

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA SOCIAL

ANTONIO DE SOUZA VAN HELDEN

DA POEIRA À VISIBILIDADE:
uma proposta de reconstituição gráfica da visão frontal de uma Cerâmica Guarani

Porto Alegre

2017

ANTONIO DE SOUZA VAN HELDEN

**DA POEIRA À VISIBILIDADE:
uma proposta de reconstituição gráfica da visão frontal de uma Cerâmica Guarani**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. José Otávio Catafesto de Souza

Porto Alegre

2017

ANTONIO DE SOUZA VAN HELDEN

**DA POEIRA À VISIBILIDADE:
uma proposta de reconstituição gráfica da visão frontal de uma Cerâmica Guarani**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Aprovado em: ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio Baptista da Silva - UFRGS

Prof. Dr. Pablo Quintero - UFRGS

Prof. Dr. José Otávio Catafesto de Souza - UFRGS (orientador)

RESUMO

A presente monografia faz um estudo através de aporte etnoarqueológico sobre os aspectos gráficos presentes em um conjunto de fragmentos colados que compõem mediana parte de secção entre a borda até o ombro de um único *cambuchí* cerâmico Guarani que se encontra no acervo do Laboratório de Arqueologia e Etnologia (LAE) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O trabalho, enquadrado especificamente na temática de pintura em cerâmica Guarani, busca dar visibilidade ao artefato e aos seus motivos estéticos ao propor a reconstituição gráfica da visão frontal da peça, em duas dimensões.

Palavras-chave: Etnoarqueologia. Grafismo. Cerâmica. Reconstituição. Metodologia.

ABSTRACT

The present monograph makes a study through an ethnoarchaeological contribution on the graphical aspects present in a set of glued fragments that make up a medial part of section between the edge to the shoulder of a single *cambuchí* ceramic Guarani that is in the collection of the Laboratory of Archeology and Ethnology (LAE) of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). The work, framed specifically in the thematic of painting in Guarani ceramic, seeks to give visibility to the artifact and its aesthetic motives when proposing the graphic reconstruction of the frontal view of the piece, in two dimensions.

Keywords: Ethnoarchaeology. Graphism. Ceramics. Reconstitution. Methodology.

Ao Eduardo

“Esta é, portanto, minha posição atual. Num caso como esse, porém, nunca se pode estar demasiadamente em guarda, para que nossa ação não seja influenciada pela obstinação ou por uma indevida consideração pelas opiniões dos homens. Tratemos de fazer apenas aquilo que nos seja próprio e oportuno.”

Henry David Thoreau

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Analogia: Escora da Terra ou Cruz.....	16
Figura 2 – Analogia: Serpentes.....	16
Figura 3 – Modelos de Grafismo (Proto)Guarani.....	18
Figura 4 – Reconstituição Gráfica Manual.....	22
Figura 5 – Modelo Decalque.....	23
Figura 6 – Modelo Cilíndrico.....	24
Figura 7 – Modelo Cônico.....	24
Figura 8 – Fragmento 1.....	27
Figura 9 – Fragmento 2.....	28
Figura 10 – Fragmento 3.....	28
Figura 11 – Fragmento 4.....	28
Figura 12 – Fragmento 5.....	29
Figura 13 – Fragmento 1 Tratado.....	29
Figura 14 – Fragmento 2 Tratado.....	30
Figura 15 – Fragmento 3 Tratado.....	30
Figura 16 – Fragmento 4 Tratado.....	31
Figura 17 – Fragmento 5 Tratado.....	31
Figura 18 – Fragmento 1 Vetorizado.....	32
Figura 19 – Fragmento 2 Vetorizado.....	33
Figura 20 – Fragmento 3 Vetorizado.....	33
Figura 21 – Fragmento 4 Vetorizado.....	34
Figura 22 – Fragmento 5 Vetorizado.....	34
Figura 23 – Modelo de <i>Cambuchí A</i>	35
Figura 24 – Modelo de <i>Cambuchí B</i>	36
Figura 25 – Modelo de <i>Cambuchí C</i>	36
Figura 26 – Proposta de Forma.....	37
Figura 27 – Sugestão de Grafismo no Lábio.....	38

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 DOS GRAFISMOS EM CERÂMICAS GUARANI, ESTUDOS E INTERPRETAÇÕES	13
2.1 PINTURA NA CERÂMICA E SUAS RELAÇÕES CULTURAIS	13
2.2 APROXIMANDO INTERPRETAÇÃO DA PINTURA CERÂMICA GUARANI.....	15
3 MÉTODO EM CERÂMICA	20
3.1 RECONSTITUIÇÃO GRÁFICA MANUAL.....	21
3.2 RECONSTITUIÇÃO GRÁFICA COMPUTADORIZADA.....	22
4 SUGESTÃO DE APLICAÇÃO.....	26
4.1 APRESENTAÇÃO DA PEÇA.....	26
4.2 INTEGRIDADE DOS FRAGMENTOS	27
4.3 TRATAMENTOS DE IMAGEM.....	29
4.4 PROCESSO DE RECONSTITUIÇÃO DOS GRAFISMOS	32
4.5 PROCESSO DE RECONSTITUIÇÃO DA VISTA FRONTAL DA PEÇA	35
4.6 ARTE FINAL	37
4.7 DISCUSSÃO DE RESULTADOS	38
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERENCIAS	40

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo fazer um estudo através de aporte etnoarqueológico sobre os aspectos gráficos presentes em uma peça de cerâmica Guarani que se encontra no acervo do Laboratório de Arqueologia e Etnologia (LAE) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A peça é composta por um conjunto de fragmentos que compõem mediana parte de secção entre a borda até o ombro de um *cambuchi*¹, disposta em cinco frações. Infelizmente, dados relacionados à localização do sítio de origem do artefato são desconhecidos, o que limita a apreciação de resultados em termos mais contextuais. Sabe-se que se trata de uma cerâmica paleoetnológica Guarani, pela morfologia² do objeto e pelo conteúdo gráfico do artefato. A hipótese presente entre os professores tutores do espaço hoje (Prof. Dr. José Otávio Catafesto de Souza e Prof. Dr. Sérgio Baptista da Silva), é que a peça fora doada aos cuidados do professor Dr. José Proença Brochado na época em que ele trabalhava no local, sem mais observações sobre seu achado. Desafortunadamente, não há nenhuma ressalva, marcação ou qualquer outra pista que leve a um maior entendimento do local de sua origem ou procedência, até o presente momento. Somado a esse infortúnio, o contato com o professor Brochado, para elucidações, é difícil, visto o afastamento do profissional da universidade.

Esse trabalho é parte de um contexto de pesquisas que envolvem análises técnicas tipológicas de artefatos cerâmicos. De todas as possibilidades para dedicar-se a analisar o artefato, enquadrado esta monografia, especificamente na pintura da cerâmica. Poderia me dedicar a outros traços na pesquisa, como maior avaliação de formas, as maneiras de confecção, tipos de queima e etc. Sendo assim, a monografia não supõe que dos traços da pintura, se logrará todo o detalhamento da cultura.

Por um lado, o trabalho busca dar visibilidade ao artefato e a seus motivos estéticos, ou melhor, procura levar a peça para além das paredes laboratoriais para que suas potencialidades interpretativas sejam mais bem exploradas, oferecendo novas possibilidades de abordagem e interpretação para futuras pesquisas sobre cerâmica Guarani. Por outro lado, propõe a reconstituição gráfica da visão frontal da peça, em duas dimensões. Na pretensão que um dia seja possível ter uma quantidade grande de reconstituições que possam estar

¹ As descrições de vasilhas de cerâmica Guarani foram obtidas através do Dicionário de Antonio Rui de Montoya, conforme glossário organizado por J. P. Brochado no Livro Cerâmica Guarani. O termo CAMBUCHÍ é traduzido de diferentes maneiras por Montoya, como: vaso, cântaro, panela, jarro, botija pequena, talha, covilhete e talhão. O vocábulo a ser usado depende da forma e do uso. No caso do trabalho corrente, trata-se de um Cambuchi Guaçu. (LA SALVIA; BROCHADO, 1989, p125-145).

² Conforme comparações entre os estudos de La Salvia e Brochado (1989).

disponíveis aos índios e, assim, integrá-los numa discussão interpretativa e/ou de conhecimento mútuo.

Serão necessários alguns movimentos práticos, como o uso da fotografia e de aplicativos computacionais de desenho técnico. Para endosso bibliográfico, o trabalho se baseará em obras no campo da Arqueologia que envolvam o conhecimento etnoarqueológico, abarcando, cultura, pintura, cerâmica, reconstituição gráfica e metodologia.

Segundo André Luiz Jacobus (1990), a cerâmica Guarani pertence ao mesmo grupo das diferentes cerâmicas da tradição Policrômica Amazônica³. A variedade de formas é numerosa, sendo elas geralmente decoradas na face externa.

Os motivos decorativos são geométricos, combinando retas e curvas em posição horizontal, vertical ou oblíqua. Normalmente as faixas pintadas são separadas por faixas monocromáticas que circundam a vasilha, usualmente em vermelho. [...] Os dados da etnohistória indicam que as vasilhas pintadas normalmente eram utilizadas pelo os Guarani em seus rituais. (JACOBUS, 1990, p.24).

O conhecimento etnoarqueológico sobre a cerâmica Guarani busca estabelecer analogias entre os dados arqueológicos, etnohistóricos e etnográficos, considerando como fontes de informação: as vasilhas depositadas em museus e coleções, as reconstruções gráficas feitas em laboratório, o estudo da forma, função, técnica, manufatura, significado, tratamento da superfície e a memória dos indígenas Guarani sobre a cerâmica, ou seja, o resgate da tradição oral dos Guarani sobre a manufatura e características das vasilhas cerâmicas, levando em conta, as informações indispensáveis e imprescindíveis que os indígenas Guarani possuem na memória sobre todo o processo ceramista. Conforme sugere Bruce G. Trigger (2004, p.456) ao considerar a necessidade da pré-história estar associada à etnologia,

Em geral, justifica-se o relacionamento especial entre as duas disciplinas com base no fato de que os etnólogos estudam o mesmo tipo de sociedades que os arqueólogos pré-históricos, portanto a etnologia vem a ser uma fonte mais fértil de analogias interpretativas do que qualquer outra ciência social.

