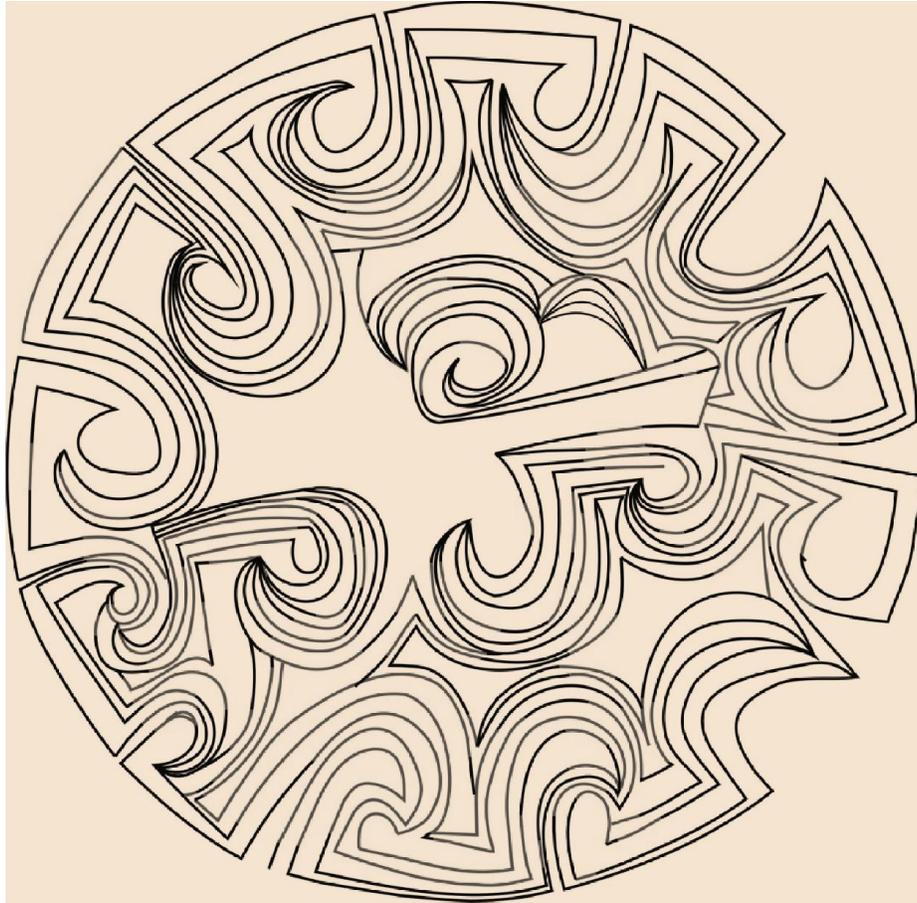


HIURI MARCEL DI BACO



A cerâmica pintada Guarani: o estudo dos desenhos presentes nas cerâmicas arqueológicas da área do Projeto Paranapanema

São Paulo
2018

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA**

Hiuri Marcel Di Baco

**A cerâmica pintada Guarani: o estudo dos desenhos presentes nas
cerâmicas arqueológicas da área do Projeto Paranapanema**

(Versão corrigida, a versão original encontra-se na biblioteca do MAE)

Área de Concentração: Arqueologia

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Profa. Dra. Livre Docente Neide Barrocá Faccio
Linha de Pesquisa 2: Arqueologia e Ambiente

São Paulo
2018

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a todos que me ajudaram e continuam me ajudando. Sem a compreensão e ajuda dessas ilustres pessoas, acredito que jamais seria possível chegar até aqui.

A Profa. Dra. Neide Barrocá Faccio, por acreditar na minha honestidade e dar uma oportunidade apresentando-me à Arqueologia, pelo incentivo, ajuda, orientação e amizade.

Ao Prof. Dr. José Luiz de Moraes por ceder-me duas vezes a vaga de orientando e por ter me incentivado a não desistir de entrar no Programa de Pós-Graduação do MAE.

Aos amigos David Lugli Turtera e Juliana Rocha Luz por também ter contribuído para despertar em mim o interesse pela Arqueologia.

Ao Eduardo Matheus e Thiago Moraes Passos pela ajuda no LAG - UNESP.

Ao Prof. Dr. Luis Antônio Barone e sua família pela amizade e hospitalidade.

A Isa Duilia Bakri.

À CAPES/CNPQ por financiar esse projeto de pesquisa de doutorado.

Aos meus pais Osmair e Gláucia.

Especialmente para minha esposa Bruna Hashimoto, pela compreensão, companheirismo, dedicação e amor doados a mim. A ela também sou grato por ter me dado duas filhas gêmeas lindas, Elis e Lívia, nesse intervalo de tempo entre o início e o fim dessa tese de doutorado.

A Cerâmica Guarani

Elas não foram meramente contentores para líquidos ou para processamento de alimentos; elas foram o suporte físico, o meio para a bem sucedida propagação de sua percepção particular do mundo. Elas veicularam ideias, princípios, crenças e valores, reforçados didaticamente através da repetição exaustiva e controlada de suas formas e padrões decorativos, da maneira como estruturavam seus campos gráficos e empregavam as cores (LIMA, 2010, p. 201).

RESUMO

Esta tese apresenta alguns resultados da pesquisa realizada com as cerâmicas pintadas Guarani do Baixo Paranapanema. A experiência com a análise dos desenhos presentes nos fragmentos cerâmicos permitiu avaliar algumas das propriedades estruturais e simétricas que envolvem essas configurações, bem como demonstrar alguns aspectos interpretativos relacionados com as práticas socioculturais dos indivíduos ceramistas. O objetivo principal é estudar a cerâmica Guarani e interpretar seus desenhos, explicitando os processos cognitivos que envolvem essa atividade. Além disso, proponho uma metodologia de análise dos fragmentos cerâmicos pintados de modo a não fragmentar os estilos em motivos mínimos, que se desenvolvem gradualmente, defendendo e procurando demonstrar o caminho para a compreensão da estrutura do desenho como um todo.

Palavras-Chave: Desenho Cerâmico Guarani; Estrutura; Interpretação, Operações de Simetria.

ABSTRACT

This thesis presents some results of the research carried out with the Guarani ceramics of the Lower Paranapanema. The experience with the analysis of the drawings present in the ceramic fragments allowed to evaluate some of the structural and symmetrical properties that involve these configurations, as well as to demonstrate some interpretive aspects related to the sociocultural practices of the ceramist individuals. The main objective is to study Guarani ceramics and interpret their drawings, explaining the cognitive processes that involve this activity. In addition, I propose a methodology for analyzing the painted ceramic fragments so as not to fragment the styles into minimal motifs, which are gradually developed, defending and trying to demonstrate the way to understand the structure of the design as a whole.

Keywords: Guarani Ceramic Design; Structure; Interpretation, Symmetry Operations.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Plano Cartográfico do Projeto Paranapanema	14
Figura 2:	Ilustração de um esquema particular e o conjunto de vasilhas formando a evidência para tal esquema.....	19
Figura 3:	Ilustração demonstrando que um arranjo dos componentes pode constituir um esquema, assim como os próprios componentes.....	21
Figura 4:	Localização dos Sítios Arqueológicos de Iepê, SP e Baixo Paranapanema.....	43
Figura 5:	Plano Cartográfico dos Pontos de Coletas de Superfície no Sítio Lagoa Seca, no ano de 2010.....	48
Figura 6:	O Ponto como criação da forma e instrumento de medida....	64
Figura 7:	Esquema identificado na Vasilha Guarani do tipo Cambuchí.....	80
Figura 8:	Ilustração demonstrando a rotação do esquema repetido e ordenado alternadamente na vasilha cerâmica Guarani do tipo Cambuchí. Os traços verticais duplos estão destacados na cor azul e representados pela letra V" de vertical. Os traços horizontais únicos estão destacados na cor vermelha e representados pela letra H' de horizontal.....	81
Figura 9:	Ilustração esquemática das segmentações de uma vasilha Guarani do tipo Cambuchí.....	83
Figura 10:	Ilustração esquemática de quatro operações de simetria.....	86
Figura 11:	Ilustração esquemática de sete classes de padrões de margem.....	87
Figura 12:	O tema da cegonha maguari representado na cestaria Wayana.....	95
Figura 13:	O quatipuru (2) e o "quantipuru enquanto onça" (3). Temas gráficos representados na cestaria Wayana.....	96
Figura 14:	Cesto Wayana com desenhos replicados por translação, representando a "lagarta de duas cabeças".....	97

Figura 15:	Interpretação da percepção e projeção no ato de olhar: possível hipótese para a presença do tema da serpente, na cerâmica arqueológica Guarani do Baixo Paranapanema.....	100
Figura 16:	Ilustração de um <i>Tembirú</i> ou <i>Ñaembé</i> reconstituído.....	107
Figura 17:	Planta de uma escavação realizada dentro de uma estrutura de habitação Tupiguarani.....	109
Figura 18:	Planta de escavação - Sítio Arqueológico Aguinha	115
Figura 19:	Reconstituição de desenho presente no interior de um <i>cambuchí caguaba</i>	122
Figura 20:	Cruz ou <i>Kurusú</i> Guarani destacada em vermelho para facilitar sua identificação.....	123
Figura 21:	Cruz ou <i>kurusú</i> Guarani destacada em vermelho para facilitar sua identificação.....	124
Figura 22:	Reconstituição de desenho pintado no interior de um <i>cambuchí caguaba</i> , com os elementos visuais presentes na parte central do desenho, vistos na posição vertical e divididos ao meio.....	125
Figura 23:	Reconstituição de desenho pintado no interior de um <i>cambuchí caguaba</i> , com os elementos visuais presentes na parte central do desenho, vistos na posição horizontal.....	126
Figura 24:	Cambuchí guaçú, utilizado como uma funerária apresentando desenho de cruz ou <i>kurusú</i> Guarani.....	130
Figura 25:	Reconstituição do desenho presente na borda de um fragmento.....	131
Figura 26:	Reconstrução do padrão de repetição do esquema presente no gargalo de uma vasilha Guarani.....	132
Figura 27:	Reconstituição do desenho presente na borda de um fragmento cerâmico do sítio arqueológico Alvim, denominado a partir de pesquisa etnoarqueológica como " <i>ipará karé i</i> , representação gráfica do casco do jabuti".....	135

Figura 28:	Formas retas e angulares presentes nos fragmentos cerâmicos arqueológicos	137
Figura 29:	Ilustração de fragmentos de vasilhas pintadas na face externa, peças nº 1925; nº 1366; nº 1951; nº 1967 e nº 1950.....	137
Figura 30:	Reconstrução do padrão do esquema de desenho a partir da análise de fragmentos apresentando os mesmos desenhos.	138
Figura 31:	Ilustração do estilo de desenho Guarani composto por dois esquemas, que formam um estilo repetido diversas vezes, na zona junto à borda da vasilha.....	138
Figura 32:	Ilustração de diferentes fragmentos indicando a presença de um mesmo esquema de desenho.....	139
Figura 33:	Reconstrução, a partir de um fragmento cerâmico, do padrão de repetição de esquemas compostos presentes nas duas zonas decorativas da vasilha Guarani. Sítio Arqueológico Aguinha, Iepê, SP.....	140
Figura 34:	Reconstrução do padrão de repetição do esquema presente no corpo superior de uma vasilha Guarani. Sítio Arqueológico Pernilongo, Iepê, SP.....	141
Figura 35:	Reconstrução do padrão de repetição do esquema presente no gargalo de uma vasilha Guarani.....	141
Figura 36:	Ilustração com os detalhes de uma possível interpretação para o esquema de desenho presente no interior de uma tampa de urna funerária Guarani. Sítio Arqueológico Aguinha, Iepê, SP.....	143

LISTA DE FOTOS

Foto 1:	Estruturas funerárias decapadas por Faccio (1999).....	51
Foto 2:	Manchas escuras no fundo da "vasilha a", encontrada ao lado da Urna 2, Sítio Aguinha.....	52
Foto 3:	Remanescente de fogueira encontrado na superfície da área do Sítio Aguinha.....	53
Foto 4:	Retirada de vasilhas cerâmicas pelos funcionários do Senhor Eckman Simões, proprietário das terras.....	54
Foto 5:	Retirada de vasilhas cerâmicas pelos funcionários do Senhor Eckman Simões, proprietário das terras.....	54
Foto 6:	Yapepó encontrada ao lado da suposta urna funerária.....	56
Foto 7:	Estrutura funerária evidenciada pela arqueóloga Neide Barrocá Faccio no ano de 1999. Sítio Pernilongo.....	57
Foto 8:	Estrutura funerária encontrada pela arqueóloga Neide Barrocá Faccio, no ano de 1999. Sítio Pernilongo.....	57
Foto 9:	Estrutura funerária encontrada pela arqueóloga Neide Barrocá Faccio, no ano de 1999. Sítio Pernilongo	57
Foto 10:	Vasilha encontrada submersa nas águas do reservatório da Usina Hidrelétrica da Capivara, no ano de 2006. Sítio Pernilongo.....	58
Foto11:	Vasilha encontrada submersa nas águas do reservatório da Usina Hidrelétrica da Capivara, no ano de 2006. Sítio Pernilongo.....	58
Foto 12:	Semelhanças entre motivos gráficos presentes em fragmentos de vasilhas cerâmicas arqueológicas (Sítio Arqueológico Lagoa São Paulo).....	79
Foto 13:	Cerâmica pintada Guarani do tipo Cambuchi Sítio Arqueológico Lagoa São Paulo.....	111

Foto 14:	Semelhanças entre motivos gráficos presentes em fragmentos de vasilhas cerâmicas arqueológicas dos Sítios Pernilongos e Lagoa São Paulo, respectivamente.....	113
Foto 15:	Semelhanças entre motivos gráficos presentes em fragmentos de vasilhas cerâmicas arqueológicas dos Sítios Pernilongos e Lagoa São Paulo, respectivamente.....	113
Foto 16:	Desenho que se encontra atualmente na parte interna da vasilha do tipo cambuchí caguaba Guarani.....	121
Foto 17:	Pai Vitalino, chefe religioso da aldeia de Dourados, com indumentária e apetrechos cerimoniais. 1- Instrumento musical religioso – maracá (mbaracá); 2- Altar de madeira sustentando a cruz; 3- Manchas circulares – que remetem as manchas presentes em jaguares, onças pintadas e serpentes; 4- Tembetá.....	128
Foto 18:	Grafismo <i>ipará ryty</i> e o grafismo <i>ipará karé i</i> , representação gráfica do casco do jabuti em composição replicada que também dá a forma da cruz (kurusú).....	130
Foto 19:	Grafismo <i>ipará ryty</i> e o grafismo <i>ipará karé i</i> , representação gráfica do casco do jabuti em composição replicada que também dá a forma da cruz (kurusú).....	134
Fotos 20 e 21:	Grafismo do tipo <i>ipará ryty karé karé</i> , possivelmente relacionado a "arte da cobra" presente na cestaria Mbyá Guarani da Tekoá Inhakapetun-RS.....	135

LISTA DE QUADROS

Quadro 1:	Forças direcionais que dão origem a composições com efeitos e significados visuais pré-definidos pela mente humana.....	66
Quadro 2:	Informação tonal aplicada a formas simples para dar ilusão dimensional.....	68
Quadro 3:	Processo de construção do "retângulo áureo grego".....	71
Quadro 4:	Figuras que induzem processo simultâneo de movimento.....	73
Quadro 5:	Padrões gráficos para as cobras jiboias e anacondas dos Wajãpi do Amapá.....	99
Quadro 6:	Casco de Jabuti (<i>Chelonoidis carbonaria</i>) e grafismo arqueológico Guarani denominado ypará karé i.....	101
Quadro 7:	Repetição e composição dos desenhos cerâmicos arqueológicos Guarani. Motivo gráfico <i>ipará karé i</i> (representação do casco do jabuti).....	104
Quadro 8:	<i>Tayngava</i> arte gráfica dos Assurini do Xingu.....	112

SUMÁRIO

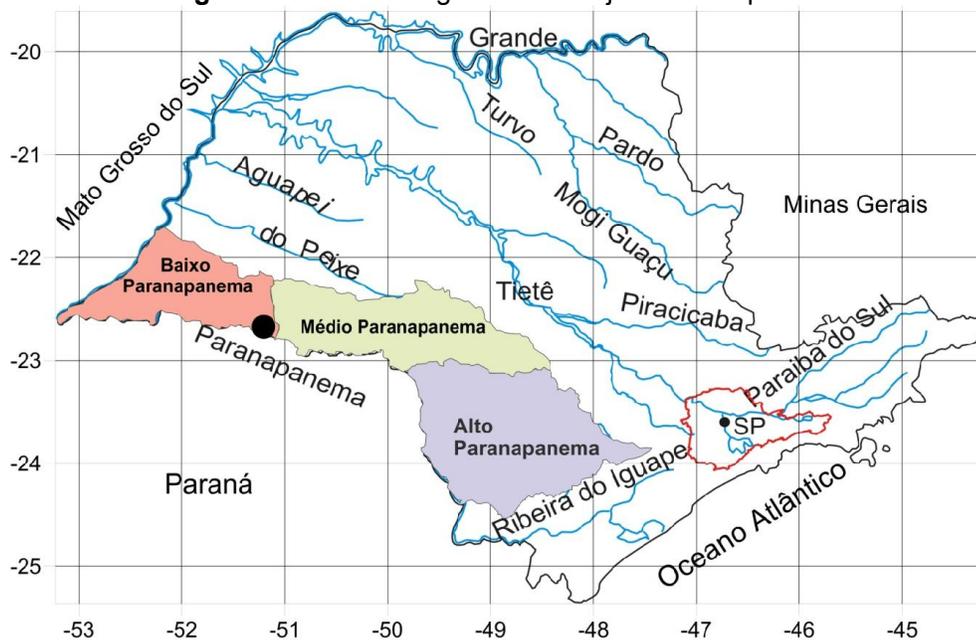
INTRODUÇÃO	14
HIPÓTESE DE PESQUISA	17
CAPÍTULO I	22
1.1 O Conceito de Estilo em Arqueologia.....	22
1.2 Arte, Agência, Agentes e Intencionalidades.....	25
1.3 Finalidades da Etnoarqueologia e Arqueologia da Paisagem.....	32
1.3.1 Analogia Etnográfica.....	36
CAPÍTULO II	40
2. O Contexto Arqueológico dos Sítios Guarani do Baixo Paranapanema.....	40
2.1 Sítio Alvim	43
2.2 Sítio Itororó	45
2.3 Sítio Neves.....	46
2.4 Sítio Eckman Simões.....	47
2.5 Sítio Lagoa Seca.....	47
2.6 Sítio Aguinha.....	50
2.7 Sítio Terra do Sol Nascente.....	53
2.8 Sítio Pernilongo.....	54
2.9 Sítio Valone.....	59
2.10 Sítio Ragil.....	60
2.11 Sítio Ragil II.....	60
2.12 Sítio Capisa.....	61
CAPÍTULO III	62
3 Elementos Visuais Básicos da Linguagem Visual.....	62
3.1 Fundamentos para a Análise Estrutural da Cerâmica Guarani.....	74
3.2 Análises Estrutural e Simétrica.....	77
3.3 Perspectivismo Ameríndio e Animismo.....	87
3.4 Expressão da Imagem: Grafismo e Desenho na Cerâmica Arqueológica Guarani.....	91
3.5 Etno-história Guarani: Princípios Fundamentais para a Interpretação do	

Universo Gráfico Guarani.....	104
CONCLUSÕES	144
REFERÊNCIAS	146

INTRODUÇÃO

O Projeto Paranapanema iniciou-se em 1968 com a arqueóloga Luciana Pallestrini escavando o Sítio Fonseca, localizado no município paulista de Itapeva, Alto Vale da Bacia do Rio Paranapanema. Na década de 1970 Pallestrini ampliou as pesquisas para o Médio Vale da Bacia desse rio, nas proximidades do município de Piraju, SP. No final da década de 1980, José Luiz de Moraes assumiu a coordenação do Projeto Paranapanema, acrescentando uma perspectiva regional da paisagem e seus espaços de transição. Além disso, organizou equipes encarregadas de desenvolver os trabalhos arqueológicos em cada região, delimitada de acordo com as Bacias Hidrográficas em Alto, Médio e Baixo Paranapanema, conforme mostra a **Figura 1**.

Figura 1: Plano Cartográfico do Projeto Paranapanema



LEGENDA

● Sítios Arqueológicos de Iepê



Escala Gráfica

0Km 200Km 400Km

Fonte: Moraes (1995); Índice de Malhas Digitais IBGE (2001) e Sistema de Informações para o Gerenciamento de Recursos Hídricos do Estado de São Paulo (SIGRH).

Esses trabalhos evidenciaram muitos vestígios de grupos agricultores pré-coloniais, como fragmentos cerâmicos, estruturas funerárias e marcas de antigas habitações do ano 1000 antes do presente. Esse material cerâmico possui um conjunto variado de fragmentos e vasilhas inteiras, apresentando pinturas compostas por um conjunto de traços aplicados sobre engobo branco.

Uma parte do registro dessa coleção é produto do trabalho da arqueóloga coordenadora das pesquisas na região do Baixo Paranapanema, Neide Barrocá Faccio.

A maior parte do material cerâmico dessa região foi coletada na faixa de depleção, caracterizada por sedimentos arenosos, originados pelo constante trabalho de movimentação das águas do reservatório da Usina Hidrelétrica da Capivara, durante os períodos anuais de cotas máximas e mínimas. A atividade dificulta a consolidação da vegetação, deixando o solo suscetível à erosão, provocada tanto pelas chuvas torrenciais como pelo vai e vem das ondas formadas nas águas do reservatório.

A partir de imagens digitais, realizamos a reconstrução das partes apagadas dos grafismos em software de design gráfico. Assim todas as coleções de grafismos Guarani do Projeto Paranapanema desenhadas e reconstruídas durante esses 17 anos, foram disponibilizadas em cinco catálogos por Faccio (2011).

O trabalho de monitoramento realizado na área do Baixo Paranapanema por Faccio e sua equipe permitiu, também, que vasilhas cerâmicas inteiras fossem encontradas em contexto de enterramento fúnebre. Por outro lado, a maioria dos fragmentos cerâmicos com pinturas é proveniente de áreas de solo apresentando manchas pretas, relacionadas ao contexto de atividades domésticas.

Os desenhos na cerâmica Guarani podem representar signos concretos e abstratos, provavelmente interligados aos elementos do meio ambiente e da vida cotidiana. Para a análise da cerâmica, partindo desta perspectiva, tanto, é necessário um trabalho multidisciplinar, que favoreça o diálogo entre áreas distintas, mas também, que contribua para a realização dos objetivos da pesquisa, bem como para uma melhor compreensão do objeto estudado.

Há limites para o estudo interpretativo de desenhos presentes na cerâmica arqueológica, ainda mais quando a maioria dessa manifestação gráfica é composta por desenhos geométricos "abstratos", como é o caso dos grafismos encontrados

nas superfícies de vasilhas e fragmentos cerâmicos arqueológicos Guarani da área do Projeto Paranapanema. Nesse caso específico, conto com os relatos etno-históricos e estudos etnográficos, mas muitas vezes os dados provenientes dessas distintas áreas não correspondem diretamente aos dados provenientes dos contextos arqueológicos.

Na minha pesquisa de mestrado estudei a cerâmica Guarani com acabamento plástico de superfície proveniente de quatro sítios arqueológicos de Iepê, SP, da área do Baixo Paranapanema (BACO, 2012). Os estudos foram direcionados para a Arqueologia Experimental. Essa experiência permitiu avaliar algumas das capacidades cognitivas que envolvem o trabalho do (a) ceramista, bem como demonstrar alguns aspectos da técnica de confecção da cerâmica relacionados com as escolhas dos indivíduos ceramistas.

A justificativa para esta proposta de pesquisa é que tais coleções de desenhos decorativos Guarani, presentes em fragmentos e nas vasilhas inteiras pertencentes aos sítios arqueológicos Ragil, Ragil II, Ekman Simões, Terra do Sol Nascente, Lagoa Seca, Capisa, Valone, Pernilongo, Aguinha, Neves e Alvim, da área do Projeto Paranapanema, ainda não foram estudados de forma aprofundada.

Assim, o objetivo principal dessa tese é estudar e interpretar a estrutura cognitiva do desenho cerâmico.

Essa tese de doutorado está organizada em três capítulos.

No primeiro capítulo, constam os estudos sobre o conceito de estilo em arqueologia, arte, agência, agente e intencionalidades; etnoarqueologia e arqueologia da paisagem e as discussões sobre as analogias etnográficas.

O segundo capítulo apresenta a análise do contexto arqueológico dos sítios Guarani do Baixo Paranapanema.

O terceiro e último capítulo apresenta os fundamentos para a análise dos desenhos arqueológicos da cerâmica Guarani e a etno-história relacionada ao universo gráfico, seus elementos visuais e expressão da imagem. Assim, neste trabalho adotamos o contexto de passado de Sanks e Tilly (1994).

Tendo em vista que o conhecimento produzido pelo arqueólogo, também é influenciado por interesses políticos e sociais do presente (MCGUIRE, 1992). Portanto, parto do princípio de que as estruturas dos desenhos pintados nas vasilhas cerâmicas Guarani são partes constituintes do todo, ou seja, a cultura.

Devendo ser analisados por parte do arqueólogo a partir de atitude reflexiva, dialética e crítica.

Isso significa que tratarei do contexto dos artefatos arqueológicos, entendendo os desenhos Guarani como um código simbólico compartilhado no passado entre seus membros, que expressaram suas visões de mundo e experiências humanas, que mediaram suas relações com a natureza, o ambiente e com o mundo sobrenatural.

Por fim, apresento as conclusões sobre a pesquisa realizada.

HIPÓTESE DE PESQUISA

Os desenhos presentes nas superfícies das vasilhas cerâmicas Guarani partem da concepção de um conjunto organizado de conhecimentos particulares, estruturados e criados pela(o) ceramista em contato com o universo real e imaginário da sociedade. Esse desenho é ensinado para outras (os) ceramistas que o reproduzem de acordo com os limites espaciais das vasilhas.

A estrutura do desenho executado na superfície das cerâmicas segue a forma das vasilhas, seus espaços e divisões, nos quais as "unidades de desenho" são combinadas para configurar as representações. Por isso, é possível considerar sua estrutura e realizar as análises dos desenhos presentes na decoração cerâmica como um registro cognitivo desenvolvido por parte da (o) ceramista (WYNVELDT, 2007).

No entanto, para Jernigan (1986), devemos tomar cuidado com análises hierárquicas dos desenhos cerâmicos, ou seja, aquelas que dão origem a classificações dos desenhos (representação de seres, objetos, feita sobre uma superfície) em elementos (a unidade de escala menor) e motivos mínimos (unidade de escala média). Segundo esse tipo de análise, os grafismos (conjunto de linhas, traços e pinceladas) se desenvolvem gradualmente por meio de um simples repertório de linhas retas ou curvilíneas, até um desenho representativo completo, utilizado nas estruturas das vasilhas cerâmicas decoradas.

Dessa maneira, Jernigan (1986) desenvolve um quadro metodológico para entender e comparar cada estilo de decoração pintada na cerâmica, entendendo que as análises de caráter hierárquico são ambíguas, pois não dão conta de explicar as

mudanças nos desenhos cerâmicos e nem quais os estilos foram compartilhados tradicionalmente no tempo e no espaço por grandes sociedades.

Jernigan (1986) afirma, ainda, que na cerâmica de grandes grupos culturais do sudoeste da América do Norte, como os Hohokam, Mogollon e Anasazi, a mesma "unidade de desenho" pode ser combinada com outra e formar novo estilo decorativo, que não foi se desenvolvendo gradualmente, seguindo uma escala de valor, de importância, até um estilo superior mais complexo e elaborado.

Essa segmentação do desenho em elementos mínimos, médios e esboço figurativo não fornece nenhuma evidência de que os produtores desses desenhos presentes nas decorações cerâmicas reconheceram as mesmas figuras geométricas que nós, arqueólogos, classificamos como estilo, ou que eles conceberam e utilizaram cada figura geométrica de maneira elementar, ou seja, faziam os desenhos dessa maneira. Também não fornece evidências claras de que os "elementos" são sempre distinguíveis dos "motivos", bem como não demonstra a maneira pela qual os desenhos segmentados em um estilo podem, da mesma forma, ser segmentos de desenhos em outros estilos.

Para Jernigan (1986, p. 9), o estilo está presente num "repertório recorrente de distintos esquemas de desenho habitualmente utilizado por um indivíduo, um grupo social, uma comunidade, ou qualquer outra entidade sociocultural distinguível"¹.

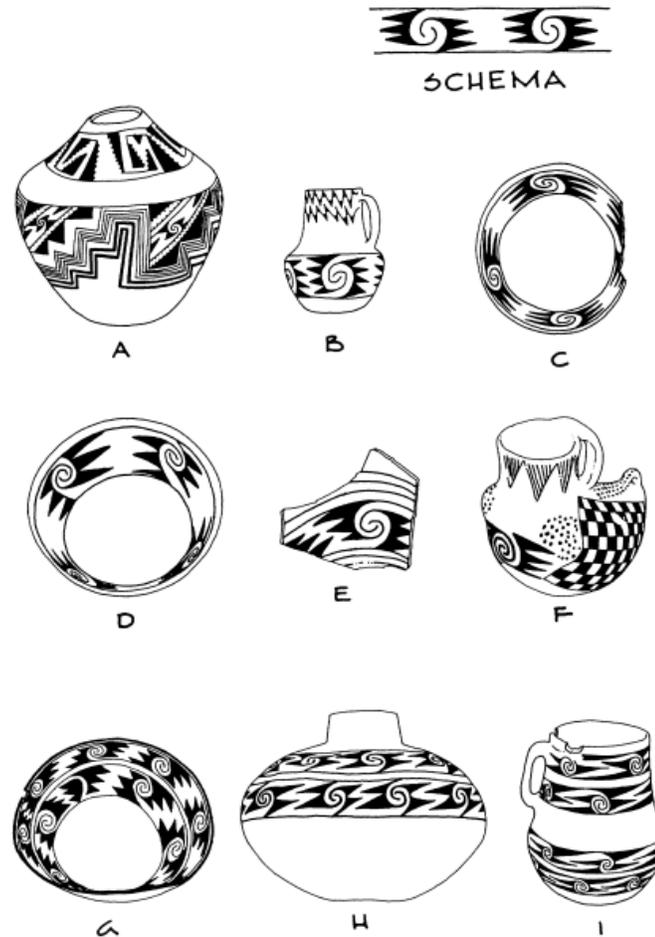
Jernigan (1986, p. 9) define as unidades de desenho como "esquemas". "Um esquema pode ser definido como uma configuração ou padrão de configurações, pelo qual podemos ter evidência de que a configuração ou o padrão foi concebido como uma unidade distinta pelos produtores do estilo"². Para evidenciar um esquema é necessário que essa configuração ou esse padrão tenha sido usado repetidamente em uma única vasilha, bem como também por comparação com

¹ By "style" I mean the repertory of distinct recurrent design schemata habitually used by an individual, a social group, a community, or any other distinguishable socio-cultural entity (JERNIGAN, 1986, p. 9).

² A schema may be defined as a configuration or pattern of configurations for which we have evidence that the configuration or pattern was conceived as a distinct unit by the makers of the style (JERNIGAN, 1986, p. 9).

desenhos de outras vasilhas ou com os desenhos dos fragmentos cerâmicos que possam ser reconstruídos (**Figura 2**).

Figura 2: Ilustração de um esquema particular e o conjunto de vasilhas formando a evidência para tal esquema³.



Fonte: Jernigan (1986, p. 11).

Assim, para reiterar, "um esquema" é definido como uma unidade complexa de desenho consistindo de uma configuração ou um padrão de configurações que mantêm sua identidade distinta através de um número de vasilhas e/ou contextos de desenhos num repertório de estilo particular. Um estilo cerâmico é o repertório de esquemas utilizado por um indivíduo, um grupo social, uma comunidade, uma rede de comunidades, uma cultura, ou grupo de culturas relacionadas. Atualmente nós devemos, para a maior parte

³ Illustration of a particular schema and the set of vessels forming the evidence for such a schema.

deles, intuir as fronteiras dos estilos cerâmicos pré-históricos, com base na semelhança do desenho, na forma e na tecnologia, bem como na distribuição no tempo e no espaço⁴ (JERNIGAN, 1986, p.10 - 11, tradução nossa).

Dessa forma, o esquema pode consistir-se tanto de um único elemento ou grafismo, como de vários elementos ou grafismos, mas jamais de vários níveis particulares de complexidades, ou seja, traços, círculos e pontos num sistema de escala hierárquica de valores. Qualquer que seja a composição da unidade de desenho ou esquema, ela é completa em si mesma, não necessita de níveis hierárquicos. É a partir dela que um sistema inteiro de decoração pode ser construído por repetição simples em várias outras vasilhas, sem a adição de qualquer componente novo (JERNIGAN, 1986).

Os esquemas distintos podem ser configurações do próprio repertório de estilos de desenhos de uma comunidade. Isso sugere que a abordagem de análise específica inclui:

vários níveis particulares de complexidade nos quais as unidades devem ocorrer⁵, como valores hierarquizados de um sistema "elemento > motivo > esboço da estrutura dos desenhos, pode levar a interpretações equivocadas de que houve mudanças na cultura material quando na verdade, cotidianamente as ceramistas combinaram nas vasilhas cerâmicas esquemas conhecidos tradicionalmente dentro da própria cultura (JERNIGAN, 1986, p.9).

Além disso, o contexto do desenho ou a maneira com que os desenhos são dispostos, organizados e repetidos em outras vasilhas também pode ser um esquema (**Figura 3**).

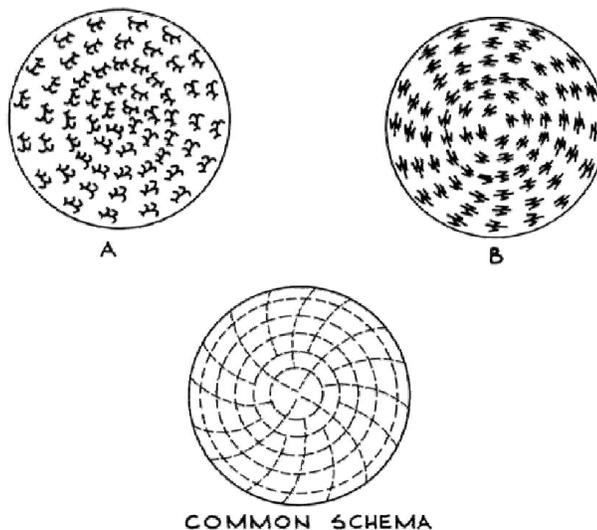
É importante ressaltar que a abordagem estrutural e simétrica deve ser aplicada nesse tipo de análise dos esquemas para produzir conhecimentos mais

⁴ Thus, to reiterate, a "schema" is defined as a complex unit of design consisting of a configuration or pattern of configurations that retains its distinct identity across a number of vessels and/or design contexts in a particular style repertory. A ceramic style is the repertory of schemata used by an individual, a social group, a community, a network of communities, a culture, or a group of related cultures. Currently we must, for the most part, intuit the boundaries of prehistoric ceramic styles on the basis of resemblance in design, shape, and technology as well as distribution in time and space (JERNIGAN, 1986, p. 10 - 11).

⁵ [...] which specifies several particular levels of complexity at which design units must occur (JERNIGAN, 1986, p.9).

completos, bem como apresentar explicações mais adequadas, do que a simples descrição do repertório de grafismos e desenhos da cerâmica pintada Guarani. A seguir, julgo ser necessário apresentar e discutir, em poucas palavras, o conceito de estilo em arqueologia.

Figura 3: "Ilustração demonstrando que um arranjo dos componentes pode constituir um esquema, assim como os próprios componentes"⁶



Fonte: Jernigan (1986, p. 11).

Diante disso apresento as seguintes hipóteses: 1) É possível relacionar a estrutura dos desenhos decorativos Guarani do Baixo Paranapanema com os dados provenientes da análise do contexto arqueológico, da cosmologia, da economia, da organização social, da etnoarqueologia e a partir dessa análise apresentar interpretações consistentes sobre o significado dos desenhos na cerâmica. 2) Há indicação que fundamente a relação desses desenhos com atividades alimentícias, festivas e ritualísticas, descritas nos relatos etnohistóricos e estudos etnográficos sobre os Guarani. 3) Os Guarani pré-coloniais possuíam percepção, projeção e apreensão das imagens de modo tão familiar, como um conjunto de ações planejadas e coordenadas culturalmente para o "funcionamento ótico" (SEVERI, 2013, p. 31).

⁶ Illustration showing that an arrangement of components can constitute a schema as well as the components themselves (JERNIGAN, 1986, p. 11).

CAPÍTULO I

1.1 O Conceito de Estilo em Arqueologia

Sackett (1977) afirma que o conceito de estilo tem sido utilizado de diferentes maneiras na arqueologia. A abordagem mais comum enfatiza a construção de padronização no tempo e no espaço, focando na estética e na iconografia dos artefatos. Sackett defende a criação de um modelo geral para o estilo, considerando que estilo é uma maneira característica de se fazer alguma coisa, sempre peculiar a um tempo e espaço. Num sentido geral, estilo é sempre um complemento da função, porém não podem ser analisados juntos, porque isso impede o entendimento da variabilidade entre ambos. Além disso, o estilo dos objetos opera não somente na esfera material tecnológica e econômica mas, simultaneamente, no âmbito da interação social e ideacional. O estilo e a função são indissociáveis para Sackett e toda sua variação formal e no processo de produção dos artefatos se concentra na maneira como isso pode ser utilizado para fornecer meios de identificar grupos étnicos e sua organização social a partir dos artefatos e todas suas etapas de produção.

Dunnell (1978) defende uma perspectiva evolutiva para o estilo, que pode sofrer mudanças no decorrer da transmissão cultural por processos evolutivos semelhantes à teoria Darwiniana, como seleção natural e mutação. Dessa forma, estilo e função são dicotômicos, ou seja, é um conceito dividido em dois outros conceitos contrários. "Estilo indica aquelas formas que não têm valores seletivos detectáveis. A função se manifesta de tal forma que afeta diretamente a aptidão Darwiniana das populações em que eles ocorrem"⁷ (DUNNELL, 1978, p.200).

Isso sugere que identificar a função dos artefatos pode ser uma maneira de compreender e explicar a mudança cultural ao longo do tempo e o estilo pode ser utilizado para definir as unidades arqueológicas e as tradições. Assim, a abordagem evolutiva para explicar a mudança cultural sugere que a seleção natural tem um potencial explicativo para uma parcela do registro arqueológico mais significativo

⁷ "Style denotes those forms that do not have detectable selective values. Function is manifest as those forms that directly affect the Darwinian fitness of the populations in which they occur"(DUNNELL, 1978, p. 199 - 200).

que explicações unicamente em termo da adaptação ao meio. Por isso é necessário distinguir as funções dos estilos, haja vista que funções são explicáveis em termos de processos evolutivos e estilo em termos de processos estocásticos, ou seja, um quadro de evolução temporal probabilística do comportamento humano em escala global, diante de fenômenos e ocorrências imprevisíveis no passado, quanto a vantagens e prejuízos.

Hodder (1990) inicia o artigo "Style as historical quality" (Estilo como qualidade histórica) apresentando primeiro sua visão do que não é estilo. Para ele, estilo não são funções sociais, embora admita que estilo tem numerosas funções sociais. Não é a soma de atributos culturais, nem um conjunto de muitos elementos comuns, mas de atributos diferentes. Não é um conjunto de regras para ação, ou seja, não é apenas um modo de fazer as coisas; as regras somente formam partes do estilo. Estilo não é a somatória de regras, motivos e elementos, ou seja, não é a somatória de conjuntos de atributos e estruturas similares.

"[...] Estilo é uma maneira de fazer, em que fazer inclui atividades de pensar, sentir e ser"⁸ (HODDER, 1990, p. 45). Essa definição sugere que o estilo abarca tanto maneiras particulares de se fazer algo, como também processos não culturais e universais. Assim há vários estilos diferentes, parte dos quais é codificada geneticamente, por isso o estilo pode ser determinado funcionalmente, por exemplo, o ato de caçar ou de derrubar árvores requer artefatos que cumpram essa função, mas também essa funcionalidade é parte do estilo desses objetos. Além disso, não é uma qualidade exclusiva dos seres humanos, mas também de outros seres como os animais e as plantas. "As espécies de árvores têm um "estilo" de crescimento dos galhos e um padrão de folhagem. Muitos animais mostram seus dentes quando estão zangados"⁹ (HODDER, 1990, p. 45).

A definição de estilo, como uma maneira de fazer algo, necessita avaliar a ambiguidade que envolve esse conceito, bem como o contexto social de cada evento e a compreensão da relação entre o particular e o geral. Estilo existe em

⁸ [...] style is a "way of doing", where "doing" includes activities of thinking, feeling, being (HOODER, 1990, p.45).

⁹ "Thus as species of tree has a "style" of branch growth and leaf pattern. Many animals bare their teeth when angry..." (HOODER, 1990, p.45).

relação a outros eventos, que recordam e criam similaridades e diferenças nas coisas materiais. É tanto uma interpretação subjetiva, por exemplo, quando o observamos em uma determinada pessoa ou sociedade, como objetivo, quando existe nas similaridades e diferenças materiais de uma vasilha criada em comparação a outras vasilhas (HODDER, 1990).

Hodder (1990) compreende que toda a ação ou evento no mundo é uma interpretação daquele mundo, que envolve tanto um entendimento subjetivo, como um componente criativo. O objetivo é identificar as ambiguidades e contradições que envolvem o estilo, pois ele é parte do processo de criação dos significados. Sendo assim, uma discussão adequada sobre estilo deverá incorporar a relação dialética entre evento particular e interpretação em relação à totalidade geral. As generalidades interpretativas necessitam ser explicadas e não separadas da identificação das similaridades e diferenças nas tipologias dos artefatos (HODDER, 1990).

Para Wiessner (1990) estilo, função e tecnologia estão inter-relacionados o que não nos impede de identificar que parte dos artefatos é funcional e comunicavelmente importante, e essa determinação é fundamental em qualquer interpretação. Sendo assim, o estilo está em todo comportamento humano, é uma variação formal na cultura material que transmite informação sobre identidade pessoal e social, podendo ser utilizado para caracterizar processos de intercâmbio de conhecimentos, bem como uma forma de comunicação não verbal para promover e firmar a identidade. "Estilo é interpretação, mas são seus aspectos comunicativos que estimulam a interpretação. Estilo não é poder, mas um meio comunicativo que pode legitimar o poder" (WIESSNER, 1990, p. 106).

O conceito de estilo possui características variadas e peculiares, seu uso é baseado em critérios complexos e diversos. Portanto, considero cuidadosamente na análise, tanto o estilo, como a funcionalidade, os aspectos tecnológicos e comunicativos dos desenhos presentes na cerâmica Guarani, procurando explicitar e dar respostas para as seguintes questões: 1) Como essas unidades foram organizadas para formar os estilos? 2) Quais significados não se manifestam claramente, ficando encobertos ou implícitos? 3) Quais unidades de desenho foram compartilhadas?

1.2 Arte, Agência, Agente e Intencionalidades

Tratar sobre o conceito de arte em tempos remotos é uma tarefa problemática, pois há visões contraditórias e definições quase sempre focadas exclusivamente na estética dos objetos.

Os representantes do meio artístico acadêmico, como críticos de arte, historiadores, filósofos e muitos outros, têm papel ativo no desenvolvimento de teorias aplicadas às diferentes manifestações artísticas, sendo os principais responsáveis pela visão ocidental que converge para a estética dos objetos.

De forma conceitualista esses "entendedores" classificam os artefatos decorados, as pinturas corporais e máscaras indígenas, bem como outras diferentes representações culturais, como a pintura dos paredões rochosos, os desenhos das superfícies das cerâmicas arqueológicas, as gravuras, esculturas e o trançado das cestarias, como "arte primitiva" ou, até mesmo, não consideram que essas realidades sejam arte (GELL, 1998).

Segundo Price (1989, apud GELL, 1998) as representações realizadas pelos indígenas no passado pré-colonial das Américas e por outros grupos humanos nos outros continentes deveriam ser avaliadas de acordo com os mesmos princípios críticos, que os especialistas em arte aplicam às representações do mundo ocidental. A arte antiga de culturas não ocidentais não é necessariamente diferente da arte moderna ocidental, no sentido essencial de que essas artes são também frutos da imaginação dos indivíduos, que possuem mecanismos e processos cognitivos de mesma complexidade dos artistas da atualidade. Ao invés de ser vista como o produto de um comportamento passivo, reflexo de um instinto natural ou servil, expoente de algum estilo rígido imposto por regras culturais.

Os critérios estéticos que qualificam as representações culturais artísticas são elementos internos constituintes dos processos cognitivos humanos, conduzidos pelo idealismo que as conectam à religião, à política, aos sistemas de parentesco e à tradição cultural.

