

A ICONOGRAFIA CERÂMICA COMO MARCADOR IDENTITÁRIO DOS GRUPOS PRÉ-HISTÓRICOS TUPIGUARANI EM PERNAMBUCO, BRASIL

Giseli Santana da Costa¹

Viviane Maria Cavalcanti de Castro²

Ricardo Pinto de Medeiros³

Resumo: Na pesquisa realizada, a iconografia cerâmica, dos grupos pré-históricos Tupiguarani em Pernambuco, foi estudada com o objetivo de identificar os componentes que remetem ao estilo cerâmico Tupiguarani. Como hipótese, infere-se que o conjunto de elementos técnicos que compõem este estilo, bem como as escolhas do ceramista em buscar obedecer a uma regularidade, foi resultado de um domínio que identifica culturalmente os grupos como portadores de uma capacidade criativa que os diferencia dos demais. A metodologia utilizada foi a análise das variáveis técnico-morfológicas e decorativas para a construção do perfil estilístico, bem como a reconstituição por meio digital e análise comparativa dos motivos iconográficos Tupiguarani. Os resultados mostraram aspectos decorativos semelhantes e diferentes entre as mesorregiões de Pernambuco, o que pode ser um indicativo de possíveis identidades regionais dentro da tradição arqueológica. **Palavras-chaves:** Cerâmica Tupiguarani, Iconografia, Estilo, Identidade Cultural.

Abstract: In the research carried out, the ceramic iconography of the Tupiguarani prehistoric groups in Pernambuco was studied in order to identify the components that refer to the Tupiguarani ceramic style. As a hypothesis, it is inferred that the set of technical elements that compose this style, as well as the ceramist's choices in seeking to obey a regularity, was the result of a domain that culturally identifies groups as having a creative capacity that differentiates them from the others. The methodology used was the analysis of the technical-morphological and decorative variables for the construction of the stylistic profile, as well as the digital reconstruction and comparative analysis of the Tupiguarani iconographic motifs. The results showed similar and different decorative aspects among the mesoregions of Pernambuco, which may be indicative of possible regional identities within the archaeological tradition.

Keywords: Tupiguarani Ceramics, Iconography, Style, Cultural Identity.

¹ Mestre em Arqueologia pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE.

² Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Universidade Federal de Pernambuco - UPFE.

³ Departamento de Arqueologia, Universidade Federal de Pernambuco. - UFPE

Introdução

A iconografia esteve presente no universo cultural dos grupos humanos pré-históricos, independente da maneira como era representada, sendo no próprio corpo ou na cultura material como suporte. Esteve associada a contextos sociais e ritualísticos, tendo em vista que a sua utilização representava uma forma de linguagem, uma mensagem transmitida através de símbolos que possuíam significados específicos.

Para Panofsky (1986: 47), a Iconografia “é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”. Neste caso, a partir desta definição, entende-se que é possível refletir sobre as formas de apresentação dos motivos contidos na cerâmica arqueológica, considerando-os como resultado da união de técnicas decorativas associadas à existência de significados simbólicos, capazes de representar culturalmente os grupos que os produziram, ao mesmo tempo em que transmitiam mensagens que lhes identificavam culturalmente. A partir disso, considerou-se a iconografia identificada na cerâmica estudada como um elemento artístico, característico dos grupos pré-históricos pertencentes à tradição arqueológica Tupiguarani, no qual buscaram representar elementos que permeavam o cotidiano e o universo mítico religioso.

De acordo com Ribeiro (1989); Vidal (1992) e Vidal e Silva (1995), dentre diversos pesquisadores que desenvolveram trabalhos sobre a iconografia entre grupos indígenas, tais como os Kayapó, Karajá, Waurá, Kaxinawá e outros, discorrem que estes indivíduos obtiveram o domínio da produção artística desenvolvendo técnicas decorativas que, além de possuírem valores identitários, também atribuíam aos mesmos, diferentes funções emblemáticas.

Para La Salvia e Brochado (1989: 25), os processos decorativos⁴ estão vinculados tanto à necessidade, quanto à utilização do objeto, associado à funções específicas: “os tipos de acabamentos, quer internos como externos, têm uma finalidade, têm uma razão de ser, não são aleatórios, criados exclusivamente pela vontade própria do artesão”.

⁴ Segundo La Salvia e Brochado (1989: 25) “o processo decorativo seria a aplicação de um tratamento artístico através de técnicas específicas sobre uma superfície especialmente preparada”.

A forma de representação da iconografia, bem como os demais aspectos técnicos que envolvem o processo de produção da cerâmica é o que, de fato, marcam culturalmente os grupos ceramistas. Como afirma Chmyz (1966), a combinação de elementos ou motivos associados em um padrão comum é o que caracteriza os grupos culturais pertencentes a uma tradição arqueológica, neste caso especificamente, a Tradição Tupiguarani.

Portanto, são os aspectos técnicos e simbólicos, associados às escolhas do ceramista durante o processo de confecção dos seus objetos cerâmicos, que definem o estilo, que segundo Wiessner (1983: 256) seria “a variação formal na cultura material que transmite informações sobre identidade pessoal e social”.

Neste sentido, a caracterização do estilo começaria a partir da análise dos aspectos técnicos, que incluiriam a técnica de sobreposição dos roletes de argila; o tipo da queima (podendo ser completa ou incompleta); o tratamento de superfície (podendo ser alisado, corrugado, escovado ou ungulado); a espessura das paredes e os tipos de borda (reforçada) e lábios (apontado ou arredondado); vasilhas com bocas circulares ou quadrangulares (Chmyz 1966; La Salvia e Brochado 1989).

Ainda de acordo com os autores, em se tratando especificamente da decoração pintada, ela é aplicada em uma superfície alisada, na parte interna ou externa do vasilhame, com grafismos em motivos geométricos. Linhas retas e curvas se associam a pontos pretos e marrons, com faixas vermelhas, sendo a cor branca predominante como um banho que antecede a aplicação dos desenhos.

Diante disso, buscando ressaltar a importância do estudo da iconografia na cerâmica arqueológica, bem como, contribuindo com o avanço das pesquisas sobre os grupos ceramistas Tupiguarani, especificamente no estado de Pernambuco, este trabalho tem o objetivo de estudar o material cerâmico com decoração pintada desses grupos ceramistas, que foram evidenciados em projetos de pesquisas desenvolvidos a partir da década de 1980⁵.

⁵ Esses trabalhos foram desenvolvidos por pesquisadores vinculados ao Laboratório de Arqueologia, sob a coordenação do Professor Marcos Albuquerque e ao Departamento de Arqueologia da Universidade Federal de Pernambuco.

Iconografia, motivo, estilo e identidade cultural na cerâmica Tupiguarani

É possível reconhecer determinados grupos indígenas através da iconografia produzida nos objetos e no próprio corpo. Acredita-se que para as sociedades ceramistas que possuem o domínio da técnica decorativa policroma, esta prática possui nos elementos que a compõem, uma sistematização e um significado. Nos objetos, seja na preparação da superfície alisada para receber uma camada de cor como engobe e posteriormente os desenhos, na superfície interna ou externa do vasilhame e até mesmo nos motivos, nas cores e no que eles representam.

Acrescenta-se ainda, que estes critérios venham ser comparados ao que Oliveira (2008) considerou como sendo o resultado de escolhas determinadas culturalmente, que caracteriza a tradição arqueológica Tupiguarani, por esses indivíduos reproduzirem os mesmos elementos técnicos, em razão da existência de significados simbólicos como marcas distintivas de uma organização cultural.

Esta mesma constatação foi apresentada por Silva (2000), a partir das ideias levantadas por Cresswell (1996) de que todo o processo de produção da cerâmica, desde a obtenção da matéria-prima até a decoração, é o resultado de uma “estruturação lógica e coerente da sequência produtiva”, existente dentro dessa organização (Cresswell apud Silva 2000: 22).