Muitas análises recolhidas em coletas superficiais foram feitas sobre a cerâmica Policrômica Guarani. Suas datações mais antigas remetem há 2.000 anos, seu uso estava relacionado à preparação e consumo de bebidas, funções ritualísticas e contextos funerários. No entanto, o fato é que essas investigações se limitavam a contagem de fragmentos, a

³ Para maior aceção, La Salvia e Brochado (1989).

verificação do tratamento de superfície e na reconstituição gráfica, seguiam o método Ford (1962) e Meggers e Evans (1970)⁴, associados ao Programa Nacional de Pesquisa Arqueológica (PRONAPA). (JANDIRA NETO, 2014).

Faz-se necessário um levantamento e leitura da bibliografia sobre etnografia Guarani, principalmente no que se reporta à cultura material, alimentação, cerimoniais e etc, onde os dados arqueológicos são esclarecidos, explicitados e confirmados, ampliando as pesquisas no que se refere a outros aspectos da cultura e modo de vida.

La Salvia e Brochado (1989) colheram e veicularam os dados sobre as vasilhas, sua manufatura e funcionalidade, a partir do dicionário de Montoya⁵. Na mesma publicação, os autores desenvolveram um minucioso estudo sobre os artefatos cerâmicos produzidos pelos Guarani, passando por aspectos que vão desde a composição química dos objetos, transitando por formas de produção, nomenclaturas, até os motivos decorativos. Os pesquisadores, a partir das observações que fizeram das vasilhas inteiras em museus e coleções e as indicações obtidas no dicionário de Montoya, estabelecem analogias entre as fontes de informações disponíveis, de modo que essas análises subsidiam novas interpretações mais aproximadas do que teria sido, de fato, a cerâmica Guarani.

[...] é óbvio que a função de uma vasilha pode ser diretamente observada, visitando o grupo nativo que a produz e utiliza. No caso das vasilhas recuperadas arqueologicamente só é possível a observação indireta, sendo então necessário que existam, ainda, grupos culturalmente operantes de descendentes das que as produziram no passado e que estas ainda mantenham as suas tradições a respeito delas, ou pelo menos, alguns membros do grupo recordem como eram utilizadas. (LA SALVIA; BROCHADO, 1989, p.121).

Em períodos mais recentes pesquisadores continuaram o trabalho e conseguiram aprofundar particularmente os aspectos que dizem respeito ao grafismo, por exemplo, Fernanda Bodin Tocchetto (1996) onde trabalha possibilidades interpretativas do conteúdo simbólico da arte guarani; Sérgio Baptista da Silva (2001) em sua tese onde empreende uma etnoarqueologia dos grafismos Kaingang; André Prous (2009) que escreve sobre a pintura tupiguarani em cerâmica; Silva (2010) em artigo onde busca realizar uma etnoarqueologia dos grafismos guarani-mbyá e guarani-nhandeva; Adriana Schmidt Dias et al. (2008 a e b) em dois trabalhos no qual discute propostas metodológicas para a representação de aspectos

⁴ Segundo a entrevista dada pelo Prof. Dr. Ondemar Dias para Jandira Neto (IAB), na série, PRONAPA – Uma História da Arqueologia Brasileira Contada Por Quem A Viveu, Janeiro de 2014. (JANDIRA NETO, 2014).

⁵ Menções mais longas a respeito são as que aparecem no dicionário Guarani-Espanhol; Espanhol-Guarani de Antônio Ruiz de Montoya: “Vocabulario y Tesoro de la Lengua Guarani ó mas bien Tupi” (1640).

gráficos da cerâmica Guarani e o potencial da cultura material Guarani pré-colonial para o estudo das artes indígenas, explorando a relação entre os grafismos e as categorias funcionais das vasilhas. Esses trabalhos serão mais bem explorados no capítulo seguinte.

A fim de esclarecer melhor tais aspectos, no primeiro capítulo são apresentados e debatidos os estudos interpretativos das características do grafismo em cerâmica Guarani. Apontando trabalhos etnoarqueológicos, críticos às construções elaboradas pela Arqueologia processualista. Com isso, buscam-se nas analogias os mecanismos de interpretação que podem dar subsídio aos resultados no conhecimento da cerâmica, assim como em construções futuras.

A partir daí, no segundo capítulo, discute-se o método na Arqueologia, assim como o método de reconstituição gráfica na arqueologia, sua justificada importância de uso e as contribuições possíveis.

Discutidas as potencialidades interpretativas do grafismo nas cerâmicas Guarani, o método de pesquisa etnoarqueológico, apresentados estratégias de estudos de reconstituição gráfica como alicerce no conhecimento arqueológico, busca-se, então, num novo capítulo, o processo de reconstituição gráfica do artefato presente no acervo do LAE, as dificuldades e os desafios envolvidos.

Por se tratar particularmente de um exemplar, esta monografia é muito específica, no entanto, os proveitos que se podem ter dela são grandes, por exemplo, ter tirado da invisibilidade e da poeira o material e agora poder dar a conhecer aos descendentes dos artífices e integrá-los como partícipes no processo de investigação etnoarqueológica.

2 DOS GRAFISMOS EM CERÂMICAS GUARANI, ESTUDOS E INTERPRETAÇÕES

O estudo das pinturas em cerâmicas arqueológicas da tradição Tupiguarani é fonte importante para o estabelecimento de referências, estilos e sentidos no empreendimento intelectual acerca da cultura Guarani. Ao analisar os traçados presentes nos materiais arqueológicos, o contato visual, em um primeiro momento, trava uma relação única do observador com aquilo que foi impresso há um abismo temporal já não alcançado. As razões originais lançadas pelos criadores, possivelmente não serão esclarecidas, pois o contato direto com eles não é mais oportuno. Cabível, no entanto, além do estudioso se debruçar sobre as obras seminais do assunto, é o encontro com a memória oral dos descendentes que, podem abeirar, mesmo que de forma controlada, o entendimento da representação das obras nas cerâmicas coletadas. Conciliar a comunicação com as gerações contemporâneas dos Guarani e os demais campos investigativos da cultura, tanto na Antropologia, como na Arqueologia, pode ser um caminho fértil na busca por desvendar o emaranhado de possibilidades a respeito das pinturas.

2.1 PINTURA NA CERÂMICA E SUAS RELAÇÕES CULTURAIS

No que cabe a consulta de referências, o livro “Cerâmica Guarani” de Fernando La Salvia e José Proença Brochado (1989, p.95), aparece como obra substancial no despertar intelectual desse trabalho corrente.

A pintura não é uma simples manifestação de vontades, mas algo que está ligado ao processo de origem do grupo. Os motivos seriam representações de identidades, animais ou vegetais, que estariam ali simbolizadas. [...] Os motivos teriam uma ação mágico-religiosa para alguns, mas, em sua essência, a representatividade seria mítico-religiosas, mais próximas do artesão que seria conhecedor de todo um processo de origem de desenvolvimento.

Algumas questões iniciais que envolvem os motivos das expressões que compõem o universo das pinturas sobre cerâmica Guarani: estamos em frente a confissões simbólicas puramente pessoais e\ou estamos contactando reproduções tradicionais representadas por signos que abarcam sentidos das coletividades produtoras desses ornamentos? O local aplicado no conjunto cerâmico difere substancialmente no significado e nas potencialidades interpretativas das obras? Ao aplicar pintura em determinada parte do artefato, estariam os homens do passado, delimitando sentidos e espacialidades? As decorações têm disposições

divergentes ao acaso ou seus locais de desempenho se referem a sentidos únicos? Pinturas de estilos diferentes ajudariam a realçar o lado prático de cada peça? Tais configurações de linhas auxiliariam o entendimento da praticidade de determinada cerâmica?

As questões culturais e cosmológicas emanam o mais próximo entendimento que podemos nos avizinhar. O estudo dos mitos, a tradição oral, suas derivadas e potencialidades, tendem a organizar o quebra-cabeça interpretativo, mesmo que de forma incipiente.

La Salvia e Brochado (1989), trabalharam na hipótese da pintura em cerâmica ser um alicerce simbólico de continuidade dos fundamentos culturais, um vínculo afluído entre passado e presente. Entre as análises dos autores, há um paralelo bem ilustrativo quanto à diferença que ocorre no âmbito das formas e dos sentidos nos desenhos nas cerâmicas Guarani de datações próximas. Os escritores fazem uma analogia ao estudo das línguas, onde essas, mesmo possuindo um tronco em comum, possuem variantes inúmeras de representatividade. Fato que pode ser pensado em observações nos grafismos paleoetnológicos sobre cerâmica, assim como estender esse pensamento para os delineamentos plásticos dos recipientes cerâmicos. Outra asserção importante, é que, friamente, se contemplarmos os grafismos nas peças, tendemos a uniformizar geometricamente seus sentidos, sem notar que as diretrizes da harmonia entre as formas não se explicariam por conceitos duros e exatos presentes como barreiras e impedimentos cosmológicos do pensamento ocidental. O indivíduo que aplicou a técnica no passado empregou muito de sua particularidade. Seus conhecimentos e suas intenções estão presos a um contexto específico que hoje desafiam nosso entendimento.

Outro destaque é a ornamentação sobre os corpos como ativo da identidade de cada grupo, possuidor de sentidos cosmosociais de coletividades particulares. Ao retratar iconografias em seus corpos, o indivíduo, igualmente como quando aplica estampas nas cerâmicas, comunica-se com seus pares, elencando saberes, transmitindo impressões culturais. No entanto, para aquele que estuda os sentidos gráficos dos ornamentos, o conhecimento da sociedade que está sendo pesquisada é imprescindível para obtenção de resultados norteadores. Caso contrário, estaremos apenas produzindo comparações inférteis e numerosas, de códigos e linguagens visuais impenetráveis.

2.2 APROXIMANDO INTERPRETAÇÃO DA PINTURA CERÂMICA GUARANI

A compreensão de artefatos, estruturas e quaisquer outros vestígios de sociedades do passado, através da utilização de dados históricos e etnográficos, dentro de um contexto histórico e cultural local muito bem definido, testados os modelos etnoarqueológicos daí surgidos por intermédio de metodologias arqueológicas próprias, constitui-se no objeto da etnoarqueologia aqui proposta. Na criação destes modelos etnoarqueológicos para a compreensão do passado, a interlocução com membros de sociedades indígenas e a analogia etnográfica são ferramentas metodológicas potentes. (SILVA, 2010, p.119).