A crença de que toda cultura tem um componente idealista, que pode ser comparado à nossa própria visão de mundo ocidental estética, é controversa. Esse desejo de ver a arte de outras culturas somente pelo viés estético, "nos conta mais sobre nossa própria ideologia e quase veneração religiosa dos objetos de arte, como

talismãs estéticos, do que sobre essas outras culturas"¹⁰. Assim os princípios de uma Antropologia da arte devem ser pavimentados em cima da "mobilização dos princípios estéticos"¹¹ de determinada cultura, no curso da sua interação com mais corpos e indivíduos, em conjunto das suas ações e relações com os membros de um grupo ou entre grupos de uma comunidade, não exclusivamente no "estudo dos princípios estéticos dessa ou daquela cultura"¹² (GELL, 1998, p. 3 - 4).

Os críticos da arte, reconhecidos institucionalmente, construíram essa visão da arte, tratando geralmente as representações estéticas indígenas apenas como materializações independentes, desconectadas do contexto social de suas manifestações (GELL, 1998). Para esses críticos, somente é arte o que eles definem como arte, pouco importa se as comunidades indígenas atuais entendem e consideram o que fazem no campo das representações estéticas, como arte.

De acordo com Gell (1998, p. 7) o objeto de arte e outras representações artísticas não devem ser definidos conforme os critérios estabelecidos pelos membros das instituições ocidentais, nem com base na estética ou semiótica. A definição deve ser teórica, através do "estudo das relações sociais próximas aos objetos, mediando à agência social"¹³. Assim, os objetos devem ser "equivalentes a pessoas, ou mais precisamente, a agentes sociais"¹⁴.

Além disso, Gell (1998, p.6) recusa a ideia de que toda arte e representação artística visual são feitas para transmitir algo intencionalmente, por meio de códigos e comunicação de significados. Ele enfatiza, por exemplo, que se objetos de arte se assemelham a sinais gráficos, eles possuem significados, "então eles são parte da linguagem, não uma linguagem visual separada"¹⁵.

Essa recusa em discutir arte em termos de símbolos e significados ocorre porque Gell (1998) prefere entender a arte como um sistema de ação, desejado para mudar as coisas no mundo, ao invés de codificar proposições simbólicas sobre ele. Ainda segundo ele, esta abordagem é centrada na ação, sendo inerentemente mais

¹⁰ [...] us more about our own ideology and its quasi-religious veneration of art objects as "aesthetics" talismans, than it does about these other cultures (GELL, 1998, p. 3-4).

¹¹ [...] "mobilization of aesthetic principles (GELL, 1998, p. 3-4).

¹² [...] the study of the aesthetic principles of this or that culture (GELL, 1998, p. 3-4).

¹³ [...] study of "social relations in the vicinity of objects mediating social agency" (GELL, 1998, p. 7).

¹⁴ [...] equivalent of persons, or more precisely, social agents (GELL, 1998, p. 7).

¹⁵ [...] then they are part of language (i.e. graphic signs), not a separate "visual" language (GELL, 1998, p. 6)

antropológica que uma abordagem semiótica alternativa, porque ele está mais preocupado com o papel prático mediatório dos objetos de arte no processo social, que com a interpretação dos objetos como se eles fossem textos.

Ao esclarecer a concepção de uma Antropologia da arte, Gell (1998, p. 16) define o conceito de agência como um atributo das pessoas e coisas, sendo essas consideradas as causadoras sequenciais, de acontecimentos observáveis, como por exemplo um fato, um processo que denota ação, que pode ser organizado pelo pensamento, com intencionalidades específicas e com objetivos tanto individuais, como coletivos e institucionais; "ao invés de mera concatenação de eventos físicos"¹⁶.

Dobres e Robb (2000, p. 8) fazem um levantamento histórico sobre o conceito de agência em arqueologia e concluem que se trata de um "conceito instável, mas a maioria dos teóricos da agência também concorda que ela é uma qualidade da ação socialmente significativa, ao invés de ser sinônimo redutível da própria ação"¹⁷.

Esse conceito de agência serve, também, para separar e perceber as diferenças da palavra agente. A palavra agência se refere aos acontecimentos causados por leis físicas capazes de agir, por exemplo, uma força que age sobre um corpo em movimento mudando sua velocidade ou direção.

Os agentes praticam ações causadas por intenções prévias, isso implica dizer que os objetos materiais e os animais podem ser receptáculos de pensamentos e intenções atribuídas a eles, mas nunca são agentes elementares possuidores de capacidades de agir socialmente sem depender do pensamento humano em contexto social. Por isso, os artefatos e objetos de arte são considerados índices de agência ou agentes secundários, podendo a "agência social" ser exercida tanto em relação a tudo que existe ou possa existir, ou seja, qualquer ser inanimado, como também por todas as coisas que podem aparecer com os agentes em situações sociais particulares. Dessa forma, os artefatos podem ter agência, uma vez que estão emaranhados numa textura de relações sociais (GELL, 1998, p. 17).

¹⁶ [...] rather than the mere concatenation of physical events (GELL, 1998, p. 16).

¹⁷ Agency is a notoriously labile concept [...] Most would probably also agree that agency is a socially significant quality of action rather than being synonymous with, or reducible to, action itself (DOBRES, ROBB, 2000, p. 8).

O conceito de agência empregado por Gell (1998) é dependente da comparação de dois ou mais objetos vinculados a alguma ordem entre pessoas, fatos ou coisas do contexto social:

O conceito de agência que eu emprego aqui é exclusivamente relacional: para qualquer agente, há um paciente, e por outro lado, para qualquer paciente, há um agente. Isso reduz consideravelmente os estragos ontológicos causados aparentemente por atribuir agência livremente a coisas inanimadas, tal como carros. Carros não são seres humanos, mas eles agem como agentes e sofrem como pacientes "na proximidade (causal)" dos seres humanos, tal como seus proprietários, vândalos, e assim por diante (GELL, 1998, p.22).¹⁸

Essa mesma abordagem relacional é aplicada a outros artefatos, que são vistos sempre em relação diversa, podendo ser ativa ou passiva. Dessa forma, as relações entre agentes sociais e pacientes são obtidas entre quatro entidades centralizadas no conceito de abdução. Esse termo, segundo Gell (1998), é compreendido como um conjunto de inferências hipotéticas no campo processual, que estabelece um sistema de significação induzindo a prática da explanação a quatro categorias que permitem estabelecer as características da agência.

Permitindo contar a história da ação relacionando as hipóteses interpretativas da seguinte forma: 1) Índices: todas as entidades materiais que motivam a formulação de inferências, interpretações cognitivas, simbólicas, funcionais, entre outras; 2) Artistas ou outros criadores: são indivíduos diretamente responsáveis pela existência e características dos artefatos, outras entidades materiais ou índices; 3) Destinatários: são aquelas entidades que exercem a agência através dos artefatos ou índices e outros objetos e suas materialidades e 4) Protótipos: entidades que são

¹⁸ The concept of agency I employ here is exclusively relational: for any agent, there is a patient, and conversely, for any patient, there is an agent. This considerably reduces the ontological havoc apparently caused by attributing agency freely to non-living things, such as cars. cars are not human beings, but they act as agentes, and suffer as patients "in (causal) vivinity" of human beings, such as their owners, vandals, and so on (GELL, 1998, p. 22)

representadas nos índices, nos artefatos e outros objetos, "frequentemente pela virtude de semelhança visual, mas não necessariamente" (GELL, 1998, p. 27)¹⁹.

Alfred Gell (1998) desenvolveu o conceito de agência e agente no campo da antropologia e estudos de sociedades vivas, onde se pode ter acesso às pessoas agindo sobre os objetos e as coisas. Assim como ao contrário, sofrendo as consequências da ação, ou sendo objeto carente de iniciativa própria, num conjunto de obrigações impostas culturalmente dentro de determinada sociedade.

E na arqueologia, como identificar no registro arqueológico a agência, os indivíduos agentes e os pacientes? O resultado disso, atualmente, é muita controvérsia e pouco consenso sobre o que significa agência, mas isso não quer dizer que seja um conceito negativo para o entendimento do mundo material (DOBRES; ROBB, 2000).

A maior controvérsia está na divisão entre os teóricos que entendem a agência como ações intencionais das pessoas, concentrando os estudos em torno dos indivíduos e seus comportamentos políticos, onde o poder é exercido por aqueles que estão no comando. Dessa forma, as pessoas agem individualmente e conscientemente direcionam forças e concentram poder para a mudança social. Outros teóricos consideram ser as intenções e desejos das pessoas pouco relevantes ou irrelevantes para as consequências sociais de suas ações. Assim, os atos não intencionais não são meramente consequências de erros ou falta de planejamento das pessoas, mas também a reprodução inconsciente dos contextos sociais, onde as estratégias e intenções adquirem sentido. Sendo a agência mais um exercício coletivo dentro de "um processo cultural no qual a personalidade e o sentido de grupo são construídos, negociado e transformado"²⁰ (DOBRES; ROBB, 2000, p. 11).

Hodder (2000, p. 24) enfatiza que a agência deve ser investigada na individualidade do corpo e em processos localizados em curto espaço de tempo, ou seja, as experiências vividas pelos indivíduos devem ser enfatizadas em espaços e

¹⁹ [...] to be represented in the index, often by virtue of visual resemblance, but not necessarily (GELL, 1998, p. 27)

²⁰ [...] a cultural process through which personhood and a sense of "groupness" are constructed, negotiated and transformed (DOBRES; ROBB, 2000, p. 11).

tempos particulares com a finalidade de entender práticas diárias. Isso cria, por exemplo, o sentido de lugar. Os estudos de monumentos e paisagens na Europa demonstram que os significados desses lugares foram mudando com o tempo, "o sítio ou monumento não é uma estrutura estática, mas o produto de um longo ciclo de reordenamento e renegociação"²¹.

A questão arqueológica intrigante é como identificar as práticas cotidianas vividas pelo indivíduo. Segundo Hodder (2000) o próprio indivíduo é o resultado de vários eventos individuais, sendo necessário considerar tanto a construção dos indivíduos, da cultura, dos sítios arqueológicos, os processos de larga escala e grupos hegemônicos, como a intencionalidade em eventos particulares individuais.

Segundo Hodder (2000, p. 25) os traços de individualidade estão nos sítios arqueológicos, pois "a evidência escavada pelos arqueólogos é geralmente o resultado de um palimpsesto de eventos individuais"²².

Existe potencial para construir evidências das características individuais na arqueologia. Por exemplo, a "mão" do artista é identificada por peculiaridades repetidas de estilo ou técnica. A variação individual no lascamento de rochas tem sido reconhecida pela montagem dos núcleos. Movimentos físicos repetidos podem ser identificados a partir dos esqueletos. Muitas vezes é possível descobrir a intencionalidade e a tomada de decisões envolvidas em sequências de eventos individuais, como no estudo de cadeias operatórias (HODDER, 2000, p. 25-27)²³.

Há também os arqueólogos que defendem que a cultural material e os artefatos também possuem agência:

No outro extremo do espectro, há teóricos defendendo que significados, valores, histórias e biografias, até mesmo a personalidade e a agência podem ser atribuídas às coisas materiais.

²¹ The site or monument is not a static structure but the product of a long cycle of reordering and renegotiating (HODDER, 2000, p. 24).

²² The evidence excavated by archaeologists is usually the result of a palimpsest of individual events (HODDER, 2000, p. 25).

²³ The potential exists to build up evidence of individual characteristics in archaeology. For example, the artist's "hand" is identified by repeated peculiarities of style or technique. Individual variation in the knapping of flint has been recognized from the refitting of cores. Repeated physical movement can be identified from the examination of skeletons. It is often possible to work out the intentionality and decision-making involved in individual event sequences, as in work on chains operatoires [...] (HODDER, 2000, p. 25-27).

Consequentemente a cultura material deve ser vista não como apenas construindo ativamente o mundo no qual as pessoas agem, mas também as próprias pessoas (DOBRES; ROBB, 2000, p. 12)²⁴.

Em estudos mais recentes, Ingold (2007) defende que as coisas, os objetos e os artefatos, são ativos não porque possuem agência, mas por estarem mergulhados e rodeados por uma miscelânea de materiais compostos por diferentes substâncias e propriedades, em constante atividade de transformação, reprodução e desenvolvimento, que para serem compreendidos em suas materialidades necessitam de sensibilidade e um conjunto de elementos e circunstâncias.

Desse modo, segundo Ingold (2007):

[...] as coisas estão ativas não porque estão imbuídas de agência, mas por causa das maneiras pelas quais elas são apanhadas nessas correntes do mundo da vida. As propriedades dos materiais, portanto, não são atributos fixos da matéria, mas são processuais e relacionais. Descrever essas propriedades significa contar suas histórias (INGOLD, 2007, p.1).²⁵

Em síntese, os estudos da agência em arqueologia abordam diferentes linhas de pensamento. Há os que seguem os raciocínios de que a agência é praticada pela intencionalidade dos indivíduos. Na visão oposta, há os que defendem que ela é criada e manipulada pelos grupos e sociedade, ou seja, é um conceito político que busca entender como as populações agem na sociedade. Sendo em parte uma transcorrência de como pensamos as pessoas dentro da nossa própria sociedade contemporânea e como essa projeção para o passado, sem análise crítica, pode legitimar posições sociais modernas sobre ideologias conflitantes, destituídas de direitos igualitários sobre gênero e raça. Há também os teóricos postulantes de que a cultura material pode ter uma qualidade anímica, podendo desempenhar o papel da agência. Eu entendo que a agência é um conjunto desses três pontos de vista.

²⁴ At the other end of the spectrum are theorists who argue that meanings and values, histories and biographies, even personhood and agency can be attributed to material things. Hence material culture must be viewed as not only actively constructing the world within which people act, but also the people themselves (DOBRES; ROBB, 2000, p. 12).

²⁵ [...] things are active not because they are imbued with agency but because of ways in which they are caught up in these currents of the lifeworld. The properties of materials, then, are not fixed attributes of matter but are processual and relational. To describe these properties means telling their stories (INGOLD, 2007, p.1).

1.3 Finalidades da Etnoarqueologia e Arqueologia da Paisagem

A Etnoarqueologia, sendo um subcampo da arqueologia, desenvolve um conjunto de atividades cuja finalidade é pesquisar a cultura material e o ambiente construído de sociedades contemporâneas, por exemplo, as diferentes maneiras como as pessoas constroem e atribuem significados aos artefatos e de que maneira o descarte desses e os diferentes usos dos lugares têm consequências espaciais na paisagem. Indicam, também, quais eram as estratégias de subsistência, manejo e manutenção, entendendo como essas atividades contribuem para a formação do registro arqueológico.

Binford fornece dados robustos sobre os lugares fixos na topografia do terreno em seu trabalho etnoarqueológico entre os Nunamiut, no final da década de 1970. A partir desse estudo com “sistemas vivos”, as populações são vistas adaptando-se a regiões específicas, os sítios irão variar formalmente e espacialmente, considerando a natureza das tarefas funcionais desenvolvidas e a composição social das unidades de desempenho dessas tarefas (SHANKS; TILLEY, 1992).

O estilo é considerado um elemento ativo das relações sociais, que tem um importante papel na diferenciação dos grupos. Os atributos estilísticos são relacionados ao grau de interação entre as unidades sociais. Essa proposição é utilizada para inferir aspectos da organização social pré-histórica, seja no grau de similaridade estilística dentro dos sítios ou entre eles. Se houver mais interação acontecendo entre as unidades residenciais, então irá ocorrer um grau de similaridade estilística entre elas e um baixo grau de homogeneidade dentro dos sítios (SHANKS; TILLEY, 1992).

Entretanto, Ian Hodder em seus estudos etnoarqueológicos tem demonstrado que o grau de interação social entre os indivíduos e grupo não tem, necessariamente, correlação direta com o volume da similaridade estilística. É possível ter diferentes grupos sociais com distintas formas estilísticas em situações em que a interação entre grupos é muito frequente (SHANKS; TILLEY, 1992).

A paisagem, o espaço e o lugar são entendidos de várias formas no desenvolvimento histórico da pesquisa arqueológica/etnoarqueológica.

Nas décadas de 1960 e 1970 arqueólogos já faziam as análises de reconstrução das paisagens, investigando os diferentes tipos de vegetação, de pólen, clima, relevo para identificar a origem e as distribuições espaciais dos remanescentes arqueológicos e, da mesma forma, mapeavam a disposição dos objetos culturais pelas paisagens, para relacioná-los diretamente com grupos culturais conhecidos etnograficamente.

No final da década de 1980 priorizou-se a paisagem como um conjunto de componentes naturais por onde os sítios arqueológicos estão distribuídos. Os lugares e as paisagens são configurações do espaço geográfico entendido como o meio ambiente físico e social, no qual as atividades humanas estão interligadas para funcionar e desenvolver-se como um sistema. O foco da investigação é direcionado para a descrição, a delimitação da extensão espacial e o tipo de estratégia econômica desenvolvido em cada lugar, para entender como funcionava as relações entre as pessoas e o meio ambiente e como elas se organizavam na paisagem.

A paisagem é entendida como um conjunto de lugares onde as pessoas viveram e desenvolveram suas atividades econômicas de subsistência. Assim, os estudos arqueológicos são direcionados para a investigação de como as pessoas lidavam com suas necessidades biológicas frente ao meio ambiente. Isso significou o aprimoramento de metodologias para o trabalho de campo, utilizando novas tecnologias de mapeamento da distribuição dos artefatos pelos diferentes lugares de atividades, para a delimitação dos sítios arqueológicos na paisagem. Esse refinamento proporcionou, também, um melhor entendimento dos processos de formação do registro arqueológico, e da paisagem, necessitando da aplicação de novas escalas relativamente pequenas e regiões bem definidas (DAVID; THOMAS, 2008).

Na segunda metade da década de 1980, Ian Hodder direcionou o entendimento dos processos de adaptação e relação entre os humanos e meio ambiente para as relações sociais desenvolvidas com tipos específicos de artefatos, afirmando que as pessoas agem e interagem de diferentes maneiras com o espaço geográfico, formando diferentes paisagens sociais.

A paisagem possui várias dimensões sociais e os lugares são dotados de significados e práticas simbólicas, que para serem decifradas, exigem um entendimento social e filosófico, e não só apenas do ambiente. Assim a paisagem é

entendida como uma visão de mundo das pessoas, como elas escolheram manipular a flora e fauna do meio ambiente ou como elas sofreram e lidaram com a influência desses seres na vida cotidiana, afetando seus trabalhos e a significância dos lugares, todos mediados pela estrutura controlada e contestada na prática social e política, ou seja, as paisagens são sempre espaços territoriais (DAVID; THOMAS, 2008).

Dessa forma, não há apenas uma única arqueologia da paisagem, mas várias delas. Essa diversidade de abordagens ocorre para tentar dar conta das diferentes dimensões da paisagem, seja econômica, ambiental, ecológica, social e simbólica, sendo comum para todas as arqueologias da paisagem o entendimento de que a agência humana está em todas as suas dimensões. Os autores ressaltam que, atualmente, a noção de paisagem enfatiza suas dimensões simbólicas, como uma entidade complexa, que existe pela virtude de ser percebida e aprendida por meio de aprendizado sistemático, que se aprimora com o decorrer do tempo e da prática, sendo contextualizada pelas pessoas (ASHMORE; KNAPP, 1999).

Com a ampliação dos estudos para além de pontos isolados dos sítios arqueológicos, consideram-se os traços mais efêmeros das pessoas pelo espaço geográfico, que é entendido como constituído de significados sociais, como lugar de significância “natural”, tal como os rios e seus afluentes, picos de montanhas e florestas. Essas configurações naturais não são evidentes, devendo ser investigadas outras informações sobre seu contexto específico, determinados culturalmente. Assim, uma perspectiva holística da paisagem para examinar diferentes domínios da ação e experiência humana é direcionada ao entendimento das inter-relações e dos entrelaçamentos entre as pessoas e cada traço, lugares e suas características no tempo e no espaço (ASHMORE; KNAPP, 1999).

Na arqueologia, os estudos das paisagens mudaram do entendimento de como as sociedades utilizam as diferentes áreas e distribuem suas atividades pelo seu espaço, para entender como as paisagens são construídas pelas pessoas por suas práticas diárias repetitivas que, igualmente, reafirmam as relações de significância de como elas foram percebidas. Ressalta-se que as paisagens não só indicam um íntimo conhecimento das pessoas com os arredores físicos, mas também associam os lugares “naturais”, como proeminentes formações rochosas,

picos de montanhas, fontes de matérias-primas, rios e árvores com o mundo sobrenatural ou mitológico (LANE, 2008).

Nesse sentido, a arqueologia atual tem procurado ir além das oposições entre as visões naturalista da paisagem como algo neutro, um plano de fundo externo para as atividades humanas, e a visão culturalista que entende ser toda paisagem um ordenamento cognitivo ou simbólico do espaço. A paisagem é um testemunho das vidas e dos trabalhos realizados pelas gerações passadas, é um exercício de lembrança das pessoas que nela viveram e, por sua vez, lá deixaram algo de si mesmas, ou seja, as paisagens são dotadas de temporalidade (INGOLD, 2000).

Para Ingold (2000, p. 90) antes de definir o que é paisagem, é preciso dizer o que ela não é: “não é terra, não é natureza e não é espaço”. Paisagem é o modo como as pessoas reconhecem o mundo, os lugares em que viveram e pelos quais viajaram ao longo dos caminhos que ligam a todos eles, rejeitando dicotomias como, meio ambiente e paisagem, natureza e humanidade e afirmando que e os espaços e lugares não são segmentos das paisagens, são por si mesmos partes integrais delas.

Assim, Ingold (2000) sugere que o ser humano, as paisagens, os lugares estão entrelaçados num processo formativo de incorporação e personificação, que representa, simboliza e faz lembrar as qualidades, as ideias ou coisas abstratas que as pessoas tiveram e expressaram sobre elas. As paisagens não são apenas ambientes em que as pessoas estiveram presentes agindo e modificando seus espaços, mas o próprio resultado dessa interação (MACHADO, 2012).

Para Zedeño (2009) os lugares emergem nas paisagens mais amplas como numa teia de conexões entre as noções de identidade, memória, trajetória e pertencimento à terra onde as pessoas nascem. Assim, o entendimento dos lugares particulares é fundamental para se conhecer as pessoas que os habitaram ou o habitam no presente. Ela apresenta um quadro teórico claro para entender os “lugares significantes” que têm como objetivos “reconstruir, interpretar e explicar a forma, a estrutura e a temporalidade dos significados humanos inscritos no seu meio ambiente” (ZEDEÑO, 2009, p. 2).

De acordo com Zedeño (2009), o lugar é entendido como uma construção humana. É envolvido pela paisagem cultural composta por uma quantidade inumerável de aspectos naturais como montanhas, rios, fontes de matéria-prima e

culturais como os sítios arqueológicos. Esses elementos “naturais” obviamente não são um produto direto da ação humana, mas podem atingir, efetivamente, o comportamento humano, sendo, por sua vez modificados pela inclusão verbal e não verbal das pessoas, ou seja, o comportamento expresso por sinais gráficos, desenhos, memória, sonhos, canções, e até mesmo pela escrita. Assim, a noção de lugar se distingue de espaço por essas virtudes, presentes na interação e nos processos cognitivos das pessoas que desenvolvem, estruturam e se relacionam com o mundo material e imaterial de diversas maneiras.

O espaço é uma categoria científica arbitrária, utilizada para facilitar uma sistemática de pesquisa e definir os limites visíveis e mensuráveis das modificações e localização das ações humanas. Dessa forma, para estudar sistematicamente uma paisagem devemos entender suas múltiplas escalas, ou seja, as dimensões espacial, temporal, formal, cognitiva e relacional (ZEDEÑO, 2009). Como exemplo, para ilustrar uma unidade de análise do lugar não modificado claramente pela ação humana, cito de acordo com Zedeño (2009) o ninho da águia. Para os Hopi do Arizona (EUA) o ninho de uma águia é um lugar específico de origem da atividade religiosa, porque nele existe um recurso essencial para o bem estar espiritual e a sobrevivência da comunidade. As penas da águia representam descendentes de ancestrais comuns, são considerados marcadores de identidades territoriais, fonte de conhecimento, memória e senso de continuidade e regeneração para as gerações seguintes (ZEDEÑO, 2009).

1.3.1 Analogia Etnográfica

Para reconstruir os aspectos sociais importantes do passado Guarani, que deixaram no presente pouca ou nenhuma evidência material preservadas como o que foi expresso em desenhos, palavras, conceitos e ações faço uso das analogias etnográficas, da antropologia da imagem e da etnoarqueologia, "que estuda situações etnográficas com o objetivo específico de auxiliar a interpretação arqueológica" (SILLAR; JOFFRÉ, 2016, p. 2). Dessa forma, neste subitem mostramos como utilizarei os estudos etnográficos para testar e construir minhas hipóteses interpretativas sobre os desenhos Guarani arqueológicos.

Os estudos etnográficos sevem, também, para documentar a ação de execução dos objetos materiais e suas variações, facilitando os estudos paralelos, nas escalas espaço-temporais entre culturas materiais atuais e remanescentes arqueológicos, não apenas buscando pela definição exata de semelhanças materiais e culturais no passado e presente. Conforme Sillar e Joffré (2016):

Os estudos etnográficos ajudam os arqueólogos a pensar, de forma mais ampla, o contexto social original dos remanescentes materiais que eles estão investigando, e ao combiná-los com outros modelos (por exemplo, de estudos experimentais, ecológicos ou computacionais) nos permite identificar e discutir a diferença regional e temporal no passado e nas sociedades atuais. Estudos etnográficos que explicam como as práticas materiais específicas se enquadram nos contextos socioeconômicos atuais e os valores culturais ajudam os arqueólogos a considerar quais os aspectos são analogias apropriadas para o passado (SILLAR; JOFFRÉ, 2016, p. 12)²⁶.

Atualmente há diversas discussões sobre etnoarqueologia e suas relações com os estudos de populações atuais e remanescentes arqueológicos.

Gonzáles-Ruibal (2016, p.1) propõe tratar a etnoarqueologia como "arqueologia do presente", devido à falta de interesse em fornecer estruturas teóricas de analogias que sirvam de inspiração para as interpretações arqueológicas. Para ele a etnoarqueologia não deve servir apenas para fornecer métodos e procedimentos de inferência arqueológica, mas também para produzir uma arqueologia "menos centrada no ocidente", que estimule novas ideias e a capacidade interpretativa dos arqueólogos.

Isso significa que o principal objetivo da pesquisa etnoarqueológica é, tanto melhorar métodos e procedimentos de inferência arqueológica, como também o uso das analogias. Ciente de que esse procedimento de inferência não é

²⁶ Ethnographic studies help archaeologists think more broadly about the original social context of the material remains they are investigating, and combining these with other models (e.g. from experimental, ecological or computational studies) enables us to identify and discuss regional and temporal difference in past and present societies. Ethnographic studies that explain how particular material practices fit within present-day socio-economic settings and cultural values help archaeologists consider which aspects are appropriate analogies for the past (SILLAR; JOFFRÉ, 2016, p. 12).

necessariamente um tipo de formulação de leis gerais para o entendimento da sociedade que está sendo estudada, nem deve ser relacionada à teoria de alcance-médio, "pode ser simplesmente alimento para imaginação arqueológica" (GONZÁLES-RUIBAL, 2016, p.1).

Segundo Saw e Jameson (2013, p. 397) Teoria de alcance-médio ou "middle-range theory" é um desenvolvimento teórico-metodológico introduzido pelos arqueólogos Lewis Binford (1968, 1977, 1980) e Michael Schiffer (1972) como um meio de construir a ligação entre dados arqueológicos e teoria geral, adequando as observações dos dados arqueológicos com as interpretações. Como por exemplo, a criação de teorias que explicassem os processos de formação dos sítios arqueológicos com base na etnoarqueologia, para explicar a lógica subjacente entre comportamento humano e sítios arqueológicos.

Nesse sentido, Gonzáles-Ruibal (2016) afirma que o uso da analogia não é uma prática exclusiva da etnoarqueologia; tanto a arqueologia como a antropologia e a história também fazem uso de analogias e produzem conhecimento por meio da comparação.

A lição extraída do entrelaçamento material-humano numa sociedade específica pode ser empregada para interpretar um fenômeno similar na mesma sociedade no passado (abordagem histórica direta), para comparar com fenômenos homólogos em outras sociedades com uma organização sociopolítica similar ou práticas de subsistência e modo de vida em ambientes similares. [...] Ou para refletir em questões arqueológicas de forma mais geral (alimento para imaginação arqueológica) (GONZÁLES-RUIBAL, 2016, p.2)²⁷.

Os críticos associam a etnoarqueologia e as analogias etnográficas às premissas positivistas que influenciaram inicialmente a arqueologia processual, definindo a etnoarqueologia com teoria de alcance-médio, destinada a fornecer correlatos materiais diretos para a arqueologia. Entretanto, a etnoarqueologia "tem sido empregada por um grande número de pesquisadores que utilizavam estruturas

²⁷ The lessons extracted from human-material entanglements in a specific society can be employed to interpret similar phenomena in that same society in the past (direct historical approach), to compare with homologous phenomena in other societies with a similar sociopolitical organization or subsistence practices or living in similar environments (cautionary tales, spoiler approach, middle-range theories, behavioural laws), or to reflect on archaeological issues more generally (food for the archaeological imagination).

teóricas não positivistas desde o final da década de 1970" (LYONS; CASEY, 2016, p.1).

O avanço no modo como a arqueologia entende o passado ocorreu graças ao embate e esgotamento teórico da arqueologia processual, que inicialmente adotou o método positivista, com a análise das culturas centrada nos aspectos comportamentais e adaptativos, e uma abordagem antropológica funcionalista, com "sua visão normativa da cultura", sendo o comportamento humano entendido sempre por eventos ambientais e causas externas (BAPTISTA DA SILVA, 2011).

Para Gonzáles-Ruibal (2016) há diferentes modos de a arqueologia trabalhar no presente, sendo a etnoarqueologia apenas uma das opções. Para os etnoarqueólogos clássicos, por exemplo, o interesse maior é utilizar a etnoarqueologia como analogia para fazer inferências e resolver problemas arqueológicos específicos, como por exemplo, o conhecimento mais próximo da realidade do significado de uma decoração na cerâmica ou o ciclo de vida de uma vasilha. Para os arqueólogos pós-coloniais o interesse maior não está na resolução dessas questões arqueológicas, mas como essas podem nos ajudar a entender melhor um contexto local atual específico.

O antropólogo e arqueólogo Sérgio Baptista da Silva (2011, p. 28) empregou uma etnoarqueologia no modo clássico para os Kaingang do sul brasileiro, estabelecendo "um modelo de cultura material e grafismo Kaingang, para exercer as analogias etnográficas e interpretar o sistema de representações visuais presente na cerâmica e na arte parietal dos antecedentes dessa sociedade", indicando os fatores de continuidade atestada por:

[...] informações linguísticas, etnográficas e da antropologia biológica entre os Kaingang falantes das línguas da família Jê (kaingang e Xokleng) e o registro arqueológico das "tradições locais", denominadas Taquara, Casa de Pedra e Itararé do Planalto Sul Brasileiro, enfocando aspectos cognitivos desse passado (BAPTISTA DA SILVA, 2011, p. 28).

Esse quadro teórico-metodológico norteou a compreensão dos grafismos atuais ou históricos Kaingang, os quais ele compara com os grafismos presentes na cerâmica arqueológica e na "arte parietal de alguns sítios arqueológicos do sul do Brasil" (BAPTISTA DA SILVA, 2011, p. 30).

Mcniven (2016) propõe que os estudos arqueológicos do passado sejam mais articulados, significativos e relevantes para as comunidades indígenas atuais. A etnoarqueologia deve explicar tanto o tipo de relações e definições indígenas sobre o passado, como também o modo como essas pessoas se relacionam com os objetos e materiais no presente na construção da identidade contemporânea. Nesse sentido, a etnoarqueologia não deve ser tratada apenas como uma metodologia ou subdisciplina destinada a auxiliar a construção de analogias para a interpretação arqueológica do passado, mas também:

sensibilizar os arqueólogos a pensar de forma mais ampla e criativa sobre como identificar a variabilidade cultural e comportamental, e a diferença cultural e mais abrangente dessas comunidades, manifestada de forma material e não material no passado²⁸ (MCNIVEN, 2016, p.3).

Tendo em vista o apresentado nesta abordagem teórico-metodológica, a tarefa seguinte foi de identificar os contextos arqueológicos e as variações regionais no padrão dos desenhos cerâmicos, ou seja, se há um tipo de desenho compartilhado somente pelos membros de um sítio arqueológico ou de uma região, bem como, investigar a existência de um tipo individual de desenho, compartilhado por todos os outros ceramistas da região do Baixo Paranapanema e do Projeto Paranapanema.

CAPÍTULO II

2. O Contexto Arqueológico dos Sítios Guarani do Baixo Paranapanema.

Nesse capítulo procuro, mesmo com as limitações da região, por se tratar de sítios na faixa de depleção dos reservatórios de usinas hidrelétricas, aprofundar as análises estilísticas e tipológicas da cerâmica Guarani, para ir adiante, além da

²⁸ [...] to think more broadly and creatively about how to identify cultural and behavioural variability, and cultural and ontological difference, expressed materially and non-materially in the past (Mcniven, 2016, p. 4).

descrição de suas formalidades, procurando detalhes não observados ou que ainda não puderam ser estudados.

Além disso, busco ampliar o entendimento do contexto em que esses remanescentes arqueológicos foram resgatados, para que sirvam como fundamentação interpretativa dos grafismos e desenhos da cerâmica arqueológica Guarani.

Na faixa de depleção o solo é composto por sedimentos arenosos oriundos da constante movimentação das águas do lago formado pelas barragens no curso do Rio Paranapanema, que solapam suas margens e dificulta a consolidação da vegetação, deixando o solo suscetível também à erosão provocada pelas chuvas torrenciais, intensificando o processo de desgaste sobre a superfície das cerâmicas, apagando seus grafismos e desenhos.

A transformação dos registros arqueológicos pode ser afetada por leis denominadas de processos de formação cultural e não cultural. Os processos de formação cultural são atividades como o descarte de ferramentas desgastadas, enterramento dos mortos e abandono de itens utilizáveis ao sair de um lugar, o que transforma os materiais de um contexto sistêmico para o contexto arqueológico.

Processos de formação não cultural, tal como deposição eólica, erosão, tocas de animais, agem nos materiais culturalmente depositados, transformando-os ainda mais (SCHIFFER, 1975).

Quando os objetos estão interagindo com a cultura que os criou eles estão em contexto sistêmico, mas quando são abandonados no solo e passam a interagir apenas com as condições físicas e químicas do ambiente estão em contexto arqueológico. Quando esses objetos sofrem impactos, por exemplo, das atividades agrícolas mecanizadas e/ou são retirados pelos arqueólogos das jazidas arqueológicas, então voltam a interagir com a cultura e, sendo assim, estão novamente em contexto sistêmico (SCHIFFER, 1987).

Entretanto, somente leis de processos de formação não são suficientes para fornecer hipóteses sobre o comportamento humano de uma cultura. Essas leis ajudam a verificar com rigor as premissas das hipóteses e a estabelecer outros conjuntos de leis, conhecidas como correlatos.

Os correlatos são ferramentas conceituais de relações estabelecidas entre as variáveis comportamental e organizacional de um sistema sociocultural (SCHIFFER, 1975).

Schiffer (1975) acredita que é por meio da utilização de correlatos nos processos de formação cultural e não cultural que se estabelecem leis para explicar os dados extraídos dos sítios arqueológicos.

Os sítios arqueológicos do Baixo Paranapanema estão localizados em sua maioria no Município de Iepê, junto à margem do Rio Paranapanema lado paulista. Os Sítios Alvim e Itororó pertencem ao Município de Pirapozinho e o Sítio Neves, ao Distrito de Agicê, Município de Rancharia, próximo ao Ribeirão Capivari (FACCIO, 2011).

A construção de barragens para as instalações de usinas hidrelétricas represou suas águas, mudando as características de seus afluentes, sua vazão e cheia. Esse represamento, obviamente, também atingiu os sítios arqueológicos, fazendo com que a maioria deles ficasse parte do ano submerso, emergindo nos períodos de seca de cada ano.

Os sítios foram e são impactados por processos erosivos constantes, provocados pela movimentação das águas do reservatório, que retiram camadas de solo anualmente, movimentam e arrastam os fragmentos cerâmicos, tirando-os de sua posição original.

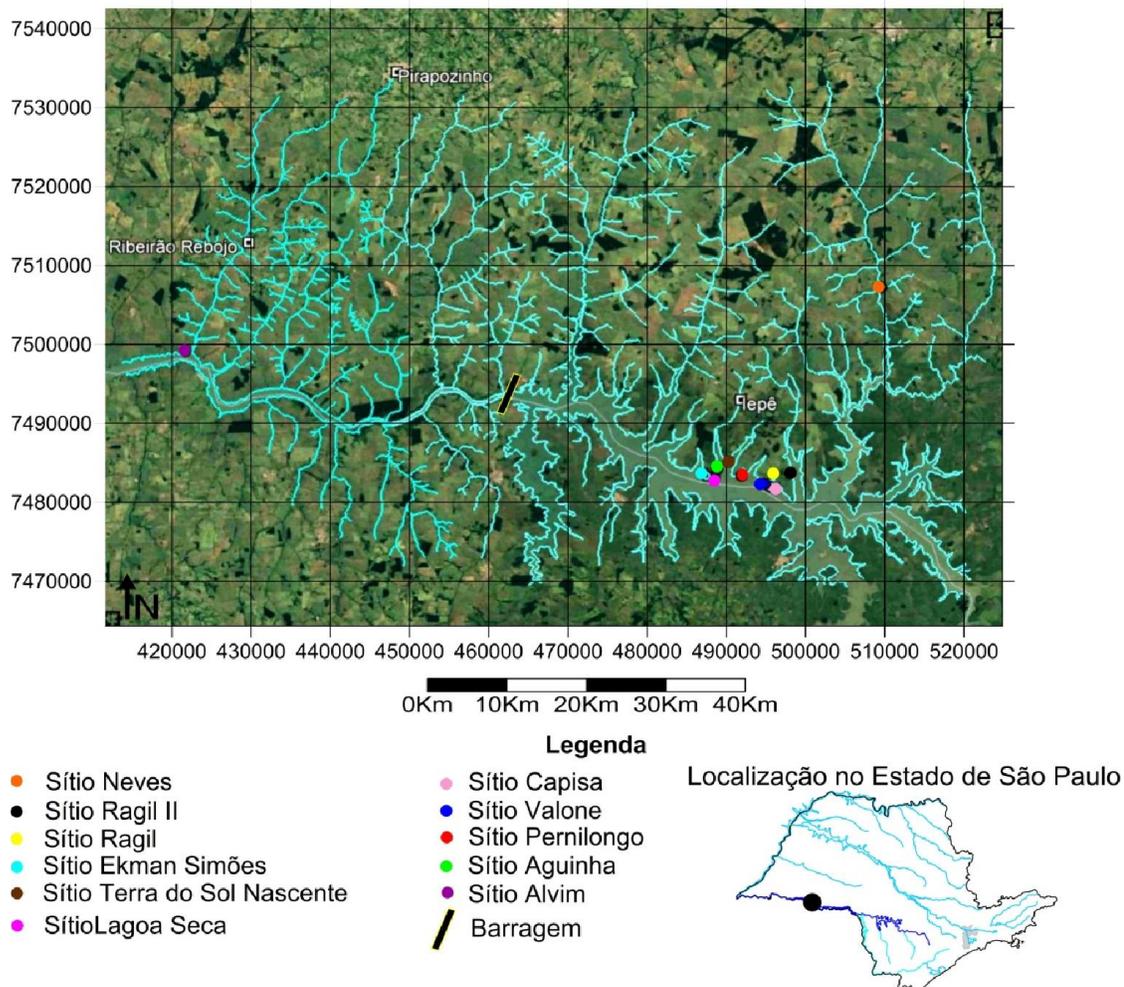
A **Figura 4** mostra a localização dos sítios arqueológicos de onde são provenientes os fragmentos cerâmicos com pinturas, que são interpretadas nessa pesquisa.

O material cerâmico é proveniente, em sua maioria, de coletas sistemáticas de superfície, onde as primeiras camadas de solo de algumas das manchas pretas de solo antropogênico encontradas nos sítios arqueológicos da região foram escavadas. Esse trabalho trouxe dados importantes sobre o contexto dos sítios arqueológicos do Baixo Paranapanema, SP. A seguir apresento um resumo desses trabalhos.

2.1 Sítio Alvim

O Sítio Alvim está localizado no Município de Pirapozinho, SP, é estudado desde a década de 1980 pela professora Dra. Ruth Kunzli e sua equipe, e pela professora livre-docente Neide Barrocá Faccio.

Figura 4: Localização dos Sítios Arqueológicos de Iepê, SP e Baixo Paranapanema.



Fonte: Imagem de satélite extraída do Google Earth Pro 2017; Faccio (1982, 1988, 2011).

Segundo Faccio (1992) neste sítio apenas uma área foi escavada. Justamente a que não foi destruída pelo solapamento das margens do Rio Paranapanema, durante a inundação provocada pela construção da Usina Hidrelétrica de Taquaruçu.

A maior parte da área do Sítio Alvim sofre com ação das águas do reservatório construído no Rio, nesses lugares os fragmentos cerâmicos afloraram em superfície fora da posição original. "Nesta área, foram evidenciados cerâmica

fragmentada, líticos lascados, líticos polidos e telhas jesuíticas" (FACCIO, 1992, p. 64).

As escavações realizadas na área preservada do Sítio evidenciaram fragmentos de telhas e tijolos, que foram relacionados ao Aldeamento Jesuítico Ararará, cujo período é 1613 a 1628 (FACCIO, 2011).

Do nível 1 ao 4, evidenciou-se a cerâmica fragmentada associada aos Guarani pré-coloniais, datada aproximadamente do ano 1000 antes do presente. A dois metros de profundidade foram encontrados líticos lascados, associados a uma ocupação de caçadores-coletores, não datada (FACCIO, 2011).

Com relação à ocupação Guarani do Sítio Alvim, não foram encontradas manchas pretas de solo antropogênico, nem vasilhas cerâmicas inteiras, apenas seus fragmentos, totalizando 2.526 peças.

Dessa totalidade, Faccio (2011) obteve 194 conjuntos com peças de mesma vasilha. Na sua análise identificou também 1.820 com decoração, tanto do tipo pintada como plástica. Apenas 6 fragmentos apresentaram pinturas preservadas em condições que pudessem ser digitalizadas e desenhadas e outros 5 fragmentos com pintura que podem ser visualizadas por meio do registro fotográfico.

Evidenciou-se em superfície também um cachimbo cerâmico praticamente inteiro, fragmentado apenas na borda do forninho, um par de boleadeiras, dois tembetás e um polidor de sulco em arenito. Além desses registros materiais, Faccio (2011) relata que no nível 0, do Setor 3 foram constatados ossos e um dente humanos. Desses remanescentes, oito fragmentos são partes de crânio, 2 de pé, dez diáfises (corpo de um osso longo) e um molar adulto desgastado, indicando ter pertencido a um adulto não muito jovem, que consumia alimentos muito duros ou abrasivos.

Segundo Faccio (1992), o Sítio Alvim pode ter servido como local de habitação com enterramentos. Neste ambiente, os índios do Sítio Alvim teriam exercido atividades práticas cotidianas, como a caça de animais e a extração de matérias-primas. A cerâmica pintada pode ser proveniente tanto de contexto de enterramento, como do contexto doméstico²⁹.

²⁹ Estes dados nos fazem elaborar a seguinte questão relacionada à alimentação das pessoas que viveram nesse Sítio: por que foi encontrado um molar de adulto desgastado, mesmo se tratando de um grupo tradicionalmente conhecido como ceramistas e agricultores, que podiam cozinhar os

2.2 Sítio Itororó

O Sítio Itororó foi pesquisado por Moraes (1983), Kashimoto (1991) e Faccio (2011). Ele está localizado, no Município de Pirapozinho, SP, num terraço aluvial mais elevado em relação aos outros Sítios do Baixo Paranapanema, cerca de 60 quilômetros dos Sítios de Iepê, SP.

Os estudos no Sítio Itororó evidenciaram, em 1983, um contexto ainda preservado dos processos erosivos, que periodicamente ocorrem na área de reservatórios hidrelétricos. Segundo Faccio (2011, p. 79) as intervenções no Sítio Itororó, verificaram em cotas negativas, "a 80 centímetros de profundidades um nível lítico e em superfície um nível lito-cerâmico".

Em 1992, a arqueóloga Emília Mariko Kashimoto em novas incursões no Sítio Itororó evidenciou em superfície fragmentos de cerâmica Guarani, incisa e pintada, bem como quatro vasilhas cerâmicas enterradas nos primeiros níveis. Dessas quatro vasilhas, segundo Kashimoto (1992), uma serviu como tampa, porém todas estavam rachadas e foram resgatadas fragmentadas.

Dessa forma, as quatro vasilhas compõem três estruturas funerárias. A primeira estrutura tinha remanescentes ósseos no seu interior e oito molares de criança, possui a superfície da parede externa corrugada e estava tampada com uma vasilha pintada medindo 51 centímetros de diâmetro. A segunda não tinha tampa, mas também apresentou remanescentes ósseos não identificados, um crânio de criança fragmentado e grafismo inciso junto à borda. A terceira estava virada com a boca para baixo sobre um crânio de criança e possuía a superfície da parede interna e externa alisada (KASHIMOTO, 1992).