Quanto aos elementos técnicos que envolvem a construção da iconografia na cultura material, especificamente nos objetos cerâmicos, Scatamacchia (2004) desenvolveu uma proposta de descrição e classificação, tanto técnico morfológica quanto decorativa da cerâmica Tupiguarani, com o intuito de identificar culturalmente esses grupos e os artefatos produzidos em resultado de um domínio técnico adquirido por eles. As diferentes categorias que a autora utilizou para classificar os desenhos foram utilizadas também para categorizar os motivos identificados neste trabalho.

Quanto ao que a iconografia indígena pode representar, Vidal (1992) explica que nas sociedades indígenas, ela se mostra como uma forma de transmissão de mensagem, que diz respeito às várias formas de pensar, estando essas relacionadas aos processos cognitivos dos indivíduos, onde se deseja transmiti-la através de elementos que representam figuras mitológicas.

Portanto, as diferentes abordagens sobre como a iconografia é representada dentre os grupos indígenas, mostram como este estudo atenta para a possibilidade da existência do universo simbólico que encontraram nessa técnica decorativa, uma maneira de manifestar a sua visão do mundo natural ou sobrenatural como uma forma de linguagem visual, vista como uma das poucas formas de expressão (Vidal 1992).

Diante disso, tendo em vista que a iconografia dos grupos pré-históricos ceramistas é identificada como uma forma de representação cultural, estando vinculada a domínios materiais e imateriais, pode-se considerar que estes fatores são o que fazem os indivíduos reconhecerem esta iconografia como parte da sua própria identidade.

Além disso, assim como argumenta Ribeiro (1986), o processo de confecção de um objeto, a princípio passa a ser para fins manufaturais, com o objetivo de suprir uma necessidade cotidiana, porém a natureza da matéria-prima, as técnicas empregadas e a função que irá desempenhar são os elementos que o consideram como um objeto capaz de possuir um caráter identitário. Segundo a autora, isso configura a peça a condição de que, ao mesmo tempo em que ela é um objeto utilitário, é também um elemento que carrega em si estilo e simbolismo, determinados culturalmente pelo ceramista.

Convém esclarecer que de acordo com a definição de La Salvia e Brochado (1989: 95), o termo *motivo*, na iconografia, estaria referindo-se a “representações de entidades, animais e vegetais, que estariam ali simbolizadas”. Para eles, “são os desenhos formados pelas linhas e seu posicionamento na superfície da vasilha dentro dos campos, que será uma área definida por faixas” (La Salvia e Brochado, 1989:100).

Para os autores, os motivos eram o resultado das preferências e habilidades do indivíduo, e que a sua utilização está vinculada a necessidades individualizadas. Diante disso, consideram-se como motivo os desenhos construídos a partir das linhas e pontos que, quando combinados, apresentam diferentes formas.

Na Arqueologia o termo estilo vem sendo definido por pesquisadores ligados a diferentes pontos de vidas teóricos. Especificamente nos anos 1960, uma das definições do termo foi apresentada por Chmyz (1966:14), como sendo um “conjunto de elementos ou motivos, associados num padrão comum, que caracterizam um horizonte, uma tradição ou um

complexo". Para o autor, esta definição de estilo está associada às escolhas do artesão no momento da confecção dos seus objetos.

Em se tratando de como os motivos e tudo o que compõe a iconografia na cerâmica são vistos no contexto arqueológico, as diversas interpretações iconográficas em contextos indígenas não fogem da associação com razões míticos religiosas.

Gonzalez (1979) buscou interpretar como a iconografia do material cerâmico de grupos pré-colombianos refletia significados culturais, baseado em uma perspectiva arqueológica, por meio da análise dos signos que se apresentavam, muitas vezes, tanto de forma realista quanto fantasiosa, mas que possuíam um significado importante para os seus criadores e receptores.

O autor constatou que o conjunto iconográfico representado pelos grupos pré-colombianos, vai muito além de simples representações figurativas e são, na verdade, expressões naturalistas que, além de serem verificadas através de uma análise estrutural, se configuraram como signos que possuem um caráter significativo, que é fruto de uma semiologia, ligados ao contexto mítico religioso desses grupos.

Carvalho (1983), ao analisar uma coleção cerâmica proveniente dos grupos Tupinambá, da região de Praia Grande, Litoral de São Paulo, identificou que os vasos cerâmicos pintados cumpriam um papel importante em cerimônias festivas, visto que eles eram confeccionados para serem utilizados em eventos que sediavam a cauinagem e a antropofagia ritual. Ela ainda esclarece que foram estes dois fatores que influenciaram a produção de cerâmicas com decoração pintada, associando este fato ao simbolismo que permeia a cultura Tupiguarani.

Ainda neste mesmo ponto de vista, Buarque (2010) quando analisou estruturas funerárias de aldeias Tupinambás, em Araruama, no Rio de Janeiro, identificou fragmentos cerâmicos pintados com motivos que se assemelham a elementos anatômicos, como linhas sinuosas com formatos que se aproximam visualmente a motivos intestinais. A autora também acredita que houve uma relação entre estes dois elementos, em resultado da prática de antropofagia, como um sinal estruturador dos grupos Tupinambá.

Ainda no âmbito da Arqueologia e das descrições e interpretações sobre a iconografia cerâmica, Prous (2010) através de uma abordagem técnica, desenvolveu uma metodologia que objetivou

caracterizar a pintura Tupiguarani, de um conjunto artefactual proveniente de sítios situados no estado de Minas Gerais. Com o intuito de elaborar um catálogo descritivo dos fragmentos pintados, provenientes das coleções de museus arqueológicos, de vários estados brasileiros, tais como Minas Gerais, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Sergipe, Bahia, Rio Grande do Sul e Santa Catarina, esse pesquisador desenvolveu uma metodologia que privilegiou a análise macroscópica do sistema decorativo das peças. Também foi desenvolvido um vocabulário, que buscou referenciar a forma como os elementos decorativos são descritos e como os motivos são construídos e organizados no campo gráfico..

Estilo e Perfil Estilístico

Na Arqueologia o termo estilo vem sendo definido por pesquisadores ligados a diferentes pontos de vistas teóricos. Especificamente nos anos 1960, uma das definições do termo foi apresentada por Chmyz (1966: 14), como sendo um “conjunto de elementos ou motivos, associados num padrão comum, que caracterizam um horizonte, uma tradição ou um complexo”. Para o autor, esta definição de estilo está associada às escolhas do artesão no momento da confecção dos seus objetos.

Seguindo esse pensamento, Dias e Silva (2001: 95) destacam que o estilo está relacionado como um sistema tecnológico, que pode ser o resultado de estratégias adaptativas, relacionadas com o meio natural e socioeconômico dos grupos culturais. De acordo com as autoras, o estilo é visto como uma expressão que se manifesta no objeto, que contribuem para “reafirmar as identidades culturais nele representadas” (Dias e Silva 2007: 64).

Segundo nesse mesmo ponto de vista, Oliveira (2000: 109) também acredita que o estudo do estilo na cerâmica está associado a elementos técnicos, visto que a mesma utiliza a definição de “estilo tecnológico” para identificar as associações técnicas e as escolhas dos grupos culturais. A autora ainda acrescenta que utiliza a definição de estilo para buscar padrões tecnológicos, fazendo uso de comparações entre o sistema de produção dos artefatos de grupos culturais distintos.

Os pontos de vista de Dias e Silva (2007) e Oliveira (2000) estão pautados nas ideias defendidas por James Sackett (1977), que o estilo é formado por todos os elementos técnicos que compõem

a construção dos objetos. Isto porque, para esse autor, esses elementos contam desde a confecção dos objetos até a sua decoração, sendo possível identificar aspectos que refletem culturalmente a identidade de quem os construiu, associando estilo e função como indissociáveis.

O que esses autores têm em comum é o estudo do estilo pautado nos aspectos ligados a materialidade, associados aos elementos técnico, morfológicos e a função.