Evidenciar o sentido real dos elementos peculiares presentes nas cerâmicas Guarani é algo inalcançável, não obstante apontar potencialidades interpretativas dos grafismos sobre as peças é um meio de evoluir nessa temática, pois se encararmos os adornos como meios de transmissão cosmológica entre gerações de uma coletividade de mesma tradição, nós destacamos sua intrínseca importância enquanto ferramenta de compartilhamento de familiaridades do que dado grupo diz sobre si e para si. Trata-se de delimitadores de diferenças, códigos e sentidos próprios de cada cultura. Esses marcadores culturais estão presentes em diversos âmbitos de um mesmo grupo, através de cantos, letras, instrumentos musicais, desenhos, vestimentas, formas, maneiras de se portar em variadas situações, valores e costumes, etc. A ornamentação da cerâmica toma esse fundamento por justamente ultrapassar abismos entre gerações, por não se acorrentar a temporalidades específicas, por assumir uma responsabilidade de informar códigos entre os seus, através de convenções, emoções e simbolismos presentes nos traços gráficos.

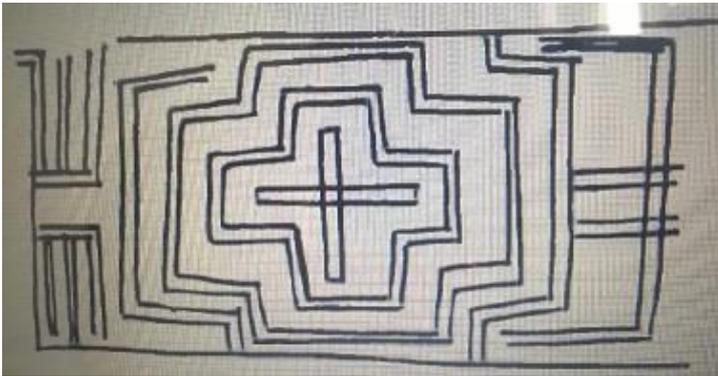
Levando em conta o contexto da época nas pesquisas em arqueologia da temática, Tocchetto (1996), empenha-se no potencial interpretativo dos signos gráficos presentes em materiais cerâmicos arqueológicos, tendo como concepção, que tais manifestações são instrumentos de comunicação na vida em sociedade, imbuídos de significados culturais, cosmológicos e mitológicos. Em seu trabalho, buscou usar da analogia etnográfica entre os grafismos presentes em cerâmicas e os mitos Guarani, inferindo sobre relações simbólicas entre os mitos e os ornamentos. O recurso das narrativas míticas foi extraído de produções específicas, de Unkel (1987) e Cadogan (1959). Os grafismos utilizados foram recuperados em meio a uma extensa gama de exemplos em obras que registraram o ornamento gráfico em cerâmica arqueológica Guarani.

A leitura dos mitos Mbya e Nandeva foi orientada na busca de elementos que pudessem de alguma forma, relacionar-se aos padrões de desenhos das vasilhas ou fragmentos destas reunidos. Para isto, em função de que estes são geométricos e abstratos, procuramos referências mitológicas que remetesse a elementos formais dos motivos, uma relação de semelhança entre forma e referente, isto é, a equivalência entre elementos mitológicos e gráficos. O referente aqui é entendido como o objeto do mundo real que é representado e que pode ser simbolizado. (TOCCHETTO, 1996, p.38).

Algumas analogias etnográficas feitas pela autora, como:

- A imagem da cruz (ver Figura 1) presente em grafismos de cerâmicas pré-coloniais estaria relacionada com a “escora da terra” ou a “cruz”, conforme a lenda do dilúvio de *Guyrapoty*, descrita por Unkel (1987).

Figura 1 - Analogia: Escora da Terra ou Cruz



Fonte: Tocchetto (1996).

- A imagem (ver Figura 2) estaria relacionada a informações sobre os Guarani e a analogia etnográfica aplicada ao referente mítico descrito em “A primeira Terra” (CADOGAN, 1959), onde há referências sobre serpentes.

Figura 2 - Analogia: Serpentes



Fonte: Tocchetto (1996).

No entanto, nas considerações finais, a autora reconhece a falta de recursos e bibliografias que compreendam os significados deixados nos escritos feitos sobre os materiais cerâmicos arqueológicos e confere às possibilidades interpretativas apresentadas, um grau limitado de desfecho elucidante, muito embora, manifeste como fator positivo o uso da analogia etnográfica e seu meio de análise entre os estudos do tema que envolve representações visuais.

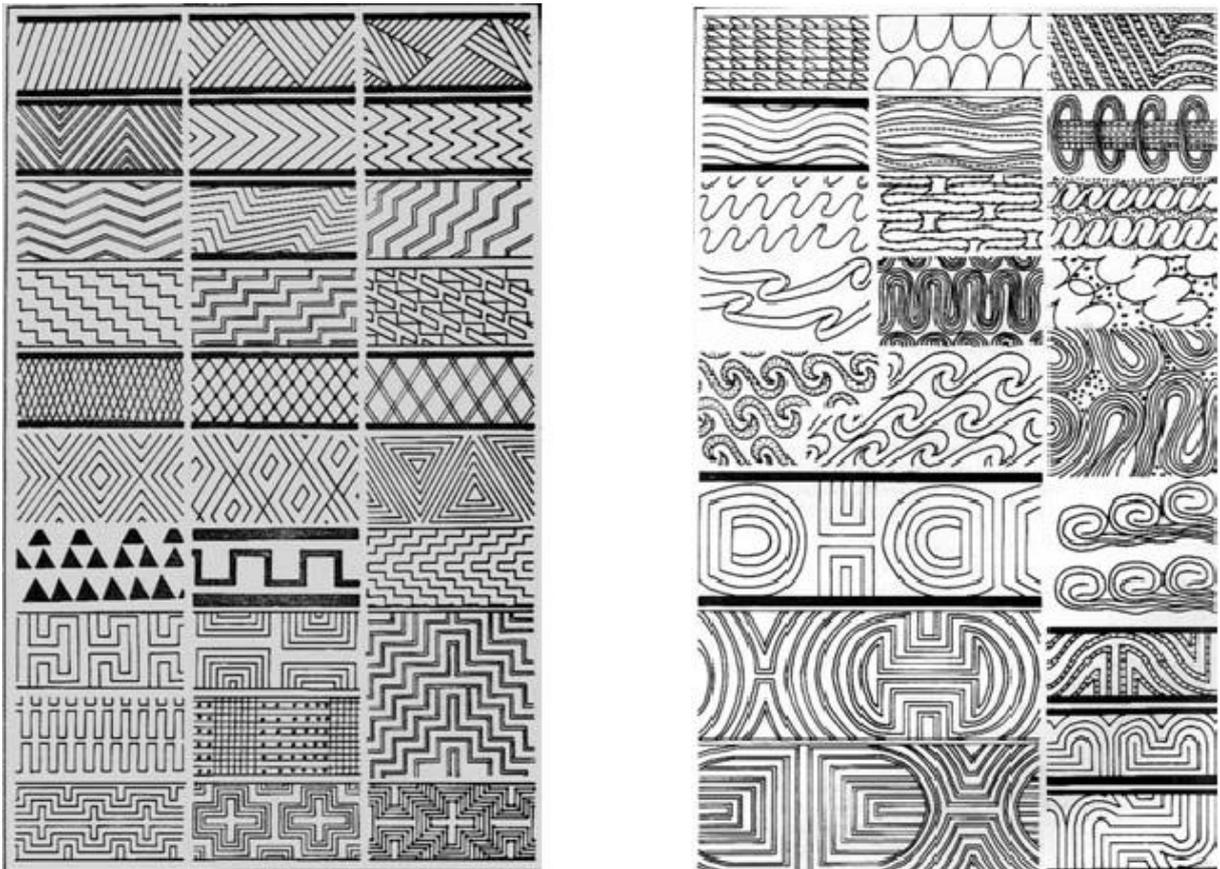
Em sua tese de doutorado apresentada ao PPGAS da FFLCH da USP, Silva (2001), trabalha a dimensão simbólica dos grafismos arqueológicos e suas representações através da Etnoarqueologia. Com o objetivo de “desvendar novas possibilidades de entendimento”, o autor debruça-se sobre o conteúdo simbólico da etnoarte (Proto) Kaingang⁶ e (Proto) Guarani⁷ e sua potencialidade comunicativa. Instrumentalizado de registros etnográficos e etnohistóricos, Sérgio Batista da Silva, foca-se na cultura material das “tradições ceramistas locais” do Planalto Sul-brasileiro, dando atenção destacada a etnoarte (Proto) Kaingang. O autor deixa evidente o caráter exploratório do segmento desse trabalho no que envolve a análise dos ornamentos nas cerâmicas (Proto) Guarani, buscando despertar o debate relativo a comparação entre os sistemas simbólicos (Proto)Jê do sul e (Proto)Guarani, levando em conta os limites existentes. Sem embargo, o conteúdo produzido na tese do Prof. Dr. Sérgio Batista da Silva acerca do grafismo (Proto) Guarani, ainda que possua natureza exploratória, ocupa papel seminal na base teórica do trabalho corrente, uma vez que a peça a ser trabalhada no próximo capítulo é da tradição Tupiguarani.

Modelos de Grafismos Proto-Guarani:

⁶ Termo utilizado pelo autor na tese.

⁷ Idem.

Figura 3 - Modelos de Grafismos (Proto) Guarani



Fonte: Schmitz (1985).

O autor levantou informações do conjunto simbólico gráfico *Mbyá-Guarani*, com o propósito de relacionar os sistemas simbólicos gráficos (Proto) Jê do sul e (Proto) Guarani. Para tanto, em um primeiro momento, buscou questionar aos *Mbyá* sobre as estampas das *adjakás* (cestarias), hoje produzidas. Em um segundo instante, o autor orientou-se em examinar os nomes e significados dos padrões gráficos expostos nas cestas. Essa denominação e a posterior acepção do conteúdo foram obtidas através de dados dos próprios fabricantes dos artefatos. Completando, o autor procurou ouvir interpretações nativas de imagens presentes em desenhos e fotografias de motivos decorativos em cerâmicas arqueológicas da Tradição Tupiguarani.