Esse sítio não foi datado, porém apresenta um conjunto de características de enterramento de crianças Guarani. As estruturas funerárias foram encontradas servindo como tampas, como recipientes de ossos e remanescentes de crânios e

alimentos duros nas vasilhas cerâmicas? Seriam esses remanescentes ósseos pertencentes a um indivíduo Guarani em idade avançada? Seriam dos ocupantes da redução Araraá? Ou dos grupos de caçadores-coletores, cujos remanescentes afloraram em superfície devido aos processos erosivos atuando no relevo? A resposta pode vir por meio da análise de DNA dos fragmentos ósseos, de datações radiocarbônicas absolutas, que são mais precisas, e estar relacionada também ao tipo de alimentação desses grupos.

dentos. Apresentou, também, enterramento direto sobre o solo com uma vasilha emborcada sobre os remanescentes ósseos.

As vasilhas apresentaram superfícies tanto corrugada como incisa e lisa. A descrição da decoração incisa revela que a forma do desenho se assemelha as típicas gregas geométricas, mas podem ser descritas como, "*ipará karé i*, que são a representação gráfica do casco do jabuti" (BAPTISTA DA SILVA, 2011, p. 142).

2.3 Sítio Neves

O Sítio Neves encontra-se em meia encosta próximo ao Ribeirão Capivari, dentro de uma propriedade particular denominada "Chácara Branca", localizada no Município de Rancharia, SP (FACCIO, 2011, p. 80).

Nesse sítio arqueológico foram realizadas coletas de superfície, trincheiras de quatro metros quadrados, decapagens e 110 cortes de verificação, escavados em duas áreas distintas. Nessas intervenções, poucos remanescentes arqueológicos foram encontrados, apenas oito fragmentos de cerâmica, uma bolota de argila de cinco centímetros de diâmetro e três líticos lascados, sendo um em quartzo e dois em sílex (FACCIO, 2011).

A maioria do material encontrado estava na superfície da área do Sítio. A partir da identificação da concentração desse material, delimitou-se a área do Sítio, no total de 100 m². O material coletado em superfície é composto por "um lítico lascado, 14 líticos polidos e 118 fragmentos de cerâmica. O Sítio Neves foi datado de 205 d.C" (FACCIO, 2011, p. 82).

Verificamos que na área do Sítio Neves foi evidenciada uma mancha preta contendo uma bolota de argila em seu interior. No entorno desta mancha preta foram evidenciados fragmentos cerâmicos esparsos. A mancha preta abrangia cinco por sete metros de extensão e de 3 a 5 centímetros de espessura. A pouca quantidade de vestígios aliada à pequena espessura da mancha preta nos leva a pensar em uma ocupação de curta duração ou sazonal (FACCIO, 2011, p. 82).

De acordo com Faccio (2011), a área do Sítio Neves foi utilizada como área de habitação com presença de enterramentos.

2.4 Sítio Eckman Simões

O Sítio Eckman Simões foi impactado pela erosão provocada pela movimentação das águas do reservatório da Usina Hidrelétrica da Capivara. Esses processos erosivos ocorrem na margem do Rio Paranapanema, levando as camadas de solo dos barrancos, movimentando e retirando os remanescentes arqueológicos de sua posição original. Faccio (2011) constatou durante o monitoramento da área do Sítio Eckman Simões, realizado no período de 12 anos (1998 a 2010), que cerca de "7 metros de extensão do barranco de 2 metros de altura foi levado pelo movimento de avanço e recuo das águas do lago", restando como testemunho as pedras que estavam na base desse barranco.

Essa medição dos processos erosivos causados pela movimentação das águas do reservatório serviu como base para Faccio (2011) interpretar a presença de fragmentos cerâmicos entre os líticos lascados, predominantes no Sítio Eckman Simões, como oriundos do Sítio Lagoa Seca, que está localizado numa área muito próxima. Dessa forma, o material cerâmico desse sítio foi analisado junto com os do Sítio Lagoa Seca.

As análises que Faccio (2011) empreendeu no Sítio Eckman Simões e no material lítico apontam que:

O sítio era um local de produção, haja vista o grande número de percutores, núcleos e resíduos nele encontrados. Acreditamos que a utilização dos artefatos produzidos era efetivada, com grande frequência, fora do perímetro desse sítio, onde também estavam presentes: a lesma, a reentrância, a ponta de projétil e o chopper (FACCIO, 2011, p. 130).

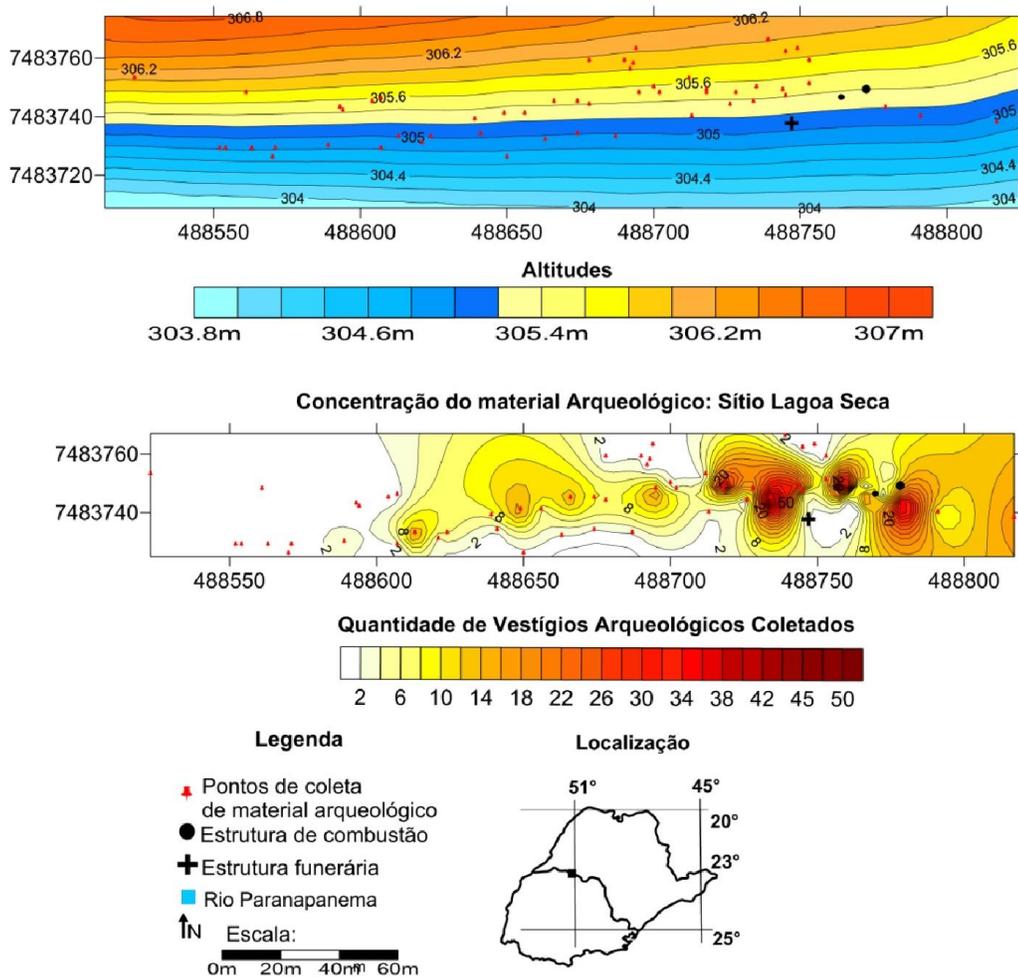
Segundo Faccio (2011), trata-se de um sítio de grupo caçador-coletor. Esse sítio foi aqui relacionado, pois em um primeiro momento foi associado a grupo Guarani.

2.5 Sítio Lagoa Seca

Na área do Sítio Lagoa Seca, Faccio (2011) constatou a presença de materiais cerâmicos em superfície, os quais foram coletados durante os trabalhos de

monitoramento neste local. Neste ano de 2010, Baco (2012) escreveu dissertação de mestrado sobre o Sítio em questão, quando descreveu a coleta de superfície realizada no ano de 2010 realizada por parte do Laboratório de Arqueologia Guarani e Estudos da Paisagem (LAG) da FCT/UNESP.

Figura 5: Plano Cartográfico dos Pontos de Coletas de Superfície no Sítio Lagoa Seca, no ano de 2010.



Fonte: Trabalho de Campo realizado em 14/10/2010. Base Cartográfica IBGE, 1975. No Sítio Lagoa Seca foram realizadas sondagens de 60 centímetros com escavadeira manual e decapagens. No primeiro nível de 0 a 6 centímetros, foram feitas coletas sistemáticas de superfície e monitoramento anual (FACCIO, 2011).

Registrando a localização e concentração dos achados arqueológicos por meio de um aparelho de GPS (Sistema de Posicionamento Global), para posteriormente confeccionar o plano cartográfico exposto na **Figura 5**. O referido

LAG também realizou decapagens na área de uma mancha preta de solo antropogênico (de 3,5 por 7 metros) com cerâmica no seu interior e remanescentes de fogueiras. As sondagens com escavadeira manual foram feitas nas áreas de maior concentração de material em superfície. Porém nenhum material arqueológico foi encontrado em cotas negativas além do nível 1 (0 a 10 cm).

Após dez anos da última intervenção no Sítio, ocorreu no ano de 2010, outro período de seca no Oeste do Estado de São Paulo, fazendo com que a mancha preta do Sítio Lagoa Seca voltasse a aflorar. Foi nessa ocasião que identificamos um remanescente de fogueira, circundada por pedras, com um fragmento de borda de vasilha cerâmica virado de borco, dentro do seu interior. Porém, dos seus 3,5 por 7 metros de extensão e 18 centímetros de espessura, identificados no ano de 2000, restou apenas cerca de 3 por 2 metros de diâmetro e uma pequena camada de 4 centímetros de solo (FACCIO, 2011).

Nessa oportunidade, encontramos esparsos pela superfície emersa do Sítio, fragmentos cerâmicos, líticos lascados, um *cambuchi miri* inteiro ou jarra pequena, com engobo branco junto a borda externa, uma lâmina de machado e uma estrutura funerária enterrada dentro da lâmina de água do reservatório, com apenas a boca de fora.

Essa estrutura funerária é composta por uma jarra grande do tipo *cambuchi guaçu*, uma panela grande do tipo *naetá*, que serviu como tampa e uma tigela média do tipo *naembé*, que estava dentro do *cambuchi guaçu*, na proximidade da mancha preta.

O *cambuchi guaçu* é liso, tanto na superfície da parede interna como na externa. A *naetá* ou panela grande, também é lisa na superfície da parede interna e externa. Foi retirado praticamente inteiro, pois estava sem o fundo, provavelmente erodiu com a ação das águas do reservatório.

Ao ser retirada do solo, a *naetá* fragmentou-se, sendo posteriormente remontada no Laboratório de Arqueologia Guarani da FCT-UNESP, sob supervisão da arqueóloga, professora livre-docente Neide Barrocá Faccio.

Nesse trabalho tivemos a oportunidade de analisar as marcas de uso nas vasilhas que compõem essa estrutura funerária. Identifiquei no *cambuchi guaçu* riscos superficiais no seu interior, provocados provavelmente pelo gesto de misturar ou mexer, com uma espécie de colher, algum tipo de alimento ou líquido. A *naetá*

apresentou marcas escuras na base externa, sugerindo que essa vasilha foi ao fogo, talvez para preparar algum alimento. A *naembé* possui engobo preto na face interna e manchas escuras na face externa, podendo ser originária tanto da própria queima da peça, como de um provável uso no fogo para cozer ou aquecer alimentos e líquidos.

Apresento essa hipótese, pois durante meu mestrado apliquei testes experimentais com a queima de réplicas de vasilhas cerâmicas arqueológicas Guarani. Essa pesquisa produziu vasilhas cerâmicas com marcas circulares escuras na superfície externa das vasilhas, provenientes da própria queima da peça na fogueira a céu aberto, podendo ser confundidas com marcas de uso oriundas da utilização das vasilhas nas estruturas de combustão.

O Sítio arqueológico Lagoa Seca foi datado por Faccio (2011) de $770 \pm 70\text{BP}$ ou do ano 1180, século XII.

De acordo com Faccio (2011), o Sítio Lagoa Seca configura-se como uma área de habitação com presença de urnas funerárias.

2.6 Sítio Aguinha

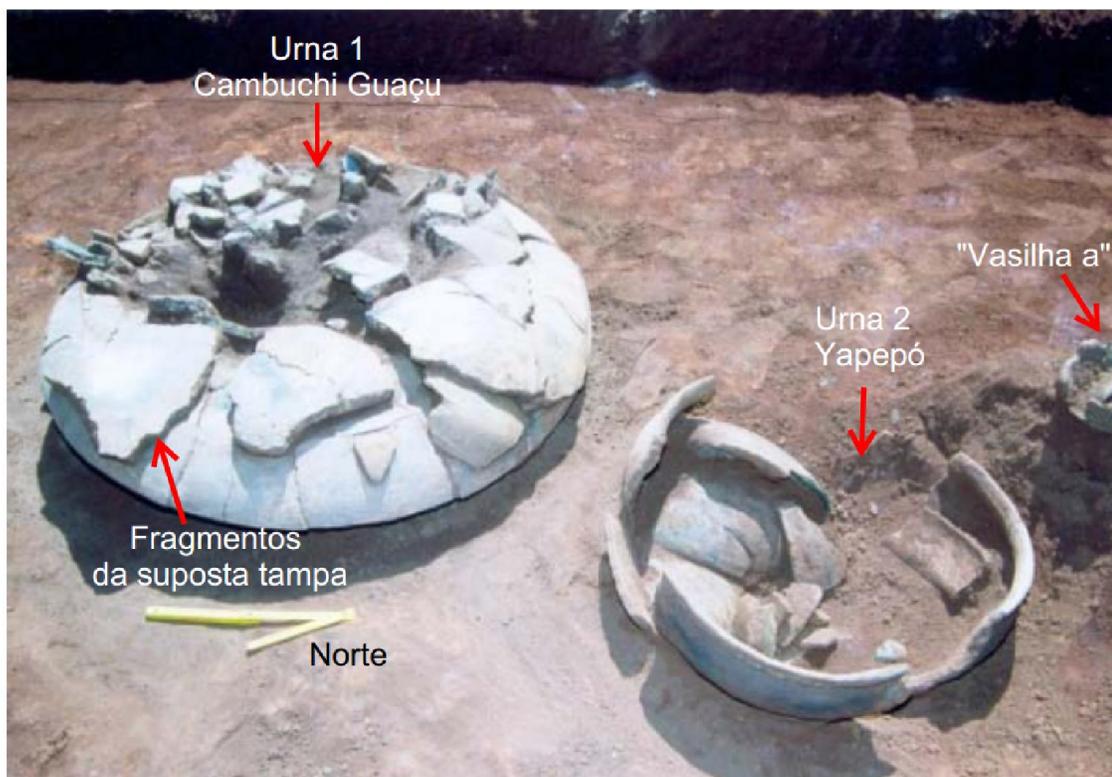
A primeira intervenção arqueológica na área do Sítio Aguinha ocorreu em dezembro de 1999. Foram realizadas decapagens no local onde afloravam as duas bordas de vasilhas cerâmicas, no decorrer desse trabalho mais uma terceira vasilha foi identificada no interior de uma delas, junto com alguns fragmentos de outra vasilha, que provavelmente seriam as peças que compunham a tampa. Além dessas vasilhas foi encontrado ao lado dessas duas estruturas funerárias uma quarta vasilha. Essas vasilhas formam um conjunto com as duas estruturas funerárias, que Faccio (2011) denominou de Urna 1 e Urna 2 (**Foto 1**).

A maior delas, a Urna 1, é um *cambuchí guaçu* ou jarra grande, a segunda, a Urna 2, é uma *yapepó guaçu* ou panela grande. A terceira encontrada no interior da Urna 1 é uma *naetá* ou panela média, provavelmente serviu de acompanhamento ou recipiente dos restos mortais.

A oeste da Urna 1, Faccio (2011) encontrou mais uma estrutura funerária, denominada Urna 3. Trata-se de uma vasilha do tipo *yapepó guaçu* ou panela grande, com acabamento de superfície externa corrugado e interno, liso.

Provavelmente possuía tampa, pois alguns fragmentos supostamente pertencentes a essa tampa, foram encontrados circundando a borda da Urna 3. Dentro Urna 3 foi encontrada, também, mais duas vasilhas menores, do tipo *nãe apuá miri* ou tigela pequena com acabamento externo e interno lisos.

Foto 1: Estruturas funerárias decapadas por Faccio (1999).



Fonte: Faccio (2011, denominações e marcações feitas na foto pelo autor). Sítio Arqueológico Aguiinha.

A quarta vasilha é uma *nãe apuá miri*, com acabamento interno e externo do tipo liso, foi denominada de "vasilha a" (FACCIO, 2011, p. 161).

Na **Foto 2** a seguir podemos ver manchas escuras no fundo dessa pequena tigela, provavelmente oriundas do uso como recipiente de algum tipo de matéria orgânica que se decompôs, ou "posicionamento da tigela diretamente sobre o fogo", para processar algum tipo de alimento sólido, que deixou marcas escuras difusas de fuligem, com maior concentração incrustada no fundo da tigela (LIMA, 2010).

Essas evidências podem significar tanto que essa tigela serviu para processar alimentos no fogo, como também para recolher alguma estrutura composta por

matéria orgânica que se decompôs, liberando uma espécie "chorume" que se concentrou no fundo da tigela (**Foto 2**).

Segundo Faccio (2011), além dessas três estruturas funerárias, foram encontrados durante o monitoramento da área do Sítio Aguinha e nas coletas sistemáticas de superfície, fragmentos cerâmicos, um forninho de cachimbo cerâmico, um fragmento de tembetá, duas "boleadeiras", 21 líticos polidos, como "lâminas de machado" e líticos lascados.

Há ainda uma quinta vasilha do tipo *cambuchí caguaba* encontrada inteira durante os trabalhos de Faccio na área do Sítio Aguinha. Essa apresenta um negativo de um desenho, na superfície interna, o qual consta no capítulo destinado a interpretação dos grafismos e desenhos Guarani.

Foto 2: Manchas escuras no fundo da "vasilha a", encontrada ao lado da Urna 2. As setas vermelhas na foto indicam a presença das manchas escuras no fundo da vasilha.



Fonte: Faccio (2011, p. 161, marcações feitas na foto pelo autor). Sítio Arqueológico Aguinha.

Além desses materiais, a arqueóloga evidenciou uma fogueira e uma lagoa temporária próximas as estruturas funerária. "A lagoa, localizada na posição oeste da área do sítio, apresenta cascalheira e depósito de argila". A decapagem da fogueira expôs restos de cinzas e blocos de pedras (**Foto 3**).

Segundo Faccio (2011, p. 155) o "Sítio Arqueológico Aguinha foi datado de 700 ± 160 BP", ou seja, do ano de 1250, com uma margem de erro de 160 anos para mais ou 160 para menos.

Foto 3: Remanescente de fogueira encontrado na superfície da área do Sítio Arqueológico Aguiinha.



Fonte: Faccio (2011, p. 165).

2.7 Sítio Terra do Sol Nascente

O Sítio Terra do Sol Nascente possui materiais arqueológicos encontrados e coletados por pessoas que não são da arqueologia, como o antigo proprietário das terras onde estão localizados os Sítios - o Senhor Roberto Eckman Simões - e por habitantes da cidade de Iepê, SP que frequentaram o local dos sítios arqueológicos.

Segundo Faccio (2011), o falecido o senhor Roberto Eckman Simões coletou nos Sítios várias vasilhas cerâmicas inteiras, lâminas de machado, pontas de projétil, tembetás, virotes, boleadeira, líticos lascados, por mais de 30 anos. Todos os materiais se encontram atualmente no Museu de Arqueologia de Iepê, SP.

No ano de 2000 o Senhor Eckman Simões relatou a arqueóloga Neide Barrocá Faccio, que encontrou na área do Sítio Terra do Sol Nascente, uma vasilha, identificada por Faccio (2011) como do tipo yapepó, contendo ossos no seu interior e um virote.

No ano de 1997, durante a seca que assolou a região Oeste Paulista as águas do lago formado pela barragem da Usina Hidrelétrica da Capivara recuaram significativamente. Grande parte dos Sítios de Iepê e dos materiais arqueológicos aflorou em superfície. Foi nessa ocasião que um morador de Iepê, SP, encontrou na

área do sítio um tembetá em quartzo dentro de uma provável mancha preta de solo antropogênico.

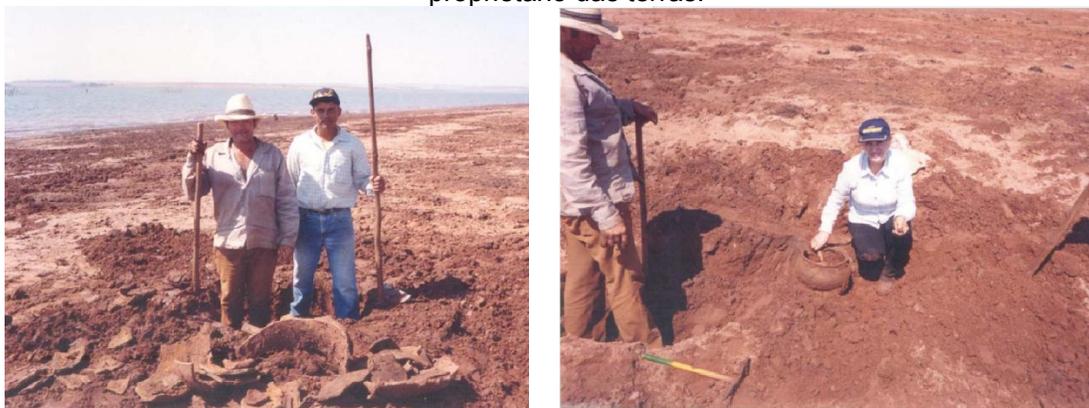
No ano de 1998, quando as águas do Reservatório da Usina Hidrelétrica da Capivara voltou a recuar no período de seca, Neide Barrocá Faccio retornou na área do sítio e encontrou em superfície uma vasilha inteira do tipo *naembé*. Nessa ocasião Faccio (2011) relatou que a vasilha estava:

[...] visivelmente fora de sua posição original e que deve ter sido trazido pelas águas do lago, no período de cheia/ou de avanço e recuo das águas do lago. Não evidenciamos mancha preta na área emersa. Assim, optamos por abrir sondagens naquela área, mas o procedimento resultou negativo para a evidenciação de vestígios arqueológicos em subsuperfície (FACCIO, 2011, p. 183).

Não há datação para esse sítio, sua localização exata ainda não é conhecida, pois área passa a maior parte do ano submersa nas águas do reservatório construído no Rio Paranapanema.

2.8 Sítio Pernilongo

Fotos 4 e 5: Retirada de vasilhas cerâmicas pelos funcionários do Senhor Eckman Simões, proprietário das terras.



Fonte: Faccio (2011, p. 190). Sítio Arqueológico Pernilongo.

As primeiras intervenções na área do Sítio Pernilongo ocorreram no ano de 1999, durante o período de seca que ocorreu no Oeste Paulista. Nesse ano, o proprietário das terras onde se encontra o sítio coletou vasilhas cerâmicas aflorando

em superfície, cujo registro fotográfico feito por ele mesmo (fotos 4 e 5) remetem a um contexto no qual as vasilhas são partes integrantes dos conjuntos que compunham prováveis estruturas funerárias. Essas peças atualmente fazem parte do acervo do Museu de Arqueologia de Iepê, SP (Fotos 4 e 5).

Uma dessas vasilhas estava ao lado da suposta urna funerária, foi retirada inteira, trata-se de uma *yapepó miri*, que possui 23 centímetros de altura e diâmetro da borda igual a 30 centímetros. Essa vasilha apresenta evidências de que foi utilizada no fogo (**Foto 6**).

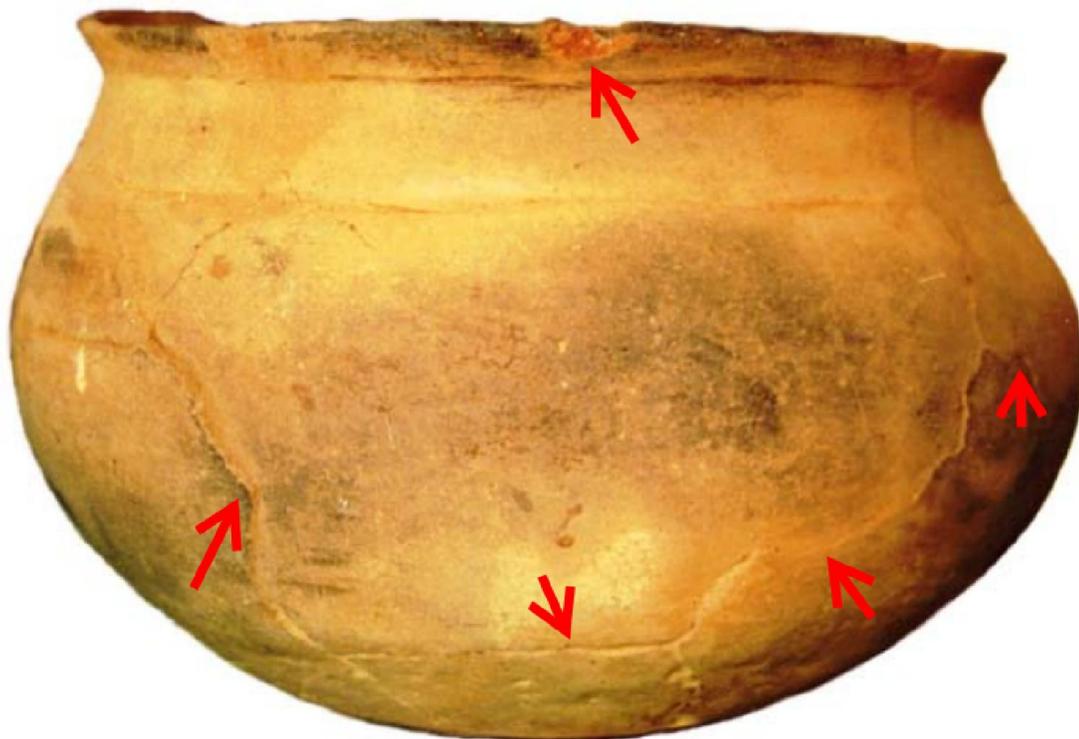
Como o foco da minha pesquisa não é analisar as marcas de uso nas vasilhas cerâmicas pré-coloniais Guarani, não analisei as marcas de uso no interior dessa vasilha. As análises foram feitas apenas por meio do registro fotográfico. Minha intenção é mostrar que há a possibilidade de se fazer um estudo futuro dessas marcas de uso no acervo de vasilhas cerâmicas do Museu de Arqueologia de Iepê, SP.

Na **Foto 6**, por exemplo, podemos ver que as trincas na superfície externa da vasilha podem ter sido causadas por meio do uso frequente no fogo, provavelmente causadas pelo "estresse térmico decorrente dos sucessivos aquecimentos e resfriamentos das vasilhas no processo de cocção contínua de alimentos" (LIMA, 2010, p. 191).

Além disso, a vasilha apresenta, também, pequenas marcas de lascamento na borda, sugerindo manuseio contínuo, mas podem ser resultantes também de processos pós-deposicionais ocorridos durante a retirada dessa peça do sítio pelos funcionários do Senhor Eckman Simões.

A arqueóloga Neide Barrocá Faccio, coordenadora responsável pelas pesquisas nos Sítios do Baixo Paranapanema, mapeou todos os lugares onde o senhor Eckman Simões disse ter encontrados os remanescentes arqueológico. Posteriormente, no período de seca ocorrido no ano de 1999, realizou uma prospecção ao redor dessas áreas mapeadas, ou seja, executou as sondagens no "alinhamento norte-sul e leste-oeste, tendo como ponto zero a área onde Roberto Eckman Simões evidenciou a urna funerária fragmentada e as vasilhas inteiras" (FACCIO, 2011, p. 193).

Foto 6: Yapepó encontrada ao lado da suposta urna funerária. As setas vermelhas indicam as trincas na superfície externa da vasilha.



Fonte: Faccio (2011, p. 191, marcações feitas na foto pelo autor). Sítio Arqueológico Pernilongo.

Nesse trabalho, Faccio (2011) encontrou uma estrutura funerária com remanescente ósseo e outras duas vasilhas no seu interior, acompanhada de duas vasilhas dispostas lado a lado, alinhadas no sentido a oeste da estrutura funerária.

Além desses achados arqueológicos Faccio (2011) encontrou, também, no entorno dessas vasilhas, a oeste da estrutura funerária, dois blocos de basalto e dois tembetás fragmentados ao lado do bloco maior (**Foto 7**).

Esse conjunto funerário é composto por cinco vasilhas cerâmicas. Sendo uma do tipo *Naeté*, com acabamento de superfície externa do tipo escovado, que ocorre apenas na parte superior da vasilha, junto a borda e na superfície interna, do tipo liso. Três *cambuchi caguaba*, todos com superfícies internas e externas do tipo liso. Entretanto, um deles apresenta engobo vermelho na parte interna e o outro engobo branco, na parte externa. E uma tigela do tipo *nae apuá boya*, lisa na superfície externa e com decoração incisa na parte externa.

Num outro local do Sítio Pernilongo, denominado área de "decapagem 2", Faccio (2011, p. 201) encontrou uma outra estrutura funerária composta por uma *yapepó miri*, e um *cambuchí caguaba*, que serviu como tampa.

A vasilha do tipo *yapepó* possui as superfícies interna e externa lisas. A vasilha do tipo *cambuchí caguaba* possui engobo vermelho no seu interior e pintura sobre engobo branco na superfície externa.

Foto 7: Estrutura funerária evidenciada pela arqueóloga Neide Barrocá Faccio no ano de 1999.



Fonte: Faccio (2011, p. 194, marcações na foto feitas pelo autor). Sítio Arqueológico Pernilongo.

Fotos 8 e 9: Estrutura funerária encontrada pela arqueóloga Neide Barrocá Faccio, no ano de 1999.



Fonte: Faccio (2011, p. 201). Sítio Arqueológico Pernilongo.

No ano de 2006, durante o monitoramento da área do Sítio Pernilongo, Faccio (2011) encontrou submersa na lâmina de água do reservatório da Usina Hidrelétrica da Capivara, mais uma vasilha cerâmica do tipo *cambuchí guaçu*, com outra vasilha no se interior do tipo *cambuchí caguaba*, que provavelmente compunham uma estrutura funerária (**Fotos 10 e 11**).

Fotos 10 e 11: Vasilha encontrada submersa nas águas do reservatório da Usina Hidrelétrica da Capivara, no ano de 2006.



Fonte: Faccio (2011, p. 205). Sítio Arqueológico Pernilongo.

A vasilha do tipo *cambuchí guaçu* é lisa na superfície interna. Na superfície externa, possui na parte superior da vasilha pintura sobre engobo branco. A vasilha menor encontrada no seu interior é lisa, tanto na parte interna como na externa.

No ano de 2007 em nova vistoria do Sítio (Faccio, 2011) encontrou mais uma vasilha grande do tipo *yapepó guaçu*, sem tampa, lisa na superfície externa e corrugada na superfície externa, provavelmente seria mais uma estrutura funerária.

Além dessas vasilhas inteiras encontradas em contexto de enterramento funerário, vários fragmentos cerâmicos, com os mais diversos acabamentos de superfície, foram encontrados espalhados pela superfície da área do Sítio Pernilongo. Bem como foram encontrados, também em superfície, uma miniatura de vasilha cerâmica e uma lâmina de machado polida.

Ainda segundo Faccio (2011):

Verificamos durante o processo de formação dos conjuntos, que fragmentos provenientes de coleta de superfície vieram a fazer parte de conjunto, cujos fragmentos foram encontrados em trincheiras. Houve, ainda, o caso de conjunto que foi formado por fragmentos de cinco quadras diferentes (quadras de 10 m). Observa-se, com isto, que parte do material arqueológico presente no sítio foi bastante remexido e erodido (FACCIO, 2011, p. 209-210).

O Sítio Pernilongo foi datado de "700±160 BP", ou do ano 1250 com uma margem de erro de 160 anos para mais, ou seja, 160 anos para menos (FACCIO, 2011, p. 190). Trata-se de uma área de habitação com enterramentos.

2.9 Sítio Valone

O Sítio Valone possui um histórico de intensos processos pós-deposicionais agindo sobre os remanescentes arqueológicos. A área total do sítio "apresenta deslocamento de vestígios arqueológicos e destruição das camadas estratigráficas" (FACCIO, 2011, p. 213).

Na área do sítio em tela, Faccio (2011) identificou depósitos de argila e seixos de diversos tamanhos (cascalheiras), aptos ao lascamento.

Na área desse sítio foram encontrados em superfície líticos lascados, ou seja, a maioria das peças é composta por "lascas não retocadas em arenito silicificado sobre seixo", alguns fragmentos cerâmicos, "uma ponta de projétil e dois choppers" (FACCIO, 2011, p. 216).

Há uma discussão em torno do Sítio Valone. Para Luz (2010) esse sítio poderia fazer parte da mesma área de atividade e ocupação Guarani. Para Faccio (2011) seriam duas ocupações distintas, mas, cautelosamente, esta propõe análises com datações para saber qual a hipótese é a mais provável.

Entretanto, fragmentos cerâmicos associados aos Guarani pré-coloniais foram encontrados na superfície da área do sítio e em subsuperfície, a 10 centímetros de profundidade (FACCIO, 2011).

2.10 Sítio Ragil

O Sítio Ragil está localizado próximo à nascente de um riacho denominado Córrego do Carol, afluente do Rio Paranapanema. Possui uma área bem menor em relação aos outros sítios arqueológicos vizinhos, cerca de "690 x 480 metro" (FACCIO, 2011, p. 222).

No ano de 1993, Faccio (2011, p. 231) realizou no Sítio Ragil "coletas sistemáticas de superfície, prospecções, perfis e áreas de decapagens". Nessa ocasião, encontrou material cerâmico em superfície e em subsuperfície muito fragmentado, com sinais de intemperismo provocado pela ação das águas do reservatório da Usina Hidrelétrica da Capivara e pela ação do arado e pisoteamento do gado.

No ano de 2006, Faccio (2011) retornou a área do Sítio Ragil. Nessa ocasião encontrou um fundo de uma *yapepó*, com acabamento externo de superfície corrugado, aflorando junto a um poste de cerca de madeira, que sustenta a porteira da propriedade onde se encontra o sítio em tela.

Segundo Faccio (2011), o Sítio Ragil foi classificado como mal conservado, pertencente a uma área de intensos processos pós-deposicionais erosivos e destrutivos.

Quando o nível das águas baixa e põe à mostra vestígios da ocupação, anteriormente erodidos e submersos, percebe-se que a ação hídrica destruiu as estruturas arqueológicas, assim como grande parte das informações contidas nos objetos, quais sejam a localização original, sua relação com outras peças, a decoração, marcas de uso, entre outras. Dessa forma, a configuração espacial dos testemunhos arqueológicos na área de inundação encontra-se comprometida (FACCIO, 2011, p. 223).

O Sítio Ragil foi datado segundo Faccio (2011, p. 221) de 1668 BP, ou seja, do ano de 228. Trata-se da datação por termoluminescência mais antiga entre os sítios arqueológicos de Iepê, SP, do Baixo Paranapanema, gerando dúvida com relação à sua precisão, necessitando repetir a datação para esse Sítio.

2.11 Sítio Ragil II

A primeira etapa do trabalho de campo no Sítio Ragil II ocorreu no ano de 1994. A partir dessa pesquisa, Faccio (2011) identificou que o sítio "se encontra

quase totalmente erodido", pois a maior parte da sua área (570 x 120 metros) fica submersa o ano inteiro.

Faccio (2011, p. 243) realizou "126 sondagens, três trincheiras, três áreas de decapagem e três perfis", além das coletas de superfície de fragmentos cerâmicos, líticos lascados e polidos. Nessa pesquisa evidenciou "três manchas pretas".

Apenas três fragmentos cerâmicos com pintura puderam ser reconstruídos em laboratório devido aos processos erosivos que ocorrem na área do sítio, apagando as pinturas nas superfícies dos fragmentos cerâmicos.

Segundo Faccio (201, p. 245), "a identificação dos motivos da pintura cerâmica do Sítio Ragil II foi rara, devido ao mau estado de conservação das peças, sendo que apenas uns poucos fragmentos de recipientes possibilitaram a identificação de seu motivo".

O Sítio Ragil II possui datação de "900 ± 180 anos antes do presente" (FACCIO, 2011, p. 242). Ou seja, do ano de 1050 antes do presente, com a margem de erro variando entre 180 anos para mais e 180 anos para menos.

2.12 Sítio Capisa

O Sítio Capisa fica o ano inteiro submerso, não aflora nem nos períodos de seca. Segundo Faccio (2011):

O sítio encontra-se totalmente submerso e suas estruturas não afloram, nem mesmo nos mês de agosto, quando o nível das águas do Rio Paranapanema baixa. Todas as informações que se têm a respeito deste sítio são: sua localização e aquelas fornecidas a partir da análise do material arqueológico, coletado por Roberto Ekman Simões, antes da formação do lago da UHE da Capivara (FACCIO, 2011, p. 233).

Das peças coletadas de maneira amadora pelo proprietário das terras onde está localizado o Sítio Capisa, Faccio (2011, p. 233) conseguiu uma datação por termoluminescência de "850 ± 150 anos antes do presente", ou seja, do ano 1100 com margem de erro variando entre 150 para mais e 150 anos para menos.

De modo geral, os sítios arqueológicos Guarani da área do Baixo Vale do Rio Paranapanema Paulista apresentam características similares às observadas na área do Médio Paranapanema Paulista.

CAPÍTULO III

3. Elementos Básicos da Linguagem Visual

Para Donis A. Dondis designer e professora de comunicação na Boston University School of Communication, a expressão visual de qualquer grafismo ou desenho é produto da Inteligência humana, podendo significar várias coisas para diferentes pessoas em muitas circunstâncias. Para uma proximidade com o conhecimento mais amplo das expressões visuais, é necessário saber “examinar os elementos visuais básicos” das imagens (DONDIS, 2003, p. 2).

Neste subitem, apresento os componentes visuais básicos que estão presentes nos desenhos identificados na cerâmica arqueológica Guarani, em estudo para entender e definir cada elemento dos grafismos e sua composição no conjunto do desenho, que podem dar origem as representações de fato. Ressalto que a cerâmica arqueológica Guarani é tanto pintada como desenhada. A pintura é o engobo branco por traz dos grafismos, que juntos formam a estrutura dos desenhos e das figurações.

Estes componentes visuais básicos estão presentes no nível individual dos desenhos. São grafados na forma de ponto, de linhas retas verticais, horizontais, diagonais e curvas. Bem como por outros elementos individuais, como o quadrado, o triângulo, a cor, o tom, a textura, a proporção, a dimensão, a direção, a escala, a dimensão e o movimento (DONDIS, 2003, p.4).

E, por mais que sejam, aparentemente, poucos elementos visuais constitutivos, eles:

[...] são a matéria-prima de toda informação individual em termos de opções e combinações seletivas. A estrutura da obra visual é a força que determina quais elementos visuais estão presentes, e com qual ênfase essa presença ocorre (DONDIS, 2003, p. 52).

A maioria dos fragmentos cerâmicos encontrados no Baixo Paranapanema possuem apenas partes dos desenhos, ou seja, apenas elementos constitutivos decompostos. Mas temos também o todo, pois as coletas de superfície e as escavações realizadas na área dos sítios arqueológicos resgataram peças com motivos completos e vasilhas inteiras com desenhos.

Analiso também esses fragmentos que possuem elementos constitutivos incompletos, com o objetivo de compreender o todo, identificando procedimentos que foram realizados no momento de confecção dos desenhos, como interrupções para corrigir a direção e a proporção das linhas e, talvez, identificar desenhos realizados por uma mesma ceramista, analisando-os como se fossem uma espécie de “assinatura” da artífice, decomposta em elementos constitutivos.

Esse procedimento visa ampliar o entendimento dos desenhos Guarani e proporcionar:

[...] uma profunda compreensão da natureza de qualquer meio visual, e também da obra individual e da pré-visualização e criação de uma manifestação visual, sem excluir a interpretação e a resposta que a ela se dê. A utilização dos componentes visuais básicos como meio de conhecimento e compreensão tanto de categorias completas dos meios visuais quanto de obras individuais é um método excelente para explorar o sucesso potencial e consumado de sua expressão (DONDIS, 2003, p. 52).

Sendo assim, para entender a estrutura completa dos desenhos Guarani me concentro nos grafismos classificados como componentes individuais dos desenhos.

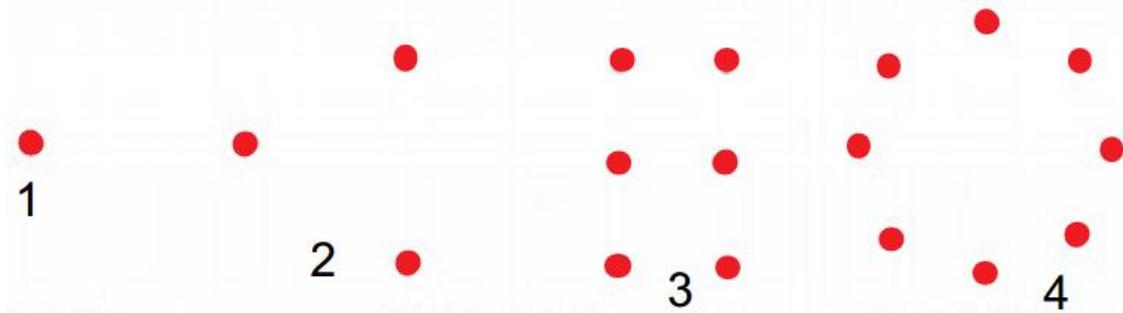
Para Dondis (2003, p. 53) o ponto é o início da linguagem visual, “é a unidade de comunicação visual mais simples e irredutivelmente mínima”. O ponto é a forma, que dá origem as linhas, ou seja, ele é a marca inicial, seja quando estamos utilizando uma haste ou um espinho duro para pintar, uma fibra de palmeira macia ou os próprios dedos, “pensamos nesse elemento visual como um ponto de referência ou indicador de espaço”, que atrai o olho em resposta a um esboço qualquer.

O ponto pode ser utilizado proporcionalmente também como instrumento de medição entre uma linha e outra, servindo para planejar e esboçar o desenho, no espaço disponível da vasilha cerâmica. Então, quanto mais complexo for o projeto

de medidas para a realização do desenho, maior será a quantidade de pontos utilizados (DONDIS, 2003).

Essa figura ilustra o processo de criação das formas dos grafismos e dos desenhos, como as linhas retas e as curvas direcionando o olho sobre os pontos esboçados e espaçados proporcionalmente (**Figura 6**).

Figura 6: O ponto como criação da forma e instrumento de medida.



Fonte: Adaptação feita a partir (DONDIS, 2003, p. 54).

Os pontos também agenciam o olhar humano e o direcionam para que a forma do grafismo e o desenho sejam completados mentalmente, além de servir como projeto e esboço para o desenhista e a desenhista.

Quando os pontos são utilizados “em grande número e justapostos criam a ilusão de tom ou cor”, além de intensificar e conduzir o olhar “pela maior proximidade dos pontos” (DONDIS, 2003, p. 54).

Todo o processo de organização, que envolve o ato de olhar, perceber e fundir os pontos dá origem às formas descritas pelas linhas. Portanto, as linhas são partes do significado dos desenhos pintados na cerâmica Guarani. E são os elementos constitutivos, que descrevem as formas presentes nos desenhos. Elas são pontos reunidos muito próximos, de tal modo que se torna impossível identificá-los individualmente, formando cadeias de pontos que dão a ideia de direção e movimento (DONDIS, 2003).

Dessa forma, as linhas podem expressar características pessoais, relacionadas quase sempre ao estado de espírito de quem as manipulam e a articulam, como imprecisão, espontaneidade, delicadeza, grosseria, indecisão, hesitação, inquirição, nervosismo, ou seja, “a linha reflete a intenção do ou da

artífice ou artista, seus sentimentos e emoções mais pessoais e, mais importante que tudo, sua visão” (DONDIS, 2003, p. 57).

Para Dondis (2003, p. 57) as formas são descritas e articuladas pelas linhas, sendo compostas por “três formas básicas: o quadrado, o círculo e o triângulo equilátero”. Cada uma dessas formas possuem significados diversos na cultura ocidental, que talvez jamais saibamos se há correspondência com as formas das cerâmicas arqueológicas Guarani. Entretanto, é importante estudá-las, pois isso nos ajuda ampliar a compreensão sobre essas manifestações gráficas presentes na imaginação humana.