Por outro lado, pensando diferente, Wobst (1999) acredita que o estilo perpassa por diferentes formas de relações entre os indivíduos e os objetos, sendo observado através da maneira como se expressam, se comunicam e se identificam, como resultado também de um pensamento ideológico que influencia as ações dos indivíduos dentro de um grupo cultural.

Neste sentido, Shanks e Tilley (1992) reforçam que é necessário considerar que a cultura material é confeccionada, decorada e utilizada por atores sociais e faz parte de um sistema composto por aspectos políticos, econômicos e cosmológicos e que o estilo, nesse caso, é visto como um elemento capaz de refletir estes aspectos estruturais, associados à identidade cultural desses grupos.

Complementando as ideias dos autores acima, Oliveira (2016) acredita que o estilo presente na iconografia cerâmica apresenta dimensões comunicativas e identitárias, que a cultura material mantém uma relação com os processos de transmissão, comunicação e diferenciação, ou seja, a cerâmica e sua iconografia, nesse caso, é vista como um veículo que comunica e identifica um conteúdo simbólico, ideológico ou identitário.

Considerando válidas todas as definições de estilo demonstradas, destacam-se os preceitos descritos por Wiessner (1983), que acredita e mostra como o estilo é capaz de refletir a identidade cultural desses grupos. A autora argumenta que os estudos sobre estilo devem englobar as ideias de como ele próprio é um elemento de transmissão, de comunicação e reflexo direto dessas identidades, sendo possuidor de características simbólicas capazes de intermediar relações e estratégias sociais.

Neste caso, de acordo com Wiessner (1983), quando se trata de estilo, o termo remete a uma noção de pertencimento de alguém sobre algo. Portanto, cabe ressaltar que o termo identidade

está relacionado a esta concepção de pertencimento do indivíduo sobre a cultura material. Ela ainda explica que as características estilísticas presentes nos objetos se dividem em duas formas: aquela em que aborda as mensagens coletivas, relativas a uma identidade grupal e aquela a qual se refere a uma identidade individual. Para cada definição, ela classificou o estilo como emblemático e assertivo.

O estilo emblemático se refere aos aspectos particulares da cultura material que a distingue de outros estilos. Ele é referente a um grupo social e às normas e valores que esse grupo mantém, onde as características que diferenciam esses grupos são os principais elementos que transmitem mensagens e marcam a sua identidade. Por outro lado, o estilo assertivo refere-se aos aspectos formais que remetem à identidade individual (Wiessner, 1983).

Dessa forma, neste trabalho se utiliza a definição do estilo emblemático, pois se considera como parte da identidade coletiva dos grupos ceramistas em Pernambuco. Somando-se a isto, destaca-se o pensamento de Woodward (2007: 10), quando ela afirma que “existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que uma pessoa usa” e, portanto, defende-se que essa identidade é percebida através da apropriação da iconografia por parte dos indivíduos e a maneira como está representada nos objetos cerâmicos.

Nesse caso, esta representação iconográfica cumpre um papel de marcador identitário, visto que

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia, fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? (Woodward 2007: 17).

Portanto, entende-se estilo como um diferenciador cultural que determina a identidade de quem o criou. Contudo, busca-se identificar aqui os elementos que fazem parte do estilo desses grupos ceramistas e, para isso, é necessário entender a quê se refere o termo identidade. Assim,

de acordo com Jenkins (apud Hernando 2002), identidade é vista como aquilo que particulariza o indivíduo ou o grupo cultural. De acordo com o autor, a identidade é percebida através dos elementos que se assemelham, ou seja, que aproximam os indivíduos pelo que lhes pertencem culturalmente. Por outro lado, esses mesmos elementos diferenciam, separam esses indivíduos de outros grupos culturais distintos.

Quanto a isso, defende-se neste trabalho que a cultura material contém elementos que identifica quem a produziu, seja na forma de fazer, como no significado que lhe é atribuído. São essas determinações que definem o estilo, já que ele é construído em resultado das decisões dos ceramistas, em virtude do funcionamento do sistema cultural.

Portanto, a partir das definições de estilo e a relação com a identidade apresentadas, a proposta deste trabalho é enfatizar os aspectos decorativos através da utilização das variáveis que descrevem e caracterizam os motivos iconográficos da cerâmica. Assim, defende-se que a iconografia na cerâmica é um forte elemento de representação cultural para os grupos pré-históricos ceramistas Tupiguarani do Estado de Pernambuco.

A iconografia na cerâmica Tupiguarani em Pernambuco: sítios estudados e metodologia

A ocupação dos grupos Tupiguarani no estado de Pernambuco vem sendo estudada desde a década de 1980. Estudos voltados à caracterização de perfis técnicos (Nascimento, Alves e Luna, 1990), dos padrões de assentamento (Albuquerque, 1984; Sena, 2007), como também sobre mobilidade e dispersão (Amaral, 2015).

Buscando ressaltar a importância do estudo da iconografia indígena e, mais especificamente, sobre a dos grupos ceramistas Tupiguarani no estado de Pernambuco, foram selecionados sítios que estavam inseridos em diferentes contextos ambientais, divididos pelas distintas regiões fisiográficas do Estado, a fim de se ter uma melhor abrangência em termos de distribuição espacial da ocupação dos grupos ceramistas.

Embora situados em contextos ambientais distintos, os sítios possuem como similaridade a decoração policroma na cerâmica, apresentando fragmentos de vasilhas com motivos iconográficos que levaram os pesquisadores a inferir que caracterizavam a Tradição Tupiguarani. Logo, diante do conhecimento adquirido, ao longo do desenvolvimento das pesquisas

arqueológicas no território pernambucano, comprova-se que se tratava de grupos filiados a essa tradição que, no passado se estabeleceu e se expandiu pelo estado (Oliveira, 2007).

Para a escolha dos sítios a serem trabalhados nesta pesquisa, foi dada preferência aos que possuíam um conjunto de materiais cerâmicos disponíveis, e com presença de decoração pintada em sua superfície, apresentando condições possíveis de serem identificadas e reproduzidas.

Quanto aos aspectos técnico-morfológicos e decorativos dos materiais, constituem-se fragmentos de bojo, borda e base em tamanhos variados, bem como peças parcialmente inteiras, com presença de pintura na superfície interna e/ou externa de todos eles, apresentando uma variabilidade nos motivos iconográficos representados.

Os sítios escolhidos pertencem a diferentes municípios e foram divididos por mesorregiões, sendo: Litoral-Mata (Recife, Jaboatão dos Guararapes e Igarassu); Zona da Mata (São Lourenço da Mata, Camaragibe, Água Preta, Joaquim Nabuco e Quipapá,); Agreste (Buíque e Triunfo) e Sertão (Araripina) (Figura 1).



Figura 1: Mapa de distribuição dos sítios estudados no estado de Pernambuco. Fonte: Leandro Souza, 2018.

Os sítios situados nos municípios de Camaragibe (PE 0092), São Lourenço da Mata (PE 082), Jaboatão dos Guararapes (PE 159) e Quipapá (PE 079) fizeram parte do projeto de pesquisa *Cultivadores Pré-Históricos da Zona da Mata* (Albuquerque e Alves, 1983; Luna, 1991), enquanto que os sítios situados nos municípios de Buíque (PE 063) e Araripe (Sítio Baião e Baixa do Maracujá I e II) fizeram parte do projeto *Cultivadores Pré-Históricos do Semiárido I e III* (Albuquerque, 1984, 1991a, 1991b). Os demais sítios estavam vinculados a projetos de pesquisa arqueológica preventiva (Albuquerque, 2009; Albuquerque, Lucena e Nogueira 2011).

Abaixo, segue o quadro 1 com os sítios estudados com sua localização, o projeto no qual esteve vinculado, o ano e o material arqueológico analisado.

Inicialmente, todo o material cerâmico foi submetido a um processo de identificação dos fragmentos com pintura, priorizando aquelas que estivessem visíveis, apresentando possíveis condições de reprodução dos motivos, já que devido ao avançado estado de degradação, algumas delas apresentavam apenas vestígios da camada de engôbo⁶ e, em muitos casos, apenas parte do motivo.