Os grafismos dos *adjakás* foram denominados por seus interlocutores de *ipará*⁸. Os padrões foram reconhecidos por ainda serem replicados nas cestarias, no entanto, existem impedimentos de comercialização entre os cestos possuidores de diferentes tipos de grafismos. De um lado, existem as ilustrações ensinadas por *Ñanderu* (impossibilitados para venda) e de outro, as “inventadas” por eles (comerciáveis). Talvez essa diferenciação

⁸ Segundo Silva (2001), o termo designa todos os grafismos *Mbyá*.

contribua para detenção de fatores cosmológicos presentes nos traçados, no sentido de que aqueles que são apreendidos por ensinamentos de *Ñanderu* e direcionados apenas aos descendentes originários, comunicam percepções concebidas somente pelos Guarani.

Ao que tudo indica, mesmo levando em consideração o caráter exploratório do trabalho de campo junto aos Mbyá-Guarani, estamos diante de uma etnoarte que aponta para conceitos cosmológicos, evidenciando em seus padrões gráficos os domínios da natureza e da sobrenatureza, através da representação de seres primordiais. Estes seres, reduzidos a alguns elementos anatômicos, relembram os tempos míticos primevos, nos quais humanos e divinos habitavam a mesma terra. (SILVA, 2001, p.229).

Ao confrontar os *Mbyá* com imagens de grafismos (Proto) Guarani, o autor recebeu como retorno de seus interlocutores, a identificação dos grafismos expostos. Os *Mbyá* apuraram que de fato se tratavam de formas replicadas nas cestarias elaboradas nos dias correntes.

O autor frisa que a comparação subsequente entre resultados obtidos com a incipiente pesquisa das representações gráficas (Proto) Guarani e os dados (Proto) Kaingang, vastamente analisados no decorrer de sua tese, pode, em suas palavras: “permitir um alargamento das discussões sobre grafismos pré-históricos, [...] contribuir para um avanço no debate sobre grafismos rupestres, suas autorias sociais e simbolismos”. (SILVA, 2001, p.224).

Sendo assim, o autor destaca algumas semelhanças, mas certamente outras significações, entre as formas dos grafismos arqueológicos Kaingang e Guarani, o que questiona as certezas sobre interpretações dos objetos fabricados no passado. Elencando um passo alternativo, possibilitando o entendimento cosmológico dessas sociedades, reafirmando o papel central do dado etnográfico para obtenção de resultados mais claros.

3 MÉTODO EM CERÂMICA

Pensar os artefatos cerâmicos traz-nos uma infinidade de possibilidades, como: datação radiocarbônica, fazer descrições detalhadas, analisar as funções práticas, ou mesmo, aplicar estudos de interpretações que envolvem desde os motivos relacionados às formas gráficas. Dias et al. (2008 a) discute em seu trabalho o potencial da cultura material Guarani pré-colonial para o estudo das artes indígenas, explorando a relação entre os grafismos e as categorias funcionais das vasilhas, esclarece:

Embora o estudo da cerâmica Guarani tenha avançado muito no tocante à relação entre forma e função das vasilhas, raros são os trabalhos que analisaram especificamente os grafismos quanto às suas características, variabilidade e conexões com conteúdos de natureza simbólica. (DIAS et al., (2008 a, p.6).

Nesse sentido, o presente trabalho se volta aos aspectos gráficos e simbólicos de uma peça, pensando que os mesmos ecoam como veículos transgeracionais de conhecimentos simbólicos, sociais e cosmológicos.

A pintura possui uma relação maior com o grupo e sua tradição que o tipo/variedade da decoração plástica. A pintura, seus motivos e representatividade na superfície de uma vasilha devem possuir todo um simbolismo muito difícil de serem alcançados por nós, pesquisadores pré-históricos. (LA SALVIA; BROCHADO, 1989, p.106).

Tratando-se de objeto cerâmico, o trabalho corrente dedica-se exclusivamente em nível do artefato (objeto modificado pelo homem), muito embora pudesse se debruçar sobre outros vestígios da cultura Guarani, como os do meio ambiente e/ou restos de animais que passaram sobre apropriação do homem ou em outras palavras, os ecofatos.

O artefato cerâmico tem sido ao longo da história do método em arqueologia trabalhado em diferentes formas. Segundo André Prous (1992, p.59): “os artefatos devem ser colocados em categorias que permitam a comparação dos artefatos e as indústrias entre si”. Para tanto, o autor sugere o uso da *tipologia*, no intuito de situar os objetos em tipo (categoria), função (forma ou fabricação), técnica, funcionalidade e/ou estilística. Usando dessa, o arqueólogo pode ou não saber se diferentes artefatos precedem de uma mesma tradição, por exemplo.

Para descrever um vasilhame inteiro, existe um vocabulário próprio para cada parte: chama-se base ao fundo, que puder plano, arredondado, com pés ou pedestal, etc. A parte central é chamada de bojo, quando o seu diâmetro maior apresenta uma brusca inflexão angular, diz-se que o bojo é carenado. A borda é parte terminal do poder, junto à boca. A extremidade da borda, por onde corre o conteúdo quando a vasilha fica inclinada, é chamada lábio. (PROUS, 1992, p.95).

Dentre as possibilidades de análise, o presente trabalho busca fazer a reconstituição gráfica da forma de um artefato cerâmico e de seus grafismos para que suas potencialidades interpretativas sejam mais bem exploradas no futuro. Muito embora o trabalho lide com uma única cerâmica, seu estilo extremamente rebuscado e suas particularidades gráficas merecem atenção para além de uma exposição laboratorial. Seus motivos representativos devem ser reconstituídos/documentados em detrimento de um aprisionamento pouco prático de suas potencialidades interpretativas. Essa análise específica pode contribuir para o conhecimento mais amplo, que é o conhecimento da cerâmica Guarani, da pintura da cerâmica Guarani, dos Guarani e da Arqueologia, pois se propõe a criação de uma estratégia ou método a ser incorporado de forma mais fácil aos arqueólogos. Dentro dos métodos que até hoje se tem utilizado na reconstituição gráfica em arqueologia, onde boa parte deles são reconstituições manuais, procurou-se inovar no intuito de promover uma maneira alternativa via computador da reconstituição gráfica, através de diálogos entre esses caminhos já conhecidos.

3.1 RECONSTITUIÇÃO GRÁFICA MANUAL

A reconstituição gráfica de objetos cerâmicos e de seus motivos decorativos em arqueologia é um potente meio de análise sócio-cosmológica da cultura Guarani, muito embora, nas palavras de Dias et al. (2008 a, p.12) “raros estudos contemplam a análise dos padrões gráficos representados na cerâmica Guarani”. Nessa perspectiva, ao restaurar os motivos gráficos presente nas cerâmicas, o proponente da remontagem contribui e impulsiona o desenvolvimento da pesquisa arqueológica que tenciona cruzar esses dados com o aporte etnográfico.

Prous (1992) sugere o *desenho tipológico* e o *desenho da peça*, como métodos mais comuns. No qual o primeiro demonstra a reconstituição de um objeto ideal que exemplifica toda a categoria eleita, enquanto o segundo busca uma visão mais real de um específico artefato. Esses desenhos são construídos de muitas maneiras, levando em conta fatores como projeção, ângulo e orientação de luz (para obtenção do sombreamento). Além disso, a

motivação do desenhista interfere no resultado, pois o pesquisador pode planejar examinar as variações de espessura ou querer reproduzir o perfil da peça, por exemplo.

Figura 4 - Reconstituição Gráfica Manual



Fonte: Prous (1992).

Fabricio J. Nazzari Vicroski (2012) autor da apostila de Técnicas de Laboratório em Arqueologia: Procedimentos básicos para conservação de acervos, utilizada no curso de extensão promovido pelo Núcleo de Pré-História e Arqueologia da Universidade de Passo Fundo, mantém as indicações de Prous para o desenho manual. O autor reitera o favorecimento do realce que a ilustração proporciona, além de afirmar que o desenho destaca características importantes que a fotografia não evidencia, conquanto, frisa: “não existem regras rígidas para documentação gráfica”. (VICROSKI, 2012, p.29).

3.2 RECONSTITUIÇÃO GRÁFICA COMPUTADORIZADA

Segundo Dias et al. (2008 b) são múltiplas as técnicas que facilitam a apreciação dos motivos gráficos para variados fins. No artigo intitulado “Propostas metodológicas para a representação de aspectos gráficos da cerâmica Guarani”, a autora analisa as vantagens e desvantagens de três meios de reprodução gráfica para padrões decorativos em vasilhas Guarani, são elas: técnica de decalque, sistema cilíndrico e sistema cônico.

De forma resumida⁹, propõe-se aqui, elucidar os prós e os contras apontados no artigo, para cada opção:

⁹ Para maior acepção: Dias et al. (2008 b).

A técnica do decalque logra uma imagem fiel aos detalhes, tendo mais precisão que os outros dois sistemas, no entanto produz deformações em relação ao modo em que o mesmo é percebido pelo observador quando se encontra perante o objeto.

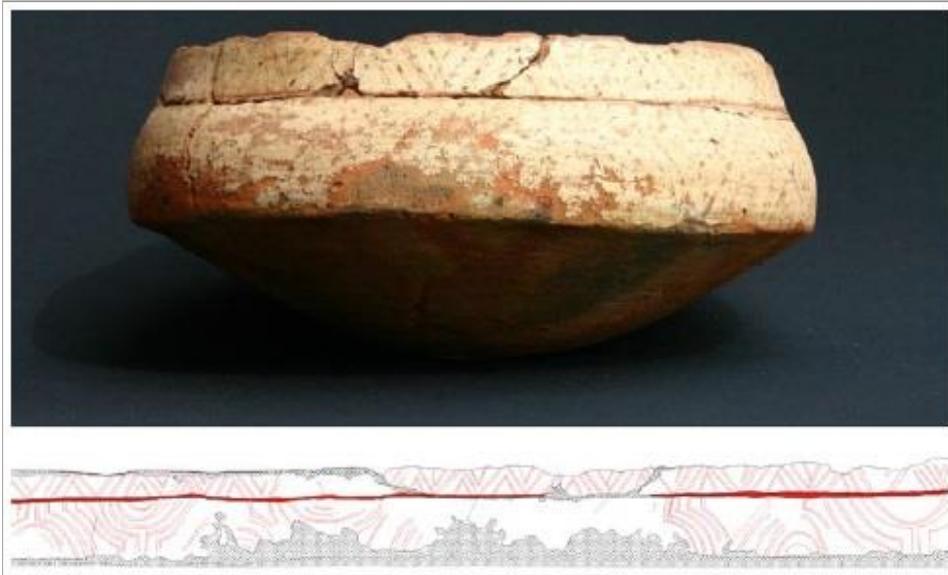
Figura 5 - Modelo Decalque



Fonte: Dias et al. (2008 b).