Para Dondis (2003), há muitos significados para essas três formas:

[...] alguns por associação, outros por vinculação arbitrária, e outros, ainda, através de nossas próprias percepções psicológicas e fisiológicas. Ao quadrado se associam enfado, honestidade, retidão e esmero; ao triângulo, ação, conflito, tensão; ao círculo, infinitude, calidez, proteção. A partir de combinações e variações infinitas dessas três formas básicas, derivamos todas as formas físicas da natureza e da imaginação humana (DONDIS, 2003, p. 57-58).

Para a autora essas formas básicas também expressam três direções visuais, que servem como ferramenta para criar mensagens visuais associadas ao equilíbrio, instabilidade, a abrangência, a repetição e ao calor. Essas três direções indicadas pelas formas básicas são: 1) o quadrado, a horizontal e a vertical; 2) o triângulo e a diagonal; 3) o círculo e a curva.

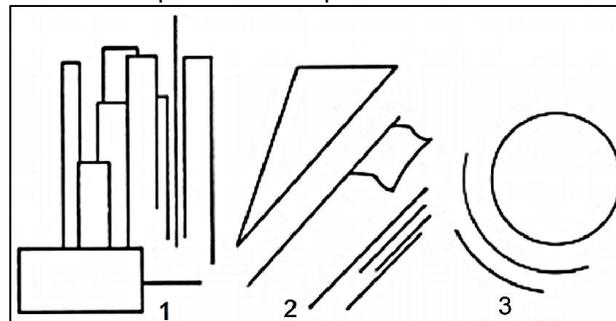
As forças direcionais visuais, associadas a criações formais compostas pelas linhas verticais e horizontais possuem para a autora significados associados ao equilíbrio e constituem referências primárias para os humanos relacionadas à sensação de conforto, segurança e tranquilidade (**Item 1, do Quadro 1**).

O triângulo conforme Dondis (2003, p. 60) e as linhas diagonais possuem o sentido direcional mais instável, sendo provocador das criações visuais associadas a um significado ameaçador e “quase literalmente perturbador” (**Item 2, do Quadro 1**). O círculo e as linhas direcionais curvas estão associadas a composições com significados de abrangências, ligados a ideia de repetição e calor.

O tom segundo a autora é outro recurso visual utilizado na produção de desenhos e na arte gráfica como um todo. Está relacionado com as variações da luz

e a capacidade que o olho humano tem de processar a irradiação irregular da luz no ambiente, ou seja, as “variações de luz ou de tom são os meios pelos quais distinguimos oticamente a complexidade da informação visual do ambiente” (DONDIS, 2003, p. 61). (Figura 3, do Quadro 1).

Quadro 1: Forças direcionais que dão origem a composições com efeitos e significados visuais pré-definidos pela mente humana.



Fonte: Dondis (2003, p. 60).

Na cerâmica arqueológica Guarani, por exemplo, o engobo branco utilizado sobre a superfície das paredes da vasilha permite que os grafismos e os desenhos realizados na cor vermelha sejam destacados do tom escuro da cerâmica. Esse é um recurso visual que visa superar as limitações humanas diante da suavização da trajetória da luz e suas variações extremas, que na natureza são entremeadas por múltiplas graduações sutis. Essa relação entre engobo (pintura) e grafismos (desenhos) necessita ser mais estudada futuramente, pois pode ter sido um artifício visual utilizado pelas ceramistas, também, para simular distância, profundidade, movimento e a tridimensionalidade dos desenhos Guarani.

O estudo do tom e da teoria das cores é necessário, pois dão a ilusão de realidade; aplicando engobos de um único tom diferente da cor natural da superfície cerâmica, tanto na parte interna, como na parte externa das vasilhas, que são artefatos tridimensionais; cria-se outro tipo de campo tonal para reforçar a “aparência de realidade através da sensação de luz refletida e sombras projetadas”, ressaltando os desenhos. Quando esse recurso é aplicado diretamente nos grafismos por meio de linhas duplicadas ou mais grossas, com acúmulo maior de tinta nos ângulos das “formas simples e básicas, como o círculo”, se tornam ainda mais convincentes. Produzem a ilusão de profundidade, de movimento, de

contiguidade e continuidade, “que sem informação tonal, não pareceria ter dimensão”, ou seja, seria apenas uma forma básica (DONDIS, 2003, p. 62-63).

Nas **Figuras A e B do Quadro 2** podemos visualizar esse efeito visual nas formas simples como o quadrado e o triângulo.

Para a autora a sensibilidade para identificar as tonalidades de luz no ambiente é fundamental para a sobrevivência humana. Sem ela não conseguiríamos ver as distâncias, a profundidade, movimentos repentinos, ou seja, não relacionaríamos com o ambiente, não enxergaríamos (DONDIS, 2003).

As cores estão em tudo que vemos, até mesmo quando estamos diante de um objeto monocromático, as incidências de luz produzem tonalidades, criando a ilusão de cores com tons diferentes. O tom está mais relacionado com os aspectos de sobrevivência. Por outro lado, a cor está mais ligada às emoções, sendo de fato uma das fontes de informações “mais penetrantes das experiências visuais que temos todos em comum” (DONDIS, 2003, p. 64).

Para a autora a cor possui muitos significados simbólicos, mesmo quando não há nenhuma ligação com os ambientes e os espaços humanos. Além disso, é composta por três dimensões “que podem ser definidas e medidas”, ou seja, a matiz ou croma, a saturação e a acromática (DONDIS, 2003, p. 65).

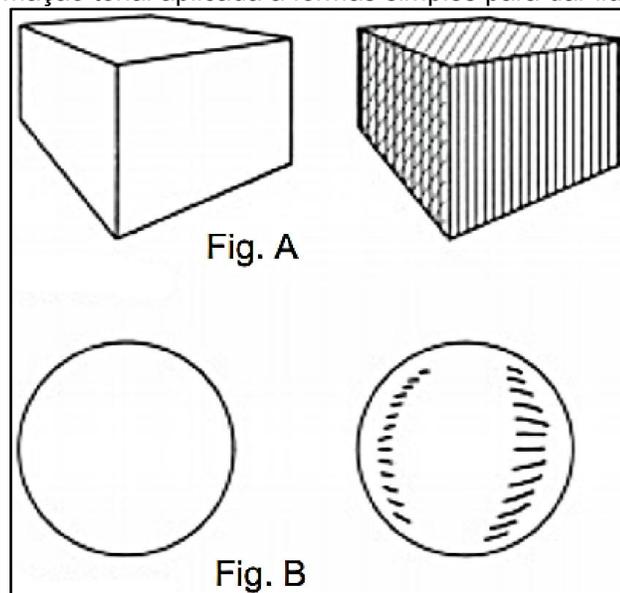
A “matiz ou croma” é a própria cor. Cada uma das cores existentes no campo variado múltiplo possui características individuais, entretanto, essas cores são divididas em grupos, cujos efeitos representativos são os mesmos. Segundo Dondis (2003), há três tipos elementares básicos de matizes:

[...] amarelo, vermelho e azul. Cada um representa qualidades fundamentais. O amarelo é a cor que se considera mais próxima da luz e do calor; o vermelho é a mais ativa e emocional; o azul é passivo e suave. O amarelo e o vermelho tende a expandir-se; o azul, a contrair-se. Quando são associadas através de misturas, novos significados são obtidos (DONDIS, 2003, p. 65).

"A segunda dimensão da cor é a saturação". É composta pelas cores primárias, que são o amarelo, o vermelho e o azul, e pelas cores secundárias, ou seja, o laranja, o verde e o violeta. Trata-se da dimensão da cor representativamente marcada pela intensidade da simplicidade. "Foi sempre preferida pelos artistas

populares e pelas crianças". Dessa forma, "quanto mais intensa ou saturada for a coloração de um objeto ou acontecimento visual, mais carregado de expressão e emoção". A terceira dimensão da cor é "acromática", ou seja, é a tonalidade presente nas cores que variam entre o claro e o escuro (DONDIS, 2003, p. 66).

Quadro 2: informação tonal aplicada a formas simples para dar ilusão dimensional.



Fonte: Dondis (2003, p.63).

A textura é um elemento visual que serve como substituto para o sentido do tato. Entretanto, esse elemento pode ser "apreciado e reconhecido tanto através do tato quanto da visão, ou ainda da combinação de ambos" (DONDIS, 2003, p. 70).

Como, por exemplo, cito os grafismos e desenhos arqueológicos Guarani, nos quais aparentemente há composição de texturas, onde o conjunto de traços formam desenhos geométricos, que agem sobre a pessoa que os observa, conduzindo-a tanto a experiências óticas, que constroem imagens mentais de silhuetas e esboços de seres da natureza ou extranatural, ou seja, fora das leis naturais, como táteis, nas quais a aparência inicial da imagem gera a dúvida. Deste modo, o desenho simula tanto um entalhe, como uma imagem em realce.

Os significados dos desenhos e das pinturas corporais podem estar baseados naquilo que vemos ou no que as pessoas que os executavam e utilizavam viam. Ou seja, é uma técnica de projeção virtual das texturas nas coisas pintadas e

desenhadas. Portanto, não temos como determinar isso no passado pré-colonial Guarani, mas temos como trilhar suas pistas e chegar próximo de seus significados.

Em relação a esse fenômeno visual da textura, Dondis (2003) afirma que:

O significado se baseia naquilo que vemos. Essa falsificação é um importante fator para a sobrevivência na natureza; animais, pássaros, répteis, insetos e peixes assumem a coloração e textura de seu meio ambiente, como proteção contra os predadores. Onde há uma textura real, as qualidades táteis e óticas coexistem, não como tom e cor, que são unificados em um valor comparável e uniforme, mas de uma forma única e específica, que permite à mão e ao olho uma sensação individual, ainda que projetemos sobre ambos um forte significado associativo (DONDIS, 2003, p. 70-71).

A escala é um elemento visual relacionado à noção de proporção, ou seja, todos os elementos visuais possuem escala. A cor ou um quadrado, por exemplo, podem ser "brilhantes ou apagadas", dependendo do tipo da outra cor ou da sua relação de tamanho relativo com o campo e ambiente ou objeto visual que se encontra ao seu lado (DONDIS, 2003, p. 72).

Segundo Dondis (2003, p. 73), existem diferentes técnicas e fórmulas de proporção. A mais conhecida proporção é a "seção aurea grega". Trata-se de uma fórmula matemática onde um quadrado é dividido em partes iguais e a diagonal de uma dessas metades é utilizada como raio (**Figura A, do Quadro 3**). "De tal modo que ele se converta num retângulo áureo" (**Figura B, do Quadro 3**). A escala de proporção retangular áurea foi utilizada em praticamente todos os artefatos e objetos materiais que os gregos criaram "desde as ânforas clássicas, até as plantas baixas dos templos e suas projeções verticais" (**Figura C e D, do Quadro 3**).

A análise da cerâmica Guarani revela que a escala de proporção foi também uma técnica dominada pelos Guarani no passado pré-colonial. Talvez não em quase tudo em que os Guarani construíram, nem também ocorreu de forma idêntica ao "retângulo áureo grego". Mas identifico o procedimento técnico de escala a partir do desenho "*ipará karé i*", presente nas zonas decorativas das vasilhas Guarani. Baptista da Silva (2011, p. 142) denomina essa composição gráfica, a partir de seus estudos etnoarqueológicos, como a "representação gráfica do casco do jabuti".

Apresento esse estudo mais adiante, no capítulo destinado a interpretação dos grafismos e desenhos Guarani. Por ora, o objetivo é demonstrar como esses

elementos visuais funcionam para sabermos examiná-los e identificá-los nas imagens e manifestações gráficas. Entendendo que esse efeito pode se estender "a toda manipulação do espaço, por mais ilusório que possa ser" (DONDIS, 2003, p. 75).

A dimensão é outro elemento visual que se faz presente nas imagens por meio da ilusão, que pode ser feita tanto utilizando o artifício da técnica de diferentes tons entre o claro e o escuro, como pela principal delas: a perspectiva. Portanto, a dimensão existe somente no mundo real, onde podemos tocá-la, senti-la e vê-la, "mas em nenhuma das representações bidimensionais da realidade, como o desenho, a pintura, a fotografia, o cinema e a televisão, existe uma dimensão real; ela é apenas implícita" (DONDIS, 2003, p. 75).

O estudo antropológico e estético sobre a "natureza da imagem", caracterizado como uma representação quimérica entre os povos ameríndios, foi desenvolvida por Severi e Lagrou (2013, p. 13). Segundo esse estudo, há noções universais para interpretação do simbolismo representado nos desenhos e grafismos ameríndios, tanto aqueles realizados sobre a pele humana, como em diferentes suportes. Muito desses simbolismos são criados por meio da ilusão das imagens que agenciam o olhar humano, fazendo com que o desenho aparentemente abstrato, seja completado na mente humana, gerando uma imagem mental representativa, que está ligada a diversos aspectos das culturas. Nota-se que essa imagem mental é projetada a partir de um recurso visual virtualmente fixo, como no caso da utilização do artifício da perspectiva dos desenhos bidimensionais.

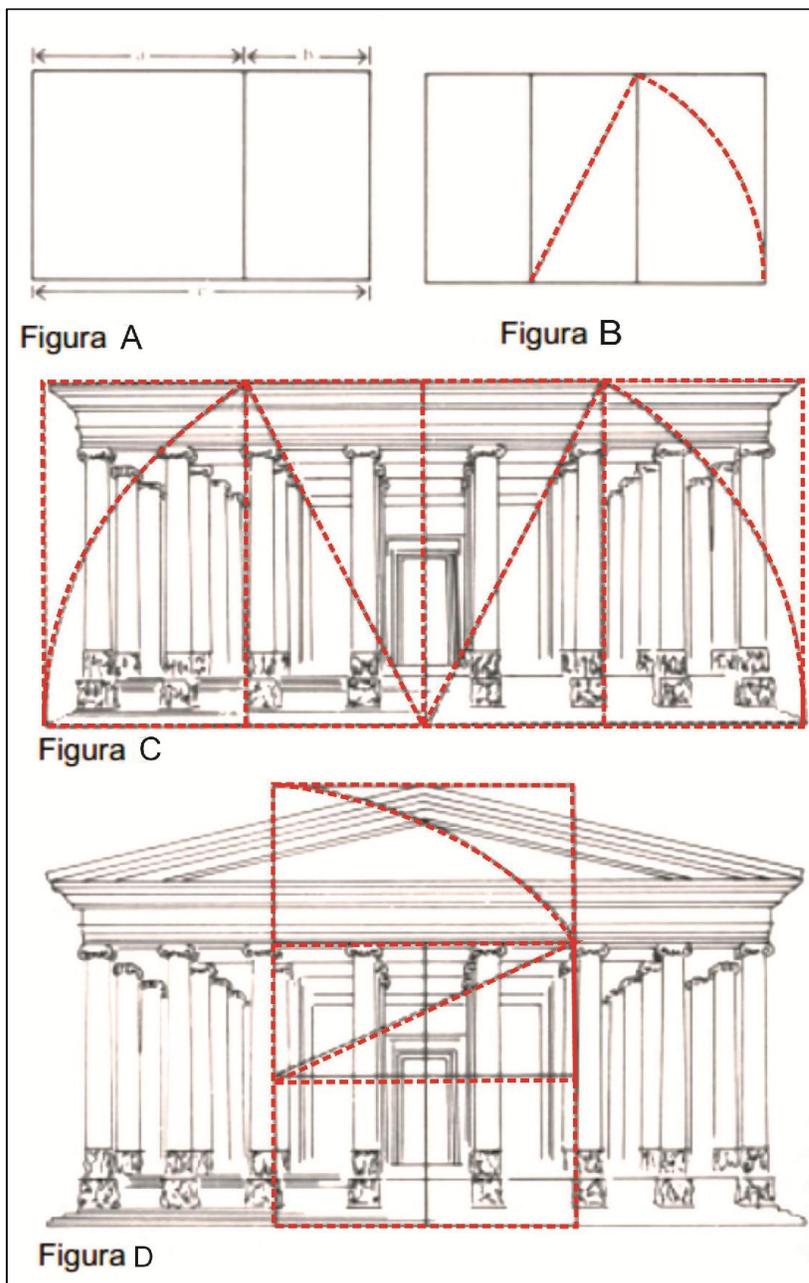
Nesse sentido, segundo Severi (2013):

[...] projetar significa tornar-se capaz de traduzir indicações estéticas, dispostas sobre uma superfície, em indicações de profundidade dotadas de um movimento implícito, antes mesmo de começar a se decifrar o significado de uma imagem (SEVERI, 2013, p. 31).

A habilidade cognitiva em nós, ocidentais modernos, ainda é carente ou muito controlada pelas instituições de poder, de modo que há o impedimento para que a educação assegure a formação intelectual e moral das pessoas nesse processo de percepção e decifração de imagens dispostas sobre diferentes suportes e superfícies.

A seguir apresento o **Quadro 3** que ilustra como é construída a técnica de proporção "aurea grega".

Quadro 3: Processo de construção do "retângulo áureo grego".



Fonte: adaptado de Dondis (2003, p. 74).

Assim como a perspectiva e a dimensão, que se encontram implícitas nos desenhos e imagens representativas bidimensionais, exigindo forças visuais

humanas para serem percebidas e apreendidas, o movimento também é um elemento visual que frequentemente se encontra implícito "no modo visual" (DONDIS, 2003, p. 80).

O fenômeno do movimento implícito nas formas visuais estáticas, como nos desenhos e imagens representativas, não está "no meio da comunicação, mas no olho do espectador, através do fenômeno fisiológico da persistência da visão", que consiste na ilusão de uma imagem que persiste por alguns segundos na retina do olho após percebermos e olharmos fixamente para um desenho, imagem ou objeto (DONDIS, 2013, p. 80).

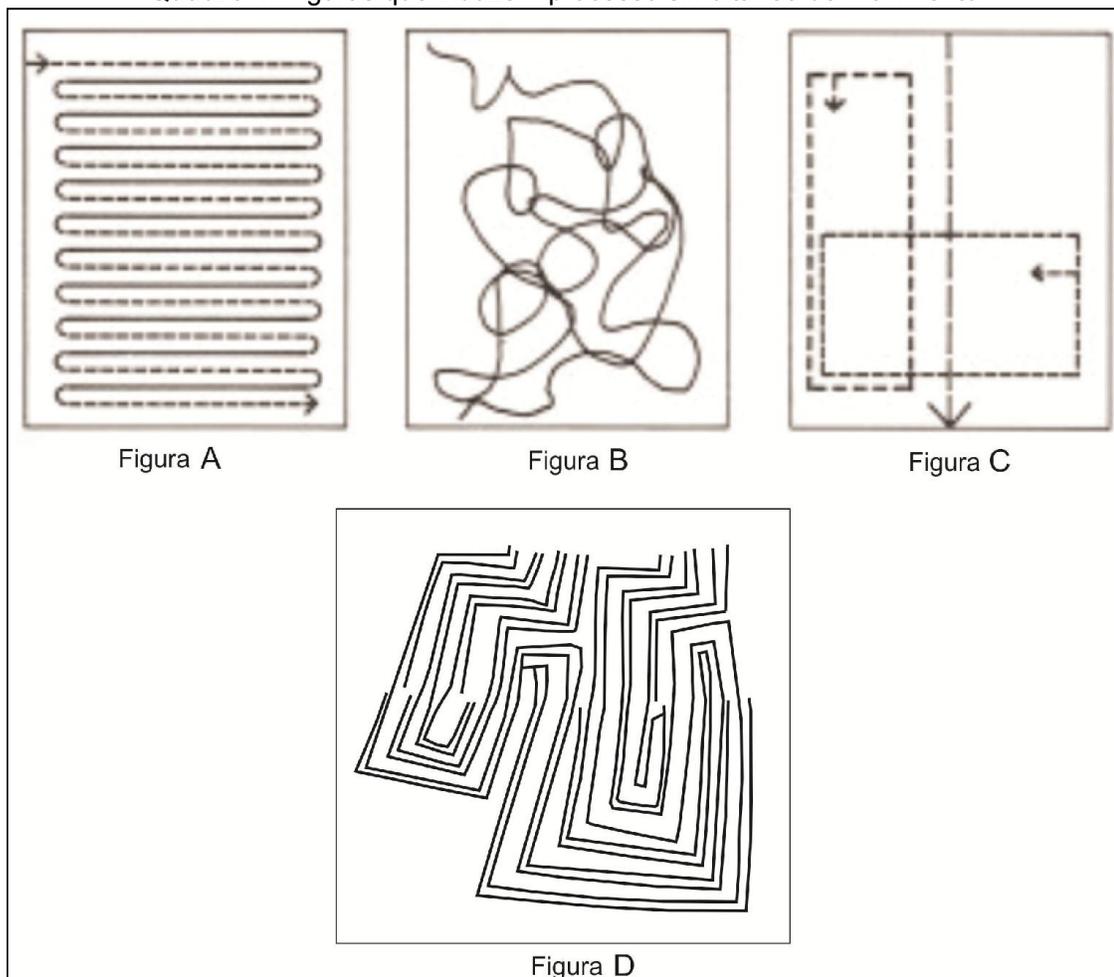
Um desenho ou uma imagem representativa pode ser imóvel em seus suportes, mas se observarmos minuciosamente esses elementos gráficos, projetando minuciosamente o olhar para a trama dos elementos visuais estáticos que os compõem - por exemplo, um desenho geométrico, constituído por linhas em diferentes sentidos, um paredão rochoso com diversas formas de manchas, cores e texturas, o reticulado de uma folha ou as formas de uma flor, a estampa na pele ou no casco de um animal - a pupila e o olho se movem em resposta a esse processo inconsciente de medição, equilíbrio e sentido.

Esse fenômeno ótico humano simultâneo cria movimento, "ação não apenas no que se vê, mas também no processo da visão" (DONDIS, 2003, p. 81).

A seguir, apresento no **Quadro 4** quatro figuras que induzem a esse processo simultâneo de movimento, preferências de direção esquerda-direita, alto-baixo, horizontal-vertical, horizontal-diagonal, diagonal-vertical e muitos outros eixos-sentidos.

No **Quadro 4**, as figuras A, B e C são ilustrações de elementos visuais registrados por Dondis (2003, p. 81), que são exemplos de como "o olho também se move em resposta ao processo de medição e equilíbrio, através do eixo-sentido" das figuras. A **Figura D** foi copiada de um fragmento cerâmico de um sítio arqueológico Guarani do Baixo Paranapanema paulista, para exemplificar que as linhas horizontais-verticais desse desenho também induzem o olho humano à ilusão de movimento implícito. Isso demonstra que esse "método de visão" é minuciosamente planejado, sugerindo também um tipo de "esquadrinhamento humano, tão individual e único, quanto as impressões digitais" (DONDIS, 2003, p. 81).

Quadro 4: Figuras que induzem processo simultâneo de movimento.



Fonte: Dondis (2003, p. 81) e cerâmica arqueológica Guarani do Baixo Paranapanema Paulista.

Portanto, encerro esse subitem enfatizando a importância de se perceber e compreender esses elementos visuais básicos nos desenhos como o resultado do desenvolvimento do pensamento humano e da decifração do significado de um desenho ou imagem figurativa.

3.1 Fundamentos para a Análise Estrutural da Cerâmica Guarani

O estruturalismo cobre uma grande variedade de trabalhos. Um dos mais proeminentes é a análise estrutural que objetiva a compreensão além da medição e descrição das relações entre as variáveis arqueológicas estudadas do mundo real,

ou seja, as estruturas subjacentes, como aquelas que são contraditórias e estão encobertas nos artefatos e nos sítios arqueológicos.

Esse procedimento envolve a subjetividade, porque se analisa o processo gerador das simetrias presentes nos motivos dos desenhos cerâmicos, ressaltando, por exemplo, um estruturado conjunto de diferenças caracterizadas como oposições binárias. Essas podem ser uma estrutura de elementos opostos como: terra e rio; frio e quente; direita e esquerda; sujo e limpo e tantas outras.

Dá-se sentido a esses sinais, impondo algum significado ao seu conteúdo, testando os elementos do conjunto estrutural com a análise do contexto e das evidências arqueológicas para, em seguida, interpretá-los. No estruturalismo o significante somente tem sentido se houver outro significante diferente e oposto, gerando uma cadeia de significação interminável. O significado de um artefato (significante) pode mudar também de acordo com o contexto, ou seja, um mesmo artefato pode ter outro valor e significado em sociedades com culturas diferentes. Dessa forma, é possível desconstruir qualquer análise que indica primor e rigor científico, ao interpretar o significado de um artefato ou das atividades e mensagens de uma sociedade (HODDER; HUTSON, 2003).

Nesse contexto teórico metodológico, Hodder e Hutson (2003) discutem o rigor científico e a "hard science" (a ciência dura, rigorosa) defendida pelo processualismo. Esses autores dão um exemplo muito interessante de um trabalho da Washburn, considerado subjetivo e concentrado na análise formal e simétrica dos motivos cerâmicos pintados. Afirmam que de modo algum isso diminui ou desqualifica o trabalho dela. Pelo contrário, a subjetividade é um componente necessário de todas as análises arqueológicas. Para eles, desconsiderar isso é um problema de percepção dentro da filosofia pós-positivista.

Hodder e Hutson (2003) estão falando sobre o problema tanto daqueles que seguem a filosofia pós-moderna ou pós-positivista, como a positivista porque, muitas vezes, deixam de perceber a subjetividade por trás do ilusório rigor científico havendo muito pouco esforço destinado para além da subjetividade, ou seja, pouca atenção e dada para as implicações do discurso criado pelo pesquisador.

Acredito que não existe discurso neutro e a subjetividade está presente na pesquisa arqueológica. Assim, por exemplo, como identificar com certeza as diferenças no solo, a forma de uma vasilha por meio da projeção de um fragmento

de borda, a cor exata de um engobo ou a adição intencional de um material no meio da pasta argilosa para a confecção da vasilha? Como garantir que um artefato encontrado num local de cerimônia possui significados ritualísticos?

Toda análise, sistêmica ou estruturalista, envolve procedimentos de abstração de significados históricos particulares relacionados às estruturas, interpretação e adequação das teorias às observações do mundo real, para produzir argumentos convincentes. Dessa forma, quanto mais dados puderem ser prospectados, encaixados dentro desses princípios e testados com o contexto sociocultural da sociedade em análise, mais precisa e plausível será a interpretação produzida pelo estudo arqueológico.

Hodder (1984), por exemplo, afirma que as tumbas do Período Neolítico europeu não eram tumbas e sim casas. Para tanto, utiliza oito categorias de associações de dados funcionais similares entre si, bem como avalia o contexto do uso das estruturas identificadas, para só depois inferir algum significado sobre elas (HODDER; HUTSON, 2003).

Há uma diferença entre entender e explicar em arqueologia. Quando explicamos um determinado evento, texto, pensamento ou ideia, procuramos o que causou determinado fenômeno ou situação elaborando teorias gerais, conceitos e leis. No entendimento, não são almejados somente os princípios causais de um evento, mas também o que está por trás deles, como e por que ocorreram tais fatos. Há um contínuo questionamento dos dados, tanto no processo de explicação como na interpretação. Dessa forma, o significado nos remete a algum tipo de relação em que o entendimento de um objeto, textos ou pessoas irá variar de acordo com os tipos de inquéritos e relacionamentos desenvolvidos pelo pesquisador. Assim, interpretar o passado não é traduzi-lo literalmente, mas entendê-lo (HODDER; HUTSON, 2003).

Para tanto, é necessário um método de interpretação. A Arqueologia Interpretativa ou Contextual utiliza o método hermenêutico de interpretação para entender tanto o que tem sentido objetivo, por exemplo, o contexto no qual os objetos da cultura material são encontrados, como o que é subjetivo, ou seja, aquilo que as pessoas realizaram intencionalmente na produção da cultura material.

Mas qual seria a definição de contexto em arqueologia? De acordo com Hodder e Hutson (2003), contexto é a totalidade das dimensões de variação

relevantes em qualquer cultura ou objeto, seja ele um artefato, um atributo ou um tipo. Há duas amplas classes de abordagens do contexto em arqueologia: a materialista e a idealista. Essas apresentam diferentes sentidos nas abordagens teóricas. Em síntese, as abordagens materialistas são todas processuais, inferem significados culturais a partir das relações sistêmicas entre pessoas e ambiente. Desse modo, é predito um quadro teórico ideológico do passado de acordo com dados advindos da economia, tecnologia, produção material e social. Os significados ideológicos e o comportamento simbólico são entendidos como estratégias adaptativas de uma sociedade ou grupo e seus diferentes significados são reduzidos a uma mera função de outros subsistemas.

As abordagens idealistas trabalham, pelo menos, com algum componente da ação humana, que não é predito a partir dos dados materiais, mas que tem sua origem na mente humana ou, de alguma forma, na cultura, como ideias, religião e valores culturais. Consideram, também, a existência de uma ordem ou estrutura por trás das escolhas culturais, assim como entendem que a interpretação é um mecanismo importante para a identificação e a compreensão além dos dados sobre a função dos objetos, artefatos e coisas.

A cultura, conforme Hodder; Hutson (2003) e Shanks; Tilley (1992) é significativamente constituída. Entretanto, culturas são aspectos ou componentes dos contextos, mas elas não o definem. O que define os contextos são os ambientes de onde os dados podem ser extraídos, tanto associados como em contraste, apresentando similaridades e diferenças e, também, pela maneira com que os pesquisadores envolvidos tratarão esses dados. Esses diferentes tratamentos das dimensões de variação consideradas podem permitir a construção da interpretação dos significados dos artefatos contidos nos contextos. Assim, o contexto dependerá da intenção operacional da subjetividade das pessoas do passado e das análises objetivas realizadas pelo pesquisador no presente.

Por isso, os significados do passado não pertencem ao passado, mas ao presente, e o que constitui o primeiro estágio da arqueologia não é o evento do passado, mas os eventos da própria arqueologia, ou seja, todo conhecimento produzido pelos arqueólogos no presente (SHANKS; TILLEY, 1989).

Esse feito da arqueologia e dos arqueólogos envolve um processo de análise contextual e a reunião de todas as evidências situadas no tempo e no espaço; a

compreensão do que está por trás das evidências, como elas estão relacionadas entre si e a outros objetos arqueológicos. A partir dessas relações, procura-se reconstruir o contexto social, político e econômico da sociedade que produziu a cultura material pesquisada. Quando possível, o arqueólogo deve analisar o contexto contemporâneo da arqueologia, consultando comunidades descendentes atuais, avaliando suas ligações linguísticas e continuidade histórica, suas ideias e, ainda, discutindo o modo como elas, comunidades, entendem e interpretam os achados arqueológicos do passado (HODDER; HUTSON, 2003).

O ponto inicial de uma análise contextual é a definição dos atributos. Os objetos dentro de um mesmo contexto possuem dimensões de variação nos quais similaridades e diferenças são identificadas. A cerâmica decorada pode ser comparada com outras vasilhas ou outros itens de cerâmica dentro do mesmo contexto. Atributos como argila, a decoração e as próprias vasilhas são elementos e dimensões de variação. Os líticos, por exemplo, podem ser examinados de acordo com o processo planejado pelos indivíduos para obtenção de alimentos, como a carne de animais ou matéria-prima, como os ossos para a fabricação de ferramentas, o couro para confecção de vestimentas e recipientes para armazenar ou guardar coisas. O foco da pesquisa torna-se a relação de dependência das definições, tanto dos conceitos e das variáveis relevantes, como do próprio contexto ou da série de contextos envolvidos numa determinada "cultura" ou "região" (HODDER; HUTSON, 2003).

3.2 Análises Estrutural e Simétrica

No final da década de 1970 e início da década de 1980, a arqueologia pós-processual ou interpretativa incorpora o papel repetitivo dos agentes humanos na construção das estruturas e normas sociais e na mudança da cultura material, focando-se nas análises estruturalistas, na semiótica, no estilo dos objetos e na organização espacial.

Toda ação é ação social e as ações sociais são mediadas pela estrutura, que, por sua vez, é ativamente reformulada e reconstruída através da agência individual, entendendo que a cultura material é resultante, também, das intenções humanas e suas interações sociais, "incluindo a arquitetura e o espaço construído" (LANE,

2006, p.404). Ou seja, as paisagens são entendidas como componentes da cultura material.

A estrutura do desenho cerâmico parte da concepção de um conjunto organizado de conhecimentos particulares criados pelo (a) ceramista em contato com o universo real e imaginário de uma sociedade. Esse desenho é ensinado para outros(as) ceramistas que o reproduzem de acordo com os limites espaciais das vasilhas.

De acordo com Wynveldt (2007):

La estructura de diseño se conforma a partir de las divisiones espaciales que el alfarero establece en la vasija y de la clasificación, identificación y combinación de unidades mínimas siguiendo determinadas reglas para configurar las representaciones. En este marco, es posible abordar el análisis de la decoración cerámica considerando la estructura de diseño en su sentido cognitivo, como un registro de la conceptualización de la vasija por parte del alfarero (WYNVELDT, 2007, p. 50).

Assim, agrupamos o material cerâmico pela Bacia Hidrográfica do Baixo Paranapanema, analisando o contexto dos desenhos da cerâmica dos sítios arqueológicos. Posteriormente inserimos esse universo gráfico no seu provável contexto etno-histórico.

De acordo com Wynveldt (2007), a estrutura do desenho cerâmico pressupõe a existência de um modo de pensar, organizar e comunicar ideias.

Por otra parte, las diferencias que puedan detectarse entre piezas con una misma estructura de diseño, en cuanto a la presencia/ausencia de determinadas representaciones o en la manera de configurarlas, estarán expresando variantes geográficas, cronológicas o puramente individuales (WYNVELDT, 2007, p. 52).

Desse modo, a tarefa seguinte foi de identificar as variações no padrão dos desenhos cerâmicos, ou seja, se há um tipo de desenho compartilhado somente pelos membros de um sítio arqueológico, bem como, investigar a existência de um tipo individual de desenho, compartilhado por todas as outras ceramistas da região do Baixo Paranapanema.

Para a definição dos esquemas, da estrutura e dos estilos de desenhos cerâmico Guarani utilizo, incluindo as adaptações necessárias, as metodologias encontradas em Hodder (1982) e Wynveldt (2007) e Shanks e Tilley (1994), Hole (1984), Washburn; Crowe e Ahlstrom (2010); Washburn et al (2011) e Hann e Thomas (2007).

Para estabelecer o esquema do desenho é necessário perceber o conjunto de traços e suas proporções equilibradas que formam o todo, observar como esse esquema se repete e está organizado na estrutura da vasilha. Para exemplificar, apresento o esquema de desenho representado na vasilha da **Foto 12** e nas **Figuras 7 e 8**.

Foto 12: Cerâmica pintada Guarani do tipo Cambuchi.

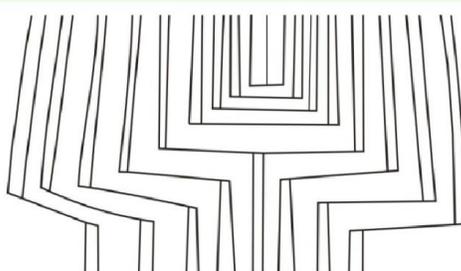


Fonte: Faccio (2011). Sítio Arqueológico Lagoa São Paulo.

Na maioria dos desenhos encontrados na cerâmica Guarani, existe a reprodução constante de uma mesma unidade de desenho ou esquema. Na **Foto 12** apresento uma vasilha Guarani inteira do tipo cambuchi, com desenhos geométricos compostos por traços finos e retos, sobre engobo branco.

O desenho acima tem uma estrutura composta por traços retilíneos que se resume na seguinte fórmula: $D = V'' + H' + V''$. Onde **D** é o esquema do estilo de desenho pintado na vasilha, alternadamente por rotação. A letra **V''** representa os traços duplos verticais do desenho, separados por um pequeno espaço em branco e a letra **H'**, os traços horizontais únicos do desenho, ou seja, não há traços duplos horizontais nessa estrutura de desenho (**Figura 7**).

Figura 7: Esquema identificado na vasilha Guarani do tipo Cambuchi.



Fonte: O autor (2017).

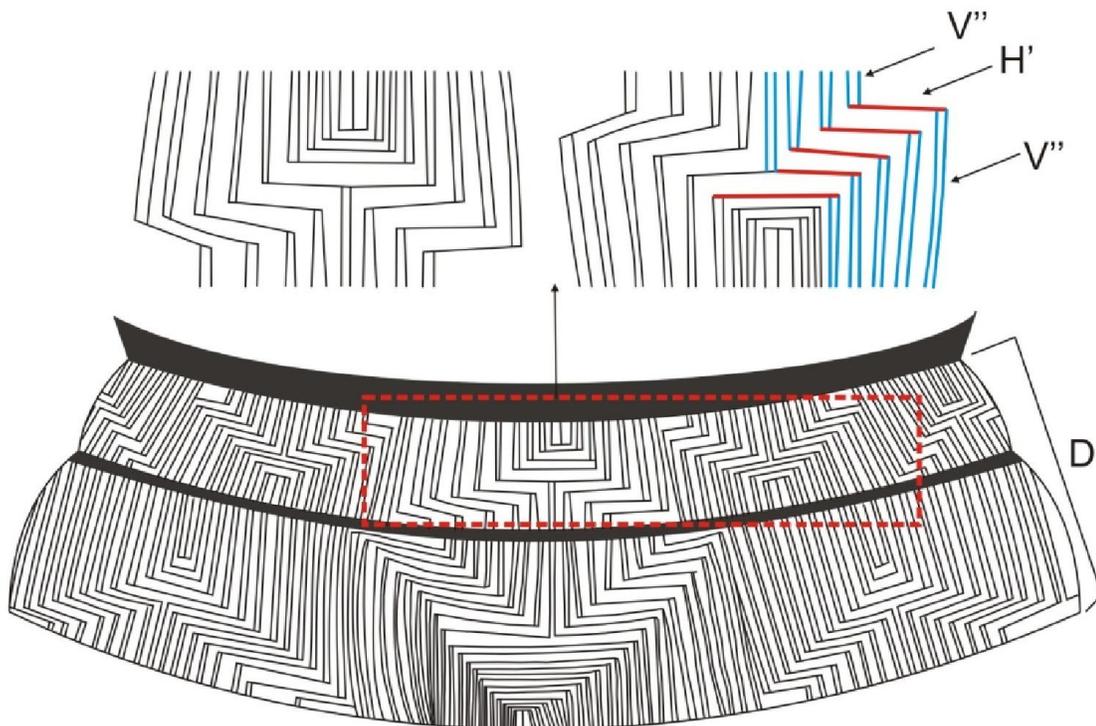
Dessa forma, a ceramista Guarani teria confeccionado os desenhos utilizando duas áreas da vasilha, em forma de faixa, de espessuras diferentes, denominada de zonas decorativas.

Os esquemas são repetidos nas zonas decorativas, lado a lado e alternadamente, utilizando sempre a rotação, respeitando a simetria e os espaços proporcionais entre os desenhos. O esquema é composto pela união do repertório de traços e simetria, formando o estilo elaborado de acordo com a memória da ceramista de uma determinada percepção visual, que é passada para a cerâmica na forma de um conjunto de traços sistematicamente ordenados (**Figura 8**).

Wynveldt (2007) classifica a decoração presente na cerâmica Belém do sítio arqueológico La Loma de los Antiguos de Azampay, província de Catamarca, Argentina, em atrativos icônicos e não icônicos.

los icônicos, que se corresponden con experiencias visuales precedentes y con la percepción y el reconocimiento de objetos que tienen como referentes a entidades existenciales o que pueden serlo (en el caso de la cerámica Belén serán representaciones pintadas de animales o seres humanos), y a sus actitudes y comportamientos; y los no icónicos, correspondientes a figuras que el perceptor no reconoce como entidades existenciales (WYNVELDT, p. 54, 2007).

Figura 8: Ilustração demonstrando a rotação do esquema repetido e ordenado alternadamente na vasilha cerâmica Guarani do tipo cambuchi. Os traços verticais duplos estão destacados na cor azul e representados pela letra **V'' de vertical**. Os traços horizontais únicos estão destacados na cor vermelha e representados pela letra **H' de horizontal**.



Fonte: O autor (2017).

Entretanto, tal classificação não pode ser aplicada para os desenhos pintados da cerâmica Guarani, pois esses, aparentemente, representaram suas experiências visuais sem a preocupação com formas de desenhos que reproduzissem objetivamente a realidade. Acreditamos na posição de observador, que os desenhos na cerâmica Guarani são do tipo abstrato, mas devemos levar em consideração que, para os usuários desses objetos cerâmicos, tais desenhos não seriam necessariamente considerados abstratos. Eles poderiam representar um comportamento ou detalhe de um ser concreto, como por exemplo, estilo dos corpos nas danças festivas e ritualísticas, fenômenos que remetem aos mitos Guarani, desenhos formados pela técnica da cestaria, uma marca presente na pele ou no casco de um animal, estruturas da natureza como o estilo da disposição dos galhos

de uma árvore, os rastros de animais deixados no solo, formas de relevo e, ainda, fenômenos físicos e meteorológicos como o arco-íris entre tantos outros.

Desse modo, as pessoas externas a essa cultura não conseguem associar os desenhos à sua forma figurativa, pois o indivíduo é convidado a fazer uma série de operações cognitivas que envolvem tanto a memória, como a capacidade de abstrair e interpretar determinada representação.

Essa análise deve identificar os diferentes estilos do esquema de desenho Guarani, no objetivo de levantar pistas que evidenciem as operações cognitivas, tais como a individualidade, resolução de problemas, memória, criatividade e tomada de decisões da ceramista que, para o observador, são classificados em dois tipos: o associativo e o não associativo.

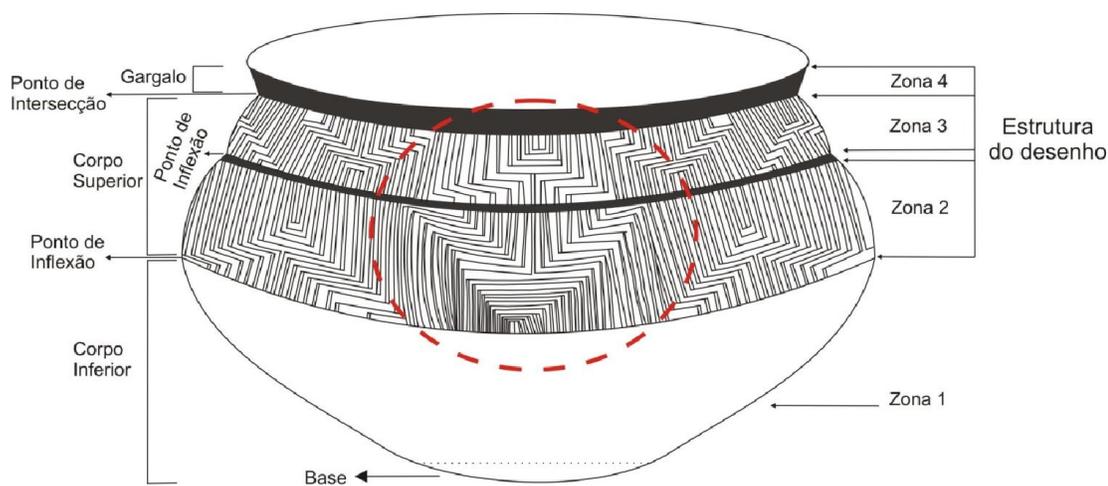
Os associativos nos remetem a uma representação concreta, ou seja, formas que reproduzem a aparência da realidade de uma experiência visual anterior com a percepção e o reconhecimento de objetos e seres existenciais. Essas configurações, geralmente, são componentes da paisagem, como animais, plantas e seres humanos. Além disso, também, podem representar convívios sociais, conjunto de mitos e ritos.

Os não associativos não remetem o observador diretamente aos elementos existenciais da natureza, pois são representações geométricas. Geralmente são resultantes de visões obtidas por meio da prática espiritual ou da criatividade, e podem ter sua origem tanto no transe provocado pelas práticas religiosas, como por meio do uso de substâncias alucinógenas. Incluindo a agência humana dentro das estruturas social, política e econômica da cultura material (SHANKS; TILLEY, 1994).

Assim, a análise realizada nas vasilhas inteiras tem como objetivo estabelecer os esquemas utilizados, a correlação entre a forma da vasilha e o estilo de desenho, delimitando as áreas pintadas em relação às suas segmentações, para estabelecer a estrutura cognitiva do desenho e servir como analogia para outros desenhos encontrados nos fragmentos cerâmicos (**Figura 9**).

Na **Figura 9**, considero cada área da vasilha Guarani do tipo cambuchi como uma unidade de estudo. A partir disso, estabeleço as segmentações da vasilha e os princípios que regem o esquema do desenho.

Figura 9: Ilustração esquemática das segmentações de uma vasilha Guarani do tipo Cambuchi



As segmentações da vasilha apresentada na **Figura 9** são a base, o corpo inferior, superior e o gargalo. Os pontos de inflexão são as mudanças de direção do contorno da vasilha e o ponto de intersecção é o cruzamento do contorno do gargalo com o corpo da vasilha. Em seguida, divido as áreas pintadas em zonas de estilos decorativos, para iniciar o estudo da estrutura do desenho cerâmico.