Quadro 1: Síntese dos dados dos sítios

Sítio	Localização	Projeto	Ano	Material evidenciado	Material analisado
PE 159	Litoral (Jaboatão dos Guararapes)	–	1992	Fragmentos e vasilhas de cerâmicas parcialmente inteiras	3 fragmentos de bojo e 2 peças inteiras
PE 016	Litoral (Recife)	Pesquisa arqueológica no Sítio da Trindade	2009	Cerâmica pré-histórica dentre outros materiais do período colonial	1 fragmento de bojo/borda
PE 013	Litoral-Mata (Igarassu)	Contato Euro Indígena no Nordeste do Brasil	1984	Cerâmica pré-histórica dentre outros materiais do período colonial	57 fragmentos que variam entre bojo e borda

6 Segundo Chmyz (1966), engôbo refere-se a um tipo de revestimento superficial de argila que é aplicado sob o vasilhame antes da queima. No caso da cerâmica Tupiguarani, esse revestimento é de cor branca ou vermelha.

PE 0493	Zona da Mata (Água Preta)	Monitoramento arqueológico do Areal 02/03 (Vénus/Douro) BR101 PE/BA	2008	Cerâmica pré-histórica dentre outros materiais do período colonial	19 fragmentos de variam entre bojo e borda
PE 0092	Zona da Mata (Camaragibe)	Cultivadores Pré-históricos da Zona da Mata	1980	Cerâmica pré-histórica	10 fragmentos de borda
PE 079	Zona da Mata (Quipapá)	Cultivadores Pré-históricos da Zona da Mata	1980	Lítico e cerâmica pré-histórica	20 fragmentos de borda
PE 0646	Zona da Mata (Joaquim Nabuco)	Programa de Prospecção e Resgate Arqueológico na área da PCH de Pedra Furada/PE	2010	Cerâmica pré-histórica	6 fragmentos grandes de borda e bojo
PE 082	Zona da Mata (Sinal Verde)	Programa de Prospecção e Resgate Arqueológico	1979	Cerâmica pré-histórica	5 fragmentos de borda
PE 061	Agreste (Buíque)	Cultivadores Pré-Históricos do Semiárido	1970	Cerâmica pré-histórica	8 fragmentos de borda e bojo
PE 0123	Agreste (Triunfo)	Cultivadores Pré-Históricos do Semiárido	1982	Cerâmica pré-histórica	6 fragmentos de borda/bojo que compõem um vasilhame parcialmente inteiro
Baião e Baixa do Maracujá I e II	Sertão (Araripina)	Cultivadores Pré-Históricos do Semiárido III e IV	1980	Cerâmica pré-histórica	54 fragmentos de borda e bojo

Em seguida, foi realizada a análise dos fragmentos para a construção do perfil estilístico, com base nas variáveis Tecnológicas - que correspondem à descrição das técnicas de produção da cerâmica e Morfológicas - que correspondem a descrição da forma física. Essas variáveis foram baseadas em Chmyz (1966); La Salvia e Brochado (1989); Nascimento, Alves e Luna (1990); Nascimento e Luna (1994) e Scatamacchia (2004). Também se utilizou variáveis decorativas, que correspondem à descrição dos elementos que compõem os motivos pintados na cerâmica e foram baseadas em La Salvia e Brochado (1989) e Scatamacchia (2004).

A reunião de todas as variáveis utilizadas para a construção do perfil estilístico indica, de forma detalhada, todo o processo de cadeia operatória da cerâmica arqueológica. Portanto, quanto às

variáveis tecnológicas e morfológicas, destacam-se: **Tecnológicas** (Matéria-prima; Manufatura; Tratamento de superfície interno e externo; Pasta e Queima) e **Morfológicas** (Borda; Lábio; Base; Boca; Largura; Espessura e Comprimento).

Quanto à matéria-prima, predomina a argila extraída de jazidas naturais, em áreas com predominância de sedimento argiloso e concentração de umidade. Essa argila, denominada de pasta, após a extração, é manipulada para a retirada de impurezas e adição de aditivos que melhorem a plasticidade, facilitando a modelagem dos objetos. Segundo La Salvia e Brochado (1989) esses aditivos variam entre areia de granulometria fina ou grossa e cacos de cerâmica triturados.

Quanto à manufatura, segundo Scatamacchia (2004) é a maneira na qual o artesão fabrica o vasilhame por meio da técnica roletada ou modelada onde, a primeira refere-se à sobreposição de roletes de argila que dão forma ao vaso e a segunda refere-se à sobreposição dos pedaços de argila.

De acordo com Nascimento e Luna (1994), o tratamento de superfície interno e externo, é a etapa de acabamento da superfície cerâmica que pode ser alisada ou polida, com a finalidade tanto utilitária quanto decorativa.

Segundo Chmyz (1966), a queima é o procedimento físico-químico que condiciona a pasta às altas temperaturas com o intuito de transformá-la em cerâmica. Nesse caso, a maior ou menor quantidade de oxigênio determina o nível de oxidação, sendo observável através da coloração da pasta, após a queima.

A morfologia refere-se à forma dada ao vasilhame (Chmyz, 1966). Nesse caso, se procura descrever, a que parte do vasilhame corresponde a cada um dos fragmentos, podendo ser o lábio, a borda, o bojo ou a base onde, dentro destas variáveis há caracterizações que são capazes de compor o contorno do objeto cerâmico.

Quanto às variáveis mensuráveis, se destacam a largura, espessura e comprimento dos fragmentos, que auxiliam na caracterização do tamanho, peso e volume total do vasilhame, quando há a possibilidade de reconstituir todos os fragmentos presentes de um mesmo objeto.

Apesar de se fazer uso das variáveis tecnológicas, a maior ênfase foi dada às variáveis decorativas. Foi a partir delas que o objetivo de caracterizar os motivos foi alcançado, pois através da descrição de cada uma foi possível criar um panorama de como cada motivo foi construído. Quanto às variáveis Decorativas, se destacam: Linha; Faixa; Representação do motivo; Método utilizado e Cor. Dentro de cada uma dessas variáveis, há atributos que classificam os elementos que compõem os motivos. Segue a síntese dos motivos dentro da pintura (Quadro 2), de acordo com La Salvia e Brochado (1989):

Quadro 2: Atributos que compõem os motivos

Linha							
Tipo	Retilínea	Curvilínea	Mistilínea				
Traço Apresentação	Contínua		Descontínua				
Traço Representação	Simples	Dupla	Múltipla				
Largura	Larga (igual ou maior do que 4mm)	Média (igual a 3mm)	Estreita (igual a 2mm)	Fina (igual a 1mm)	Muito fina (menor do que 1mm)		
Posição	Vertical	Longitudinal	Oblíqua (Normal; Duplo direcional; Reversa; Poligonal e Sinuosa)				
Faixa							
Localização	Lábio	Borda	Inflexões				
Largura	Larga (igual ou superior a 50mm)	Média (de 49 a 30mm)	Estreita (de 29 a 10mm)	Fina (de 9 a 5mm)	Muito fina (de igual ou inferior a 4)		
Representação dos Motivos							
Forma	Isolado		Concêntrico				
Desenho	Grego; Circular; Hexagonal	Espiralado; Trazoidal	Pesponto; Retangular	Quadrangular; Losangular	Triangular; Elipsoidal		
Distribuição	Puro		Associado				
Métodos e Instrumentos							
Métodos	Motivo aplicado sob a cor natural		Motivo aplicado sob engobe	Motivo esgrafitado			
Instrumento	Pincel		Estilete	Dedo			
Distribuição	Puro		Associado				
Cor							
Vermelha	Preta		Marrom	Branca			

Outro conjunto de variáveis utilizadas para categorizar os motivos (Quadro 3), corresponde ao que Scatamacchia (2004) propôs:

Quadro 3: Tipos de motivos

Motivos com linhas retas
Associação de linhas verticais
Associação de linhas oblíquas
Associação de linhas horizontais
Associação de linhas verticais e oblíquas
Associação de linhas horizontais e verticais
Motivos com linhas curvas
Associação de linhas curvas e oblíquas
Associação de linhas curvas e enganchadas
Motivos com linhas retas e curvas
Associação de linhas retas e verticais com pontos
Associação de linhas em semicírculos com pontos
Associação de linhas oblíquas com pontos

A metodologia para a análise dos motivos decorativos contou com análise do material cerâmico, fotografias em laboratório e sua vetorização por meio digital, através do software *AutoCAD*.

