESTRINI, Luciana
1975 Interpretação das estruturas arqueológicas em sítios do Estado de São Paulo. Coleção Museu Paulista: Arqueologia. São Paulo: Universidade de São Paulo.
75. 1976 Estratégias de ataque na evidênciação de testemunhos arqueológicos. Revista do Museu Paulista 23:109-127. São Paulo: Universidade de São Paulo.
76. 1978 Interpretation of buried structures: Coastal sites of São Paulo, Brazil. In: World archaeology: advances in Andean Archaeology, E. Bowman, ed. Mouton.
77. RIESTER, G. Jurgen
1972 Die Pauserna-Guarasug wa. Collectanea Institut Anthropol 3. Möding.
78. RITCHIE, William & MACNEISH, Richard S.
1949. The pre-Iroquoian pottery of New York State. In: American Antiquity 15:97-124.
79. RIVET, Paul
1924 Langues américaines. II, Langues de L'Amérique du Sud et des Antilles. In: Les langues du monde R. Meillet e M. Cohen, eds. Pp. 639-712. Collection linguistique 16. Paris.
80. RODRIGUES, Arnon Dall'Igna
1945 Fonética histórica Tupi-Guarani. Arquivos do Museu Paranaense 4:333-345. Curitiba.
81. 1955 As línguas "impuras" da família Tupi-Guarani. Anais do XXXI Congresso Internacional de Americanistas, São Paulo, 1954. Vol. 1: 1055-1071. São Paulo: Universidade de São Paulo.
82. 1958 Classification of Tupi-Guarani. International Journal of American Linguistics 24:231-234.
83. 1964 A classificação do tronco lingüístico Tupi. Revista de Antropologia 12 (1-2):99-104. São Paulo: Universidade de São Paulo.
84. ROUSE, Irving
1960 The Classification of artifacts in archaeology. In: American Antiquity, 25(3):313-323.
85. ROWE, John Howland
1973 Indian tribes of South America. Map copied and drawn revised 1973.
86. SABLOFF, Jeremy & SMITH, Robert E.
1969 The importance of both analytic and taxonomic classification in the type-variety system. In: American Antiquity, 34(3):278-285.
87. SACKETT, James R.
1972 Method and theory of upper Paleolithic Archaeology Aldine. Chicago Pp. 61-83.
88. SAMPAIO, Theodoro
1922 Archeologia Brasileira. Dicionario historico, geographico e ethnographico do Brazil. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
89. SCATAMACCHIA, Maria Christina Mineiro
1981 Tentativa de caracterização da tradição Tupi-guarani. Tese de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
90. SCHMIDT, Max
1932 Nuevos halazgos pre-históricos del Paraguay. Revista de la Sociedade Cientifica del Paraguay 3(3):81-95. Asunción.
91. SCHMIDT, Wilhelm
1926 Die sprachfamilien und sprachenkreise der Erde. Heidelberg: C. Winter.
92. SCHWERIN, Karl H.
1970 Arawak, Carib, Gê, Tupi: Cultural adaptations and culture history in the Tropical Forest. Apresentado no XXXIX Congresso Internacional de Americanistas. Lima.
93. SHEPPARD, Anna
1976 Ceramics for the archaeologist. Carnegie Institution of Washington, DC., Publ. 609.
94. SPAULDING, Albert C.
1953 Statistical techniques for the discovery of artifact types. In: American Antiquity, 18(4):305-313. Ann Arbor.
95. STEINEN, Karl von den
1886 Durch Central-Brasilien. Leipzig.
96. STEWARD, Julian H.
1954 Native population. In: Handbook of South American Indians. Julian H. Steward Ed. Smithsonian Institution, Bul. 143, vol. 5. Washington.
97. STEWARD, Julian H. & FARON, Louis C.
1959 Native peoples of South America. McGraw-Hill.
98. SUSNIK, Branislava
1959 Material arqueológico del area alto-paraguayense (Pto. de Mayo). Boletín de la Sociedad Cientifica del Paraguay y Museo Etnográfico Andrés Barbero, No 3, Miscelánea 1. Asunción.
99. 1975 Dispersión Tupi-Guarani prehistórica. Ensayo analítico. Museo Etnográfico Andrés Barbero. Asunción. Paraguay.
100. SWADESH, Morris
1971 What is glottochronology? In: The origin of diversification of language. Joel Sherzer, ed. Aldine-Atherton.
101. TARBLE, Kay
1982 Comparación estilística de dos colecciones cerámicas del noroeste de Venezuela: una nueva metodología. Caracas.
102. WALLON Jr., Robert.
1972 A new approach to pottery typology. In: American Antiquity 37(1).
103. WILLEY, Gordon E.
1971 An introduction to American archaeology. Vol. II: South America. New Jersey.
104. WÜST, Imhild
1976 Os horticultores. A tradição Uru. In: Arqueologia de Goiás em 1976. Pedro Inácio Schmitz, Altair Sales Barbosa e Imhild Wüst, eds. Pp. 35-40. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Universidade Católica de Goiás.
105. 1976 Os caçadores. Cerâmica dos abrigos sob-rocha. Fase Jataí. Projeto Paranaíba I. In: Arqueologia de Goiás em 1976. Pedro Inácio Schmitz, Altair Sales Barbosa e Imhild Wüst, eds. Pp. 110-111. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Universidade Católica de Goiás.




POSENATO ARTE & CULTURA