Desse modo identifiquei o esquema do desenho e como esse foi construído e disposto pelo corpo e zonas decorativas da vasilha. É nessa etapa que podemos identificar o uso da memória, criatividade, planejamento e as prováveis intenções da ceramista, fosse a de consertar um traço, fazer pequenas pausas, tomar decisões e outras afins.

Nota-se que um mesmo esquema de desenho foi repetido nas duas zonas decorativas da vasilha, lado a lado por rotação e proporções simétricas sem, necessariamente, unir os esquemas de desenho repetidos da zona decorativa 2 com a zona 3.

Porém, justamente na parte central da vasilha, assinalada pelo círculo vermelho, evidenciei a intenção da ceramista de combinar os esquemas de desenho, pois há uma junção dos traços formando um único desenho.

Esse desenho, quando analisado num primeiro momento, apresentou-se como uma configuração abstrata, mas quando visto no seu conjunto como um todo coerente, ou seja, considerando-se as congruências entre ideias passadas ao longo

da tradição oral Guarani e os registros etnográficos e históricos da existência dos ritos e mitos, o estudo da paisagem, a percepção dos seres e estruturas da natureza e da cultura, poderá levar o pesquisador (a) a fazer associações e interpretações que, talvez, estivessem ligadas à reconstrução de desenhos figurativos. Dessa forma, um esquema de desenho pode ser considerado, também, uma espécie de síntese de uma configuração armazenada na memória da ceramista. O círculo vermelho na **Figura 9** indica essa hipótese.

Essa maneira de fazer os desenhos na superfície da cerâmica Guarani indica um projeto cognitivo encontrado pelas ceramistas, para promover a constatação imediata por parte dos outros indivíduos daquela sociedade, da totalidade dessa representação.

A simetria parece estar sempre presente nos esquemas de desenho cerâmico Guarani. Assim, considero importante explicar essas diferenças simétricas, pois complementarão a análise, gerando uma classificação mais uniforme que, aliada a outros dados e estudos de longo prazo, poderá facilitar na identificação da estrutura não manifestada claramente, ficando encoberto ou implícito o esquema de desenho e seus possíveis significados. Falo aqui do modo de organização social, da continuidade histórica, mudança tecnológica e cultural, trocas regionais e intercâmbios culturais da soma de conhecimentos e práticas das ceramistas e dos atores sociais pretéritos em geral.

Washburn et al (2010) estudaram, agrupados por períodos, 400 anos de diferentes classes simétricas nas estruturas de desenho cerâmico (600 - 1000 A.D.), entre os Puebloan da região conhecida como "os Quatro Grande Cantos" do Sudoeste Americano (sudoeste do Colorado / sudeste Utah / Arizona do norte / norte do Novo México) e identificaram uma variedade na simetria dos desenhos cerâmicos no período mais tardio de 1300 A.D., correlacionado com uma mudança de assentamento em direção a grandes agregados Pueblos.

Desse modo, aliando a outros estudos provenientes da etnoarqueologia, das análises ambientais, como mudanças históricas no regime das chuvas e na organização social, sugerem que essa diversidade de simetrias reflete a "[...] dissolução do estilo de vida em pequenas aldeias estruturadas pela reciprocidade e o aparecimento da reorganização da comunidade, na qual as famílias não

relacionadas foram acomodadas para essas comunidades maiores³⁰ (WASHBURN, et al, 2010, p. 759).

Segundo Hann; Thomas (2007) da Faculdade de Design da Universidade de Leeds, Inglaterra, vivemos num mundo cercado por uma materialidade simétrica. Os desenhos podem ser criados de acordo com regras estruturadas, bem como serem analisados com referências às suas características estruturais subjacentes. A importância do estudo da simetria geométrica dos desenhos está no seu potencial como ferramenta de pesquisa, podendo revelar uma vasta gama de propriedades ou de características culturais, sociais, psicológicas e filosóficas de grupos humanos, sociedades e do indivíduo.

O significado do termo simetria pode ser estendido além do uso cotidiano para incluir outras ações geométricas e suas combinações; em todos os casos a essência é uma reprodução ou repetição regular de uma unidade, forma, figura ou outro elemento fundamental. Essas ações geométricas adicionais são conhecidas como "operações de simetria" ou "simetrias". Um motivo simétrico é compreendido de duas ou mais partes, de tamanho idêntico, forma e conteúdo (HANN; THOMAS, 2007, p. 3-4).³¹

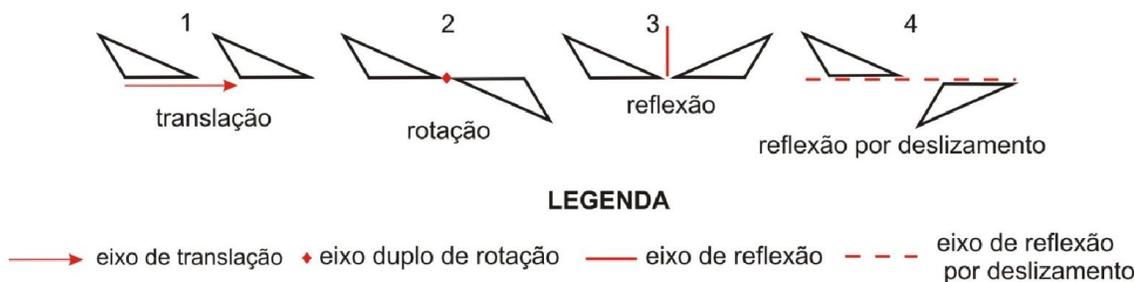
Para o contexto de desenhos de duas dimensões, como é o caso dos desenhos pintados na cerâmica Guarani, há segundo Hann; Thomas (2007), quatro importantes operações de simetria: translação, rotação, reflexão e reflexão por deslizamento (**Figura 10**).

A translação permite que um esquema de desenho seja repetido verticalmente, horizontalmente ou diagonalmente em intervalos regulares, mantendo a mesma orientação, conforme mostra o processo 1 da **Figura 10**. A rotação permite que um esquema de desenho passe por repetição em intervalos regulares ao redor de um ponto fixo imaginário, conhecido como centro de rotação, como mostra o processo 2 da **Figura 10**.

³⁰ We suggest that this late diversity of symmetries reflects the dissolution of the small- village lifeway structured by reciprocity and the onset of a period of community reorganization whereby unrelated households were accommodated into these larger communities (WASHBURN, et al, 2010, p. 759).

³¹ The meaning of the term symmetry can be extended beyond this every-day use to include other geometrical actions and their combinations; in all cases the essence is one of regular reproduction or repetition of a fundamental unit, shape, figure or other element. These further geometric actions are known as "symmetry operations" or "symmetries" (HANN; THOMAS, 2007, p. 3).

Figura 10: Ilustração esquemática de quatro operações de simetria



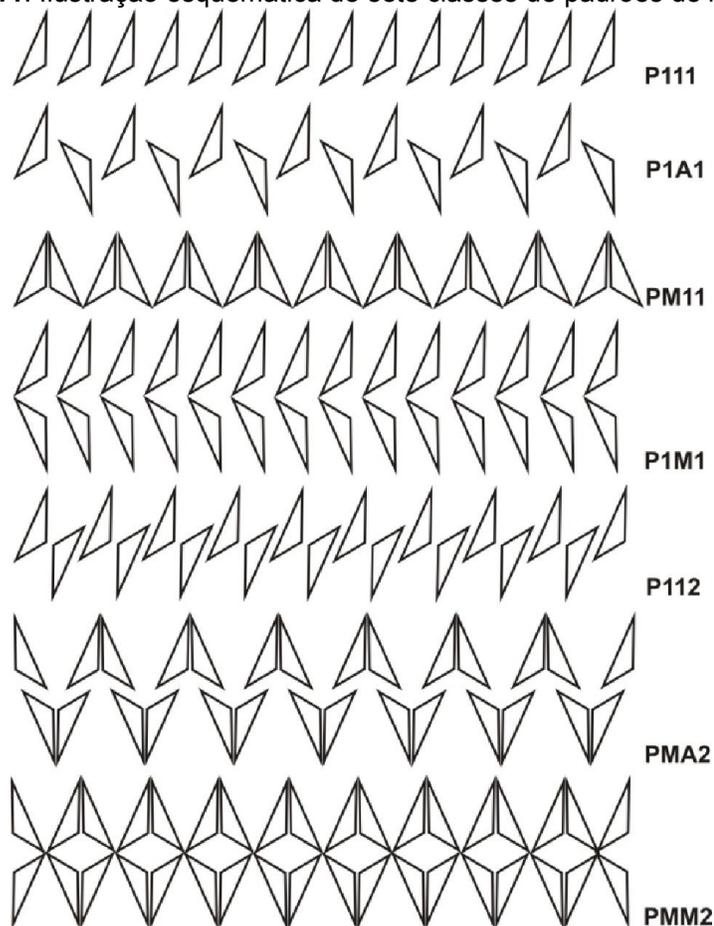
Fonte: Hann e Thomas (2007, p.3).

A reflexão permite que um esquema de desenho seja repetido através de uma linha imaginária, conhecida como eixo de reflexão, produzindo uma imagem espelhada, ou seja, é o fenômeno conhecido como simetria bilateral apresentado no processo 3 da **Figura 10**.

Por fim, a reflexão por deslizamento permite que um determinado esquema de desenho seja repetido por meio da combinação do fenômeno de translação e reflexão, associado ao eixo de reflexão por deslizamento, no qual os esquemas de desenho possuem as mesmas características de simetria. Essas quatro classes de operações simétricas, quando combinadas com termos alternativos como banda, tira, friso, zona, margem ou outros padrões unidimensionais produzirão 7 possíveis classes, convencionalmente descritas pelas seguintes letras alfabéticas: **PXYZ** (**Figura 11**) (HANN; THOMAS, 2007, p.4).

A letra **P** indica o proceder de cada uma das sete classes de padrões de margem ou faixa. A letra **X** é um símbolo que mostra as operações de simetria perpendicular ao eixo longitudinal da margem ou faixa decorativa. A letra **M** é utilizada nessa categoria quando a reflexão vertical está presente; quando essa não estiver presente, utiliza-se o número **1** para indicar sua ausência. O terceiro símbolo **Y** indica as operações de simetria ocorrendo paralelamente aos lados da margem ou faixa decorativa. Dessa forma, quando a reflexão longitudinal ou vertical estiver presente utiliza-se a letra **M** para indicar esse processo e a letra **A** para indicar a reflexão por deslizamento, ou número **1**, se nenhuma delas estiver presente. O quarto símbolo, a letra **Z**, denota a presença de dois campos de rotação. O número **2** é utilizado se a rotação estiver presente e o número **1** se ela estiver ausente (HANN; THOMAS, 2007).

Figura 11: Ilustração esquemática de sete classes de padrões de margem.



Fonte: Hann e Thomas (2007, p.6).

Sendo assim, utilizo esse sistema de classificação para os desenhos encontrados nas cerâmicas Guarani, no intuito de ordenar precisamente os dados, pois, conforme Hann e Thomas (2007, p.9), essa análise possui um forte potencial para uma classificação uniforme, que poderá contribuir com "o estudo sistemático dos dados, a replicação dos resultados entre os pesquisadores, a formulação de hipóteses e explicações plausíveis, considerações e comparações de cruzamento cultural".

3.3 Perspectivismo Ameríndio e Animismo

O pensamento ameríndio se distingue do pensamento ocidental por seu caráter perspectivista, uma "concepção segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o

apreendem segundo pontos de vista distintos" (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p.115).

No pensamento perspectivista ameríndio, há uma contrastante maneira de lidar com princípios religiosos e míticos, que se ocupam em explicar a origem desses povos e o princípio do universo ameríndio. Nesse universo, a diferenciação entre natureza e cultura, como é feita nas cosmologias ocidentais, não pode ser utilizada para entender a extensão dos predicados e domínios internos às cosmologias ameríndias, haja vista que essas são marcadas pela "unidade do espírito e uma diversidade dos corpos". A cultura seria a forma passível de ser praticada em comum ou aproveitada por todos os indivíduos do grupo, isto é, a "forma do universal". A natureza "a forma particular" ou própria das pessoas ou seres (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 116).

Dessa forma, o pensamento ameríndio aponta para contextos de diferentes pontos de vista, que estabelecem relação ou analogia entre coisas diferentes. Nesse sentido os contextos são:

[...] o modo como os humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo - deuses e espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, fenômenos meteorológicos, vegetais, às vezes mesmo objetos e artefatos - é profundamente diferente do modo como esses seres veem e se veem (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 117).

A concepção perspectivista parte do pressuposto que cada ser possui sentimento ou conhecimento que permite tanto aos humanos, como aos animais vivenciar, experimentar ou compreender aspectos e a totalidade de seu mundo interior. Sendo assim, o pensamento perspectivista ameríndio possui a ideia de que a condição humana perpassa todo o universo, todos os seres possuem por trás de sua pele, na sua essência, uma condição humana, que nem sempre se manifesta harmonicamente, possuindo graus diferentes de excelência negativa ou positiva (VIVEIROS DE CASTRO, 1996).

Contudo, essa percepção dos sistemas sociais humanos, dos animais e dos outros seres, que povoam o universo é "normalmente visíveis apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como o xamã", e

principalmente, determinadas espécies que são presas e predadoras dos humanos (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 118).

Por outro lado, segundo Viveiros de Castro (1996), nas mitologias ameríndias as descrições gerais dos mitos misturam amplamente as formas e os atributos dos humanos e animais:

A grande divisão mítica mostra menos a cultura se distinguindo da natureza que a natureza se afastando da cultura: os mitos contam como os animais perderam os atributos herdados ou mantidos pelos humanos. Os humanos são aqueles que continuaram iguais a si mesmos: os animais são ex-humanos, e não os humanos ex-animais (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 119).

O conceito de perspectivismo ameríndio dialoga com o conceito de animismo, pois ressalta os diferentes pontos de vista dos seres humanos e não-humanos, dentro dos quais o enigma do animismo subverte um ser em outro. Por exemplo, "animais tornando-se humanos, humanos tornando-se animais, e uma classe de espíritos transformando-se em outra" (WILLERSLEV, 2015, p. 20).

Contudo, Viveiros de Castro (1996, p.120) evoca o conceito de animismo para contrastá-lo com a cosmologia ocidental naturalista, que supõe uma dicotomia entre natureza, ou o ("domínio da necessidade"), e cultura ou o ("domínio da espontaneidade").

O animismo tem como foco os animais utilizados para dar expressão a uma noção abstrata, como o espírito, bem como dar existência material à natureza e sua socialização, pois essas sociedades ameríndias não praticam a dicotomia entre natureza e sociedade. Pelo contrário, no pensamento ameríndio, há a "continuidade entre os domínios sociais e naturais", que ocorrem por meio dos processos de classificação, tanto anímicos como totêmicos (DESCOLA, 1992, p. 114).

Nas cosmologias animistas existe a crença de que os seres possuem seus próprios princípios espirituais, sendo possível para os humanos instituírem relações pessoais com esses seres, tanto para obter proteção, seduzir, guerrear, fazer pactos, como para desempenhar o próprio trabalho ou qualquer atividade (DESCOLA, 1992).

Nesse sentido, o animismo pode ser definido como:

Uma ontologia que postula o caráter social das relações entre as séries humana e não-humana: o intervalo entre natureza e sociedade é ele próprio social. O naturalismo está fundado no axioma inverso: as relações entre sociedade e natureza são elas próprias sociais. Com efeito, se no modo anímico a distinção "natureza/cultura" é interna ao mundo social, humanos e animais estando imersos no mesmo meio sociocósmico (e neste sentido a "natureza é parte de uma sociabilidade englobante), na ontologia naturalista a distinção "natureza/cultura" é interna à natureza (e neste sentido a sociedade humana é um fenômeno natural entre outros) (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 121).

Nos sistemas cosmológicos totêmicos as plantas e animais servem para estimular a imaginação classificatória e descritiva dos organismos, seja individualmente ou em grupos. As diferenças e descontinuidades entre o comportamento social e individual dos animais em seu habitat natural manifestam suas propriedades contrastantes, que determinam sua essência ou a natureza desses seres ou coisas, que se transformam em sinais expressos por designação de um objeto ou qualidade mediante uma palavra que designa outro objeto ou qualidade que tem com o primeiro uma relação de semelhança (DESCOLA, 1992). Por exemplo, um xamã de uma tribo indeterminada tem uma ancestralidade de urso para designar uma vontade protetora forte, como o urso.

Pode também ser considerado um tipo de transformação da natureza circundante, que pode ser materializada nos objetos de modo consciente ou alienante. Deste modo os sistemas anímicos:

[...] não exploram as relações diferenciais entre espécies naturais para conferir uma ordem conceitual na sociedade, mas ao contrário disso, utiliza as categorias estruturantes elementares da vida social para organizar, em termos conceituais as relações entre seres humanos e espécies naturais (DESCOLA, 1992, p.114, tradução nossa).³²

Por fim nos sistemas anímicos, "as relações entre plantas, animais e humanos não é metafórica, como no totemismo, mas no máximo, e somente em

³² [...] not exploit the differential relations between natural species to confer a conceptual order on society but rather use the elementary categories structuring social life to organize, in conceptual terms, the relations between human beings and natural species (DESCOLA, 1992, p. 114).

certos casos, metonímica" (DESCOLA, 1992, p. 114, tradução nossa)³³. Ou seja, é uma relação onde se utiliza uma palavra fora de seu contexto semântico normal por ter uma relação de significação de contiguidade material com o conteúdo expresso na cosmologia referente às plantas, animais, espíritos e objetos, ocasionalmente pensados. Trocando, por exemplo, a palavra espírito por matéria: "os animais são humanos", mas na verdade quer dizer que os animais possuem uma essência humana.

3.4 Expressão da Imagem: Grafismo e Desenho na Cerâmica Arqueológica Guarani.

No livro "Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas" Severi e Lagrou (2013) apresentam diferentes pontos de vista sobre o papel dos grafismos e desenhos nas culturas ameríndias da região Ocidental Amazônica. "Nesse universo um desenho "abstrato" opera a passagem entre o visível e o invisível num mundo ameríndio caracterizado pela intercambialidade das formas, sendo também marcado pelo "animismo" e perspectivismo" (LAGROU, 2013, p. 68).

Os Guarani pré-coloniais apresentam uma origem territorial, cultural e linguística comum na Amazônia brasileira e uma afinidade estilística e tecnológica com a cerâmica de grupos Tupi dessa região, que também falam uma língua pertencente à família linguística Tupi-Guarani. Segundo A. Lima (2010):

Apesar das divergências ao modelo de Brochado e, por conseguinte, às idéias de Lathrap, é praticamente consensual a origem amazônica dos ceramistas tupiguarani, que partilham características comuns com as culturas que aí floresceram, como o sepultamento em urnas, a pintura policroma e a estruturação dos campos gráficos na cerâmica pintada. Em torno de 300 A.D., ela aparece no sul e sudeste do Pará com seu estilo já muito bem definido, apresentando as mesmas características que perduraram de forma notável até o século 16, quando foram vistas e descritas pelos colonizadores europeus (LIMA, 2010, p. 176).

³³ The relation of plants and animals to humans is not metaphorical, as in totemism, but at the most, and then only in certain cases, metonymic (DESCOLA, 1992, p.114).

Apenas as descrições formais genéricas dos grafismos e desenhos da cerâmica arqueológica Guarani, feitas por arqueólogos podem ocultar a natureza plena e integral dos mesmos, como particularidades desses objetos destinadas a provocar a percepção e estímulos sensoriais, ligados principalmente à visão e a produção de imagens mentais, e a "uma mesma cosmologia com raízes claramente amazônicas" (LIMA, 2010, p. 201).

Por isso, sugiro a hipótese de que os grafismos e desenhos cerâmicos Guarani sejam analisados dialogando (mas sem a forçosa comparação entre língua, etnia e cultura material), com as correspondências do próprio universo etnohistórico Guarani e, também, gráfico e figurativo dos grupos indígenas aparentados da Amazônia Ocidental. De acordo com Lima (2010):

Isto significa que os ceramistas tupiguarani foram contemporâneos de outras culturas amazônicas, inclusive daquelas das quais se supõe terem eles derivado e com as quais decerto interagiram, como as que produziram as cerâmicas inciso-ponteadas e policromas no baixo Amazonas, de tal forma que eles não podem ser ignorados e muito menos excluídos do complexo mosaico cultural dessa região, tal como vem ocorrendo (LIMA, 2010, p. 177).

Os grafismos e representações produzidos por esses grupos ameríndios amazônicos, de modo geral, exibem um minimalismo, cuja preocupação parece ser muito mais em sugerir significados, que representar formas reconhecíveis na natureza. Isso também ocorre nos grafismos e desenhos da cerâmica pintada Guarani, conforme apresento mais adiante no desenvolvimento textual desta tese.

O conhecimento técnico dos grafismos e desenhos ameríndios é registrado sobre diferentes suportes, como a cerâmica, a cestaria e o próprio corpo, privilegiando a tensão entre imagem real e a imagem virtual construída na imaginação da artesã e do artesão (LAGROU, SEVERI, 2013).

A maior parte desses grafismos e desenhos incorpora um conjunto diverso de linhas, curvas e pinceladas num único desenho, gerando uma combinação heterogênea de elementos visuais diversos, semelhantes a uma representação quimérica. Dessa forma, Lagrou e Severi (2013) propõem chamar de representação quimérica toda imagem múltipla, com duas ou mais unidades ou esquemas de desenho, que reúne em uma só forma índices visuais provindos de seres diferentes,

que provoca a projeção por parte do olho humano, fazendo surgir, ao mesmo tempo, uma única imagem composta por seres diferentes. Como, por exemplo, elementos visuais que dão origem a uma representação composta por um conjunto de signos gráficos diferentes, como um bico de pássaro, membros de um ser humano ou sobrenatural, um grafismo de casco de jabuti ou tartaruga, manchas da pele de uma espécie de serpente, da pele de alguns felinos, como a onça, desenhos oriundos das visões ritualísticas, causadas tanto pelo transe religioso como pelo uso de substâncias alucinógenas encontradas na natureza, entre outros.

Essas representações com elementos visuais³⁴ diversos, necessariamente, induzem a uma interpretação do que nelas está implícito, pois são projetadas na mente da pessoa que as observa, exigindo delas operações mentais que congregam os grafismos e projetam virtualmente suas partes faltantes.

O livro "Grafismo Indígena" organizado por Lux Vidal, editado em 1992, enfatiza o meio comunicativo dos grafismos e figurações. Entretanto, passados mais de 20 anos da publicação desse livro, há uma mudança teórica na abordagem do tema, procurando entender a etnologia das artes indígenas não só como um sistema comunicativo, mas também o papel marcante da agência da imagem (LAGROU, SEVERI, 2013).

Uma correspondência inicial entre os estilos gráficos etnográficos e arqueológicos Guarani é que ambos, em suas características agentivas, se revelam por indícios, sendo muito pouco iconográfico. Defendo a necessidade de exercitar as capacidades cognitivas humanas, utilizando a percepção dos elementos visuais expressos na cerâmica, para projetar e produzir um desenho mental. Pois muito do que está desenhado nos fragmentos e vasilhas arqueológicas não pode ser visto, aparentando ao olhar menos atento, apenas grafismos superficiais abstratos. Ou seja, minha hipótese parte do pressuposto de que a essência desses grafismos e desenhos é virtual. Necessitando preparação para compreender seus elementos visuais e sinais gráficos básicos.

Dessa forma, em conformidade com a classificação de Severi e Lagrou (2013), para que esses grafismos atinjam a condição de representações é

³⁴ Elementos visuais são sinais gráficos básicos da comunicação visual, cujos elementos principais são: o ponto, a linha, a forma, a cor e a textura.

necessário operações mentais para completar virtualmente a imagem, definida como "quimera abstrata". Desse modo uma "quimera abstrata" é:

A quimera abstrata ameríndia se caracteriza por uma tensão constitutiva entre o que é e o que não é dado a ver, levando a economia indicial a tal ponto que o olhar é ativamente engajado naquilo que é dado a ver, sendo obrigado a completar motivos que foram apenas esboçados. Outra característica deste estilo cognitivo e visual é a sutil transição entre imagens figurativas e abstratas: o que parece a primeira vista ser uma imagem abstrata pode se abrir, sugerindo uma figura. O que pode ser vislumbrado no desenho, sem nunca ser explicitado, será completado pelo olho mental, na experiência de examinar um desenho assim como na experiência onírica e visionária (LAGROU, SEVERI, 2013, p. 14).

As artes figurativas ameríndias expressam mais as relações existentes entre os grafismos e a imagem, que a imagem material de algo, como cenários ritualísticos, visões xamanísticas, mimetismos da natureza e paisagem, mitos, danças, animais e transcrições comunicativas. É uma dinâmica do sistema mental cognitivo humano, no qual a existência central incorpora um conjunto de signos gráficos geométricos, como linhas, círculos, pontos, pinceladas, triângulos, retângulos, produzidos, antes mesmo da forma material, a relação que conecta e constitui todos esses fenômenos culturais (LAGROU, SEVERI, 2013).

A seguir apresento alguns estudos de caso, que propõem analisar a temática específica do grafismo e representação, e suas relações com a essência religiosa da atividade ritual xamanística ameríndia. Esses estudos enfatizam tanto os aspectos reflexivos e práticos dos grafismos e dos desenhos, aliando uma análise formal dos mesmos, pela ótica do conceito de quimera e da antropologia da percepção de imagens, como também para a estética e as habilidades cognitivas que o desempenho dessa atividade requer. O intuito é construir um quadro teórico de correlatos e hipóteses interpretativas para a cerâmica Guarani.

Conforme os estudos de Severi (2013) entre os Wayana do Alto Xingu - família linguística Karib um único desenho iconográfico pode se remeter a vários seres do mundo sobrenatural e do mundo familiar cotidiano, bem como uma série de desenhos representam um único ser, definido como ser "predador ancestral". Esse se apresenta graficamente combinando séries coletivas nos diferentes suportes, seja

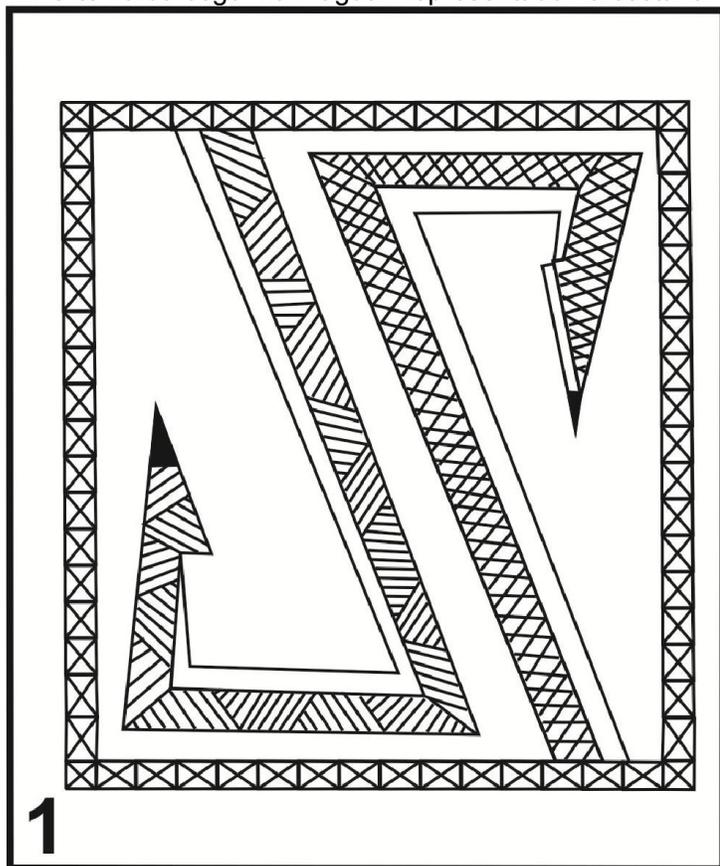
por meio de uma mudança completa da sua estrutura, forma ou natureza, como na cestaria, nas rodas de teto das casas de rituais e nas pinturas.

Na iconografia dessa etnia, um ser ancestral não é representado diretamente, mas por meio da relação que sua representação mantém com outros seres sobrenaturais, sendo dessa forma associado ao seu "duplo sobrenatural", como acontece com o tema da cegonha (SEVERI, 2013).

O tema da cegonha maguari reproduzido na **Figura 12** acima representa os animais que picam, como por exemplo, as serpentes e, também, os artefatos que possuem pontas que ferem, como a flecha (SEVERI, 2013).

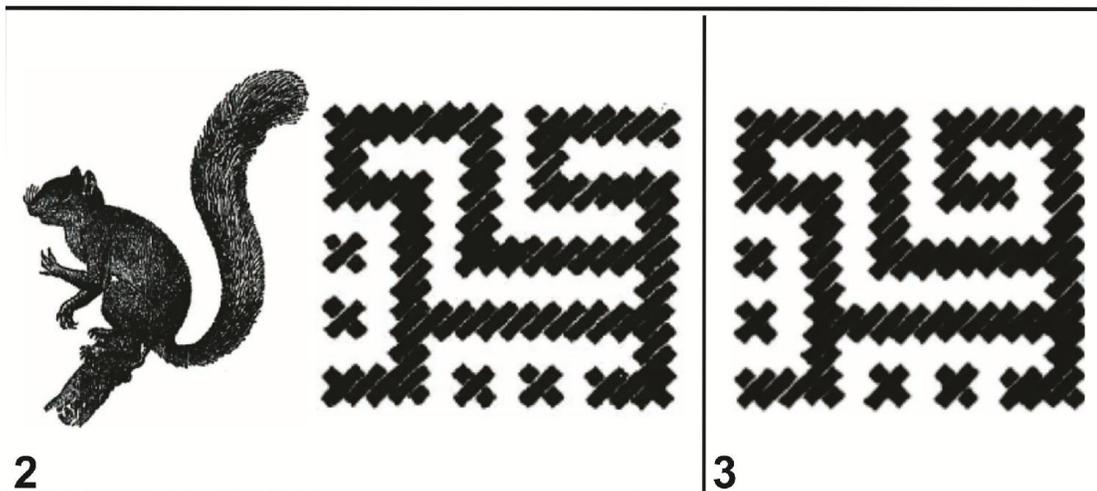
O quatipuru, por exemplo, uma espécie de esquilo roedor da Amazônia, é associado apenas com uma única alteração na direção da sua calda, a uma representação figurativa de felino, como a onça. Esse tema é denominado pelos Wayana como o "quatipuru enquanto onça" (**Figura 13**).

Figura 12: O tema da cegonha maguari representado na cestaria Wayana.



Fonte: redesenhado a partir de Severi (2013).

Figura 13: O quatipuru (2) e o "quantipuru enquanto onça" (3). Temas gráficos representados na cestaria Wayana.



Fonte: O quatipuru e o tema do quatipuru e seu "duplo sobrenatural" (onça). Cestaria wayana, Severi (2013).

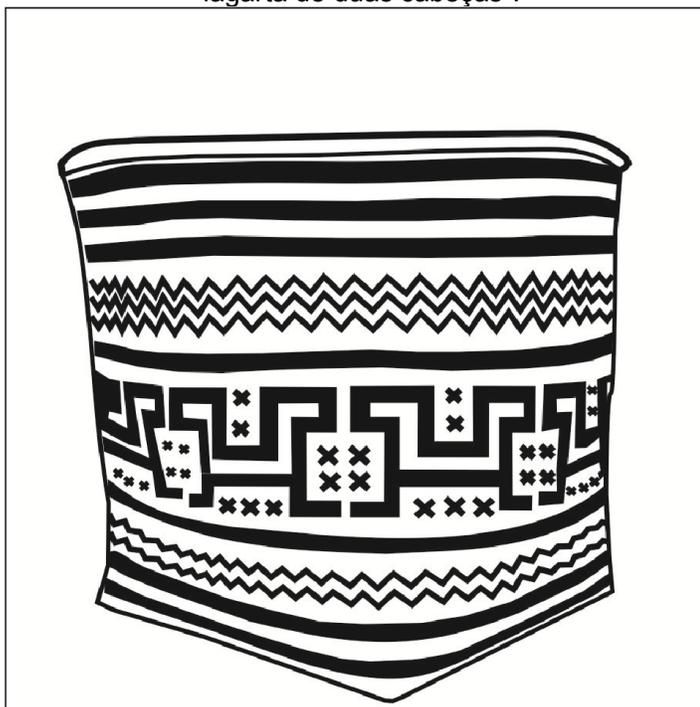
o sistema de representação dos Wayana, existe outro tema, denominado "largarta de duas cabeças", que também serve de exemplo ilustrativo dessa temática quimérica proposta por Severi e Lagrou (2013). Essa figura apresenta o corpo muito semelhante ao desenho do quatipuru e da onça, detalhes duplicados na posição do desenho o transformam em outro tema. Mudanças simples no desenho da cauda do animal dá origem a outra cabeça, e as pernas são voltadas para fora, indicando movimento rastejante e posição característica de larvas das borboletas e mariposas (**Figura 14**).

Dessa forma, na replicação dos temas da cestaria Wayana, um mesmo desenho geométrico pode fazer referência ou representar tanto um animal inofensivo (o quatipuru e a cegonha) como sua versão ofensiva, normalmente invisível, predadora (a onça e a serpente).

Ou seja, nesse universo observado pelos sentidos, cercado por diferentes manifestações dos seres, povoado por agências e materialidade, "muito do que é pode estar oculto para a visão". Por exemplo, o tema da cegonha maguari apresenta aspectos cognitivos de repetição e reflexão, tem o bico expresso por meio da seta duplicada, representando também, de "maneira indeterminada tudo aquilo que pica" e fere, como a flecha enquanto artefato, como qualquer animal predador. Além disso, a silhueta desse desenho agencia o olhar de quem o observa, induzindo a

pessoa a construir mentalmente a imagem da "posição de vigilância própria desse animal". Saindo, assim, do princípio da "representação individual para à representação da série". Ou seja, na iconografia Wayana "um ser nunca é pensado apenas em sua singularidade. Ele é sempre definido pela "pele pintada" que ele veste, enquanto membro de uma classe ou de uma sequência de "modos de existência" possíveis" (SEVERI, 2013, p.12; 52; 55; 60).

Figura 14: Cesto Wayana com desenhos replicados por translação, representando a "lagarta de duas cabeças".



Fonte: landé-Casa das Culturas indígenas (2017).

Dessa forma, as representações quiméricas dos Wayana são mais agentivas que comunicativas, pois não transmitem claramente a figuração e o significado de um desenho. Além disso, conforme explica Severi (2013):

[...] os artefatos e, notadamente, os artefatos de uso ritual usam a mesma pele que os seres predadores ancestrais - cujos modelos são a anaconda, o urubu e a onça -, eles são sempre pensados como "réplica" ou "imitação". Por conta dessa "identidade do desenho", os artefatos podem "dançar", "falar" ou mesmo "atacar", como fazem os predadores. De fato, os Wayana não se limitam a afirmar, como os Yekuana, que a cestaria é "objeto-corpo". Posto que seu criador

fabricou a primeira mulher humana utilizando precisamente a técnica do trançado, segundo acreditam, um único processo "engendra", inclusive em termos sexuais, os artefatos e os humanos. Diz-se não apenas que a cestaria, como outros seres vivos, é dotada de palavra, de movimento ou de sexo, mas também que os humanos e os animais, precisamente porque eles podem portar os mesmos grafismos sobre a pele, são compostos da mesma matéria dos artefatos (VENTHEM, 2003, apud SEVERI, 2013, p. 52).

No sistema gráfico Wajãpi do Amapá, as cobras jiboia e anaconda são consideradas seres poderosos "donos do mundo aquático e de todos os peixes, e que também controla as serras e formações rochosas". Possuem um repertório variado que remete aos tempos míticos das grandes cobras constritoras. Nesse universo gráfico também ocorre o fenômeno agentivo da imagem e sua representação em série, pois os padrões decorativos nunca são representados isoladamente, mas na sua relação com partes constituintes do animal, como marcas da pele, a espinha, dorso e a própria forma figurativa dessas cobras (DOSSIÊ IPHAN WAJÃPI, 2002, p. 21).

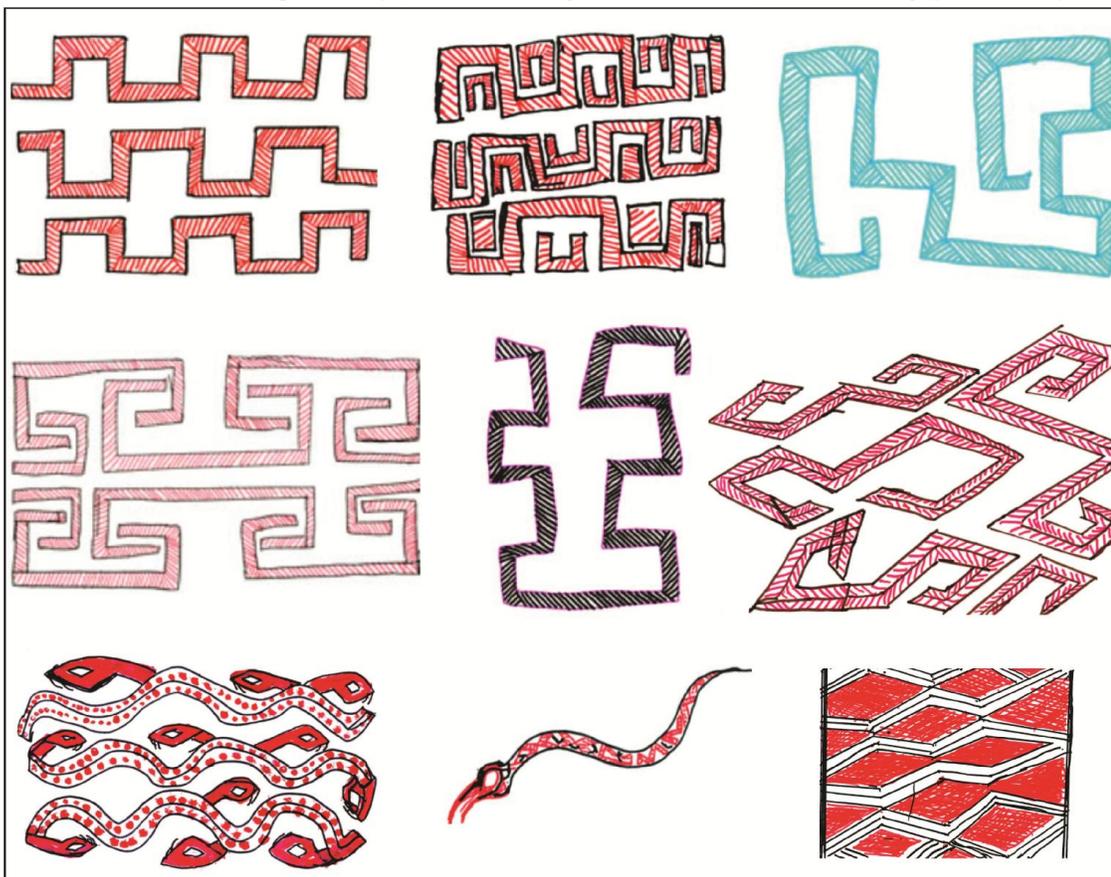
Nota-se nesses grafismos apresentados abaixo que as serpentes são representadas tanto por meio da sua forma geométrica abstrata, como figurativa. Essas diferentes formas geométricas são as representações da "espinha" das cobras, que é representada pelas linhas diagonais repetidas, preenchendo os espaços entre as linhas geométricas, que dão forma ao grafismo. As linhas diagonais no sistema decorativo Wajãpi significam "espinhas", tanto dos peixes como das cobras. Os Wajãpi também representam as cobras, fazendo uso do recurso minimalista, ou seja, representam sua forma figurativa apenas com as marcas de suas peles, pois os Wajãpi consideram que os animais e seres da floresta são humanos, "que precisam decorar seus corpos como os Wajãpi" (DOSSIÊ IPHAN WAJÃPI, 2002, p. 22) (**Quadro 5**).

Essa mesma conjectura de agenciar o olhar das pessoas para compor mentalmente os grafismos e desenhos parece, também, ocorrer na cerâmica arqueológica Guarani. Esses elementos gráficos são caracterizados como operações de projeção, reflexão e indução, que dão origem a repetição padronizada das formas dos grafismos ou unidades de desenho.

A estética desses desenhos exige da pessoa que os observa um jogo do olhar e operações mentais para isolar os desenhos em unidades ou esquemas de

figuração. Como por exemplo, identificar a maneira que esses desenhos se repetem, arranjados, combinados e movimentados na superfície da cerâmica, seja por simetria, rotação, reflexão, translação, reflexão por deslizamento, entre outras maneiras

Quadro 5: Padrões gráficos para as cobras jiboias e anacondas dos Wajãpi do Amapá.



Fonte: Grafismos e desenhos realizados por Siro e Nekuia Wajãpi, disponibilizados em Dossiê Wajãpi - IPHAN, 2002.

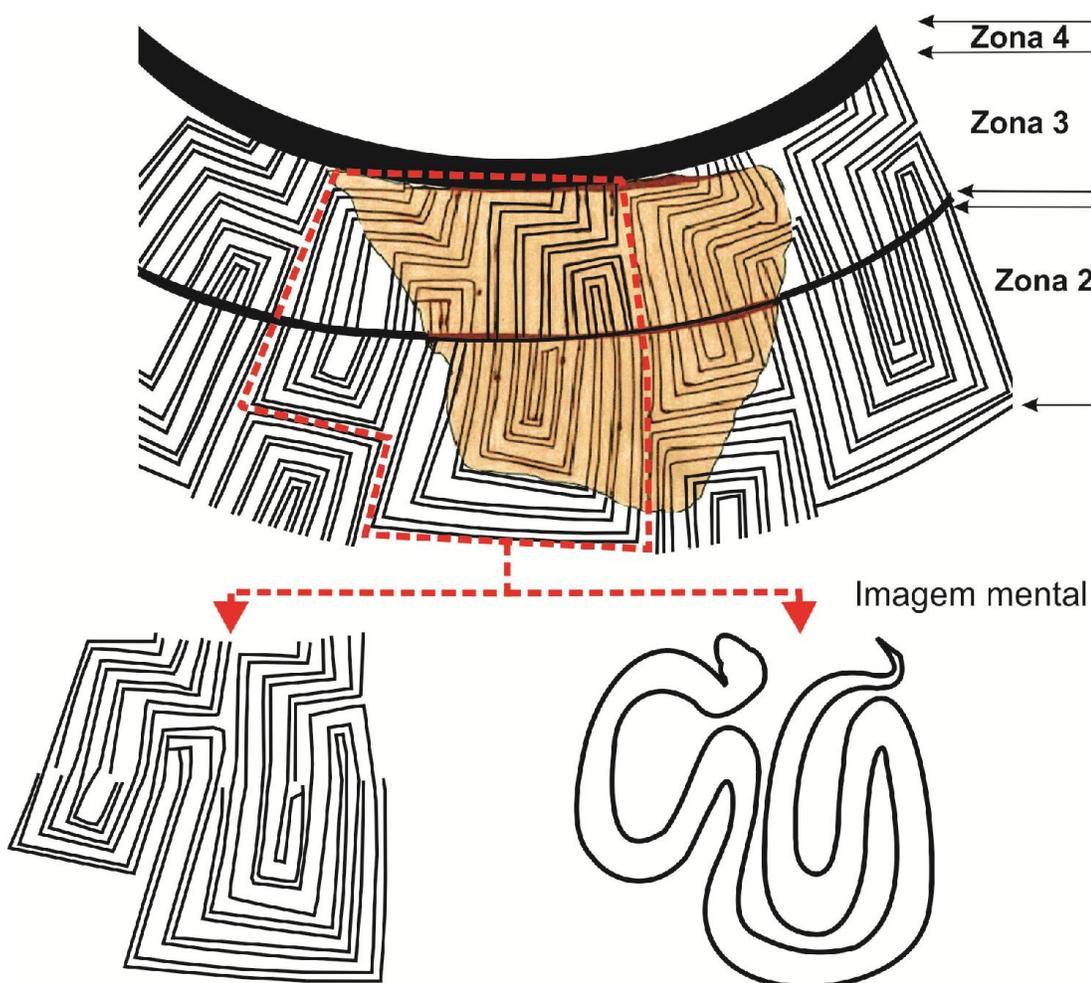
Essa imagem possui duas zonas com desenhos, a **Zona 2 e 3**, nelas estão estruturadas unidades de desenho diferentes, que são combinadas para preencher toda as zonas decorativas na parte superior da vasilha. Quando focamos o olhar nessas duas zonas decorativas, as linhas retas verticais e horizontais duplas se estendem e se encurtam, adquirindo um tipo de movimento virtual.

Esse jogo do olhar através das linhas retas dos grafismos nos permite simular e completar mentalmente o que está invisível no desenho, como na técnica artística ocidental de perspectiva, possibilitando a ilusão de espessura, profundidade,

movimento e hipoteticamente criar a representação do desenho, no caso o tema figurativo da serpente.

A seguir apresento um desenho Guarani extraído da superfície externa de um fragmento cerâmico arqueológico para ilustrar esse fenômeno (**Figura 15**).

Figura 15: Interpretação da percepção e projeção no ato de olhar: possível hipótese para a presença do tema da serpente, na cerâmica arqueológica Guarani do Baixo Paranapanema Paulista.