Positivamente, o sistema cilíndrico, proporciona uma apreciação sem interrupções dos padrões decorativos, ao possibilitar a evolução rítmica do desenho, no entanto, as etapas são numerosas, o que prolonga o procedimento.

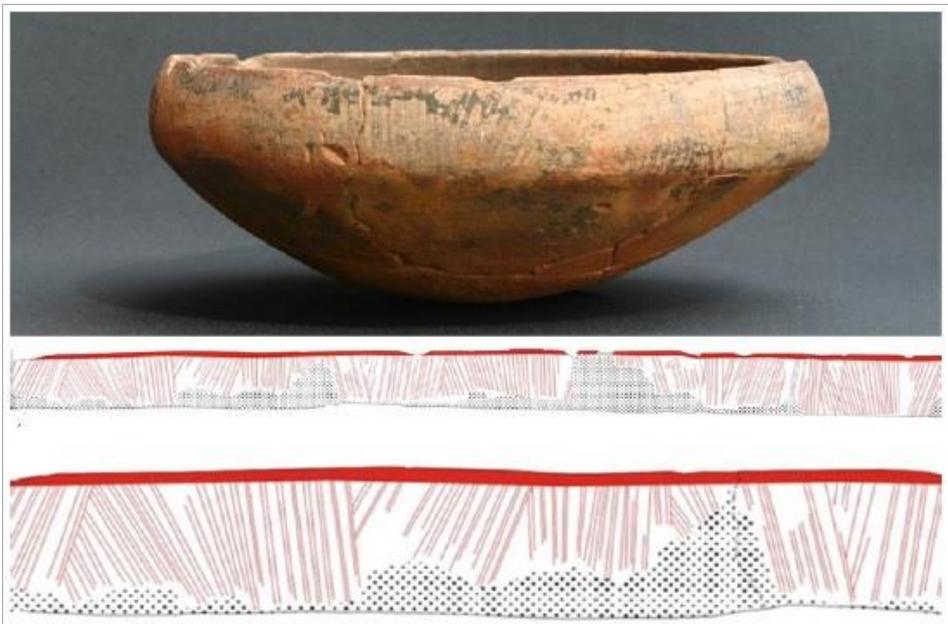
Figura 6 - Modelo Cilíndrico



Fonte: Dias et al. (2008 b).

Já o sistema cônico, proporciona uma relação entre desenho e volume das peças, não obstante, é alta a deformação das distâncias dos elementos gráficos.

Figura 7 - Modelo Cônico



Fonte: Dias et al. (2008 b).

No mesmo caminho de Vicroski (2012), a autora do artigo entende que não há um único método rígido a seguir na reconstituição gráfica, a aspiração deve ser a harmonização entre as estratégias. Essas se submetem ao objetivo do arqueólogo, às questões que ele se

propõe a estudar, seja a forma, o desenho, a espessura, etc. Qual seja o modelo de análise, ele deve acolher a finalidade do estudo, a especificidade do artefato e os materiais disponíveis para tanto. Essas complexidades serão os fatores norteadores da(s) metodologia(s) adotada(s).

Exemplo de harmonização metodológica encontramos no artigo de Dias et al. (2008 a), onde a autora analisa vasilhas da coleção do Museu de Arqueologia do Rio Grande do Sul (MARSUL), no qual conjunaram as práticas do seguinte modo:

O registro dos grafismos foi feito a partir de três técnicas conjugadas: fotografias com máquina fotográfica digital com definição de 7.1 megapixels, decalques e reconstrução de formas funcionais [...] A metodologia empregada para coleta dos dados variou de acordo com as características do tipo de suporte. Para os fragmentos, foram realizados decalques com películas plásticas que posteriormente foram escaneados e digitalizados no programa corel draw. Para as peças inteiras foi realizado o decalque sobre vários recortes de plástico transparente, devidamente numerado. (DIAS et al., 2008 a, p.14-15).

Seguindo essa perspectiva de consonância metodológica, o próximo capítulo se dedica ao processo de reconstituição gráfica de um artefato presente no acervo do LAE, onde serão apontadas as dificuldades e os desafios envolvidos no processo, assim como propor uma alternativa, dentre as tantas existentes, de reconstituição da visão frontal da peça e de seus grafismos, na justificativa de contribuir com o desenvolvimento de pesquisas etnoarqueológicas.

4 SUGESTÃO DE APLICAÇÃO

Embora seja improvável que os procedimentos científicos venham a eliminar totalmente os fatores subjetivos da interpretação de dados arqueológicos, eles podem aumentar significativamente as restrições impostas a tais interpretações pela evidência arqueológica. (TRIGGER 2004, p.501).

4.1 APRESENTAÇÃO DA PEÇA

Conforme relatado na introdução do trabalho, o artefato em questão possui origem desconhecida. Não há qualquer informação que norteie a pesquisa no sentido da proveniência geográfica da peça. A cerâmica não apresenta nenhuma inscrição contemporânea, não detém qualquer sigla ou indicação que possa clarear nesse sentido a pesquisa. Nem mesmo nas planilhas mais antigas do acervo, não há qualquer referência. Desse modo, através de consultas com o Prof. Dr. José Otávio Catafesto de Souza e com o Prof. Dr. Sérgio Batista da Silva, orientadores atuais do espaço, levantou-se a hipótese de que o objeto esteja presente no gabinete de Arqueologia da UFRGS, desde o tempo de coordenação do Prof. Dr. José Proença Brochado, possivelmente projeto de uma doação oriunda de fora da Universidade para análise científica. Essa circunstância não é incomum, segundo Dias et al. (2008 a, p.17):

A maior parte das coleções de vasilhas inteiras atualmente depositadas em Museus e Instituições Universitárias do Estado, são decorrentes de doações derivadas de achados ocasionais por ocasião da atividade agrícola ou de pesquisas arqueológicas exploratórias realizadas nos anos 60 e 70, sendo as informações contextuais escassas.

Fator essencial para desmembramento de dúvidas referentes à origem da peça e demais questões nucleares, o contato com o Prof. Dr. José Proença Brochado é ineficaz em virtude do afastamento do profissional da universidade.

Muito embora se trate de uma cerâmica de gênese desconhecida, suas particularidades gráficas merecem atenção para além de uma exposição laboratorial, na medida em que as incisões gráficas do exemplar estão perfeitamente acessíveis. Parte do artefato está disposto em cinco fragmentos de tamanhos variados, sendo todos detentores de estampas iconográficas que aqui serão exploradas. O formato das parcelas maiores permite a afirmação de que se trata de um *Cambuchí* da tradição Tupiguarani. Além da forma, outros elementos que caracterizam sua herança Tupiguarani, são os componentes empregados nos grafismos, linhas, curvas e cores.

A peça encontra-se nas dependências do Laboratório de Arqueologia e Etnologia da UFRGS, devidamente armazenada e exposta para análises científicas. O armazenamento está junto a outras centenas de artefatos cerâmicos que estão catalogados ou em processo de catalogação no reduzido museu/acervo do local.

4.2 INTEGRIDADE DOS FRAGMENTOS

Na condição de pouca experiência do autor no manuseio de artefatos arqueológicos e o fato da peça apresentar alta visibilidade de seus grafismos, com o intuito de respeitar a integridade dos fragmentos do *Cambuchí*, decidiu-se aplicar a representação gráfica diretamente pela fotografia, sem fazer o uso do decalque plástico.

Materiais utilizados: máquina digital Nikon 12 megapixels de resolução, luminária, tripé e fita métrica para centralizar a câmera, folhas de ofício e cartolinas brancas para obtenção de um fundo fotográfico homogêneo, isolando de outros elementos.

Fizeram-se fotografias em *modo macro* do conjunto e de cada fragmento separadamente, foram captadas cerca de duzentas imagens no total, de variados ângulos e distâncias, para uma posterior seleção das fotos mais figurativas. Para melhor apreciação do leitor, os fragmentos serão indicadas por números de 1 a 5.

Figura 8 – Fragmento 1



Fonte: Foto do autor

Figura 9 – Fragmento 2



Fonte: Foto do autor

Figura 10 – Fragmento 3



Fonte: Foto do autor

Figura 11 – Fragmento 4



Fonte: Foto do autor

Figura 12 – Fragmento 5



Fonte: Foto do autor

4.3 TRATAMENTOS DE IMAGEM

Primeiramente as fotos digitalizadas foram enviadas à exposição em um programa exclusivo para tratar imagens, Adobe Photoshop Lightroom 5.

O próximo passo foi aplicar no editor a função de ajustes de imagem, onde os níveis de coloração foram alterados em seis escalas percentuais: nível de entrada de sombra -9%, entrada de realce à nível -17%, nível de contraste + 37%, nível de nitidez +150%, nível de preto -17% e finalmente, nível de branco +64%.