Além da análise, a reconstituição consiste em importar uma imagem do fragmento para a área de trabalho do software *AutoCAD* e, em seguida, com uma ferramenta de desenho à mão livre, se faz o contorno de toda a peça e do motivo, o que se chama, popularmente, de vetorização. Após essa etapa, se aplicam preenchimentos e cores aos desenhos que correspondem à coloração original do fragmento cerâmico. Em seguida, cada vetorização é salva como arquivo de imagem.

Tanto a análise quanto as vetorizações e fotografias geraram dados descritivos e imagéticos sobre a distribuição dos desenhos e, com isso, foi possível perceber um conjunto de diferentes formas de apresentação dos motivos iconográficos.

Após a reprodução dos motivos, foi criado um quadro de referência para a classificação dos mesmos, com o propósito de registrar os desenhos que compõem a iconografia na cerâmica Tupiguarani em Pernambuco.

Elementos Técnicos e decorativos da Cerâmica Tupiguarani em Pernambuco

A análise técnica e decorativa foi realizada em 190 fragmentos que apresentavam uma pintura bem conservada, que pudesse ser reconhecida e reproduzida.

Quanto ao tipo de manufatura, os resultados mostraram uma variação entre a técnica roletada e modelada⁷. Quanto ao tratamento de superfície, seja interno ou externo, predominou o alisado que, de acordo com La Salvia e Brochado (1989), é realizado para posterior aplicação de pintura.

Com relação à pasta, predominou a composição de areia fina e presença de aditivos que vai desde bolos de argila a cacos de cerâmica moídos. Sobre a queima predominou o tipo incompleta.

Quanto às variáveis morfológicas que correspondem à forma dos vasilhames, os fragmentos analisados variam entre base, bojo e borda. Dentre as bordas, apresentaram como sendo diretas e inclinadas internamente⁸, porém predominam as extrovertidas. Em relação ao formato da boca dos vasos, predominaram o circular e o quadrangular. Com relação à mensuração dos fragmentos, de um modo geral, a espessura das paredes variam entre 7 mm e 31 mm.

Identificação e classificação dos elementos decorativos

Os motivos foram identificados e apresentados de acordo com a ordem de apresentação proposta por La Salvia e Brochado (1989: 99), por meio da *decodificação*, que é o “ato de separar os elementos que compõem um conjunto representativo dentro de um motivo”. Essa técnica permitiu caracterizar a forma como os motivos se apresentam.

Em relação à maneira de apresentação das linhas, predominaram as formas variadas, sendo retas, curvas ou mistas; e as contínuas e múltiplas, com e sem interrupções, sempre acompanhadas de mais de uma linha, com espessuras que variam entre menos de 1 mm (muito

7 Segundo Scatamacchia (2004) roletada é a técnica de justaposição dos roletes de argila. Modelada é a técnica de justaposição dos pedaços de argila, ambos as formas são utilizadas para a construção das paredes do vasilhame.

8 Sobre os tipos de borda, consultar Chmyz (1966).

fina) e 1 mm (fina) (Figura 2). Em relação às cores, estas linhas são, em sua maioria, representadas nas cores marrom escuro ou preto.



Figura 2: Exemplo de apresentação das linhas. Sítio PE 013 – Igarassu. Fonte: Giseli Costa, 2017.

Quanto à forma de apresentação da faixa, ela tanto pode se localizar na altura da borda, como também nas áreas de inflexão, entre a borda e o bojo, sendo única ou múltipla. A espessura dominante está entre 5 a 9 mm (fina) e 10 a 29 mm (estreita) e a cor é vermelha (Figura 3), seja ela apresentada em um tom mais claro ou mais escuro.



Figura 3: Exemplo de forma de apresentação da faixa. Sítio Baião – Araripina Fonte: Giseli Costa, 2017.

A maneira como os motivos são representados está de acordo com a forma, o desenho e como se distribui. Dentre a coleção analisada, predomina a forma concêntrica que, segundo La Salvia e Brochado (1989), é quando o mesmo motivo é repetido, podendo apresentar em diferentes tamanhos, porém possuindo um mesmo distanciamento entre si (Figura 4).



Figura 41: Exemplo de fragmento com forma concêntrica. Sítio PE 013 – Igarassu. Fonte: Giseli Costa, 2017.

Quanto ao desenho, predomina o Grego, formado por linhas retas que se repetem, podendo se entrelaçar ou não (Figura 5); Espiralado, formado por linhas curvas e que podem se assemelhar a espirais; Pespondo, formado por pontos acompanhados de linhas retas (Figura 6); curvas (Figura 7) e faixas, utilizados para preencher os espaços entre eles. Quanto à distribuição dos motivos, ou seja, como eles estão organizados, predomina de maneira pura que é quando o motivo é formado por apenas um único tipo de linha e seu conjunto (La Salvia e Brochado 1989).



Figura 5: Exemplo de desenho Grego. Sítio Baixa do Maracujá – Araripe. Fonte: Giseli Costa, 2017.



Figura 6: Exemplo de Pesponto. Sítio PE 013 - Igarassu Fonte: Giseli Costa, 2017.



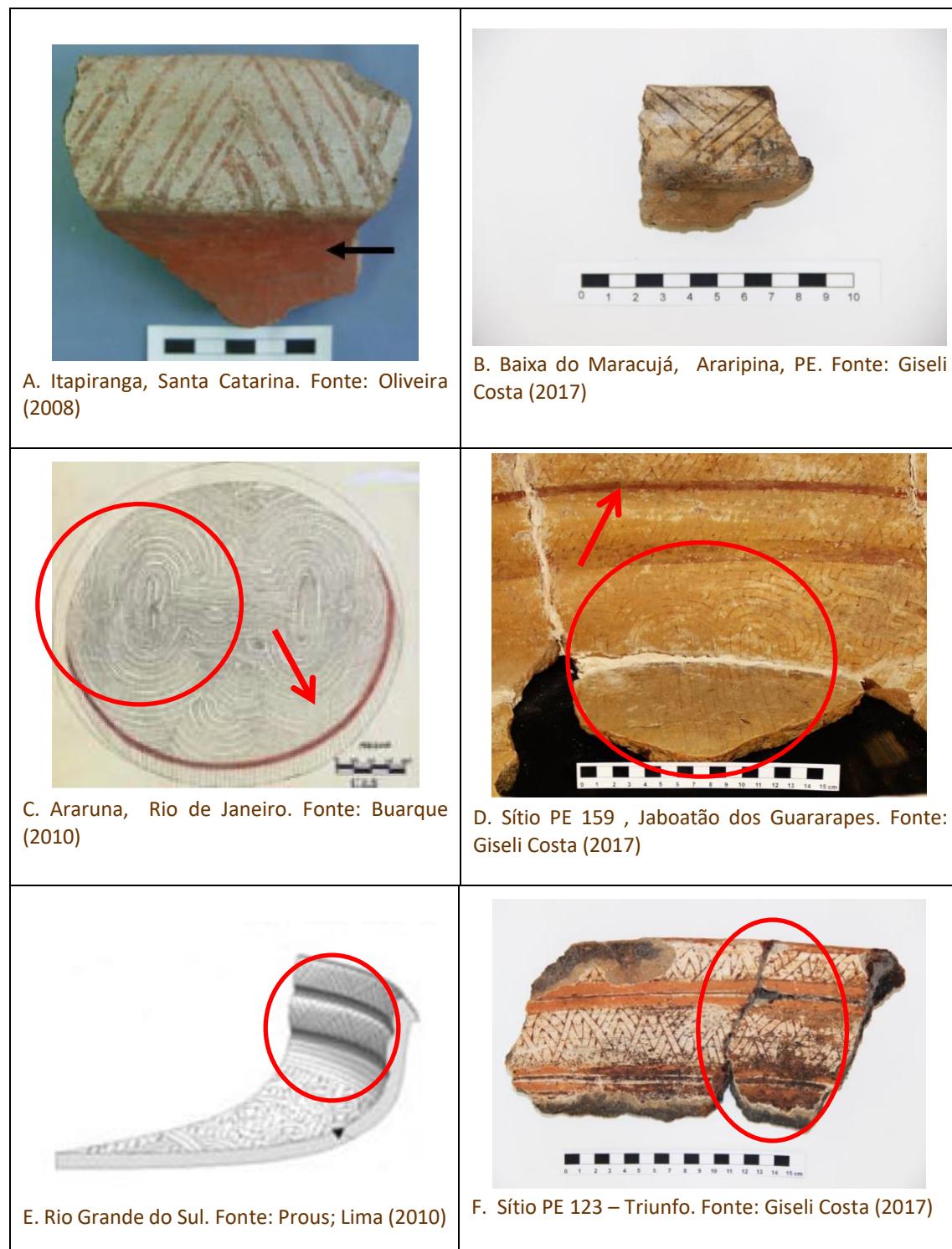
Figura 7: Exemplo de Curvas. Sítio Baião - Araripina Fonte: Giseli Costa, 2017.