Fonte: O autor (2017).

O exercício do olhar e de operações mentais indica o potencial da essência da imagem, remetendo-nos a estudar o contexto mitológico Guarani, onde a serpente é um animal sagrado, relacionado a diferentes tipos de proteção ou a um emaranhado de caminhos que revelam segundo a artesã Alexandrina da Silva,

representante da comunidade Guarani Linha Gengibre, SC, "a trajetória que os Guarani fazem, pois para os Guarani não existem fronteiras e eles são livres, quando saem de uma aldeia para outra, podem voltar a hora que quiserem" (DA SILVA, 2015, p. 26).

A união das unidades de desenho, por projeção, concebe na imaginação de quem as observam uma ou mais interpretações da sua forma estética, demarcando assim seu caráter quimérico.

Por exemplo, o grafismo do **Quadro 6** está presente em quase todos os temas gráficos encontrados na cerâmica arqueológica Guarani do Baixo Paranapanema, seja em composição com outras unidades de desenho, como repetidos isoladamente nas zonas decorativas das vasilhas cerâmicas, possuindo correspondências com elementos e formas da natureza. Nessa figura podemos ver as semelhanças formais com o padrão de desenho no casco de jabuti.

De acordo com os estudos de Baptista da Silva (2010, p. 142) esse grafismo é denominado quanto a forma, atualmente por "Turíbio Karaí da Tekoá Itapuã e Valdeci Kuaray Mirim da Tekoá Jataity, quanto à forma, de ipará karé i, sendo a representação gráfica do jabuti (casco): *karumbé ipará*".

Quadro 6: Casco de Jabuti (*Chelonoidis carbonaria*) e grafismo arqueológico Guarani denominado ypará karé i.



Fonte: Foto de Rita Barreto (2012) e desenho de Faccio (2010).

Assim, os grafismos e desenhos agem sobre as pessoas que os observam, exigindo delas um exercício mental ligado a mobilização da forma e da inferência que as imagens implicam, sendo capaz de servir para desenvolver e facilitar a

memorização, a consolidação do saber, além de veicular e de preservar sentidos (SEVERI, 2013).

Para o entendimento das representações quiméricas indígenas é necessário uma mudança de perspectiva, que vai além da definição das tipologias das representações. Essa modificação deve condensar o pensamento científico para identificar a lógica encoberta ou implícita que há nas relações representadas pela imagem, no âmago da tradição das sociedades. Para exemplificar essa mudança, ele propõem inicialmente a definição precisa da noção de quimera, investigando possíveis desenvolvimentos, a partir dos pontos de vista morfológico, lógico e estético dessas representações (SEVERI, 2013).

Dessa forma, os primeiros passos para a identificação e entendimento de uma representação quimérica exigem as seguintes "operações de pensamento": 1) o ato de olhar da pessoa diante de uma forma estética de representação, resultante da reciprocidade no diálogo entre o que é exibido pela imagem ou desenho e sua interpretação. Na qual quem observa desempenha um papel paralelo ao do indivíduo criador das representações, ou seja, é necessário identificar as técnicas e a lógica que regem essas figuras. 2) A associação, percepção e a projeção de saberes adquiridos culturalmente na relação entre o pesquisador e a pesquisadora e os estudos dessas tradições, que nem sempre se estabelecem dentro das mesmas convenções visuais, na verdade elas são instáveis e variam "não somente de um indivíduo a outro, mas também conforme o tipo de diálogo que uma convenção visual ou o conjunto de uma tradição iconográfica propõe ao olhar de um observador" (SEVERI, 2013, p.31).

Para conseguirmos compreender o que é essencial numa representação quimérica, é necessário entender todos os processos cognitivos gerativos dos desenhos, identificando e situando a imagem ou desenho dentro desse quadro virtualmente fixo, existente apenas em potência ou como faculdade, sem efeito real, que depende do ato de olhar. Como ocorre, por exemplo, no exercício mental ocidental da identificação da perspectiva, técnica artística de representação tridimensional que possibilita a ilusão de espessura e profundidade das figuras.

O conceito de representação quimérica não se refere apenas à representação de seres isolados, mas principalmente às relações entre esses seres e o ato de projetá-las. Nesse sentido, Severi (2013) afirma que

[...] projetar significa tornar-se capaz de traduzir indicações estáticas dispostas sobre uma superfície, em indicações de profundidade dotadas de um movimento implícito, antes mesmo de começar a se decifrar o significado de uma imagem.

[...] A ideia de representação quimérica não se inscreve em uma tipologia das iconografias, mas em uma lógica das relações icônicas, que se desdobra tanto nas imagens, como nos atos do olhar que elas implicam (SEVERI, 2013, p.31; 48).

Entre os Wayana, cada ser mitológico encontra-se associado graficamente na cestaria, à sua parte invisível. Isso quer dizer que um mesmo grafismo da origem a toda série de outros personagens míticos, mediante as modificações geométricas simples. Esses personagens são macacos, morcegos, sapos, onças e serpentes, que mantém uma relação instável entre o tema iconográfico, "a percepção e as operações de projeção". Dessa maneira o essencial nos grafismos e desenhos não é uma determinada figuração ou grafismo, mas a relação de transformação de um motivo em outro (SEVERI, 2013).

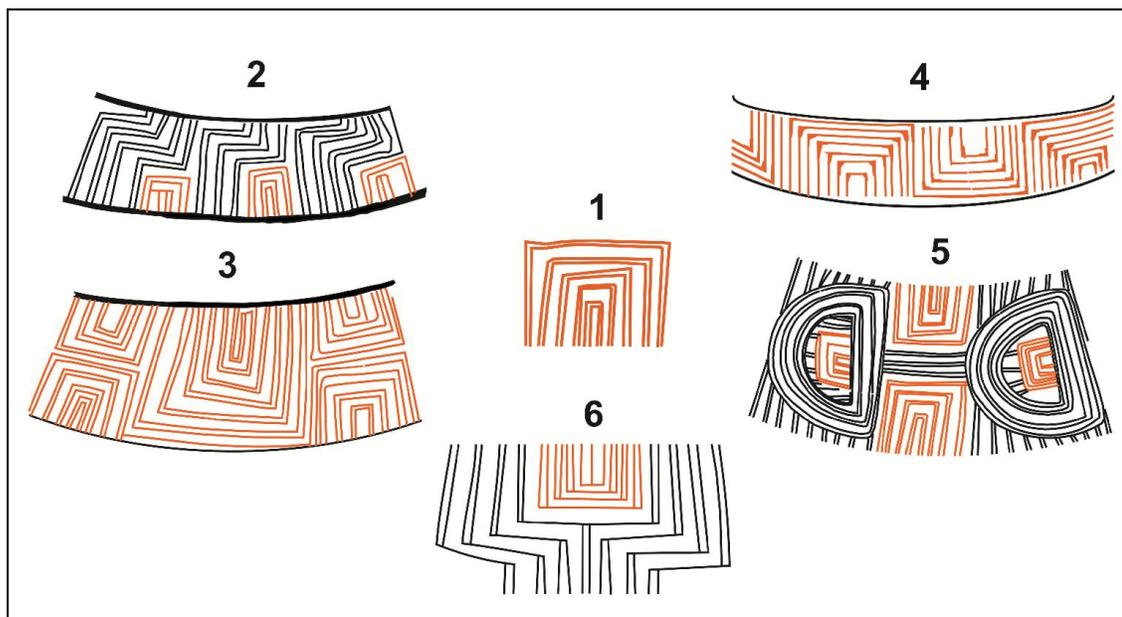
Essa inconstante aparência dos seres do mundo Wayana, onde tudo que é representado por meio de grafismos e desenhos está em constante transformação, podendo todo ser adquirir formas de outro ou de vários outros simultaneamente, pode ter existido no universo gráfico arqueológico Guarani.

Quando esses grafismos e desenhos aparecem em composição com outros, esses podem hipoteticamente assumir outra identidade, múltipla e derivada de um mesmo tema gráfico original, que pode remeter a diferentes animais e seres mitológicos, cuja forma geométrica básica traduz uma multiplicidade de elementos e formas apreendidas a partir da observação da natureza e pela transmissão tradicional, por meio do ensino das técnicas. Assim um sistema plural de representações quiméricas, dentro do universo de formas gráficas "permite representar não apenas seres bem identificados, mas também suas possíveis relações", que estão sempre escondidas ou invisíveis (SEVERI, 2013, p. 50).

Vejamos por exemplo as características dos seguintes desenhos da cerâmica arqueológica Guarani. A unidade de desenho ou tema gráfico identificado com o número **1** do **Quadro 7** está presente em quase todas as composições gráficas encontradas nos fragmentos cerâmicos arqueológicos Guarani do Baixo Paranaparema e tanto em conjunto, como nas representações identificadas com os

números 3 e 4 do **Quadro 7**, como nas composições identificadas com os números 2, 5 e 6, que aparecem no **Quadro 7**.

Quadro 7: Repetição e composição dos desenhos cerâmicos arqueológicos Guarani. Motivo gráfico *ipará karé i* (representação do casco do jabuti).



Fonte: O autor, 2017.

3.5. Etnohistória Guarani: Princípios Fundamentais para a Interpretação do Universo Gráfico Guarani.

Neste subitem mobilizo os componentes fundamentais da cultura Guarani registrados pelos estudos antropológicos de Egon Shaden (1962) e Curt Nimuendaju Unkel (1987) entre as famílias dos subgrupos Guarani *Ñandéva*, aos quais pertencem os *Apapokúva*, e os Guarani do Brasil Meridional *Mbüá* e os *Kayová*, para a interpretação dos registros arqueológicos gráficos da cerâmica Guarani.

Assim, iniciei esse estudo pelos principais aspectos do sistema religioso Guarani, pois suponho ser a religião o poder principal, que age por meio de doutrinas ligadas ao sobrenatural, sobre a humanidade.

Essa crença na existência de um princípio superior torna o ser humano e seu destino dependente desse sistema de crenças e práticas rituais, aos quais se deve respeito e obediência. Sendo um elemento fundamental para se investigar e

procurar pistas que sirvam para embasar e auxiliar na interpretação do conteúdo existente no comportamento, na arte, na técnica, na economia, no sistema político, na comunicação dos sistemas gráficos e muitos outros aspectos culturais existentes nas comunidades. Portanto, o que se nota é que a religião pode estar presente em todas as esferas e em todos os aspectos da cultura de um povo.

A ideia sobre religião é predominantemente referente ao "domínio do sagrado", que não se confunde com magia e com moral. Ela é transmitida entre os Guarani como um conjunto de atividades imanentes à vida, como o pensamento, os sentimentos de amor, ódio, raiva e medo; a sensibilidade para sentir compaixão, piedade e empatia. Ou seja, a ideia principal é sobre princípios da alma Guarani, como a parte imaterial que apresenta manifestações de autonomia em relação à materialidade do corpo. A crença na existência da alma, portanto, é inerente aos indivíduos Guarani; bastando para se tornarem aptos tanto à "vivência religiosa", como também para levá-los ao destino que lhes cabem, sendo "a chave indispensável à compreensão de todo o sistema religioso"³⁵ (SCHADEN, 1962, p. 11).

Assim na vida religiosa do indivíduo Guarani as pessoas são boas ou más por natureza, sem intromissão da consciente reflexão humana:

O destino humano não depende - a não ser em casos mais ou menos manifestos de aculturação - de atributos morais; não há, no sentido rigoroso do termo, sanções, castigo ou condenação, prêmio ou recompensa - o que pode haver é infelicidade, especialmente do "espírito" ou *anguéry* dos que morrem de feitiço - mas no fim de tudo, todos se encontrarão no Além, salvo em situações especialíssimas. E se há os que depois da morte não alcançam a bem-aventurança do céu, em virtude de seu procedimento anti-social ou "reprovável", não é deles a culpa, mas do gênio de que são portadores. [...] O Guarani não precisa merecer o céu, pois todos são destinados à felicidade eterna [...] Mas alcançarão se a sorte não lhes for demasiado adversa e se, no caminho para o Além, a alma não se tornar vítima

³⁵ "Os Guarani Apapocúva chamam a alma de *ayvucué*. *Ayvú* significa no dialeto Apapocuva, como já me referi, "língua", e em Guarani antigo "ruído". *Ayvucué* significaria algo como "o sopro brotado (da boca)". Ela também pode ser interpretada da maneira seguinte: *ang* - alma (Guarani antigo) que muda foneticamente em *áy* no Apapocúva; *vu* - surgir; *cué* - pretérito. Portanto, alma surgida (do corpo) (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH e VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 29).

dos múltiplos perigos que a espreitam na jornada (SCHADEN, 1962, p. 108).

A religião Guarani possui um caráter individualista, pois cada um pode ter suas próprias concepções de mundo e experiências nas diferentes situações e vivências. A pessoa pode se conectar com o sobrenatural, recebendo plenitude na alma para compensar o resultado frustrado de alguma ação e obter clareza de ideias por meio de conselhos e revelações dos espíritos protetores. Entretanto, há uma regularidade no conjunto das doutrinas e no modo de agir dos "médicos-feiticeiros"³⁶, ao passo que as representações religiosas públicas estão sujeitas a grande variação", razão pela qual pode ser uma das explicações para a formação de diferentes subgrupos Guarani, como os Ñandéva³⁷, Mbüá, Apapocúva³⁸, e "aldeias em que se reúnem, em uma mesma comunidade de vida e culto", famílias de dois ou mais subgrupos (SCHADEN, 1962, p. 111).

As crianças estão intimamente ligadas com a concepção que os Guarani tem do elemento alma. Poucos dias depois que nasce uma criança na aldeia, é costume reunir muitas pessoas para que o pajé dê início a cerimônia que determina que "a alma veio ter conosco", que pode vir tanto do zenite, "onde vive o herói nacional *Ñanderyquey*", ou da "Nossa Mãe", no Oriente, ou então dos domínios do deus do trovão Tupã no ocidente" (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH e VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 29).

Assim, segundo Nimuendaju (1987) a alma existe pronta e acabada há muito tempo no lado leste do horizonte onde "nasce" o Sol:

³⁶ Nimuendaju (1914, (NIMUENDAJU, 1914, traduzido por EMMERICH e VIVEIROS DE CASTRO, 1987), utiliza o termo "pajé" ao invés de "médico-feiticeiro. O que parece ser sinônimos.

³⁷ "Os Guarani ao falarem de si na sua língua, para designar nação ou horda, empregam o termo "Ñandéva", quando a pessoa com quem se fala pertence ao mesmo grupo, e "Oréva" quando pertence a uma outra tribo. Ambos os termos significam "nossa gente", o último excluído a pessoa com quem se fala, o primeiro a incluindo" (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH e VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 7).

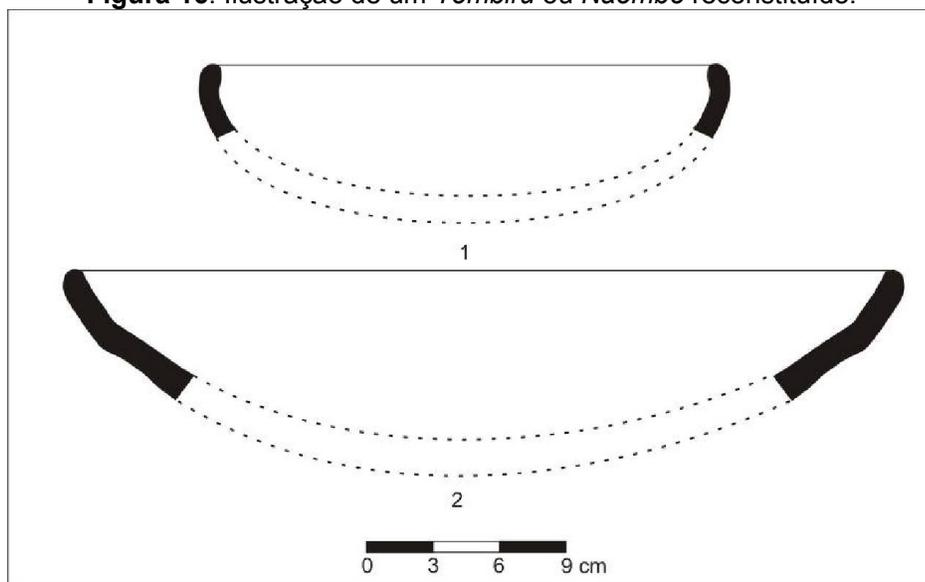
³⁸ "O habitat original dos Apapocúva situa-se na margem direita do baixo Iguatemi no extremo sul do Estado do Mato Grosso. Não há tradição que afirme ter a horda estar submetida com as outras ao domínio do jesuítas, nos século XVII e XVIII" (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH e VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 7).

[...] a única tarefa do pajé consiste em sua correta identificação, no momento e lugar de sua chegada à terra. Ele o faz dirigindo-se as diversas potências celestiais mediante cantos apropriados a cada uma delas, indagando-lhes da procedência da alma e seu nome. Isto exige sempre um tremendo esforço da parte do pajé, até que consiga entrar em contato com os seres celestes, coisa aliás que só é possível em estado de êxtase (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH; VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 29).

Isso aponta para uma prática que pode ter sido explorada pelos pajés e os Guarani no passado: a leitura celeste. Os pontos cardeais estão relacionados com o lugar dos deuses, indicando também que provavelmente se orientavam e se influenciavam pelos seres e corpos celestes, como as estrelas, planetas, cometas e galáxias, como por exemplo, a Via Láctea.

As cerimônias de nomeação das crianças³⁹ ocorriam dentro das cabanas dos pais, também, estão envoltas de danças marcadas pelo alinhamento com os seres celestes. O pajé comanda a cerimônia e o pai da criança segura nas mãos uma vasilha contendo velas nas bordas e água perfumada com cascas de árvores, que é colocada sobre uma espécie de estrutura sagrada, composta por uma armação de forquilhas recobertas com cascas de cipó (SCHADEN, 1962).

Figura 16: Ilustração de um *Tembirú* ou *Ñaembé* reconstituído.



Fonte: Di Baco (2012).

³⁹ [...] a crença antiga é que são mandadas por *Ñanderuvutsú* e *Ñanderykey*. [...] A criança é, pois, enviada pelos deuses (SCHADEN, 1962, p. 111).

Está vasilha citada na descrição acima pode no passado pré-colonial ter correspondências arqueológicas com os *tembiru* (**Figura 16**), encontrados em sítios arqueológicos Guarani do Baixo Paranapanema Paulista.

Vejamos, a seguir, a descrição dessa cerimônia com mais detalhes no texto de Nimuendaju (1987) citado logo abaixo:

[...] defronte ao pajé com a criança no colo, enquanto o padrinho (***tuvyangá***) segura com ambas as mãos uma gamela em forma de canoa com cerca de 50 cm de comprimento, 12 cm de largura e 5 cm de profundidade. Em sua borda estão colocadas duas ou quatro velas de cera silvestre (***tataendy***); ela contém água perfumada com tiras de entrecasca de cedro (*yearaí*). Para esta vasilha ergue-se na parte oriental de cabana, onde tem lugar o batizado, uma armação de forquilhas recobertas com a casca negra do cipó ***uembé***; dispostos à sua direita e esquerda estão alguns bastões alinhados na direção norte-sul, com cerca de 1 m de comprimento e grossura de 2-3 dedos, descascados em sua metade superior, sustentando velas nas extremidades (***yvyraí***) (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH e VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 31).

Essa cerimônia descrita por Nimuendaju (1987) pode também ter deixado pistas de sua presença nos sítios arqueológicos, como nas manchas pretas, que são consideradas marcas de antigas habitações preservadas no solo.

Segundo Panachuk et al. (2010), uma escavação foi realizada por Kneip, Monteiro e Seyferth (1980) na base de uma dessas habitações, numa área total de 100 m², ou seja, 10 metros de largura por 10 de comprimento, acabou:

[...] evidenciando acumulações distintas de material lítico (trabalhado ou não), de cerâmica (sobretudo vasilhas pintadas), bem como uma concentração de argila amarela. Foram também registradas algumas marcas de postes (com diâmetro maior) e de estacas (diâmetro menor). A população desta aldeia pré-histórica é avaliada entre 140 e 150 pessoas (PANACHUK et al., 2010, p. 86).

Embora a **Figura 17** seja confusa, pois não é possível identificar claramente, entre os elementos visuais presentes na legenda, onde está sendo representada a "fogueira" e nem quantas vezes a base dessa habitação teve de ser reduzida para que pudesse ser representada no papel, trata-se de um registro importante para aguçar o olhar e alimentar a imaginação arqueológica do processo interpretativo do

Essa cerimônia de nomeação levanta outra hipótese intrigante. Por exemplo, se esse conjunto de atos formais solenes, de caráter religioso, era tão importante para os antigos Guarani, por que as cenas desses cantos de pajelança não poderiam ter sido representadas também na arte gráfica, por meio de desenhos nas cerâmicas classificadas como pintadas?

As cerimônias de nomeação das crianças encerram com um canto de pajelança com "todos os presentes, dispostos em linha, com as mãos levantadas, inclinam-se perante o sol nascente, enquanto dobram levemente os joelhos" (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH; VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 31). Uma vasilha Guarani inteira, encontrada num contexto de enterramento do Sítio Arqueológico Lagoa São Paulo, situado junto à margem esquerda do Rio Paraná, no Município de Presidente Epitácio, SP, apresenta desenhos que podem ser representações dessa cena cerimonial.

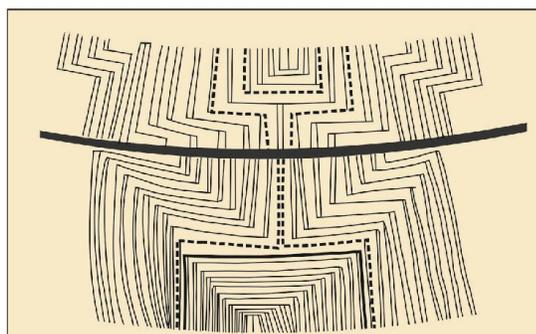
Esse sítio arqueológico segundo o Portal do IPHAN:

[...] tem sido estudado desde o ano de 1998 pela equipe coordenada pela professora Dra. Ruth Künzli, da Universidade Estadual Paulista (Unesp), e revelou a existência de um cemitério indígena com pelo menos três padrões distintos de enterramento, além de uma grande variedade de vestígios que testemunham o afluxo de distintos grupos e sucessivas ocupações, em um longo período de tempo. (PORTAL IPHAN, 2017).

A vasilha apresentou uma replicação de um desenho geométrico composto por um conjunto linhas vermelhas duplicadas no sentido vertical e horizontal, que pode ter relação com essa cena de cerimonial de nomeação, na qual as "pessoas" ou seres sobrenaturais, num ato formal solene, estariam sendo representadas em formas geométricas elementares, reduzindo ao mínimo os elementos, como membros levantados e dobrados, simulando um ser impessoal sentado sobre um tipo de assento cerimonial (**Foto 13**).

Pode estar, também, enfatizando "a transformabilidade das formas, a troca de perspectivas entre humanos, animais e espíritos" (GOMES, 2016, p. 686). Esse desenho geométrico remete também a um padrão de desenho denominado *tayngava*; pertencente aos Asurini do Xingu, povo Tupi do tronco linguístico Tupi-Guarani.

Foto 13: Desenho Guarani sobre engobo branco presente numa vasilha inteira, Sítio Arqueológico Lagoa São Paulo.



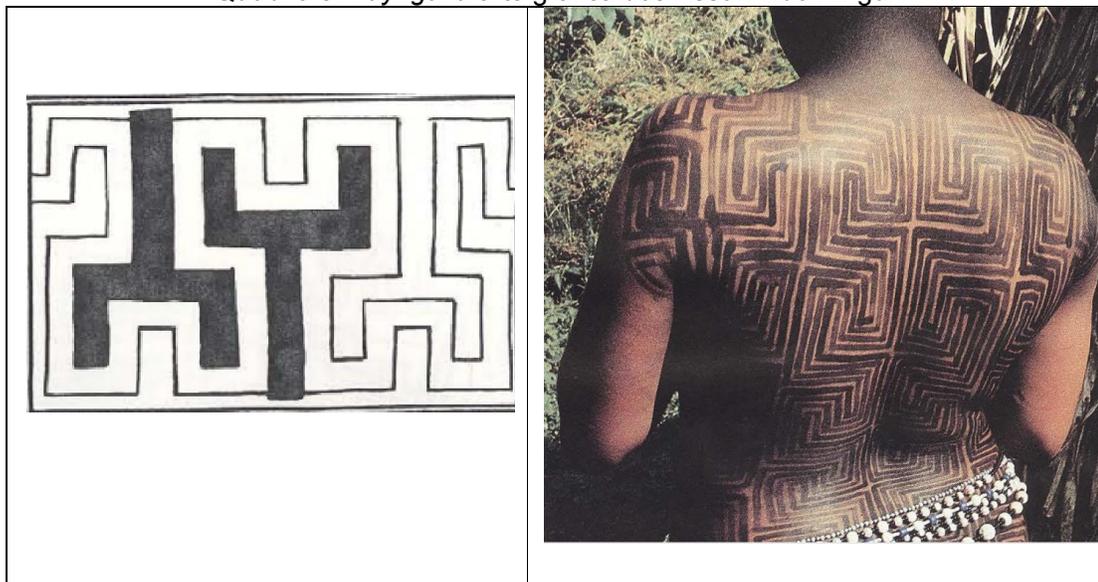
Fonte: Faccio (2001).

O padrão *tayngava* está presente em quase todo universo gráfico Asurini; ele representa o ser humano, boneco antropomórfico utilizado em rituais xamanísticos, cujos braços e pernas são representados por meio de linhas verticais. Além disso, "são imagens que todos Asurini reconhecem", sendo uma linguagem visual, ou seja, um esquema de desenho, que também é manipulado pelas pessoas da comunidade em conjunto com outros elementos gráficos, para dar origem a novos padrões de desenhos, que estão "associados à cosmologia e às noções fundamentais da visão de mundo deste povo" (MÜLLER, 1992, p. 231).

De acordo com Müller (1992):

[...] os padrões são noções abstratas e sua realização concreta se dá por intermédio dos desenhos na cerâmica, no corpo e nas cuias. O motivo a que se refere cada desenho, isto é, seu conteúdo semântico, está relacionado aos domínios da natureza e da produção cultural (do padrão *taynguava*, tem-se por exemplo o motivo "pata de jabuti", ou enfeite labial). Esses motivos são variações da "grega", forma básica da maioria dos desenhos Asurini (MÜLLER, 1992, p. 241).

Quadro 8: *Tayngava* arte gráfica dos Assurini do Xingu.



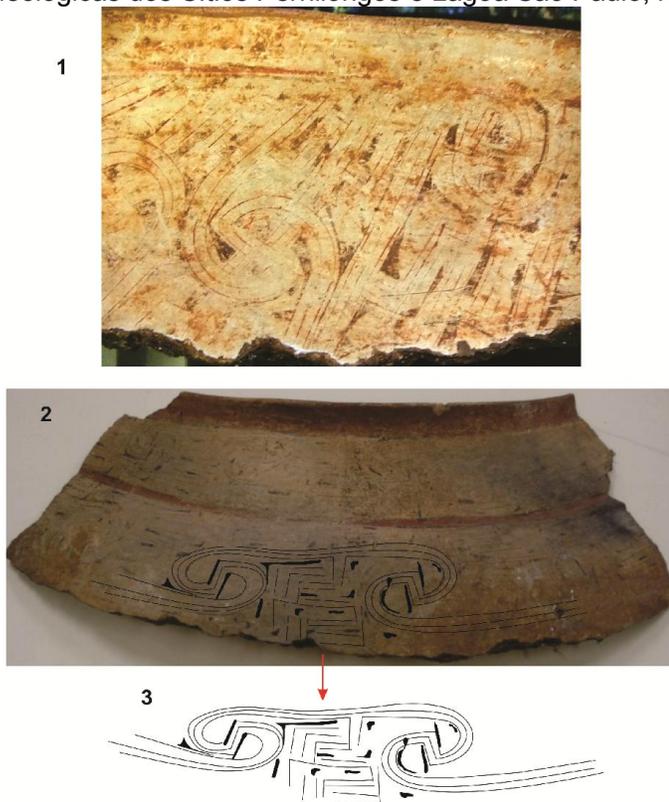
Fonte: Müller (1992, p. 235- 242).

Identifiquei nos desenhos arqueológicos da cerâmica Guarani essa mesma característica da linguagem visual dos desenhos Asurini (**Quadro 8**), em que um motivo ou esquema de desenho, denominado *ypará karé* já citado, é a configuração física elementar da maioria dos desenhos Guarani.

A **Foto 14** pertence ao Sítio Arqueológico Pernilongo, Iepê, SP. A **Foto 15** pertence ao Sítio Arqueológico Lagoa São Paulo, Presidente Epitácio, SP. A figura demarcada com o número 3 são os detalhes do desenho realçado no próprio fragmento, para poder visualizar as semelhanças com o desenho do fragmento cerâmico do outro sítio. Trata-se dos mesmos desenhos, porém são de sítios arqueológicos Guarani diferentes, distando um do outro aproximadamente 150 quilômetros. Os desenhos são replicados pela operação de simetria denominada rotação e apresentam os traços reforçados nas extremidades e entre um desenho e outro. Não consegui identificar nenhum significado subjacente, talvez esteja

relacionado a "categorias genéricas da forma, sem expressar sentido" (BAPTISTA DA SILVA, 2010, p. 123).

Fotos 14 e 15: Semelhanças entre motivos gráficos presentes em fragmentos de vasilhas cerâmicas arqueológicas dos Sítios Pernilongos e Lagoa São Paulo, respectivamente.



Fonte: Faccio (2011) e o Autor (2017).

Outro relato Guarani relacionado ao nome e a alma dos indivíduos reforça a ideia de que eles davam grande importância para a leitura do céu e dos corpos celestes, a fim de se situarem no espaço e no tempo, na origem dos deuses, da alma e do movimento dos indivíduos.

Segundo Nimuendaju (1987):

Os pajés são capazes de reconhecer, pelo nome, se a alma de seu portador veio do oriente, do zênite ou do ocidente; eu só o posso fazer nos pouquíssimos casos em que o nome se relaciona diretamente com coisas próprias às divindades ali residentes. **Tapejú** se refere ao caminho para leste (cf. I. XLIV.). **Ñapycá** vem do oeste, pois **apycá** é o banco em forma de canoa em que o deus ocidental do trovão Tupã viaja pelos céus provocando trovoadas (I. XLIII.).[...] As crianças de Tupã se distinguem ainda por seu cabelo menos liso

que o usual, tendendo a ser ondulado. A alma de tais crianças está tão habituada ao uso do apycá que se deve, aqui na terra, fabricar-lhes um o quanto antes, no qual possam sentar; não o fazendo, é impossível que a alma se acostume aqui: ela retorna a Tupã e a criança morre (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH e VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 33).

Isso demonstra que o nome para os Guarani não é um simples conjunto de palavras utilizadas para chamar seu possuidor, mas é significativamente importante e pode até mesmo causar graves prejuízos e sofrimentos na vida da pessoa, caso utilizem o nome desmedidamente e com menosprezo (NIMUENDAJU, 1987).

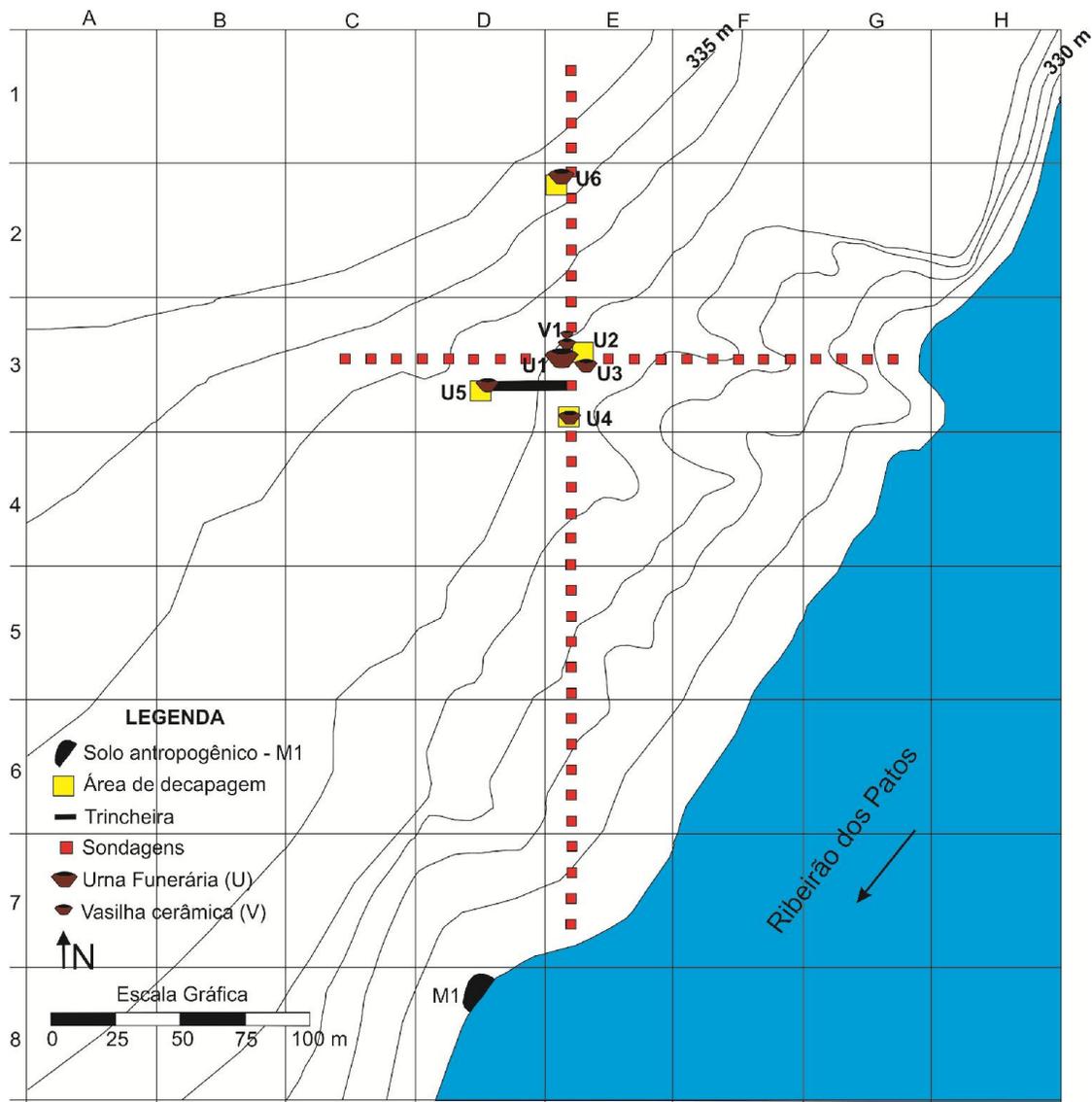
Além disso, esses relatos podem servir como pistas para a análise do contexto dos enterramentos Guarani, concentrando-se cuidadosamente no modo como as prováveis estruturas funerárias estão dispostas nos sítios arqueológicos. Como mostra o registro da área de escavação do sítio arqueológico Aguinha, em Iepê, SP, disponibilizada por Faccio (2011).

Essa ordenação no espaço dos enterramentos pode estar relacionada com a concepção espiritual pluralista da alma, uma característica da doutrina dos Guarani do subgrupo Ñandéva. Desse modo, os enterramentos registrados na **Figura 18** podem simbolizar o enterro de um único indivíduo acompanhado de outros objetos cerimoniais, como vasilhas cerâmicas menores, tembetás e lâminas de machados para cerimonial de três almas diferentes ou indivíduos em "comunicação inter-humana, em consonância, aliás, com a filosofia da vida, característica das sociedades tribais, que encara o ser humano antes de tudo como animal social, como fragmento do grupo" (SCHADEN, 1962, p. 115).

Com relação ao modo como os Guarani enfrentam a morte, Nimuendaju (1987) explica que:

O Guarani não teme nenhum purgatório e nenhum inferno, e está absolutamente seguro quanto ao destino póstumo de sua alma. O moribundo dá aos seus as últimas ordens, com a máxima objetividade, que são rigorosamente executadas. [...] Ele não só tem que morrer, como também quer morrer - o mais depressa possível. A separação de seus entes queridos tampouco lhe pesa muito, pois a fé no renascimento abre a perspectiva de em breve estar de novo entre eles (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH e VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 36).

Figura 18: Planta de escavação. Sítio arqueológico Aguinha.



Fonte: Adaptado de Faccio (2011).

A economia entre os Guarani também parece estar unida em torno da religião; as atividades agrícolas seguem o "ciclo da vida religiosa, que segue as diferentes atividades de subsistência, em especial as diferentes fases da cultura do milho de grão mole e branco". Essa espécie vegetal é a variedade preferida para fazer a bebida fermentada denominada "chicha"⁴⁰. Além dessas atividades incluem-

⁴⁰ Ou *caquijý (caiuim)*, cerveja de milho (NIMUENAJU, 1914, tradução de EMMERICH e VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 38).

se, também, as coletas extensivas secundárias pela paisagem onde fazem acampamentos a céu aberto (SCHADEN, 1962, p. 46).

A lavoura do milho e o próprio alimento em si estavam envolvidos num tipo de cerimoniais antigo Guarani, que era acompanhado por uma sequência de rituais, como a invocação de deuses para beneficiar a terra e, por conseguinte, a produção obtida do trabalho coletivo realizado nessa porção do terreno.

Segundo Schaden (1962):

Tudo o que diz respeito ao milho se associa ao mundo sobrenatural. É verdade que se fala em cerimônias correspondentes também para as outras plantas de cultivo - mandioca, batata-doce, feijão, abóbora, moranga, fumo, algodão - mas estas parecem limitar-se ao "batismo" dos primeiros frutos, espécie de exorcismo da "primeira cestada". Diante da cruz que se encontra defronte à casa do pai, cada mulher deposita a sua canastra, o *mynakú*, para se "batizar" e "para não dar cólica". Isto vale para todos os produtos da roça, dos quais o milho se distingue por fornecer os marcos de um genuíno calendário econômico-religioso, a ponto de, como vimos, se poder quase falar numa "religião do milho" (SCHADEN, 1962, p. 50).

O costume institucionalizado entre os antigos Guarani, referente aos casamentos era a matrilocidade, ou seja, após o matrimônio, a filha continua perto da mãe, os cônjuges vão morar com a mãe da mulher, ou na mesma povoação.

As famílias-grandes constituíam o estado anterior ao contato com os europeus. As relações econômicas na aldeia estavam vinculadas pelas atividades e interesses comuns nas "diferentes unidades de produção e consumo", ou seja, a família-grande era "a unidade econômica propriamente dita" (SCHADEN, 1962, p. 80).

Dessa forma, segundo Schaden (1962, p. 80) as famílias-grandes uniam parentelas constituídas pelo "casal, as filhas casadas, os genros e a geração seguinte":

O conagraçamento das diferentes famílias-grandes - ou parentelas-para a constituição de unidade mais ampla, seja a aldeia ou parte dela (como grupo local, geograficamente destacado), se dá bem mais acentuadamente sobre base religiosa, pois assim como o grupo de parentesco é a unidade elementar de produção e consumo, a aldeia constitui a unidade religiosa, pelo menos por ocasião das

grandes festas, de transcendental importância (SCHADEN, 1962, p. 80).

Com relação ao ordenamento espacial de morada e as relações econômicas no grupo familiar *Kayová* e *Ñandéva* existentes atualmente no Brasil, os quais Egon Schaden pesquisou e desenvolveu seu estudo antropológico da cultura e da aculturação, cada casal tinha sua própria cozinha, "mas quando uma das outras famílias elementares tem na panela algo especial, é costume mandar pedacinhos a todas as outras" (SCHADEN, 1962, p. 80-82).

É provável que esse costume, não de forma idêntica, tenha sido praticado no passado pré-colonial, assim como o papel simbólico da panela como uma espécie de "unidade de consumo distinta", que Schaden (1962) descreve da seguinte forma:

É interessante, a este respeito, a significação simbólica da panela. Disseram-me os Kayová de Benjamim Constant que o moço pode casar só quando esteja em condições econômicas de comprar panela. As ideias ligadas à panela correspondem, em certo sentido, às que na civilização ocidental às vezes se ligam à lareira. De qualquer forma, também para o Guarani - no caso, para o Kayová - o problema da economia doméstica é um problema de panela. Com o tempo, acentua-se a autonomia econômica da família nova, que após alguns meses trata de construir a sua própria casa, primeiro nas imediações da morada do sogro e depois, como me disseram, "cada vez mais longe" (SCHADEN, 1962, p. 82-83).

A esse relato sobre a panela soma-se um mais antigo, que remete ao mito de criação da mulher. Segundo o relato sobre esse mito o deus *Ñanderuvuçu*, "o grande pai", teria criado a mulher na panela. Ele confecciona uma panela e a tampa, "passado algum tempo, ordena *Mbaecuaá* (outro deus de poder inferior), que vá verificar. Este encontra de fato uma mulher e a traz consigo, é a mulher *Ñandecý* (Nossa Mãe)", mas ela não é uma divindade de fato, "e sim uma mulher completamente terrena" (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH; VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 48).

Nandecý é a mãe dos gêmeos semi-deuses *Ñanderyqueí* (filho de *Ñanderuvuçu*) e *Tyvyryí* (filho de *Mbaecuaá*). Tupã é irmão de *Ñanderyqueí*, filho de *Nandecý* com *Ñanderuvuçu*, que foi concebido após *Ñanderuvuçu* se restabelecer

com sua mulher *Nandecý*. O relato sobre o abandono de *Ñandecý* é descrito da seguinte forma:

Mbaecuaá a desflora por ordem de *Ñanderuvuçu*, mas ela é esposa de ambos: sempre que um se ocupava da criação, ela ficava com o outro, "assim como ainda hoje as vezes acontece" [...] Ainda que ambos possuam uma só esposa em comum, querem ter pelo menos um filho próprio: por isso *Nandecý* fica grávida de gêmeos. [...] *Ñanderuvuçu* mandou que *Nandecý* fosse buscar milho à roça, mas esta, não querendo crer que já houvesse frutos, e irritada por uma solicitação que lhe parecia insensata, acrescentou maldosamente: Não estou grávida de ti, mas de *Mbaecuaá* (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH; VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 48-49).

Ñanderuvuçu reage à desobediência de *Nandecý* abandonando-a, ele pega seus ornamentos, o maracá e a cruz e vai embora para nunca mais voltar de "modo duradouro". No caminho do céu, que se separa do caminho para a morada do "Jaguar"⁴¹ Originário", *Ñanderuvuçu* crava a cruz no chão, torcendo as extremidades de suas hastes no intuito de fechar o caminho que se apossou e a deixar livre o caminho que leva ao Jaguar (NIMUENDAJU, 1987).

Nandecý ao perceber que foi abandonada sai a procura do marido *Ñanderuvuçu*, mas no caminho se descuida e é devorada pelo Jaguar. O filho *Ñanderyqueí* tenta reconstituir o corpo da mãe, mas não obtém êxito; seu pai *Ñanderuvuçu* então toma para si a alma de *Nandecý* e a "torna forte de novo". Assim, ela vive no remoto lado do horizonte onde nasce o sol (leste), "além do mar, na Terra sem mal". *Ñanderyqueí* cria a dança da pajelança para se comunicar com o pai. *Ñanderuvuçu* aparece e leva consigo o filho que pede para que o pai devolva suas armas e "objetos de pajelança". *Ñanderuvuçu* cumpre com o pedido do filho, mas ao fazer isso, transfere para *Ñanderyqueí* o dever de cuidar da terra. Este toma seu lugar no zênite, ou seja, ponto celeste que se situa na vertical do observador, sobre sua cabeça.

⁴¹ "Tiger" no original trata-se evidentemente da onça-pintada (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH e VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 34).

Ñanderuvuçu, por sua vez, retira-se para as mais distantes lonjuras, onde reinam as trevas eternas, "para deter a perdição" - como *Joguyrovjújú* me ditou. Isto quer dizer que ele não governa sobre a terra, mas que, assim como foi seu criador, será também seu destruidor; os meios para aniquilação, as várias desgraças (*mbaemeguá*), estão em suas mãos: basta que assim decida, e tudo terminará (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH e VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 49).

A casa do grande deus Guarani *Ñanderuvuçu* é rodeada pela escuridão da noite eterna, mas ele deitado na rede guarda a luz resplandecente da criação no seu peito, que ilumina as coisas ao seu redor. E com ele moram todos os animais míticos. O Morcego Originário ou Morcego Eterno, *Mbopí recoypý*, devorador da luz, vive na parte externa mais alta da cobertura da casa; o Jaguar Azul está deitado debaixo da rede; e a grande serpente guarda a entrada da casa de *Ñanderuvuçu* (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH; VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 50).