Resultando nas seguintes mudanças:

Figura 13 – Fragmento 1 tratado



Fonte: Tratamento de imagem do autor

Figura 14 – Fragmento 2 tratado



Fonte: Tratamento de imagem do autor

Figura 15 – Fragmento 3 tratado



Fonte: Tratamento de imagem do autor

Figura 16 – Fragmento 4 tratado



Fonte: Tratamento de imagem do autor

Figura 17 – Fragmento 5 tratado



Fonte: Tratamento de imagem do autor

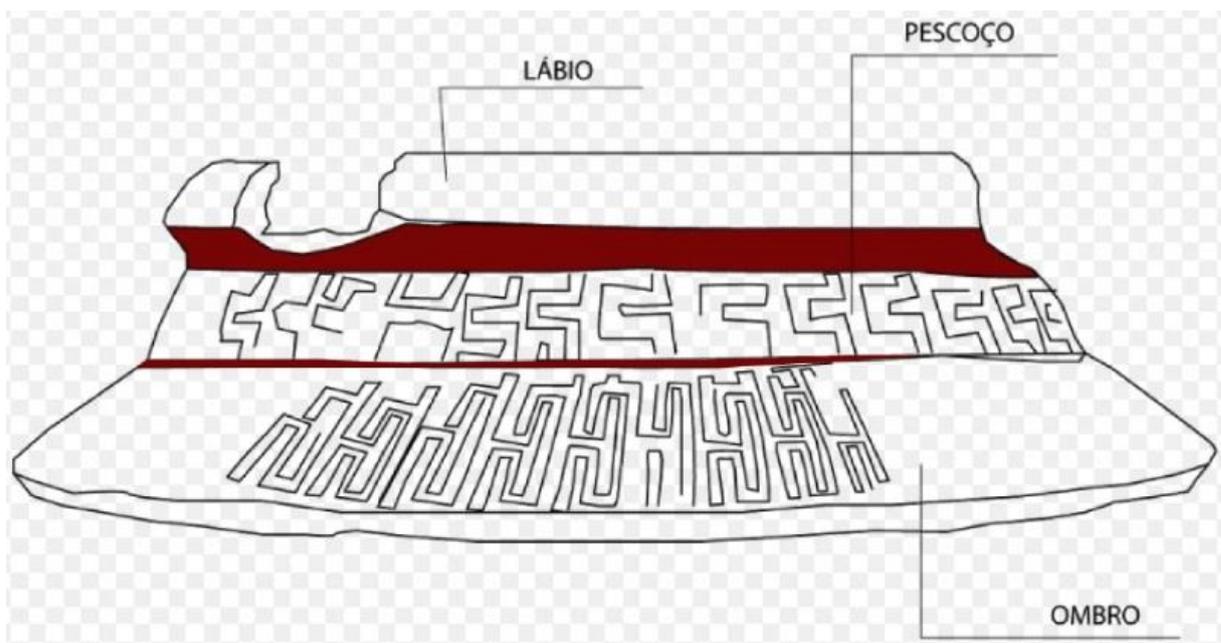
Após a edição dos níveis de cor, foi utilizada a ferramenta de seleção para separar a imagem do objeto do fundo da fotografia.

4.4 PROCESSO DE RECONSTITUIÇÃO DOS GRAFISMOS

Já com as imagens tratadas e as cores realçadas, através da ferramenta “caneta” foi possível aplicar o desenho vetorial dos fragmentos. Aproveitou-se para fazer indicações da nomenclatura das partes estruturais do vasilhame. As cores ressaltadas são o vermelho das faixas e o preto dos grafismos. Os desenhos foram feitos sobre engobe branco.

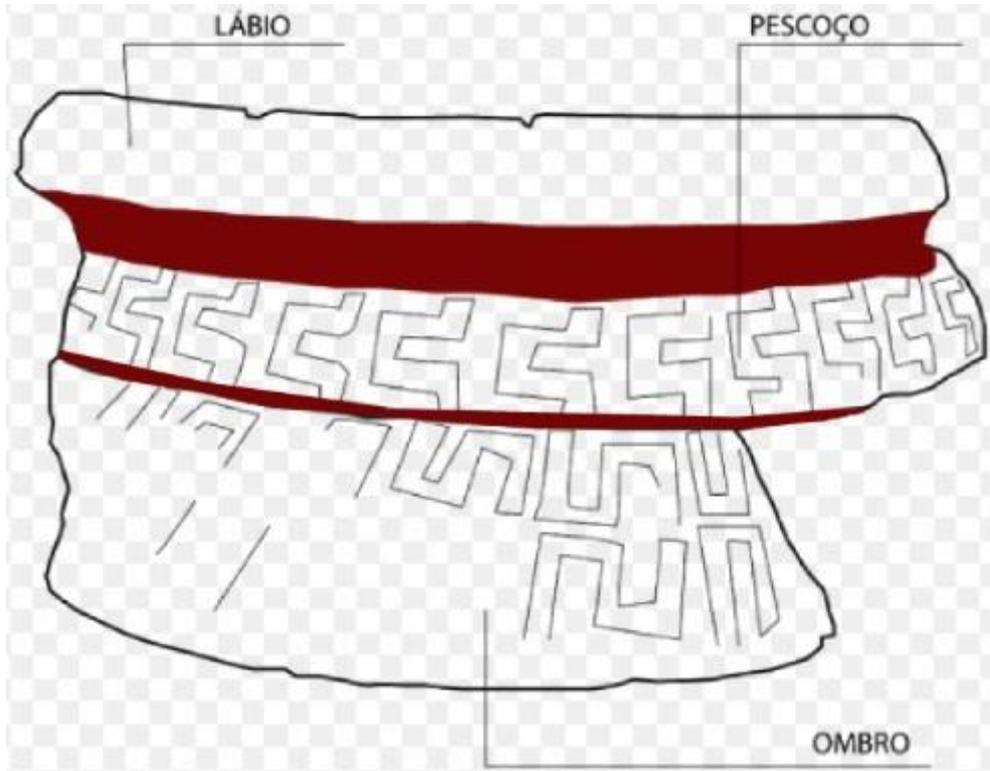
Notaram-se semelhanças nos motivos ornamentais no pescoço em quatro fragmentos (1, 2, 3 e 4). Apesar disso, alguns locais estão apagados pelo tempo, o que impossibilita reconstituir os grafismos por completo. Não foi executável a vetorização dos desenhos no fragmento 5.

Figura 18 – Fragmento 1 vetorizado



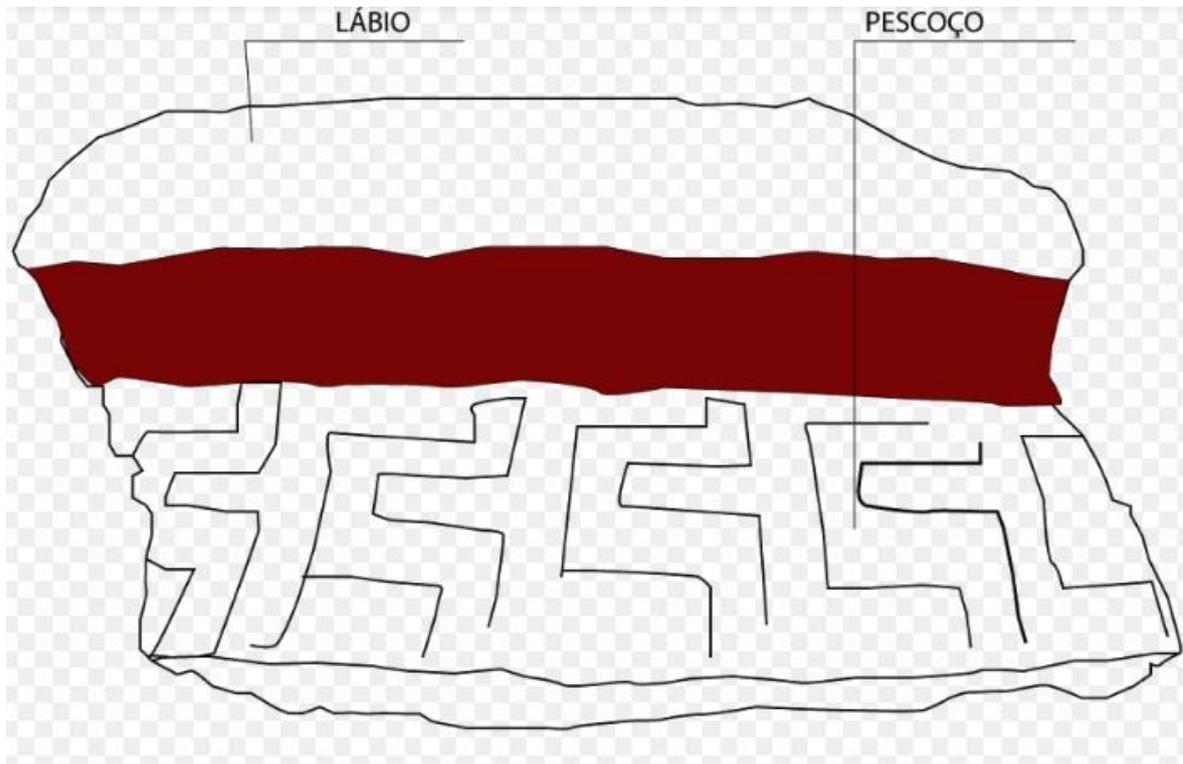
Fonte: Desenho vetorial feito pelo autor

Figura 19 – Fragmento 2 vetorizado



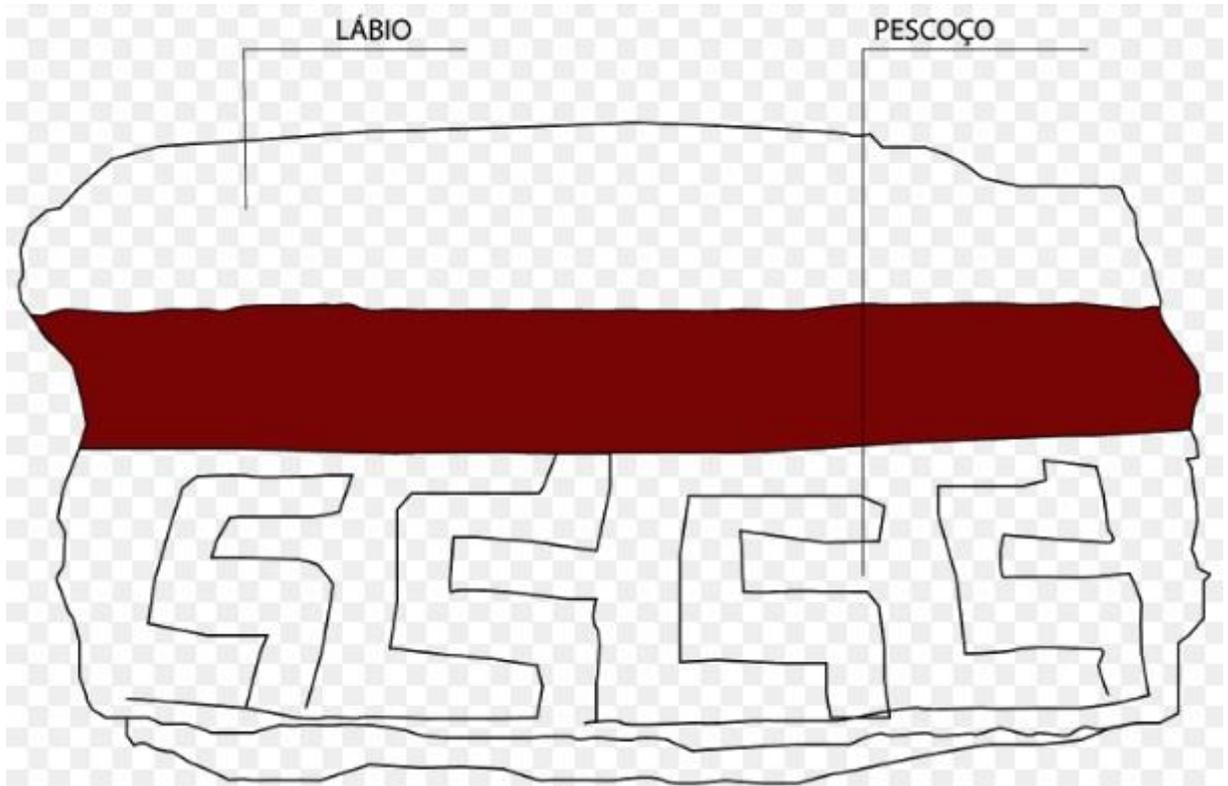
Fonte: Desenho vetorial feito pelo autor