Os motivos identificados concentram-se em todo corpo do vasilhame, porém não foi possível inferir sobre a localização exata de cada motivo, apenas se foi realizado na superfície interna ou externa. Quanto à composição, os desenhos são formados pelos diferentes tipos de linhas que, associadas aos pontos, compõem o motivo, por exemplo, a junção de linhas retas (sejam horizontais e verticais) e os pontos em suas extremidades, formam um desenho quadrangular e pesponto.

Elementos identificados com recorrência, ou seja, aquilo que considerado como semelhante, também foram identificados por pesquisadores como Oliveira (2008), Prous e Lima (2010), Buarque (2010) e outros, quanto à distribuição e apresentação dos desenhos que formam os motivos. Essas semelhanças são percebidas nos traços e nas maneiras como se organizam para

formar o motivo, como mostra os exemplos no quadro 4, onde ao lado esquerdo estão as peças analisadas pelos pesquisadores acima citados e as do lado direito, de sítios de Pernambuco.

Quadro 4: Comparativo entre os motivos iconográficos.



As imagens apresentadas no quadro acima correspondem aos motivos identificados pelos autores que estudaram a cerâmica Tupiguarani nas regiões sudeste e sul do Brasil⁹. A figura A corresponde a um fragmento de borda reforçada externamente, proveniente de um sítio situado em Itapiranga, Santa Catarina e pesquisado por Oliveira (2008) e com motivo composto por linhas finas e oblíquas que se cruzam.

A figura B comparada com a anterior corresponde a um fragmento de borda reforçada com motivos também em linhas finas oblíquas, com exceção da cor das linhas, sendo vermelha na figura A e marrom escuro na figura B. Os dois fragmentos apresentam um engobe branco aplicado antes do desenho, situados na superfície externa. O fragmento B é pertence ao sítio Baixa do Maracujá em Araripina.

A figura C corresponde a um vasilhame identificado em aldeias Tupinambá da região de Araruna, Rio de Janeiro e pesquisado por Buarque (2010). Corresponde a motivos com linhas circulares que, segundo Prous e Lima (2010), todo o motivo do interior do vaso se desenvolve em torno de um desenho central que lembra um fêmur apresentado de forma estilizada, além da faixa vermelha entre a borda e o bojo.

Enquanto isso, a figura D corresponde a um vasilhame com motivos que se assemelham ao anterior, composto por linhas curvas em formato circular e a faixa vermelha ao centro, dividindo os campos com motivos diferentes, proveniente do sítio PE 159 em Jaboatão dos Guararapes.

A figura E corresponde a um desenho de uma peça cerâmica identificado em um sítio Tupiguarani no Rio grande do Sul e trabalhado por Prous e Lima (2010). Enquanto isso, a figura F corresponde a uma peça cerâmica com motivos em linhas retas e finas, sendo oblíquas que se cruzam para formar o motivo, bem como as faixas vermelhas que dividem os campos, proveniente do sítio PE 123 em Triunfo.

9 A ideia de mostrar os motivos iconográficos identificados na materialidade cerâmica por diferentes pesquisadores que estudaram grupos Tupiguarani no Brasil teve o objetivo de ressaltar a predominância desta identidade cultural impressa na recorrência dos traços que compõem a iconografia.

O que as três imagens dos autores têm em comum com os fragmentos cerâmicos de sítios em Pernambuco são os padrões iconográficos que, por sua vez, apresentam semelhanças, seja na forma das linhas, nos espaços distribuídos para cada motivo e os locais no vasilhame em que receberam a pintura.

Apesar dos elementos recorrentes estarem presentes em todas as coleções, cada sítio possui motivos que se apresentam de maneira exclusiva, seja na combinação das linhas, nas diferentes posições e espessuras, bem como na aplicação das cores e é isso que foi identificado como diferença, o que corresponde às variadas formas de apresentação dos motivos, que não é regular.

Vale ressaltar que as linhas, as faixas e os pontos são os elementos principais que compõem os motivos Tupiguarani. Porém, esses três elementos apresentam diferentes formas de organização.

Os motivos identificados nos sítios do estudo

Os motivos foram organizados na análise de acordo com as categorias de classificação proposta por Scatamacchia (2004) que corresponde às diferentes formas de composição das linhas, sejam elas retas ou curvas. A autora buscou estabelecer uma codificação visando a informatização do que compõe os padrões gráficos da pintura Tupiguarani.

No entanto, nem todos os motivos identificados nos sítios do estudo se enquadram nas classificações da autora, visto que as linhas se organizam de formas e combinações diferentes. Neste caso foi necessário acrescentar uma característica a mais nas categorias.

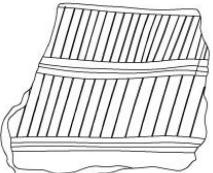
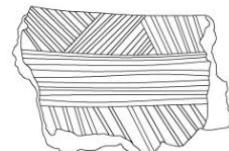
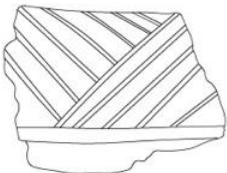
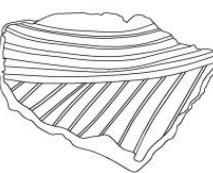
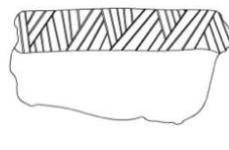
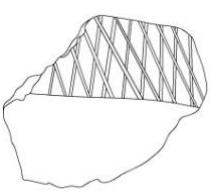
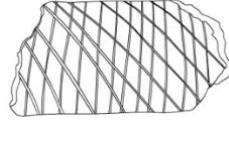
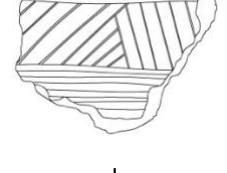
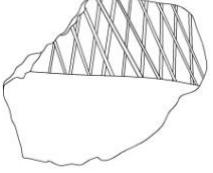
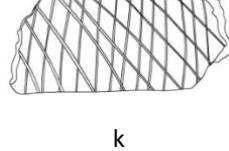
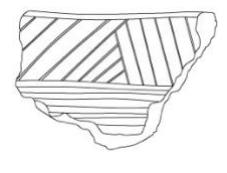
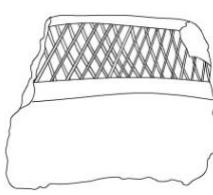
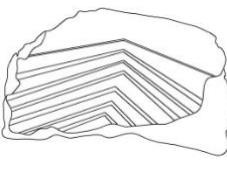
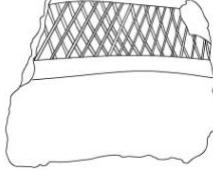
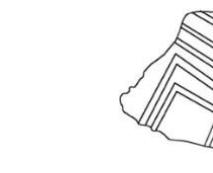
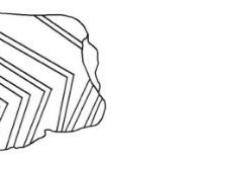
Os motivos foram classificados através das categorias criadas pela autora para facilitar a compreensão. Nos quadros de referência apresentados abaixo (Quadros 5, 6 e 7), na primeira coluna, encontram-se os desenhos das diferentes formas de linhas classificados por