Assim segundo Nimuendaju (1987):

Como as trevas, é provável que esses morcegos-demônios tenham existido antes de *Ñanderuvuçu*. Enquanto animais noturnos, são inimigos dos astros luminosos, e os devorariam se *Ñanderuvuçu* não os detivesse mantendo-os em sua casa (cf. acima). Ainda assim, às vezes, eles se atiram sobre o sol ou a lua, causando os eclipses. Até hoje, *Ñanderuvuçu* os têm chamado de volta graças à apresentação dos pajés; no entanto, quando ele tiver decidido a "aniquilação do mundo, ele próprio despachará os morcegos-demônios, dando início à perdição pela destruição do sol e a "queda da noite" (*pytú oá*) (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH; VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 49).

A serpente desempenha um papel fundamental na mitologia Guarani e dos povos ameríndios em geral. Segundo Baptista da Silva (2010) foi através delas que:

[...] o eixo da terra se firmou e o plano material, terreno, se estabeleceu. Sua performance é considerada fundamental para a sustentação da terra através das cinco palmeiras sagradas (pindó ovy), que especialmente estão dispostas de forma a marcar os "quatro cantos do mundo" ou as "moradas sagradas" de divindades guarani, estando uma palmeira posicionada no centro (BAPTISTA DA SILVA, 2010, p. 124).

Destaquei o relato mítico sobre a criação da mulher, da dança e dos objetos de pajelança; a presença dos animais míticos como a onça-pintada, o morcego e a serpente, já citados, pois alguns desses elementos presentes nessa fabulosa jornada de *Ñanderuvuçu* até sua morada na "escuridão da noite eterna", apresentam elementos visuais gráficos que possivelmente podem estar, também, presentes na superfície interna de uma vasilha cerâmica encontrada pela arqueóloga Dra. Neide Barrocá Faccio, no Sítio Arqueológico Aguinha, da área do Baixo Paranapanema, SP. Além disso, esse desenho decorativo supostamente seria a própria representação dessa história mitológica sobre a vida do grande deus Guarani.

Na sequência de imagens (**Foto 16 e Figura 19**), apresento o registro arqueológico e os desenhos produzidos a partir dele. Tomei o cuidado de desmembrar esse desenho, não para criar "unidades mínimas", pois como já mostrei aqui, isso exclui a representação do todo e ainda pode gerar confusão sobre os elementos visuais de um sistema inteiro de decoração, não ajudando a entender o processo de confecção dos estilos gráficos, nem como ele é construído. Assim, uma repetição simples desenhos ou grafismos em várias outras vasilhas, sem a adição de qualquer componente novo, passa despercebido (JERNIGAN, 1986). Podendo até mesmo, induzir a interpretações errôneas do universo gráfico, que não condizem com a realidade.

Essa silhueta de desenho, está erodida e em parte apagada, restando apenas o perfil do que um dia foi os contornos de um desenho, foi reproduzido inicialmente por Henrique Erdei, ex-estagiário do Laboratório de Arqueologia Guarani e Estudos da Paisagem, numa folha de papel Canson para desenho, utilizando o método de ampliação de desenho denominado "grade", que consiste em quadricular a folha de desenho utilizando uma régua e um lápis do tipo HB para construir um sistema de escala de referência, que mantém as proporções e os elementos visuais do desenho idênticas as originais. Posteriormente, dei continuidade ao desenho, terminando-o num programa de designer gráfico para computador.

As partes do desenho que não puderam ser desenhadas, pois estão completamente apagadas, foram projetadas por reflexão, ou seja, operação que consiste em transformar um desenho ou grafismo no seu simétrico em relação a outro desenho, um ponto, a uma linha, ou a um plano. Essas partes ausentes do

desenho foram delineadas na cor vermelha; as partes presentes na silhueta do desenho real estão na cor preta.

Na **Figura 19** a seta com a marcação de número 1 indica o motivo *ipará karé i*, representação gráfica do casco do jabuti em composição com outros elementos visuais geométricos em simetria com os quatro lados do desenho. As setas demarcadas com número 2 indicam o desenvolvimento de elementos visuais, como as linhas curvas e retas horizontais e verticais em simulação de movimento, conduzindo o olhar para a identificação formal da cruz ou *Kurusú* Guarani, na posição de interseção perpendicular, da seguinte forma: +.

Foto 16: Desenho que se encontra atualmente na parte interna da vasilha do tipo *cambuchi caguaba* Guarani

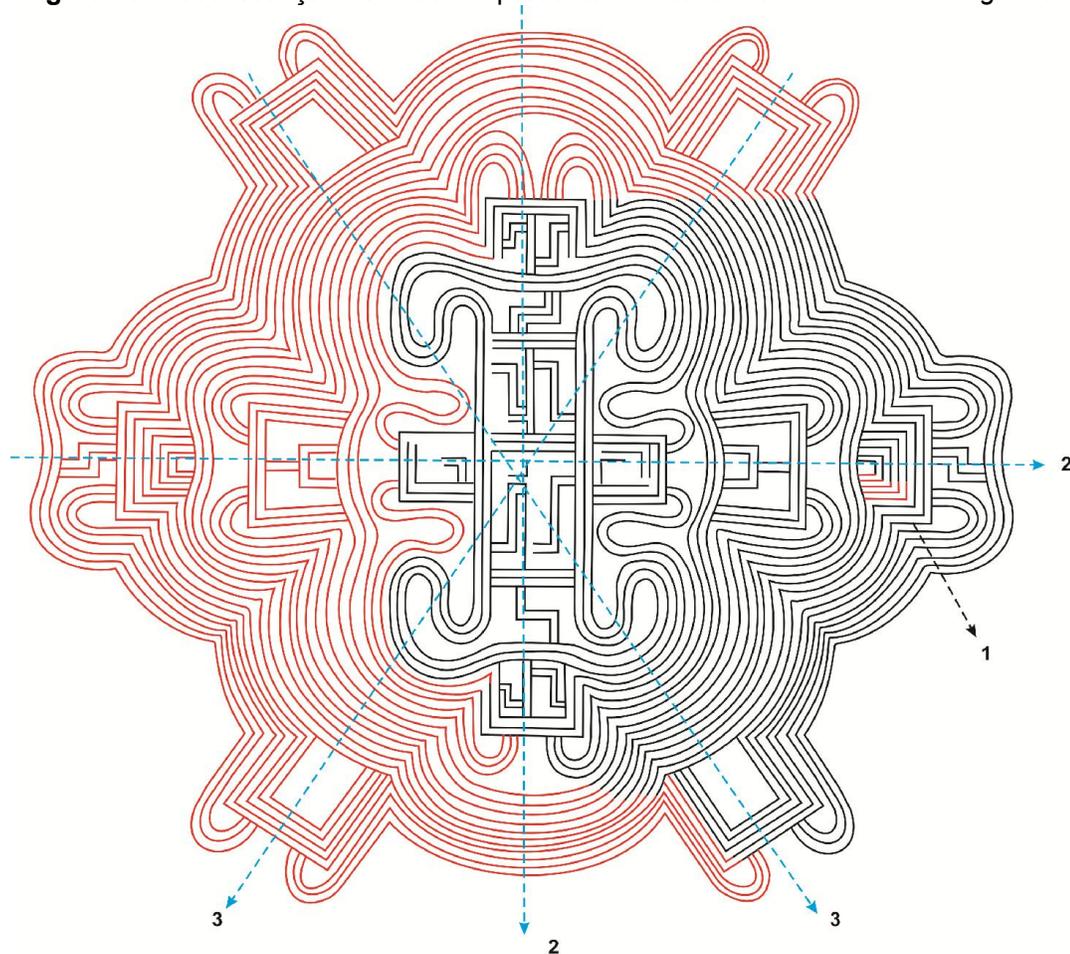


Fonte: Faccio (2011).

E a seta assinalada com o número 3, também indica a formação de uma cruz, só que ao contrário da cruz formada por retas verticais e horizontais já explicitada, essa forma uma cruz em formato de **x** é mais conhecida como cruz de "santo André".

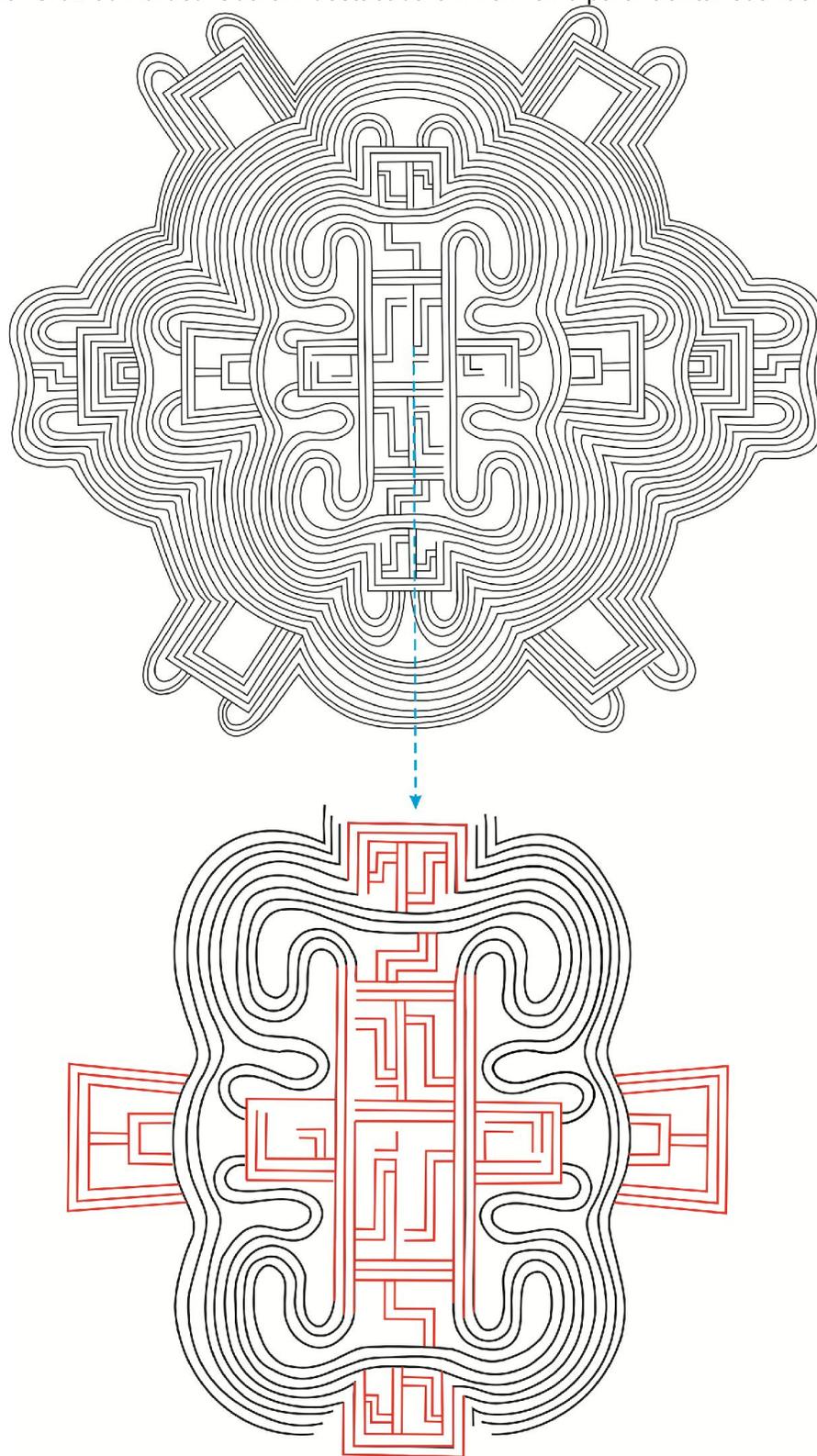
A **Figura 20** apresenta a cruz na parte central do desenho em destaque na cor vermelha. A cruz em formato de **X** é projetada virtualmente pelo ato de olhar, que cria a ilusão de unir as extremidades do desenho cruzando-as perpendicularmente.

Figura 19: Reconstituição de desenho presente no interior de um *cambuchí caguaba*



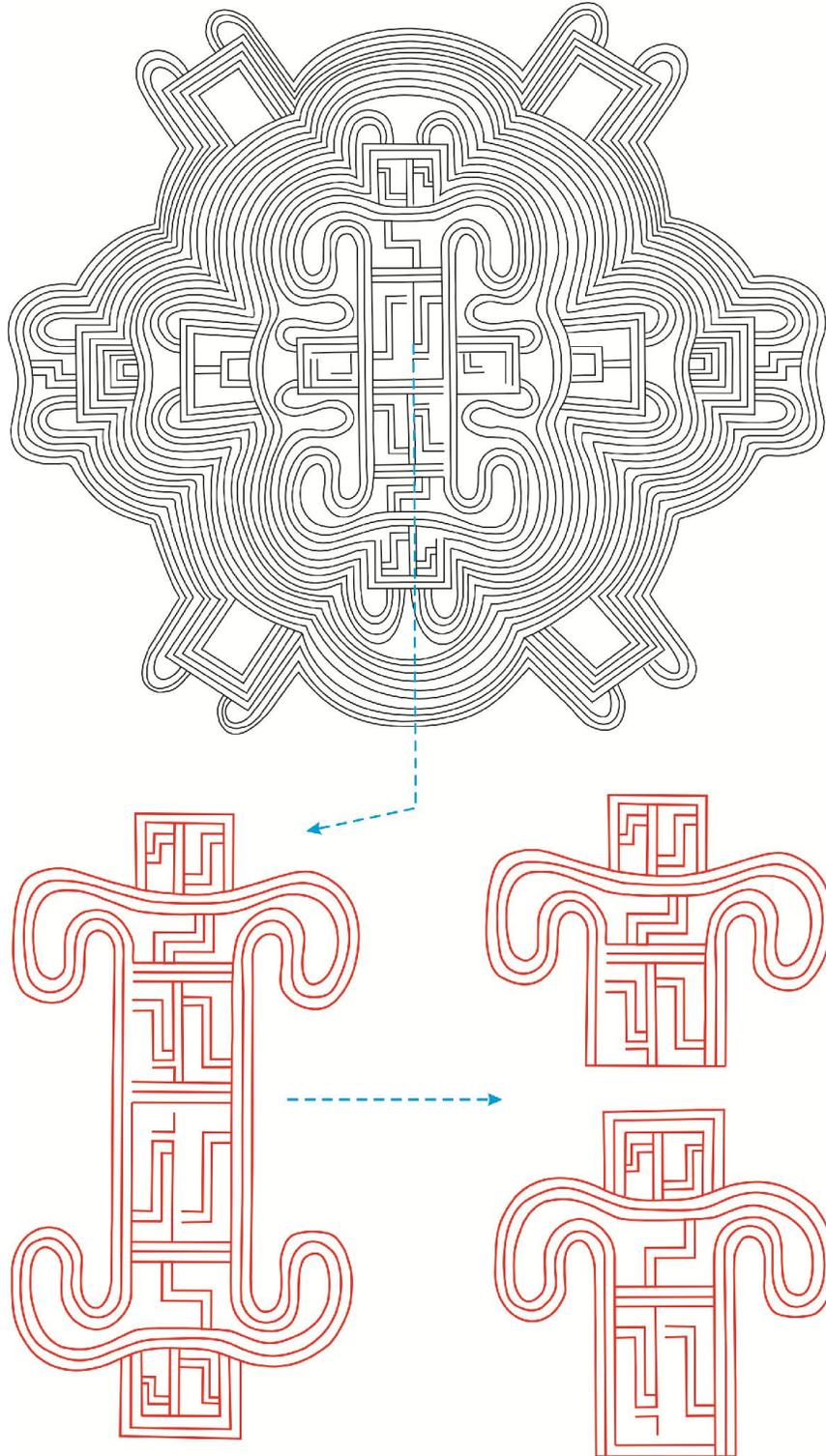
Fonte: Arquivo do Museu de Arqueologia Regional José Luiz de Moraes da FCT/UNESP (2017). Adaptado pelo autor (2017)

Figura 20: Cruz ou *Kurusú* Guarani destacada em vermelho para facilitar sua identificação.



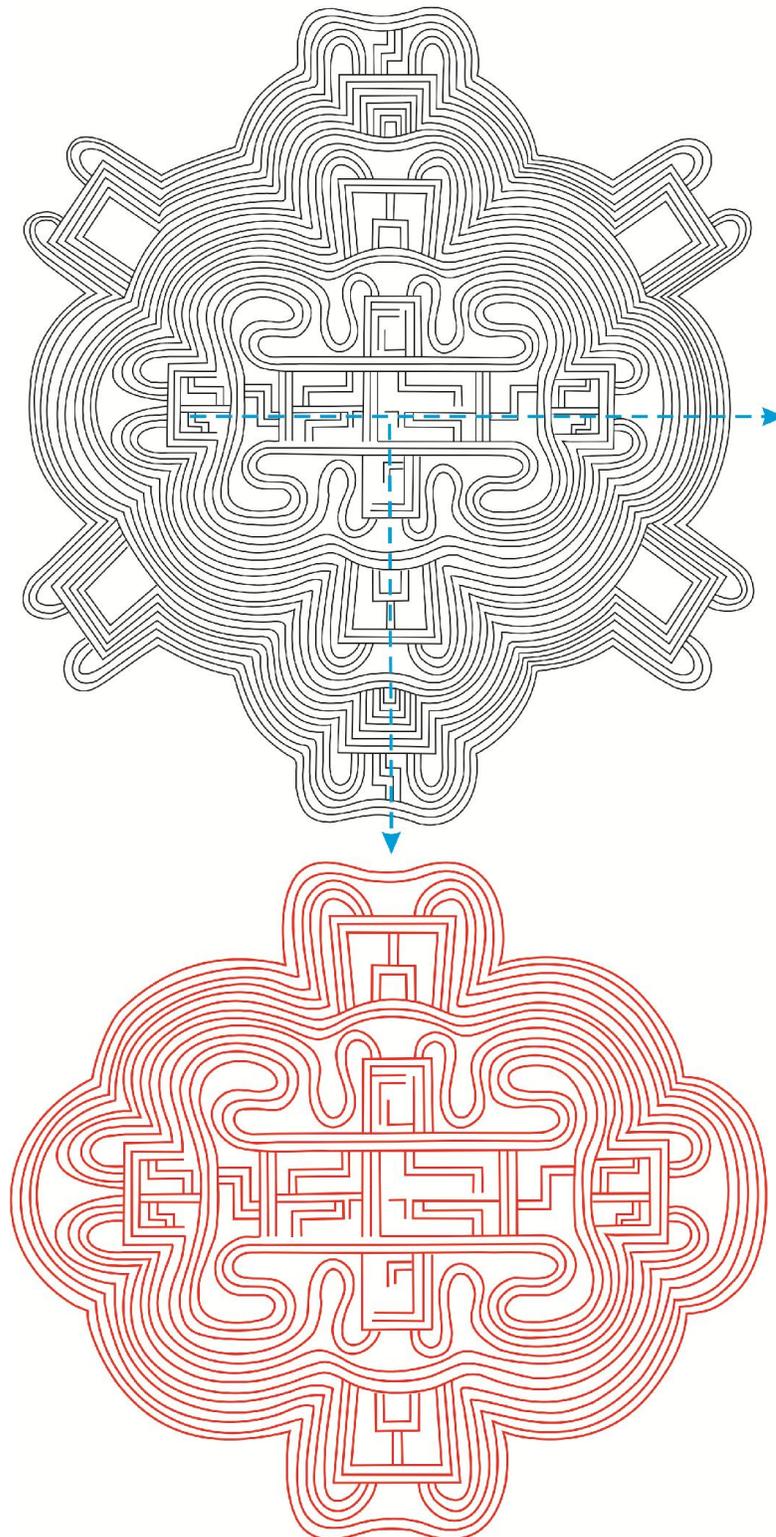
Fonte: Arquivo do Museu de Arqueologia Regional José Luiz de Moraes da FCT/UNESP (2017). Adaptado pelo autor (2017) respectivamente.

Figura 21: Reconstituição de desenho presente no interior de um *cambuchí caguaba*, com os elementos visuais presentes na parte central do desenho, na posição vertical e divididos ao meio



Fonte: Arquivo do Museu de Arqueologia Regional José Luiz de Moraes da FCT/UNESP (2017). Adaptado pelo autor (2017) respectivamente.

Figura 22: Reconstituição de desenho presente no interior de um *cambuchí caguaba*, com os elementos visuais na parte central do desenho na posição horizontal.



Fonte: Arquivo do Museu de Arqueologia Regional José Luiz de Moraes da FCT/UNESP (2017). Adaptado pelo autor (2017) respectivamente.

Na **Figura 22** separei os elementos visuais localizados no centro da vasilha, para ressaltar os desenhos que chamam a atenção visual durante o ato de olhar, que constrói formas geométricas minimalistas, ou seja, reduz ao mínimo os elementos visuais do desenho. Esse recurso consolida um sistema composicional, que simula volume, movimento e profundidade no desenho bidimensional, remetendo a construção final da forma de um morcego. No caso, seria a figuração do lendário animal mítico Guarani: o Morcego Originário ou "Morcego Eterno, *Mbopí recoypý*, devorador da luz e representam as trevas". "Os Guarani Apapocuvá atribuem os eclipses ao Morcego" (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH; VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 50-55).

Tratarei agora sobre as controvérsias envolvidas em torno da cruz ou *kurusú* dos Guarani, pois ela aparece nos enterramentos, nos cerimoniais e representada no padrão decorativo de uma grande vasilha do tipo *cambuchí guaçu* e de outra vasilha *cambuchí caguaba* média (já citada), encontradas em contextos de enterramentos de um dos sítios arqueológicos do Baixo Paranapanema (Sítio Arqueológico Aguinha) (**Figura 23**).

Figura 23: Cambuchí guaçu, utilizado como urna funerária apresentando desenho de cruz ou *kurusú* Guarani. Sítio Arqueológico Aguinha



Fonte: Faccio (2011); o Autor (2017).

Outra constatação justifica a escolha de vasilhas Guarani com pinturas decoradas de outro sítio arqueológico distando 151 quilômetros dos sítios da área do Baixo Paranapanema. Trata-se do Sítio Lagoa São Paulo, localizado na margem esquerda do Alto Rio Paraná, Município de Presidente Epitácio, SP. E que esse sítio apresenta padrões decorativos com elementos visuais muito semelhantes, ou até mesmo idênticos aos de Iepê.

A cruz aparece nos relatos sobre os enterramentos Guarani registrados por Nimuendaju (1987). O morto é velado o dia e a noite pelos amigos e parentes, o corpo é colocado numa espécie de caixão esculpido num tronco de cedro na medida do corpo morto. Deita-se o corpo nessa concavidade da madeira esculpida, vestem-no com suas melhores roupas e colares e tampa o "caixão" com um pedaço de casca de árvore previamente preparado, em seguida amarra-o com cipós (NIMUENDAJÚ, 1987).

O morto é velado, entre prantos, pelo resto dia e da noite seguinte; no outro dia é enterrado no cemitério próximo, com o rosto voltado para o leste. Ao lado do túmulo fechado, o pajé canta e faz com o maracá ou com as mãos movimentos ascendentes em espiral. Sobre o túmulo, os Guarani plantam em geral uma pequena cruz de madeira, que nos bandos do litoral muitas vezes é belamente entalhada e enfeitada nas extremidades, com borlas de penas (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH; VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 49).

Esse trecho do texto citado me faz pensar novamente nos antigos lugares do terreno destinados a enterrar os mortos Guarani.

Na arqueologia realizada a área do Baixo Paranapanema encontrou-se cerca de uma dezena de prováveis urnas funerárias. As datações por termoluminescência alcançadas por Faccio (2011) para os sítios arqueológicos de Iepê variam entre os anos de 1150 e 1250 antes do presente; era de se esperar encontrar mais outros enterramentos, haja vista que, até o contato com os europeus no Século XVI, passaram-se mais de 300 anos. Isso nos faz duvidar que todos os mortos eram enterrados de forma secundária, em grandes vasilhas cerâmicas decoradas. Talvez apenas os líderes religiosos como os pajés, as cerâmistas mais experientes e os guerreiros mais valentes.

Em Schaden (1962) há recordações colhidas entre os Guarani *Ñandéva*, do Mato Grosso do Sul, do enterramento dos mortos no interior das habitações. Segundo tais relatos, em seguida "abandonavam a casa, sem queimá-la, e iam morar a alguma distância". Mas, na época de publicação de seu livro "Aspectos Fundamentais da Cultura Guarani", isso já não acontecia mais. Entretanto, entre os Guarani *Kayová* "muitos abandonam ou queimam a habitação em que tenha morrido alguém da família, quer adulto, quer criança". E assim há diversos relatos sobre enterramentos Guarani nesse livro, todos com a presença da cruz (*kurusú*), do maracá (*mbaraká*), acompanhamentos junto a sepultura ao morto, como por exemplo, pertences do morto, roupas e adornos entre outros na **Foto 17** apresentamos um chefe religioso da Aldeia de dourados, com idumentária e apetrechos cerimoniais.

Foto 17: Pai Vitalino, chefe religioso da aldeia de Dourados, com indumentária e apetrechos cerimoniais. 1- Instrumento musical religioso – maracá (*mbaracá*); 2- Altar de madeira sustentando a cruz; 3- Manchas circulares – que remetem as manchas presentes em jaguares, onças pintadas e serpentes; 4- Tembetá



Fonte: Schaden (1962, p. 128).

Nessa foto tirada por Schaden (1962) podemos ver um pajé. Na marcação de número 1- um instrumento musical e religioso utilizado nos cerimoniais e nas

danças, o maracá (*mbaracá*); 2- O altar de madeira, sustentando a cruz (*Kurusú*), decorado com linhas verticais e horizontais em formato de cruz e 3- manchas circulares que remetem as manchas presentes sobre a pele dos Jaguares ou onças-pintadas, e serpentes, animais míticos Guarani. E na marcação de número 4 um tembetá sendo usado como adorno labial. O tembetá seria uma referência ao "reluzente ornamento labial de Tupã, que brilha como raio" (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH; VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 116).

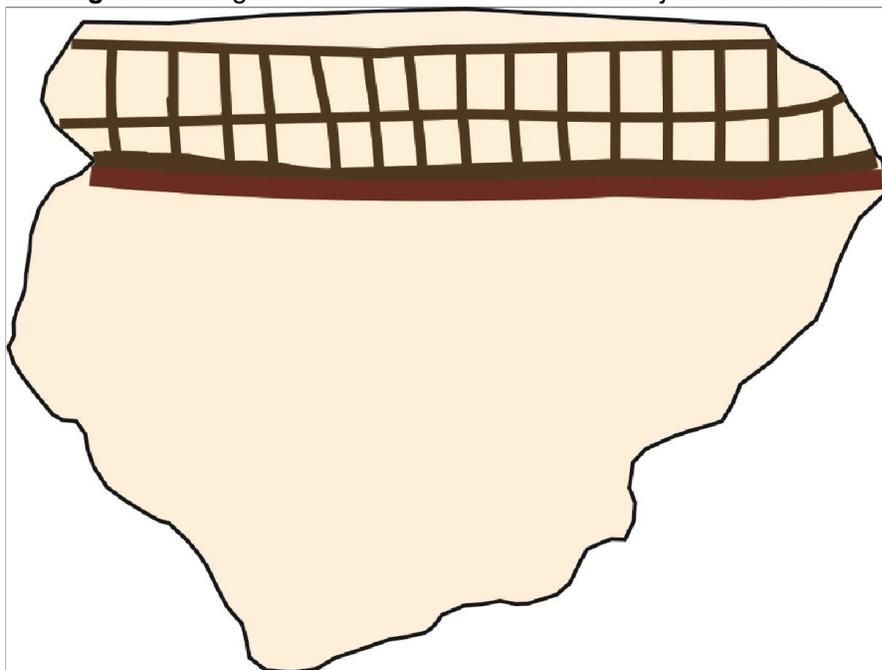
E a cruz (*kurusú*) seria orientada, de acordo com o mito de criação da terra e das "moradas sagradas" Guarani (BAPTISTA DA SILVA, 2010, p. 124), pelos pontos cardeais. Portanto, ela existe como instrumento cerimonial Guarani muito antes do contato com os cristãos europeus:

A cruz eterna de madeira (*yvyrá joaça recó ypy*), orientada pelos pontos cardeais, que *Ñanderuvuçu* emprega como base da terra parece compartilhar apenas a forma e o material com a cruz dos cristãos. Ela corresponde à cruz que nos ornamentos norte-americanos se encontra como símbolo frequente das quatro direções celestes (NIMUENDAJU, 1914, tradução de EMMERICH; VIVEIROS DE CASTRO, 1987, p. 49).

É importante ressaltar que as decorações presentes na superfície do altar de madeira, as manchas e as linhas em formato de cruz também aparecem nas cerâmicas arqueológicas Guarani. As linhas verticais e horizontais, no formato de cruz estão presentes junto ao lábio de um fragmento de borda de uma vasilha e as manchas circulares ou pontos sobre ou entre os traços de desenhos nas superfícies externas das vasilhas. A seguir apresento as **Figuras de 24 a 36**, extraídas das vasilhas arqueológicas Guarani do Baixo Paranapanema paulista, que exemplificam a presença desses elementos gráficos também na cerâmica arqueológica.

Nessa peça, está a decoração junto ao lábio da borda de um fragmento cerâmico, com linhas verticais e horizontais na forma de cruz, semelhante ao desenho registrado na foto de Schaden (1962), presente no altar de madeira para a sustentação da cruz ou *kurusú* Guarani.

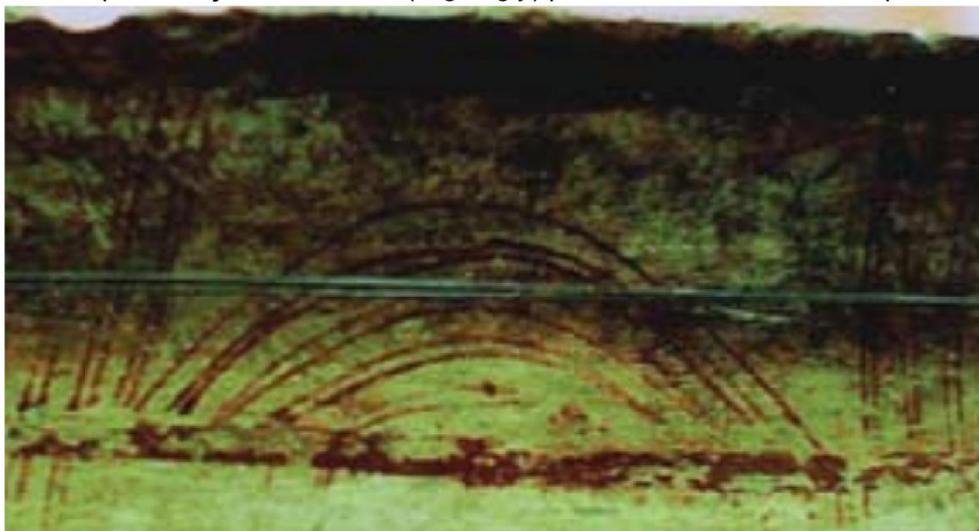
Figura 24: fragmento de cerâmica com desenho junto ao lábio.



Fonte: Faccio (2011). Sítio Arqueológico Lagoa Seca, Iepê, SP, peça 2221.

Na **Figura 25** apresento uma decoração em que os pontos ou manchas circulares estão presentes sobre os traços de um desenho geométrico, composto por linhas verticais e horizontais denominado *ipará karé i*, representação gráfica do casco do jabuti.

Foto 18: Representação do arco-íris (*kaguá giy*) presente numa vasilha do tipo *cambuchí*

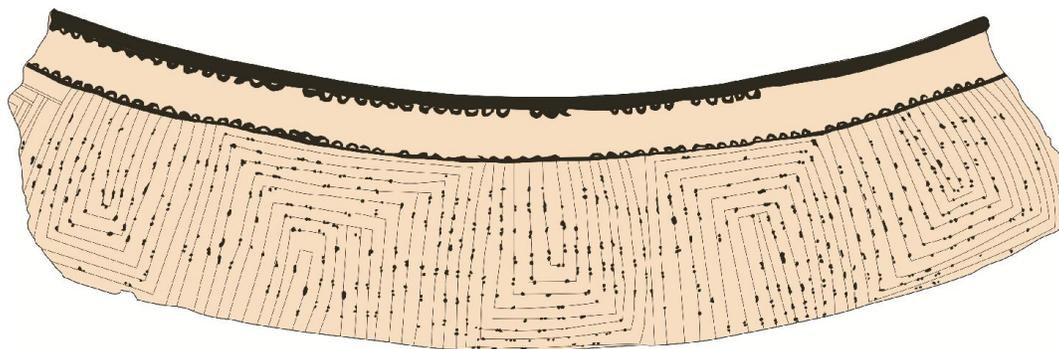


Fonte: Baptista da Silva (2010, p. 142).

A **Foto 18** apresenta as linhas curvilíneas de um desenho na cerâmica arqueológica, que segundo as informações de *Turíbio Karáí* da *Tekoá Itapuã* e *Valdeci Kuaray Mirim* da *Tekoá Jataity*, localizadas na região sul do Brasil, trata-se de um desenho que representa o arco-íris (BAPTISTA DA SILVA, 2010, p. 142).

A **Figura 26** é uma reconstrução de esquema de desenho que ocorre junto ao gargalo da vasilha encontrada no Sítio Arqueológico Aguinha, construído pelas operações de simetria denominadas como reflexão por rotação e pode estar relacionado com a representação do arco-íris (*kaguá giy*).

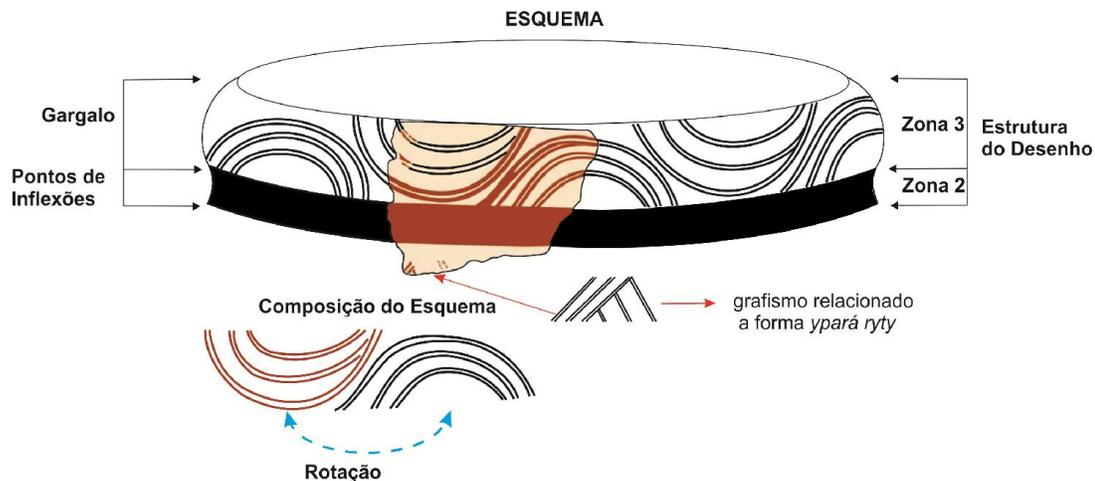
Figura 25: Reconstituição do desenho presente na borda de um fragmento cerâmico do sítio arqueológico Alvim, denominado a partir de pesquisa etnoarqueológica como "*ipará karé i*, representação gráfica do casco do jabuti" (BAPTISTA DA SILVA 2010, p. 142).



Fonte: Sítio Arqueológico Alvim. Desenho confeccionado por Eduardo Matheus.

A seguir na **Figura 26** apresento a reconstrução do desenho presente na superfície de um fragmento cerâmico arqueológico. Segundo Baptista da Silva (2010, p. 142), esse desenho foi reconhecido pelos Guarani da região sul e sudeste do Brasil, como sendo a representação do arco-íris (*kaguá giy*). Há, também, um remanescente de grafismo abaixo da borda relacionado a forma, denominado *ypará ryty* (desenho reto). Esse exemplo demonstra que alguns desses antigos desenhos do universo gráfico Guarani parecem ainda estar presentes na memória desse povo, pressupondo sua continuidade histórica.

Figura 26: Reconstrução do padrão de repetição do esquema presente no gargalo de uma vasilha Guarani.



Fonte: Faccio (2011). Sítio Arqueológico Aguiinha.

Nessa mesma vasilha *cambuchí* este desenho aparece em composição com o desenho *ipará karé i*, representação gráfica do casco do jabuti (**Foto 19**). Podemos ver, também, o motivo *ipará karé*, que os Guarani atuais das *Tekoá Itapuã e Jataity* classificam como desenho reto, em fileira, e três desenhos representativos: o *kaguá giy*, representação do arco-Íris, o *ipará karé i*, representação do casco de jabuti e esse mesmo motivo replicado dá origem a outro motivo: a *kurusú* (cruz) (BAPTISTA DA SILVA, 2010).

Assim, pelo sistema classificatório quanto à sua forma, os grafismos podem ser denominados de, por exemplo: *ipará ryty* (desenho reto, em fileira), *ipará korá* (desenho fechado, podendo ser quadrado, losango, redondo), *ipará joaçá* (desenho cruzado), *ipará karé* (desenho em zigue-zague simples – “com uma dobra”), *ipará karé karé* (desenho em duplo zigue-zague ou mais “com duas ou mais dobras”), *ipará korá pukú ryty* (desenho fechado, comprido, enfileirado), etc. [...] O segundo sistema de classificação, por sua vez, estabelece categorias de sentido dos grafismos, apontando para os significados subjacentes aos padrões gráficos. Deste modo, dois “desenhos” que poderiam ser denominados pelo primeiro sistema, indistintamente, de *ipará korá*, são denominados de maneira distinta quando se quer atribuir sentido a eles (BAPTISTA DA SILVA, 2010, p. 123).

É importante deixar claro que sistemas classificatórios não são registros congelados no tempo, a cultura está viva. As mudanças ocorreram com relação aos suportes onde esses desenhos eram aplicados. A cerâmica, por exemplo, não existe mais entre os Guarani. A visão de mundo desse povo também mudou, conseqüentemente, a leitura e a interpretação dos mitos e ritos, do ambiente e suas paisagens não é a mesma, sendo potencializada por meio do contato com os "juruá" (não-índios) e outras religiões, como o cristianismo.

Há, por exemplo, incorporações de outros significados para os grafismos e desenhos, no intuito de inserir esses artefatos decorados no comércio local, é uma maneira de complementar a renda e garantir a subsistência dos Guarani.

Segundo o relato do senhor Hélio Fernandes, líder espiritual da aldeia Gengibre, RS, registrado pela Guarani *Mbyá* Alexandrina da Silva (2015):

Como a sociedade vem sofrendo mudanças, nós guarani também somos assim. Só que nós não mudamos o que já está nós criamos novos desenhos e isso é muito bom por que, as crianças aprenderão mais sobre a natureza e terão mais respeito com ela. [...] Símbolos, que foram sagrados para nossos ancestrais, nunca serão modificados, apenas está sendo recriada ou reproduzida (DA SILVA, 2015, p. 20).

A análise dos grafismos e desenhos da cerâmica arqueológica Guarani do Baixo Paranapanema demonstrou semelhanças formais tanto com a de outros povos ameríndios como com os grafismos presentes na cestaria e artesanatos das aldeias estudadas por Baptista da Silva (2010) e Alexandrina da Silva (2015), que é integrante da comunidade Guarani da linha Gengibre *Mbyá*, em Santa Catarina.

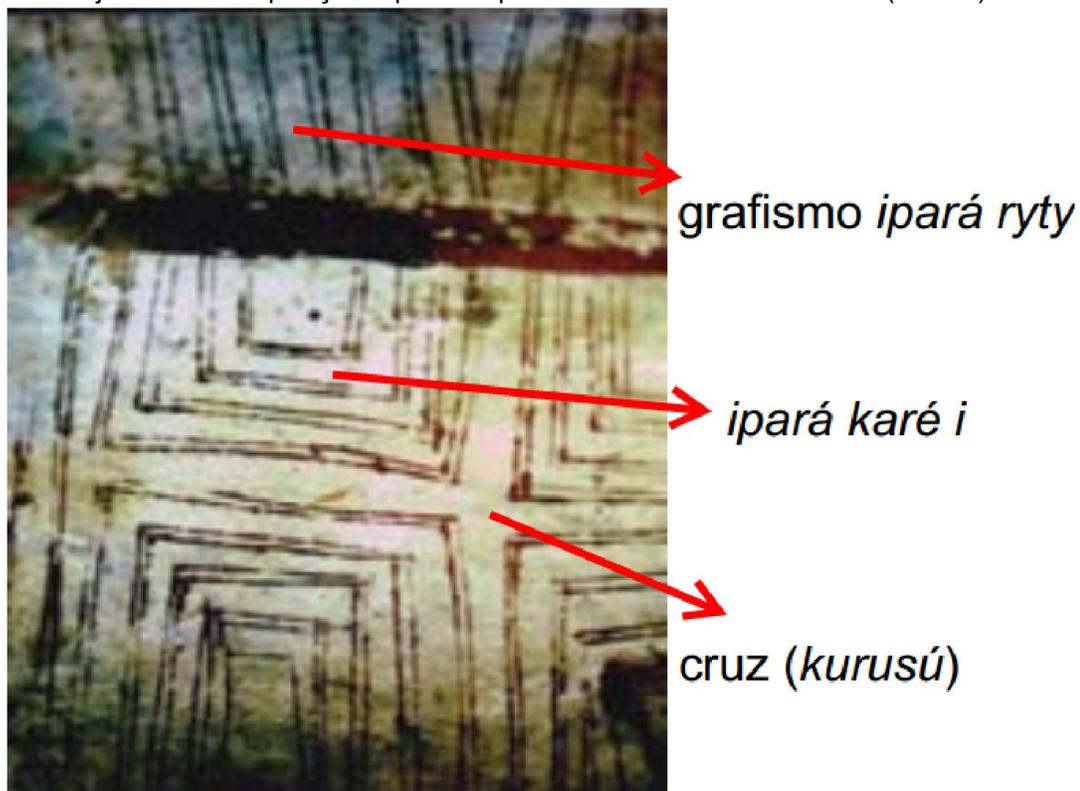
Essa classificação atual dos grafismos e desenhos Guarani demonstra continuidade histórica. Alguns de seus significados passados tradicionalmente permaneceram na cultura. Dessa forma, pode ter existido no universo gráfico e figurativo Guarani pré-colonial um sistema classificatório de natureza semelhante, voltada para conjuntos de significados gráficos que se inter-relacionam: um dentro do contexto mito - cosmológico, com o propósito de expressar e dar sentido figurativo - e outro para classificar os elementos visuais gráficos quanto às suas características formais e técnicas, ou seja, desenho reto, em zigue-zague e vários outros ligados às suas especificações e qualidades.

Desse modo, os Guarani pré-coloniais podem ter utilizado e aplicado esses grafismos e desenhos não só na cerâmica, mas também em diferentes suportes, inclusive no próprio corpo.

Segundo Da Silva (2015) os Guarani e outros povos indígenas valorizam tanto as especificidades formais estéticas dos artefatos como as simbólicas, e utilizam esses objetos materiais para transmitir informações relacionadas a "visões de mundo, valores tradicionais e identidade." Além disso, os desenhos feitos nos artesanatos Guarani *Mbyá* são inspirados na observação da natureza e possuem "dois nomes e significados distintos: 1) *ypará*: significados mitológicos, simbólicos e sagrados. 2) *ta ànga*: significados físicos e estéticos, ou seja, desenhos comuns".

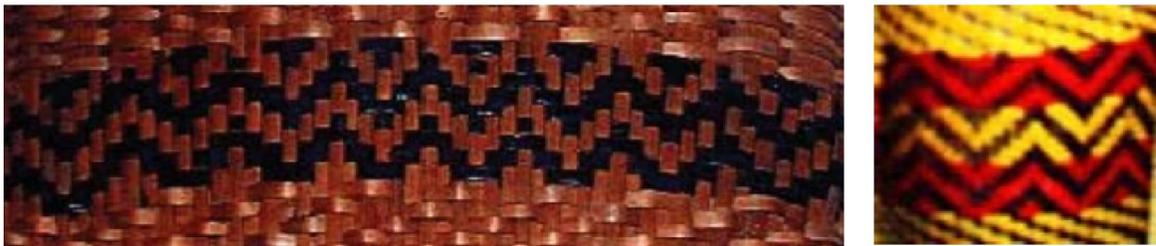
Na **Foto 19** apresento exemplos em que essas semelhanças classificatórias formais e figurativas acontecem.

Foto 19: Grafismo *ipará ryty* e o grafismo *ipará karé i*, representação gráfica do casco do jabuti em composição replicada que também dá a forma da cruz (*kurusú*)



Fonte: Baptista da Silva (2010, p. 142).