Figura 20 – Fragmento 3 vetorizado



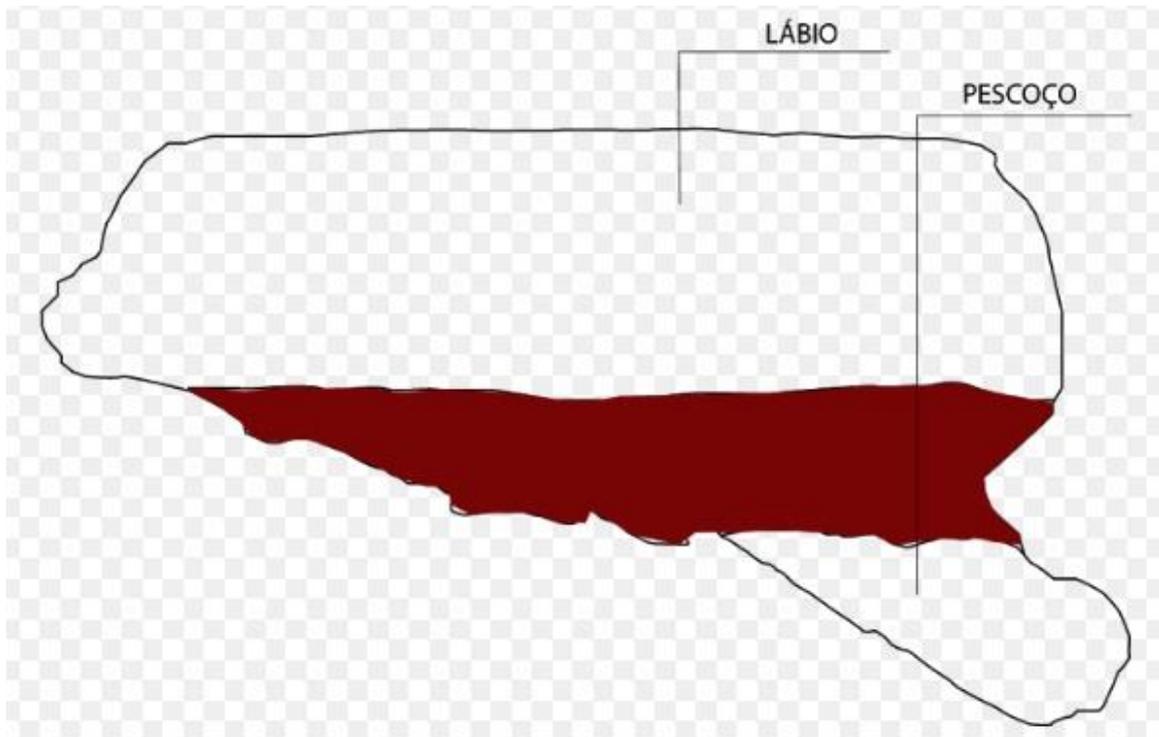
Fonte: Desenho vetorial feito pelo autor

Figura 21 – Fragmento 4 vetorizado



Fonte: Desenho vetorial feito pelo autor

Figura 22 – Fragmento 5 vetorizado



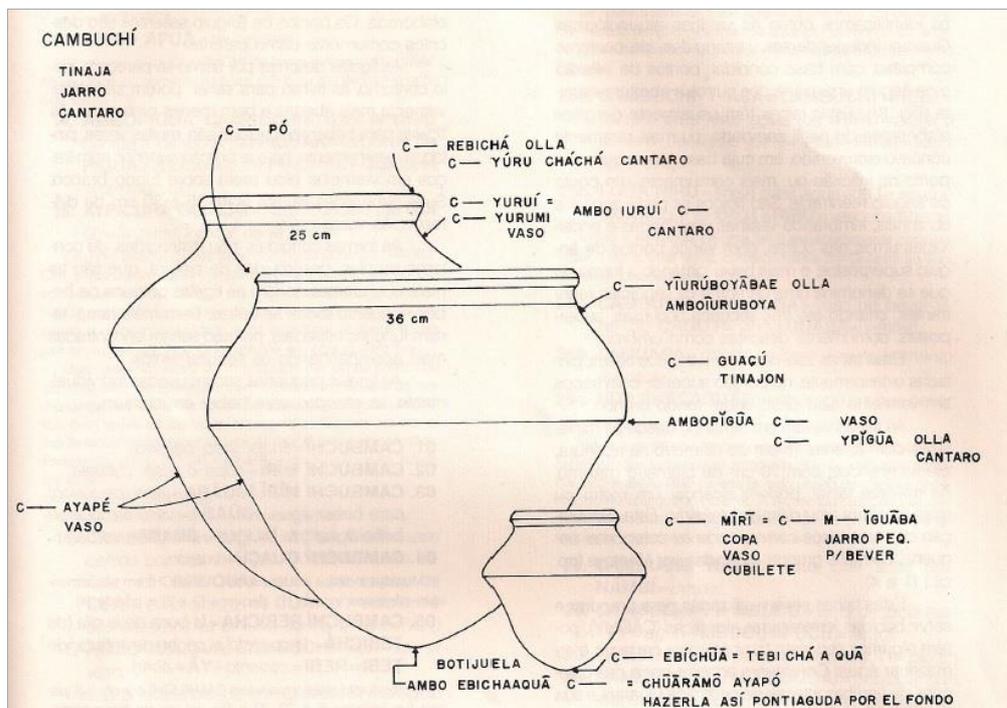
Fonte: Desenho vetorial feito pelo autor

4.5 PROCESSO DE RECONSTITUIÇÃO DA VISTA FRONTAL DA PEÇA

Através da observação das formas dos fragmentos e posterior análise dos exemplos do livro “Cerâmica Guarani” (1989), das dissertações de Kelly de Oliveira (2008) e Mariana Araújo Neumann (2008), por meio de analogia, inferiu-se a hipótese de vista frontal do que foi a vasilha.

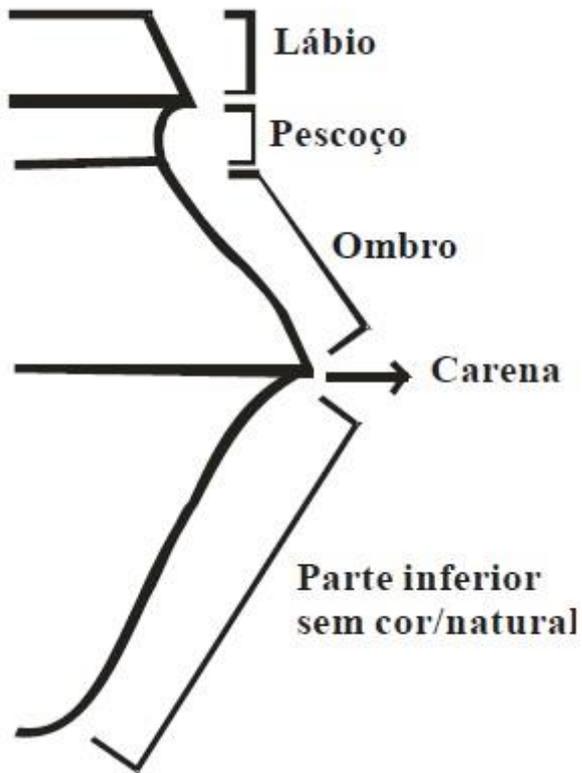
Segundo Neumann (2008, p.54): “nas vasilhas grandes a superfície externa costuma ter decorados um lábio, um pescoço mais ou menos desdobrado e um ombro que pode ser múltiplo. A parte inferior da vasilha, depois da inflexão ou *carena*, costuma apresentar-se ao natural.”.

Figura 23 – Modelo de *Cambuchí* A



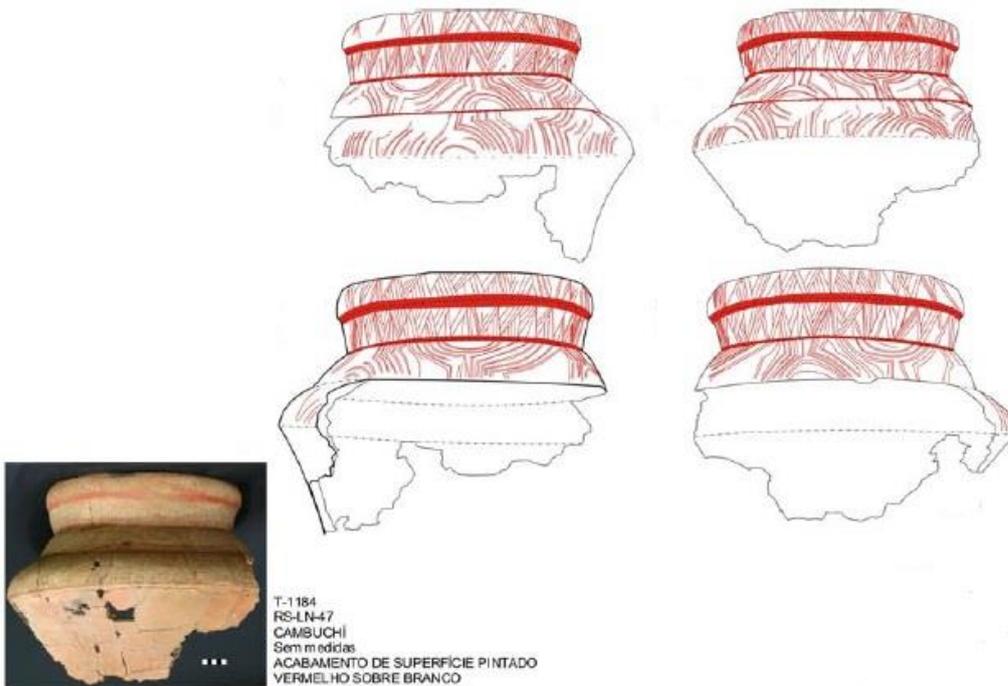
Fonte: La Salvia e Brochado (1989)