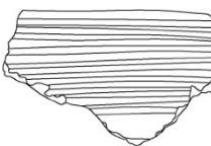
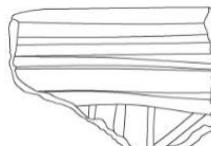
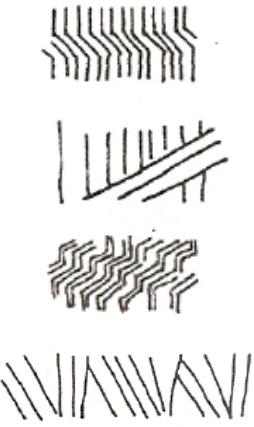
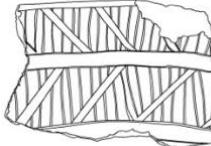
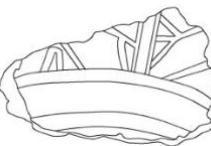
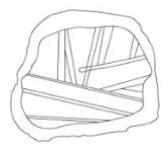
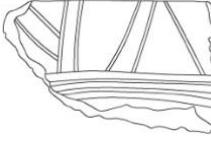
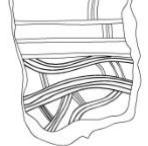
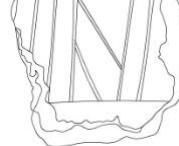
Scatamacchia¹⁰, enquanto na segunda coluna os motivos identificados na pesquisa e enquadrados nas respectivas categorias.

Quadro 5: Classificação dos motivos com linhas retas.

1. Associação de linhas verticais (Scatamacchia, 2004)				
			a. Sítio PE 013 – Igarassu; b. Sítio Baião – Araripina; c e d. Sítio Maracujá – Araripina; e. Sítio PE 013 – Igarassu; f. Sítio Baião – Araripina; g. Sítio PE 061 – Buíque. Fonte: Giseli Costa, 2017	
2. Associação de linhas oblíquas (Scatamacchia, 2004)				

10 Optou-se por utilizar este quadro de referência desenvolvido pela autora porque, além da mesma ter trabalhado também com grupos culturais Tupiguarani, representou de uma forma visual, simples, clara e objetiva a classificação das diferentes formas de apresentação dos motivos.

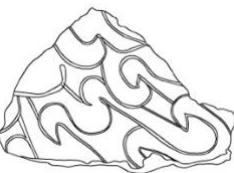
 			
			
			
			
			
 			
			
<p>a e b. Sítio PE 013 – Igarassu; c. Sítio PE 013 – Igarassu; d. Sítio PE 0493 – Água Preta; e. Sítio PE 092 – Camaragibe; f. Sítio Baião – Araripina; g. Sítio Maracujá – Araripina; do h ao p. Sítio Baião – Araripina; q. Sítio PE 079 – Quipapá. Fonte: Giseli Costa, 2017</p>			

<p>3. Associação de linhas horizontais (Scatamacchia, 2004).</p> 	 a	 b	 c
	 d	 e	
<p>a. Sítio PE 013 – Igarassu; do b ao d. Sítio Baião – Araripina; e. Sítio PE -13 – Igarassu. Fonte: Giseli Costa, 2017</p>			
<p>4. Associação de linhas verticais e oblíquas (Scatamacchia, 2004).</p> 	 a	 b	 c
	 d	 e	 f
<p>a e b. Sítio PE 013 – Igarassu; c e e. Sítio Sinal Verde – São Lourenço da Mata; d. Sítio Maracujá – Araripina e f. sítio PE 13 – Igarassu. Fonte: Giseli Costa, 2017</p>			

<p>5. Associação de linhas horizontais e verticais (Scatamacchia, 2004).</p> 			
		<p>a, c, e, f, g. Sítio Baião – Araripina; b. Sítio PE 159 – Jaboatão dos Guararapes; d. Sítio PE 013 – Igarassu. Fonte: Giseli Costa, 2017</p>	

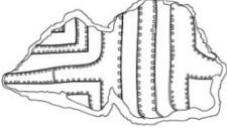
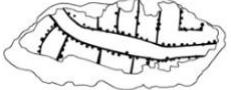
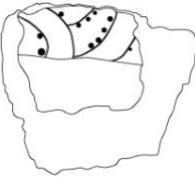
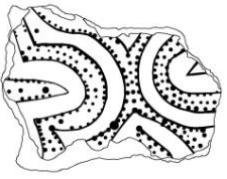
Quadro 6: Classificação dos motivos com linhas curvas.

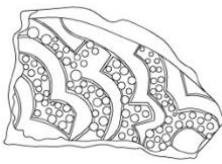
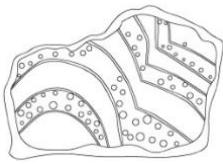
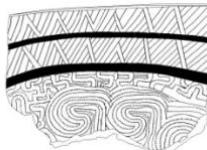
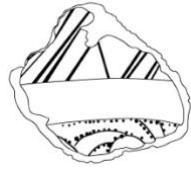
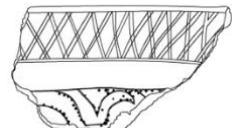
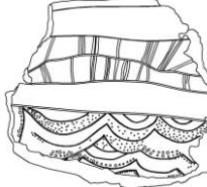
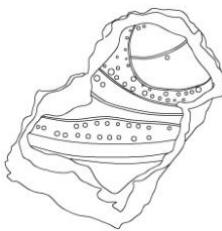
<p>1. Associação de linhas curvas e oblíquas (Scatamacchia, 2004).</p> 			
		<p>a. Sítio PE 013 – Igarassu; b. Sítio 016 – Recife; c. Sítio PE 0493 – Água Preta; d. e f. Sítio PE 079 – Quipapá; e. Sítio PE 646 – Joaquim Nabuco; g. sítio PE 13 – Igarassu.</p>	

<p>2. Associação de linhas curvas enganchadas (Scatamacchia, 2004).</p> 	 <p>a</p>	<p>a. Sítio Maracujá – Araripe. Fonte: Giseli Costa, 2017.</p>
---	--	--

A palavra *pontos* foi incluída para acrescentar nas categorias já criadas pela autora e enquadrar os demais motivos identificados na pesquisa, visto que muitos deles são compostos por mais de um tipo de desenho. O quadro 7 mostra os motivos classificados de acordo com a descrição da autora, porém adaptado para esta pesquisa. As respectivas categorias foram: *associação de linhas horizontais e verticais com pontos*; *associação de linhas em semicírculos com pontos* e *associação de linhas oblíquas e curvas com pontos*.

Quadro 7: Classificação dos motivos com linhas retas e curvas.