Fotos 20 e 21: Grafismo do tipo *ipará ryty karé karé*, possivelmente relacionado a "arte da cobra" presente na cestaria Mbyá Guarani da Tekoá Inhakapetun-RS

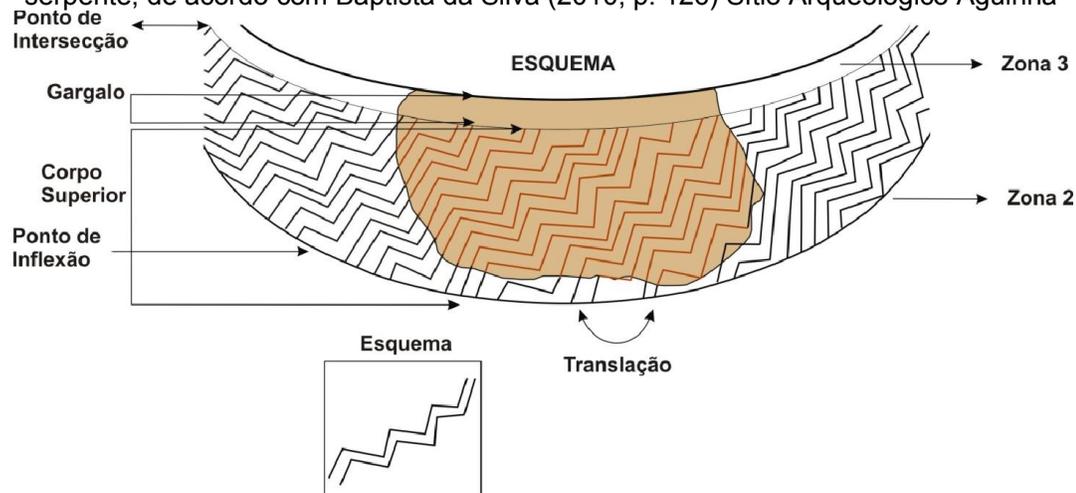


Fonte: Baptista da Silva (2010, p. 126).

A hipótese é que tal desenho, em zigue-zague enfileirado, representa tanto aspectos formais estéticos como os figurativos das serpentes.

[...] um tipo de serpente pode ser representada de formas diferentes, conforme a perspectiva de seu observador. Assim, uma jararaca, por exemplo, conforme *Karai Iapuá*, da *Tekoá Anhetenguá* - RS, pode ser desenhada de, pelo menos, duas maneiras: se vista desde cima ou lateralmente (BAPTISTA DA SILVA, 2010, p. 125-126).

Figura 27: Reconstrução do padrão de repetição do esquema presente no corpo superior de uma vasilha Guarani, denominado "*ipará ryty karé karé*", possível representação de serpente, de acordo com Baptista da Silva (2010, p. 126) Sítio Arqueológico Aguinha



Fonte: Faccio (2011).

Vejamos como esse mesmo padrão gráfico ocorre na cerâmica arqueológica Guarani do Baixo Paranapanema. A configuração apresentada na **Figura 27** é formada por um único esquema de desenho, repetido no corpo superior da vasilha

pela operação de simetria denominada translação, seguindo um traçado na cor vermelha que lembra um tipo de costura em zigue-zague.

Convencionalmente foi classificada na classe esquemática **P111**. A parte em cores é o fragmento encontrado no Sítio Aguinha catalogado por Faccio (2011), o restante na cor preta foi reconstruído.

A pesquisa de Baptista da Silva (2010) revelou também que a maioria dos Guarani *Mbyá* e *Ñandeva*, do Rio Grande do Sul, não reconhecem mais o significado dos grafismos com elementos visuais curvilíneos, exceto aqueles que representam o "arco-íris (*kaguá giy*)", e outro associados a forma de linhas curvas duplicadas ao padrão gráfico que representa uma cobra (*mboi ipará*), que estaria ligado a urutu ou a anaconda. Isso acontece porque os Guarani atuais não confeccionam e, portanto, não utilizam mais as vasilhas cerâmica como suporte para os desenhos e grafismos, sendo reconhecidos apenas os grafismos em linhas retas e angulares (**Figura 28**), que permaneceram na prática de confecção da cestaria.

Os Guarani *Mbyá* e *Ñandeva* das *Tekoá Anhetenguá* e *Tekoá Inhakapetun*, RS, reconhecem esses grafismos acima. Eles classificam e denominam quanto a forma os desenhos de número 1, 2 e 3 de "*ypará ryty* (desenho reto, em fileira)". Os desenhos 4 e 5 de "*pira pirá* (representação figurativo do peixe), quanto à forma, é *ipará korá*" (BAPTISTA DA SILVA, 2010, p. 126-128).

Ainda segundo Baptista da Silva (2010), os desenhos *ipará ryty* como o apresentado no fragmento cerâmico marcado com o número 1, podem adquirir sentido figurativo:

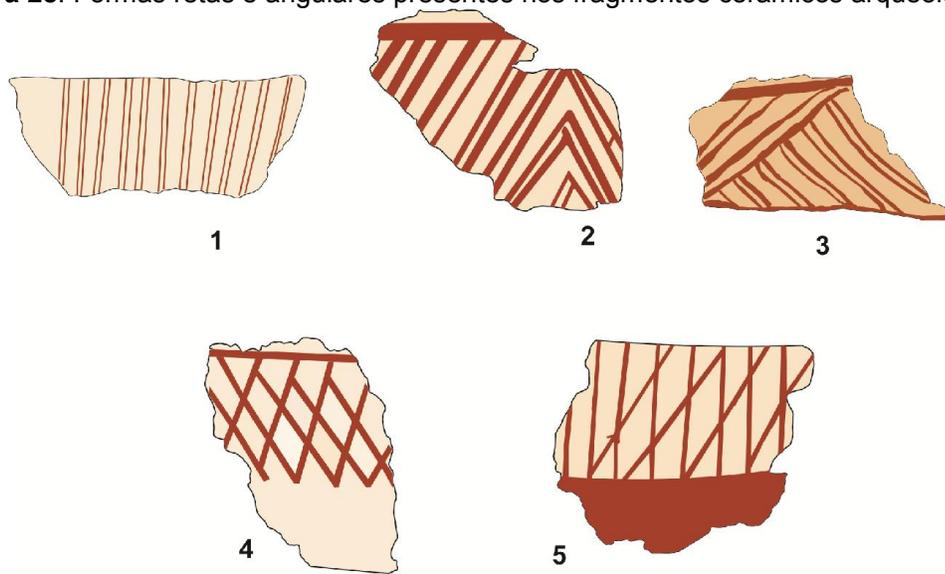
Alguns interlocutores interpretaram o *ipará ryty* grafismo como sendo a representação ou da marca deixada pelo lagarto, animal que desempenha importante papel na mitologia guarani, ao se deslocar sobre a areia, ou às fezes do macaco (*ka'i repoti ipará*), que ficam depositadas no chão, lado a lado, em fileira (BAPTISTA DA SILVA, 2010, p. 127).

Os cinco fragmentos apresentados na **Figura 28** possuem as mesmas unidades ou esquemas de desenho. A partir deles, fiz a reconstrução do desenho registrado por Faccio (2011), completando suas partes ausentes. O desenho original

presente na superfície do fragmento cerâmico está destacado na cor vermelha. A parte do desenho na cor preta é a reconstrução.

A partir disso, inferi o padrão de repetição do esquema na zona da vasilha, cuja ilustração é apresentada na **Figura 29 30 e 31**.

Figura 28: Formas retas e angulares presentes nos fragmentos cerâmicos arqueológicos



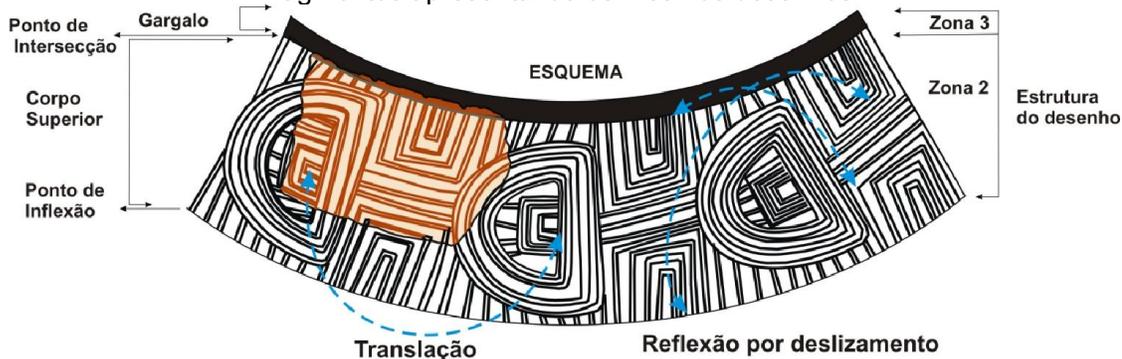
Fonte: Faccio (2011).

Figura 29: Ilustração de fragmentos de vasilhas pintadas na face externa, peças nº 1925; nº 1366; nº 1951; nº 1967 e nº 1950.



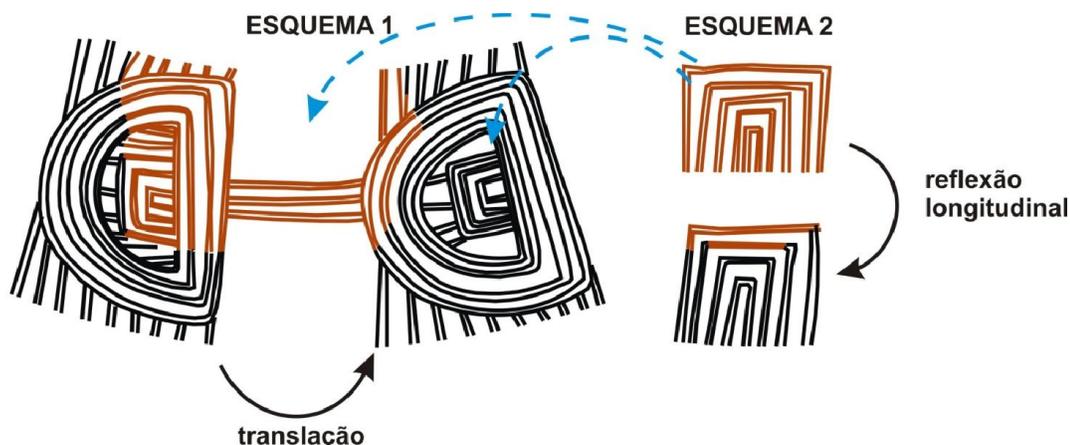
Fonte: Faccio(2011). Sítio Arqueológico Lagoa Seca.

Figura 30: Reconstrução do padrão do esquema de desenho a partir da análise de fragmentos apresentando os mesmos desenhos.



Fonte: O autor (2017). Sítio Arqueológico Lagoa Seca.

Figura 31: Ilustração do estilo de desenho Guarani composto por dois esquemas, que formam um estilo repetido diversas vezes, na zona junto à borda da vasilha.



Fonte: O autor (2017). Sítio Arqueológico Lagoa Seca.

Esse padrão esquemático de desenho, quando analisado na sua repetição dentro da zona de desenho, é composto pelas operações combinadas de simetria, denominadas como translação, reflexão vertical ou longitudinal e reflexão por deslizamento, ou seja, possui a classificação esquemática convencionalmente descritas por Hann e Thomas (2010) como **PMM1**.

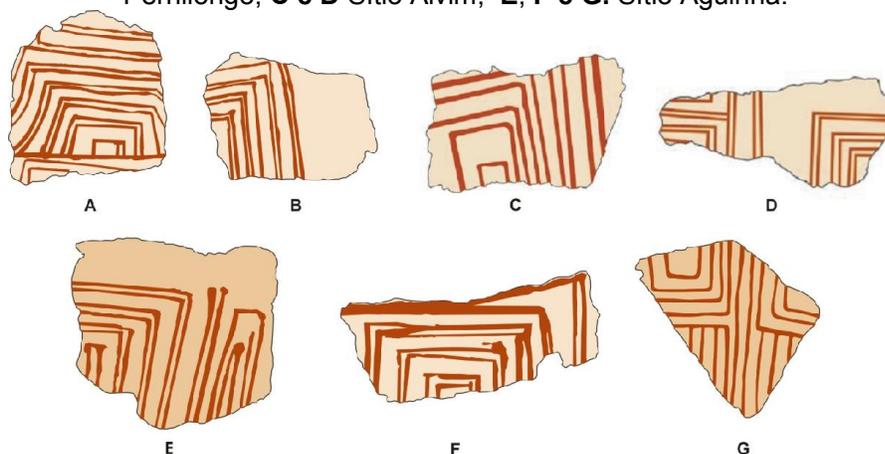
Dessa forma, o **esquema 1**, de desenho, apresentado na **Figura 31** foi repetido horizontalmente seguindo o mesmo sentido e intervalos regulares. O **esquema 2** foi duplicado tanto no interior do núcleo do **esquema 1**, bem como por reflexão longitudinal ou vertical entre o intervalo regular da operação de translação, conforme indica a flecha na cor azul.

É importante ressaltar que o **esquema 2** de desenho apresentado, na **Figura 31**, anteriormente citado, está presente em quase todos esquemas de desenho Guarani do Baixo Paranapanema Paulista. É como se fosse um radical que está na composição dos diferentes estilos de desenho Guarani identificados por Faccio (2011) no Município de Iepê, SP.

Na **Figura 32** notam-se partes prováveis desse estilo de desenho, presentes em diferentes sítios arqueológicos, na região do Baixo Paranapanema Paulista.

Essa reconstrução hipotética foi realizada a partir de um fragmento de borda e parede de uma vasilha cerâmica pintada, encontrada no Sítio Arqueológico Aguiinha, no município de Iepê, SP. Nota-se, que esse remanescente arqueológico apresenta um esquema de desenho composto, no qual o estilo de desenho exemplificado pelo **esquema 2**, da **Figura 31**, é repetido esquematicamente nas duas zonas decorativas da vasilha representada na **Figura 33**.

Figura 32: Ilustração de diferentes fragmentos indicando a presença de um mesmo esquema de desenho. **A** é um fragmento pintado encontrado no Sítio Lagoa Seca; **B** Sítio Pernilongo; **C e D** Sítio Alvim, **E, F e G**. Sítio Aguiinha.



Fonte: Desenhos extraídos do catálogo presente no trabalho de Faccio (2011).

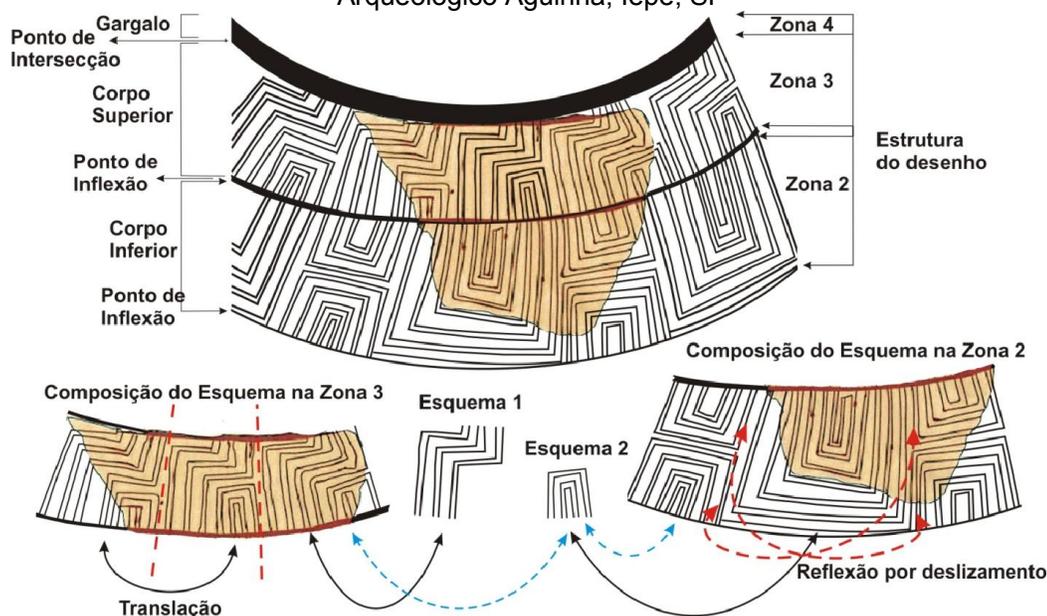
A estrutura desse desenho é composta por dois esquemas, denominados **esquema 1** e o **esquema 2**, repetidos pelas duas zonas ou faixas decorativas da vasilha.

Na **Zona 3**, ocorre a repetição das operações de translação, mas não há reflexão vertical e reflexão por deslizamento, sendo classificada convencionalmente na classe esquemática **P111**. A **Zona 2** é composta pelas operações de simetrias

convencionalmente conhecidas como reflexão vertical, translação e reflexão por deslizamento. A reflexão vertical ocorre perpendicularmente ao eixo da zona decorativa, bem como paralelamente aos lados da zona decorativa e, a rotação, está presente tanto no sentido direito como no esquerdo, sendo classificada como **PMM1**.

A união e a duplicação desses esquemas dão origem, por sua vez, a dois outros esquemas de desenhos compostos, que são reproduzidos em duas zonas decorativas da vasilha, a **Zona 2** e **Zona 3**.

Figura 33: Reconstrução, a partir de um fragmento cerâmico, do padrão de repetição de esquemas compostos presentes nas duas zonas decorativas da vasilha Guarani. Sítio Arqueológico Aguinha, Iepê, SP

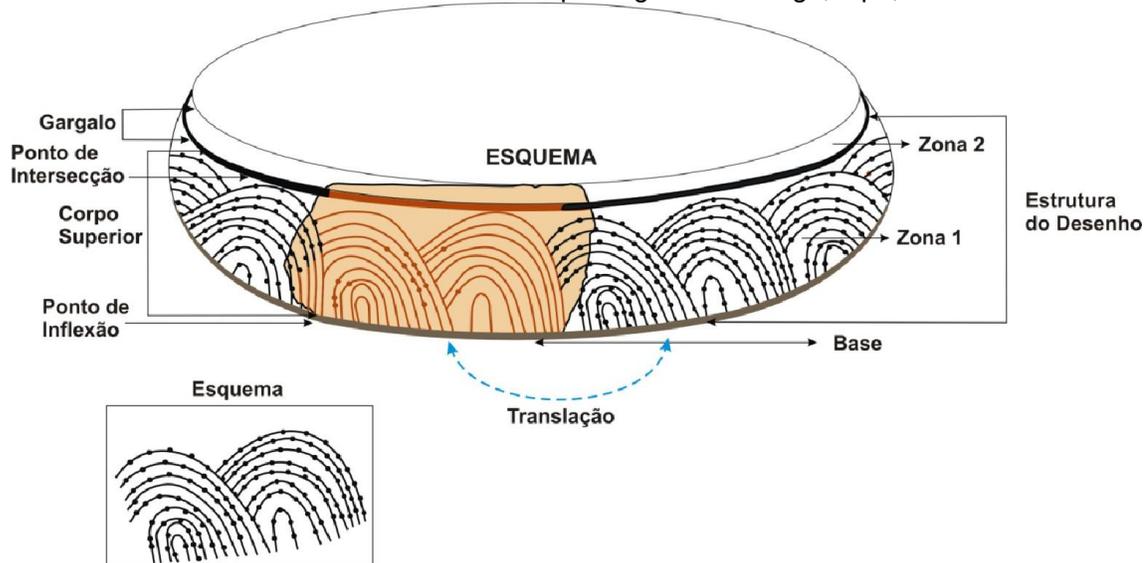


Fonte: O Autor (2017).

Na **Figura 34**, apresento a hipótese de reconstrução da forma da vasilha, pois o fragmento de borda, além de apresentar o esquema de desenho repetido, tem um pedaço da base indicando sua forma. O desenho é formado por linhas curvas vermelhas proporcionalmente espaçadas, apresentando também pequenos pontos sobrepostos que, da mesma forma seguem o espaçamento relativamente proporcional. Esse esquema de desenho é duplicado no corpo superior da vasilha por meio da operação simétrica de translação. É delimitado por duas faixas estreitas na cor marrom – que ocorre antes da base junto ao ponto de inflexão, e na cor

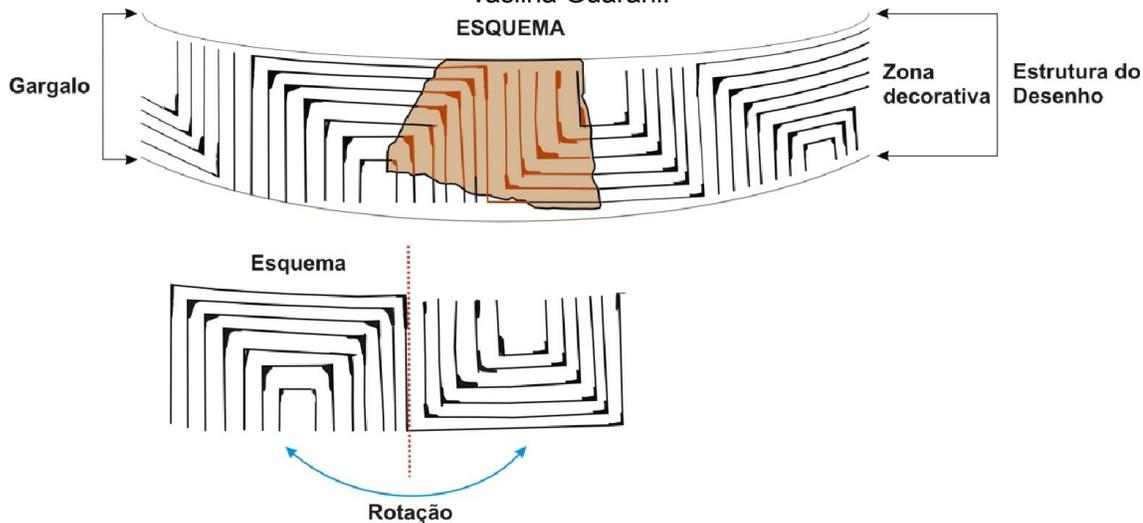
vermelha, junto ao ponto de intersecção da vasilha, ou seja, no encontro dos dois planos decorativos que se cruzam – o gargalo e o corpo superior da vasilha.

Figura 34: Reconstrução do padrão de repetição do esquema presente no corpo superior de uma vasilha Guarani. Sítio Arqueológico Pernilongo, Iepê, SP.



Fonte: O Autor (2017).

Figura 35: Reconstrução do padrão de repetição do esquema presente no gargalo de uma vasilha Guarani.



Fonte: Sítio Arqueológico Lagoa Seca.

A **Figura 35** apresenta um esquema de desenho que ocorre junto ao gargalo da vasilha; foi construído pelas operações de simetria denominada como rotação e é

classificado como pertencente à classe **P111**, ou seja, não há reflexão vertical ocorrendo perpendicularmente ao eixo longitudinal da zona decorativa, nem mesmo operações de simetria ocorrendo paralelamente aos lados da zona decorativa, apenas um campo de rotação.

Minha hipótese é que a pessoa que confeccionou essa decoração, provavelmente, tinha a intenção de reforçar simetricamente os cantos do desenho, e esse procedimento dá a impressão de que o desenho possui uma tridimensionalidade. Além disso, é mais um exemplo que reforça o modo como o **Esquema 2** apresentado na **Figura 33**, foi comumente compartilhado pelo “Sistema Regional de Povoamento Guarani”⁴² do Baixo Paranapanema proposto por (MORAIS, 1999; 2000; 2006).

Na **Figura 36**, apresento a reconstrução de um esquema de desenho presente no interior de numa vasilha inteira encontrada no contexto de enterramento, e que serviu como tampa de uma urna funerária, porém a metade dos desenhos está apagada. O remanescente do esquema de desenho reconstruído está na face interna da **Zona1** da vasilha e, provavelmente era da cor vermelha. Foi construído por meio das operações simétricas de translação. Dessa forma, foi classificada convencionalmente na classe esquemática **P111**.

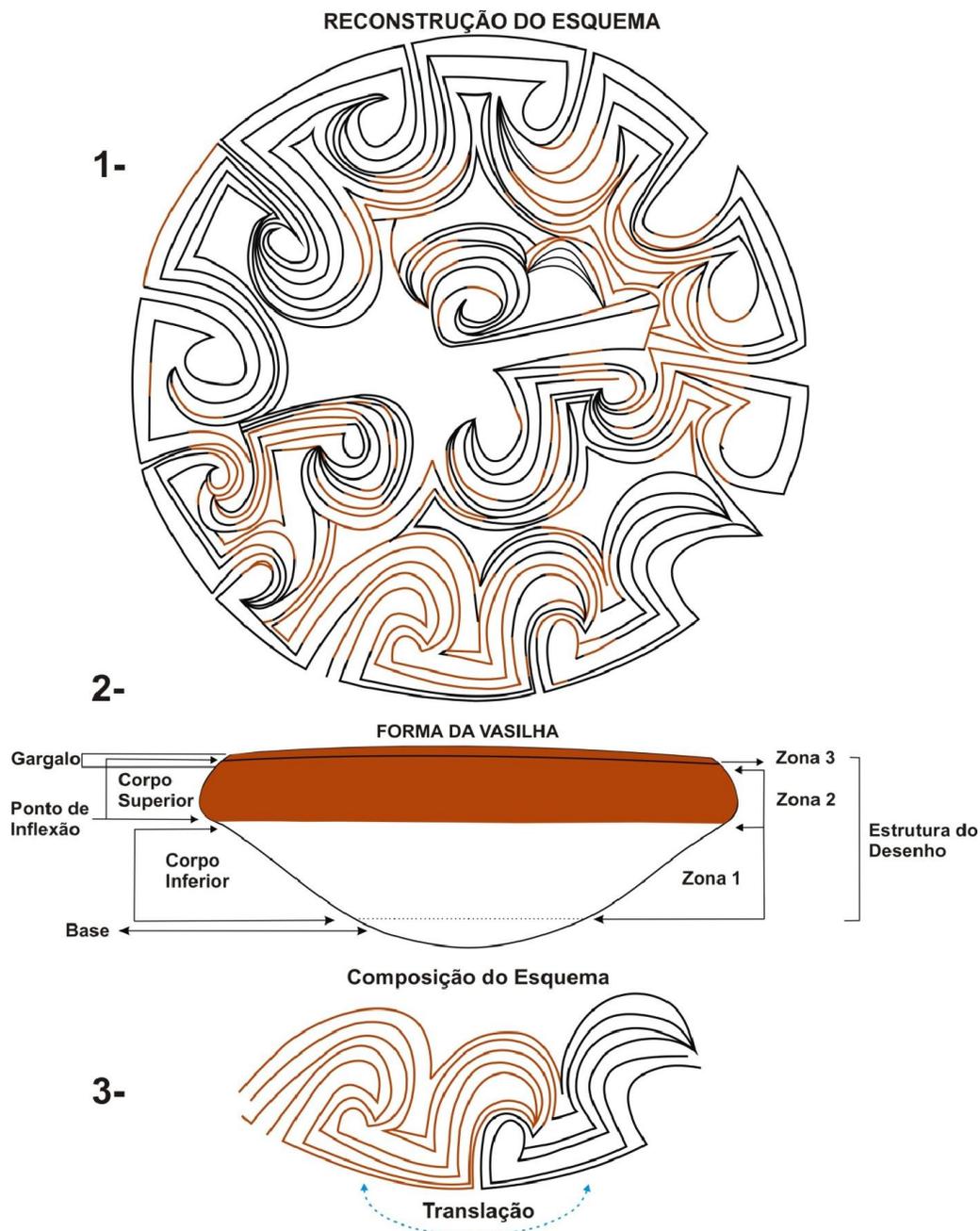
A parte assinalada pelo número 1, na **Figura 36**, é a reconstrução do esquema de desenho, os traços na cor vermelha são os que estão presentes na vasilha, o restante foi reconstruído seguindo sentido dos traços, do esquema de desenho e sua repetição evidenciada na análise. A ilustração indicada pelo número 2 é o desenho da forma da vasilha, ou seja, uma tigela, sua estrutura, cada uma de suas partes e zonas decorativas. O número 3 da figura indica a composição do desenho presente na tigela. O desenho em vermelho é a unidade ou esquema de desenho que foi repetido por translação pela área interna da tigela.

Essa unidade ou esquema de desenho possui uma suposta relação estrutural de elementos opostos definidos pela urna, recipiente que recebe e ou que possa

⁴² "O conceito de sistema regional de povoamento tem sua melhor sustentação na Geografia, pois refere-se à dispersão das populações pelo ecúmeno terrestre e à conseqüente produção de paisagens, com a construção de cenários que se sucedem. [...] Os guaranis constituem um sistema que produziu recortes paisagísticos com forte identidade regional, organizando-se em sistema regional de povoamento, com design, plenamente adaptado às condições ambientais da transição entre zonas tropical e temperada do quadrante sudeste do subcontinente" (MORAIS, 2006, p. 207).

conter algo; e tampa, peça móvel com que se tapa, cobre ou veda a peça. O estilo de decoração pintada está na face interna do corpo inferior e na base da vasilha utilizada como tampa, que é voltada para o interior da urna.

Figura 36: Ilustração com os detalhes de uma possível interpretação para o esquema de desenho presente no interior de uma tampa de urna funerária Guarani. Sítio Arqueológico Aguinha, Iepê, SP.



Fonte: O autor (2017). Sítio Arqueológico Aguinha, Iepê, SP.

Essa análise da estrutura funerária pode induzir a pessoa que observa esse desenho a construir uma imagem mental na qual esses esquemas de desenhos representam configurações de seres antropomorfos deitados em decúbito lateral ou dorsal, cujos membros superiores e inferiores se unem e protegem as outras configurações de seres antropomorfos, que são repetidos por translação na face interna da vasilha. Dessa forma, essa suposta interpretação da estrutura funerária é composta por configurações que estão tanto em oposição, como o interior e o exterior, o que recebe e o que protege, como em conformidade, relação simétrica, como a semelhança entre os seres antropomorfos em posições de igualdade e proporções equilibradas.

CONCLUSÕES

Nesse estudo, procurei construir uma base teórica fundamentada na análise estrutural, contextual e simétrica dos desenhos e da própria cerâmica. Quando possível, utilizei para a reconstrução dos desenhos, vasilhas inteiras com decoração pintada e os fragmentos que apresentaram claramente a repetição de unidades ou esquemas de desenhos.

É importante ressaltar que as criadoras de estilos decorativos cerâmicos viviam em íntima relação com o ambiente e, essa natureza inerente ao ser humano teria influenciado seus sentimentos, pensamentos e desejos. Contudo, essas pessoas teriam feito, no passado, adaptações perante as limitações materiais da cerâmica, modificando as formas realísticas percebidas da natureza, das atividades socioculturais e expressando esses fenômenos por meio de desenhos simbólicos com padrões minimalistas e formas geométricas. Essas experiências e impressões, em presença dos fenômenos naturais e sociais, teriam dado origem a uma necessidade de preservar essas manifestações por meio de alguma forma artística (MONG, 1942).

Dessa forma, após a reconstrução dos esquemas de desenho presentes na cerâmica Guarani, elaborei hipóteses interpretativas, nas quais estudei os elementos visuais básicos, a estrutura geométrica, a simetria, as proporções, e a relação estrutural de elementos opostos nesses remanescentes arqueológicos. Como por exemplo, a suposta preocupação dos Guarani em proteger e abrigar os restos

mortais das pessoas. O enfoque foi para os possíveis processos técnicos e cognitivos que originaram as configurações decorativas na cerâmica, fazendo analogias com a mitologia, a religião, algumas formas da natureza e do ambiente sociocultural dos Guarani. Assim, apresentei uma possível interpretação para esses desenhos, cujos significados são subjacentes.

A metodologia de análise desenvolvida nessa pesquisa pode ir além da descrição da forma, da exposição dos traços, das cores e o estado de sua matéria-prima, pois destaca os processos de criação dos desenhos e propõe uma interpretação para as variáveis subjacentes, que estão misturadas e associadas à estrutura desses fragmentos cerâmicos. Servindo como mais uma ferramenta para complementar a reconstrução da forma das vasilhas e explicitar o contexto estrutural no qual essas unidades de desenho ou esquemas foram dispostas.

Além disso demonstra, também, que a identificação das operações de simetria dos desenhos geométricos pode servir como ferramenta de pesquisa, pois esse procedimento avalia e identifica as diversas feições de variáveis presentes nos desenhos cerâmicos dos sítios arqueológicos, bem como tem potencial para identificar quais dessas configurações foram compartilhadas entre os sítios da região do Baixo Paranapanema e, conseqüentemente, das outras regiões do ProjPar. Embora os sítios sejam muito impactados, poderá contribuir na pesquisa de identificação das possíveis mudanças nos estilos decorativos.

Entretanto, há limites para o estudo interpretativo de desenhos presentes na cerâmica arqueológica. As análises e experimentos não devem deixar de considerar as cerâmicas inteiras, demonstrar como os elementos visuais dos desenhos funcionam e identificar procedimentos técnicos como a escala de proporção entre os motivos gráficos. Bem como, avaliar a existência da constante reprodução de uma mesma unidade de desenho, como esse está organizado na estrutura da vasilha e, principalmente, o contexto em que esses remanescentes foram encontrados. Também se os dados provenientes dos estudos etnográficos e etnoarqueológicos correspondem com os dados provenientes dos contextos arqueológicos.

Concluo ressaltando que há a necessidade de aprofundar os estudos sobre a pintura denominada engobo branco que há por traz dos desenhos, da mesma maneira que a linguagem acadêmica deve ser adequada para que as comunidades de descendentes Guarani se sintam contempladas. Dando início a um processo de

interlocução que estimule o interesse para as propriedades dessas antigas técnicas, que não é mais praticada atualmente dentro das aldeias Guarani.

Como proposta de continuidade dessa pesquisa, sugiro que os desenhos e as pinturas dessas coleções arqueológicas Guarani, presentes em fragmentos e nas vasilhas inteiras da área do Baixo Paranapanema, necessitam de estudos no campo da arqueologia experimental, da antropologia da imagem e da história da arte, que põem em foco as proporções harmônicas, a beleza artística da cerâmica e dos desenhos Guarani na técnica e não na estética.

Assim como aprofunde os estudos sobre a relação entre a pintura (engobo) e o desenho, o ritmo e o movimento das linhas. Do mesmo modo que a hipótese inicial da pesquisa deve investigar e buscar se aproximar da elucidação do sentido dessas práticas dentro da cultura Guarani e se essas experiências seriam adquiridas de maneira espontânea, durante a vida e a prática ou rigorosamente apreendidas a partir da relação entre a cognição, o corpo humano e componentes cosmológicos expressos nas narrativas míticas.

REFERÊNCIAS

ASHMORE, W; KNAPP, B. **Archaeologies of Landscape**: Contemporary Perspectives. 1999.

BACO, H. M. di. **Arqueologia Guarani e experimental no Baixo Paranapanema Paulista**: o estudo dos sítios arqueológicos Lagoa Seca, Pernilongo, Aguinha e Rágil II. Dissertação de Mestrado, Museu de Arqueologia e Etnologia, 2012.

BAPTISTA DA SILVA, S. **Iconografia e ecologia simbólica**: retratando o cosmos guarani. IN: PROUS, André. e LIMA, Tania Andrade. (Org.): Os ceramistas Tupiguarani: eixos temáticos. Belo Horizonte: Superintendência do IPHAN em Minas Gerais, v. 3, 2010, p. 115-148.

BINFORD, L. R. **Archaeological perspectives**. In *New Perspectives in Archaeology*, eds. S. R. Binford and L. R. Binford, pp. 5-32. Chicago: Aldine Publishing, 1968.

_____. **General introduction.** In *For Theory Building in Archaeology*, ed. L. R. Binford, pp. 1-13. New York: Academic Press, 1977.

_____. **Willow smoke and dogs' tails:** Hunter-gatherer settlement systems and archaeological site formation. *Am. Antiquity* 45:4-20, 1980.

COMITÊ DE BACIAS HIDROGRAFICAS. Disponível em: <http://www.grande.cbh.gov.br/UGRHI.aspx>. Acesso em: 10/12/2017.

DAVID, B ; THOMAS, J. **Landscape Archaeology: Introduction.** In: B. DAVID e J. THOMAS (Eds.). *Handbook of Landscape Archaeology*. Walnut Creek: LEFT COAST PRESS. Pp. 27-43. 2008.

DA SILVA, A. **O Grafismo e Significados do artesanato da comunidade guarani da linha gengibre** (desenhos na cestaria). Trabalho de Conclusão de curso de Licenciatura Indígena Intercultural do Sul da Mata Atlântica do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História da UFSC, 2015.

DESCOLA, P. **Societies of Nature and the Nature of Society.** In: A. Kuper (ed.), *Conceptualizing Society*. London/New York: Routledge. pp. 107-126, 1992.

DOBRES, M; ROBB, J. **Agency in Archaeology.** London and New York, 2000.

DONDIS, D. **Sintaxe da linguagem visual.** São Paulo: Martins Fontes. 2003.

DOSSIÊ IPHAN WAJĀPI. **Expressão gráfica e oralidade entre os Wajāpi do Amapá.** Ministério da Cultura, Governo federal. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2002, 137 f.

DUNNELL, R. C. **Style and Function: A Fundamental Dichotomy.** *American Antiquity*, Vol. 43, No. 2, Contributions to Archaeological Method and Theory (Apr., 1978), pp. 192-202.

EMERICH, C.; VIVEIROS DE CASTRO, E. **As Lendas de criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani**, by Unkel Nimuendajú, translated by Charlotte Emmerich and Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1987.

FACCIO, N. B. **Estudo do Sítio Arqueológico Alvim no Contexto do projeto Paranapanema**. 1992. 154 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Ciências – Área de concentração: Arqueologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. **Relatório de Resgate do Sítio Célia Maria**. Universidade Paulista, Laboratório de Arqueologia Guarani, Presidente Prudente, 2010.

FACCIO, Neide Barrocá. **Arqueologia Guarani na Área do Projeto Paranapanema: estudo dos sítios de Iepê, SP**. Relatório apresentado ao Concurso para Livre-docência no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

GELL, A. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon, 1998.

GONZÁLEZ-RUIBAL, A. **Archaeology and the Time of Modernity in Historical Archaeology**. September 2016, Volume 50, Issue 3, pp 144–164.

HANN; THOMAS. **Beyond the Bilateral - Symmetry in Two Dimensional Design**. International Association of Societies of Design Research. the Hong Kong Polytechnic University, 2007, p. 1-15.

HODDER, IAN. Sequences of structural change in the Dutch Neolithic. In: Hodder, Ian (ed). **Symbolic and Structural Archaeologies**. Cambridge University Press, 1982, p. 162-176.

_____. **Style as historical quality.** In Conkey, M. and Hastorf, C. (eds.) The uses of style in archaeology. Cambridge University Press, 1990, p.44-51.

_____. **Theory and Practice in Archaeology.** Routledge London and New York Press, 1991, p. 183-197.

_____. **Towards reflexive method in archaeology:** the example at Çatalhoyuk. McDonald Institute for Archaeological research, 2000.

HOLE, F. **Analysis of structure and design in prehistoric ceramics,** World Archaeology, 1984, p. 326-347.

HODDER, I; HUTSON, S. **Reading the past:** current approaches to interpretation in archaeology. Cambridge: University Press. 2003.

IANDE. **Casa das Culturas Indígenas.** Disponível em: <http://www.iande.art.br/trancada/cesto/wayanaruto020831>. Acesso em: 10/12/2017.

INGOLD, T. **The temporality of the landscape.** In: T. INGOLD. The perception of the environment. Essays in livelihood, dwelling and skill. London/New York: Routledge. 2000.

_____. **Materials against materiality.** Archaeological Dialogues 14 (1) 1–16. 2007. Cambridge University Press.

JERNIGAN, E. W. **A Non-Hierarchical Approach to Ceramic Decoration Analysis: A Southwestern Example.** American Antiquity, Vol. 51, No. 1 (Jan., 1986), pp. 3-20.

JONES, Siân. **The Archaeology of Ethnicity: Constructing Identities in the past and present.** Routledge: London and New York, 2003. p. 1-6; 106-127.

KASHIMOTO, E.M. **Geoarqueologia no Baixo Paranapanema:** uma perspectiva geográfica de estabelecimentos humanos pré-históricos. Dissertação (M estrado em

Arqueologia). São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 1992.

LANE, P. **Present to Past. Ethnoarchaeology**. In: C. Tilley; W. Keane; S. Küchler; M. Rowlands e P. Spyer (Eds.). Handbook of Material Culture. London: SAGE Publications INC. 2006. Pp. 402-424.

LANE, P. **The use of ethnography in landscape archaeology**. In: B. DAVID e J. THOMAS (Eds.). Handbook of Landscape Archaeology. Walnut Creek: LEFT COAST PRESS. Pp. 237-244. 2008.

LAGROU, E. **Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas**: uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: Carlo Severi & Els Lagrou (orgs.), Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena. Rio de Janeiro: 7 Letras. pp. 67-109; 2013.

LIMA, T. A. Campos gráficos Tupinambá e Cosmovisões amazônicas: uma hipótese alternativa. In: PROUS, A. LIMA, T. A. **Os Ceramistas Tupiguarani**: elementos decorativos, Belo Horizonte, Superintendência do Iphan, em Minas Gerais, 2010, 252 p.

MACGUIRE, R. H. The Praxis of Archaeology in: MACGUIRE, R. H. **A Marxist Archaeology**. Academic Press, London, 1992, p. 247-263.

MACHADO, S. J. **Lugares de Gente: mulheres, plantas e redes de troca no delta amazônico**. Rio de Janeiro: UFRJ/ Museu Nacional/ PPGAS, 2012. Tese de doutorado.

MONG, F. **The Indian Arts of North and South America, Design**. Routledge, 1942, p.4-10.

MORAIS, J. L. **A utilização dos afloramentos litológicos pelo homem pré-histórico brasileiro**: análise do tratamento da matéria-prima. Coleção Museu Paulista, Arqueologia 7. Fundo de Pesquisas do Museu Paulista, São Paulo. 1983.

_____. **Perspectivas geoambientais da arqueologia do Paranapanema paulista**. Tese de livre-Docência. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 1999.

_____, Arqueologia da Região Sudeste. **Revista USP**, v.44, p.194-217, 2000.

_____, Reflexões acerca da arqueologia preventiva. **IPHAN Patrimônio: atualizando o debate**. São Paulo, 2006, p.193-220.

MULLER, R. P. "Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante." In: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo indígena**: Estudos de antropologia estética. São Paulo, Fapesp, 1992.

NIMUENDAJU, C. **As lendas de criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1987.

PANACHUK, L.; CARVALHO, A.; JACOME, C.; AMORELI, F. ; PROUS, A. Reflexões sobre as aldeias Tupiguarani: apontamentos metodológicos. In: Andre Prous; Tania Andrade Lima. (Org.). **Os ceramistas Tupiguarani** Volume III- Eixos Temáticos. 1ª ed. Belo Horizonte: Superintendência do Iphan em Minas Gerais, 2010, v. III, p. 77-114.

PORTAL IPHAN Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/cna/noticias>. Acesso em: 10/11/2017.

RITA BARRETO. **Casco de Jabuti**. Publicado em 17 de nov. de 2012. Disponível em:< <https://www.flickr.com/photos/ritabarreto/8247740614>>, acesso em:<22 de dez de 2017>.

SACKETT, J. R. **The Meaning of Style in Archaeology: A General Model**. American Antiquity, Vol. 42, No. 3, Essays on Archaeological Problems (Jul., 1977), p.369-380.

SCHADEN, E. **Aspectos fundamentais da Cultura Guarani**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

SHANKS, M & TILLEY, C. **Archaeology into the 1990s**. Norwegian Archaeological Review, 1989, p. 1-12.

_____, **Reconstructing archaeology: theory and practice**. Cambridge University Press. 1992.

_____, **Re-Constructing Archaeology: theory and practice**. London: Routledge Press, 1994.

SCHIFFER, M. B. Archaeology as Behavioral Science. In: Schiffer, Michael Brian. **Behavioral Archaeology**. First principles. Foundations of archaeological Inquiry. 1975. p.46-54.

_____, **A natureza da evidência arqueológica**. Formation processes of the archaeological record. 1987. p. 3-11.

SEVERI, C. O Espaço Quimérico. Percepção e Projeção nos atos do olhar. In: Carlo Severi & Els Lagrou (orgs.), **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena**. Rio de Janeiro: 7 Letras. pp. 25-65; 2013.

SEVERI, C; LAGROU, E. **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

SILLAR, B; JOFFRE, G. **Using the present to interpret the past: The role of ethnographic studies in Andean Archaeology**. 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio**. *Mana*, 2(2):115-144, 1996.

WASHBURN, D. K., CROWE, D. W., AHLSTROM R. V.N. **A Symmetry Analysis of Design Structure: 1,000 Years of Continuity and Change in Puebloan Ceramic Design**. *American antiquity*, 2010, p.743-772.

WASHBURN, D. **Pattern Symmetries of the Chaco Phenomenon**. *American antiquity*, 2011, p.1-29.

WIESSNER, P. **The Uses os Style in Achaeology**. New York: Cambridge University Press, 1990, p. 105-112.

WYNVELDT, Federico. La Estructura de Diseño Decorativo en la Cerámica Belén (Noroeste Argentino). **Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino**, vol. 12, n° 2, 2007, p. 49-67.

ZEDEÑO, M.N. e BOWSER, B.J. **The archaeology of meaningful places**. In: B.J. BOWSER e M.N. ZEDEÑO (Eds.). *The archaeology of meaningful places*. Salt Lake City: The University of Utah Press. Pp. 1-14. 2009.