Figura 24 – Modelo de Cambuchí B



Fonte: Oliveira (2008)

Figura 25 – Modelo de Cambuchí C



Fonte: Neumann (2008)

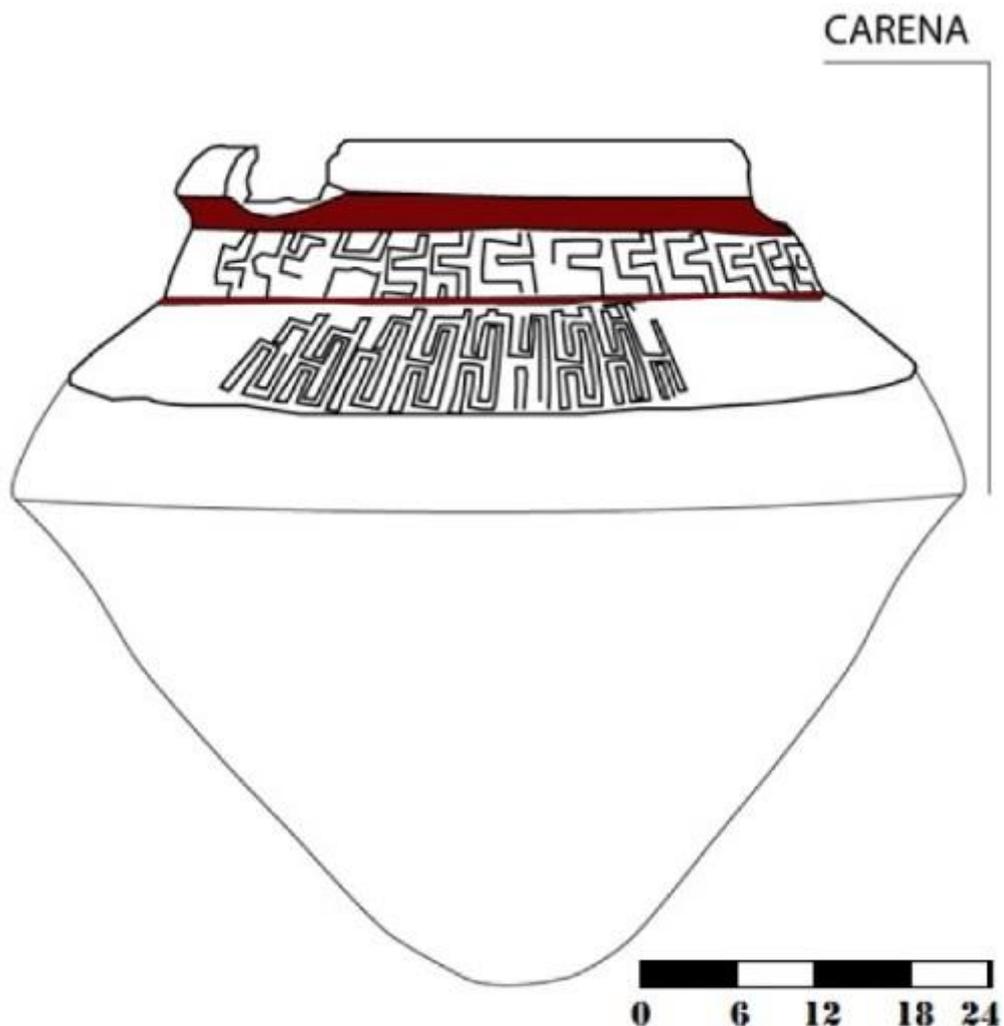
4.6 ARTE FINAL

No editor de imagens Adobe Illustrator CS6 foi inserida a figura vetorizada. O fragmento de número 1 do vasilhame foi eleito para reconstituição por se tratar da fração que possui mais elementos a serem considerados.

Optou-se em utilizar a representação da vista frontal, pois nessa perspectiva é possível sugerir o formato do *Cambuchí* em sua totalidade.

Arte final:

Figura 26 - Proposta de Forma



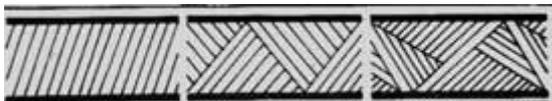
Fonte: Reconstituição do Autor

4.7 DISCUSSÃO DE RESULTADOS

O desafio de reconstituir a parte frontal de um *cambuchí* e de seus grafismos se mostrou operoso na medida em que faltaram dados necessários a um melhor empreendimento da proposta. Partir de um objeto sem identificação formal nenhuma, foi fator instigante e ao mesmo tempo condição limitante de resultados. Além disso, a falta de experiência do autor no manuseio das peças tolheu a possibilidade de aplicar determinadas técnicas propostas por outros autores que ao se somar com os métodos aplicados contribuiriam com o propósito do trabalho.

Foram identificados grafismos (já muito apagados) no lábio da peça, fato que impossibilitou a proposta de reconstituí-los. Na imagem abaixo se sugere opções de como eles seriam através de analogia ao levantamento de modelos apresentados por Schmitz (1985).

Figura 26 - Sugestão de Grafismo no Lábio



Fonte: Schmitz (1985).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pesquisas etnoarqueológicas fazem o cruzamento de dados entre os artefatos e o aporte etnográfico. Especificamente, no caso da cerâmica Guarani, detentora de especificidades rebuscadas, o artefato é estudado de muitas maneiras, com diferentes objetivos. Neste trabalho, buscou-se a melhor elucidação dos grafismos de um único *Cambuchí*, na intenção de dar visibilidade à peça e tornar público um material que estava empoeirado num canto de laboratório.

Seus motivos morfológicos e simbólicos foram restaurados e lançados a análises futuras. Muitos dos traços estão deteriorados pelo tempo, apagados, no entanto, com a contribuição da tecnologia, proporcionou-se a tentativa da reprodução da vista frontal do artefato, em duas dimensões, considerando as limitações de materiais e da prática aplicada.

Foi um preparativo de uma empreitada que pode ter sequência. Após a criação desse trabalho pode-se testar junto aos Guarani, se a reconstituição total dos grafismos tem ou não fundamentação, por exemplo. O intuito é construir um acervo digitalizado, onde o exercício proposto possa prosseguir e tentar, assim, ampliar o diálogo com os Guarani sobre o tema.

Por ser tratar especificamente de uma peça, o trabalho é muito pontual, no entanto, os ganhos que se podem ter dele são grandes, por exemplo, ter tirado da invisibilidade e da poeira o material e agora poder dar a conhecer aos descendentes dos artífices e integrá-los como partícipes no processo de investigação etnoarqueológica.

REFERENCIAS

BROCHADO, J. P. A Tradicao Ceramica Tupiguarani na America do Sul. *CUO, Rev. C. Mest. Hist.*, UFPE, vol. 3, p.47-60, 1980.

_____. A expansão dos tupi e da cerâmica da tradição policrômica amazônica. *Dédalo*, São Paulo, vol. 27, p.65-82, 1989.

CADOGAN, L. *Ayvu Rapyta*. Textos míticos de los Mbya-Guarani dei Guaira. Universidade de Sao Paulo, Fac. Fil.Cienc. e Letras, Boletim n°227, Antropologia n°5, Sao Paulo, 1959.

DIAS, A. S. et al. O discurso dos fragmentos: sócio-cosmologia e alteridade na cerâmica guarani pré-colonial. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 5-34, jul./dez. 2008a.

_____. et al. Propostas metodológicas para a representação de aspectos gráficos da cerâmica Guarani, *Revista de Arqueologia*, vol. 21, n.2, p.25-40, 2008b.

FORD, James A. Método quantitativo para estabelecer cronologias culturales. *Manuales Técnicos 3*, Washington: Unión Panamericana, 1962

JACOBUS, André Luiz. A Cerâmica Indígena No Sul Do Brasil. **34º Congresso Brasileiro de Cerâmica**. Vol. 36, n°245, set/out, 1990.

JANDIRA NETO. **PRONAPA - Uma História da Arqueologia Brasileira Contada Por Quem A Viveu**. Entrevistado - Prof.º Dr. Ondemar Dias em Janeiro de 2014. Disponível em: <<http://www.arqueologia-iab.com.br/publications/download/28>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

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

MEGGERS, Betty & EVANS, Clifford. Como interpretar a linguagem da cerâmica. **Manual para arqueólogos**. Washington, Smithsonian Institution, 1970.

MONTOYA, Antonio Ruiz de. **Vocabulario de la lengua Guaraní**. Transcrição e transliteração por Antonio Caballos. Introdução por Bartomeu Melià. Asunción: CEPAG, 2002.

NEUMANN, Mariana Araújo. **Ñande Rekó: diferentes jeitos de ser Guarani**. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul PUCRS, Porto Alegre, 2008.

OLIVEIRA, Kelly de. **Estudando a cerâmica pintada da Tradição Tupiguarani: a coleção Itapiranga**, Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul PUCRS, Porto Alegre, 2008.

PROUS, André. **A pintura em cerâmica guarani**. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, Anais da I Semana de Arqueologia, Suplemento 8: 11-20, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revmaesupl/article/viewFile/113505/111460>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

_____. **Arqueologia Brasileira**. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1992.

SCHMITZ, P. I. O Guarani no Rio Grande do Sul. *Boletim do MARSUL*, Taquara, v.2, 1985

SILVA, Sergio Baptista da. **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.

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

TOCCHETTO, F.B. Possibilidades de interpretação do conteúdo simbólico da arte gráfica Guarani. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo, vol. 6, p.33-45, 1996.

TRIGGER, Bruce G. **História do Pensamento Arqueológico**. São Paulo: Odysseus Editora, 2004.

UNKEL, Curt Nimuendaju. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani**. São Paulo: HUCITEC, Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

VICROSKI, Fabricio J. Nazzari. **Técnicas de laboratório em arqueologia**: Procedimentos básicos para conservação de acervos. Passo Fundo/RS, agosto de 2012.