<p>1. Associação de linhas horizontais e verticais com pontos (Scatamacchia, 2004), adaptado.</p>	 <p>a</p>	 <p>b</p>
<p>a e b. Sítio PE 013 – Igarassu. Fonte: Giseli Costa, 2017</p>		
<p>2. Associação de linhas em semicírculos com pontos (Scatamacchia, 2004), adaptado.</p>	 <p>a</p>	 <p>b</p>

		
	a. e b. Sítio PE 013 – Igarassu; c. e d. Sítio Baião – Araripina. Fonte: Giseli Costa, 2017	
3. Associação de linhas oblíquas e curvas com pontos (Scatamacchia, 2004), adaptado		
		
		
		a. Sítio PE 159 – Jaboatão dos Guararapes; b. c. e d. Sítio PE 013 – Igarassu; e. Sítio PE 123 – Triunfo; f. Triunfo e g. Sítio Baião – Araripina. Fonte: Giseli Costa, 2017

Após a classificação dos motivos com base nas categorias criadas por Scatamacchia (2004), foi possível identificar as semelhanças existentes entre os desenhos dos sítios respectivos às mesorregiões do Litoral – Zona da Mata, Agreste e Sertão de Pernambuco. Portanto, dentre os motivos identificados nos sítios do Litoral, os que se assemelham são compostos por linhas retas, sendo oblíquas que se cruzam, divididas por uma ou duas faixas (seja na borda, no bojo ou entre os dois dividindo os campos dos desenhos) e presença de linhas curvas com pontos (Figura 7). Esses motivos foram os mesmos identificados nas categorias de linhas oblíquas e curvas com e sem pontos.



Figura 7: Motivos recorrentes dos sítios do Litoral (Sítio PE 013 – Igarassu). Fonte: Giseli Costa, 2017.

Quanto aos sítios da Zona da Mata, foi identificado um único fragmento com motivos que se assemelha aos recorrentes dos sítios do Litoral. Este motivo é composto por linhas retas, sendo oblíquas, embora tendo ausência de linhas curvas e pontos, ele apresenta as mesmas cores e a localização das faixas, no bojo e na borda (Figura 8). Por outro lado, os demais motivos dos sítios da Zona da Mata (Figura 9) possuem uma forma de organização que não obedece a esta, nem a dos outros sítios das demais mesorregiões.



Figura 8: Fragmento com motivo semelhante aos dos sítios do Litoral (Sítio PE 0493 – Água Preta). Fonte: Giseli Costa, 2017.

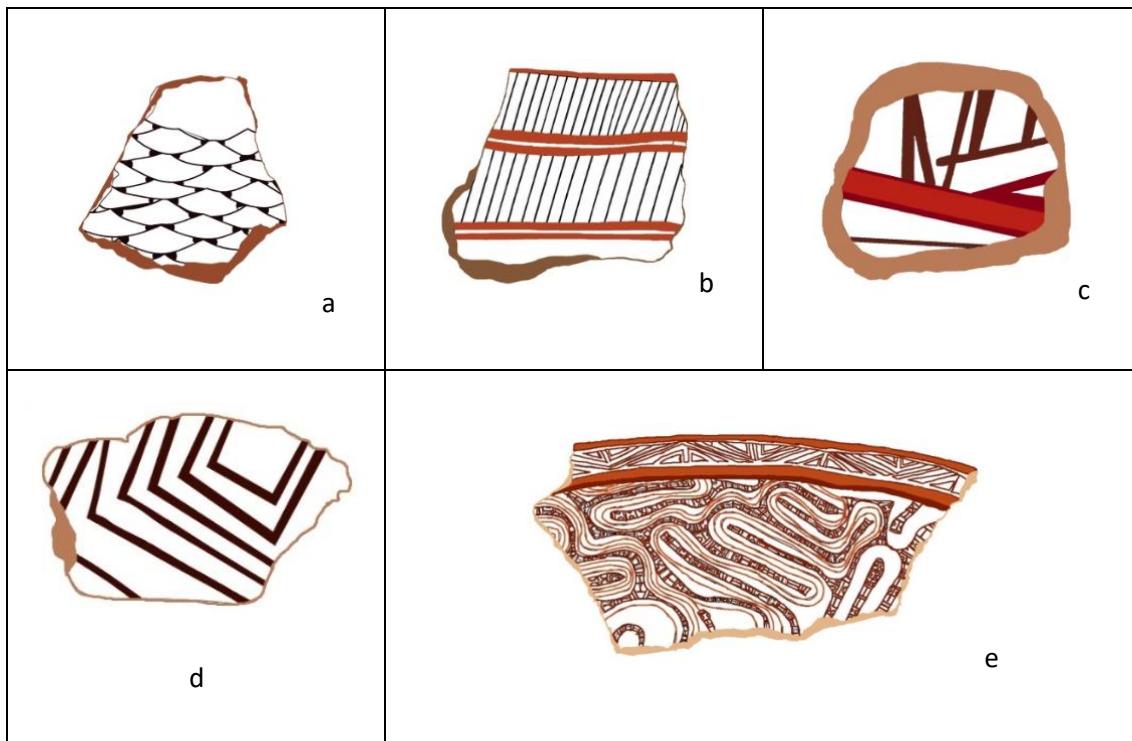


Figura 9: Motivos dos sítios da Zona da Mata (a. Sítio PE 079 - Quipapá; b. Sítio PE 493 – Água Preta; c. Sítio PE 092 – Camaragibe; d. Sítio Sinal Verde – São Lourenço da Mata; e Sítio PE 646 – Joaquim Nabuco).
Fonte: Giseli Costa, 2017.

Dentre os motivos identificados nos sítios do Agreste, os que se assemelham são compostos por campos de linhas oblíquas e verticais, divididos por faixas finas e grossas com presença de semicírculos e pontos nas extremidades do motivo (Figura 10). Esta composição se assemelha aos motivos recorrentes identificados nos sítios do Litoral.



Figura 10: Motivos recorrentes dentre os sítios do Agreste (Sítio PE 123 – Triunfo). Fonte: Giseli Costa, 2017

Por fim, dentre os motivos identificados nos sítios do Sertão, foi possível criar três conjuntos para aqueles que mais se assemelham. O conjunto 1 (Figura 11) corresponde aos motivos com repetição de linhas retas e faixas na horizontal. O conjunto 2 (Figura 12) é composto por uma

repetição de linhas retas e oblíquas separadas por faixas de espessura fina que também se repetem. O conjunto 3 (Figura 13) corresponde a um conjunto de repetição de linhas retas e verticais que são divididas por faixas finas também em repetição.

Nesses casos, pelo fato desses motivos pertencerem a mais de um tipo de classificação, não convinha distribuí-los em várias categorias. Portanto, de um modo geral, segue abaixo a reconstituição.

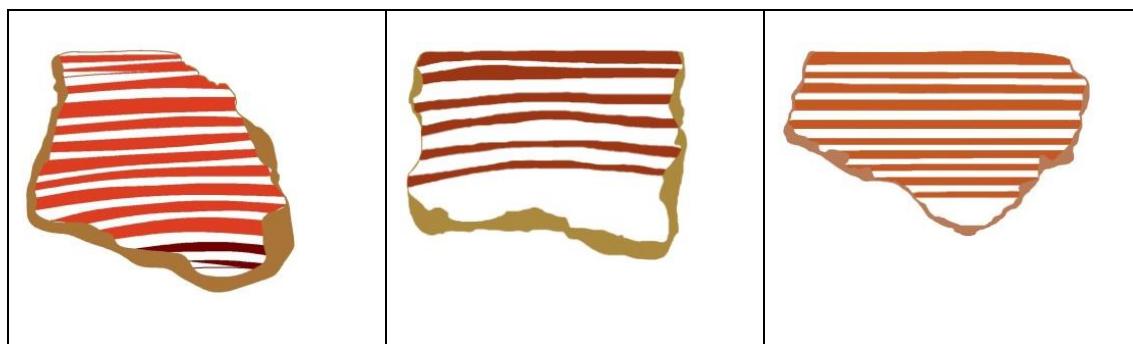


Figura 11: Motivos recorrentes dentre os sítios do Sertão (sítio Baião - Araripina - conjunto 1). Fonte: Giseli Costa, 2017.

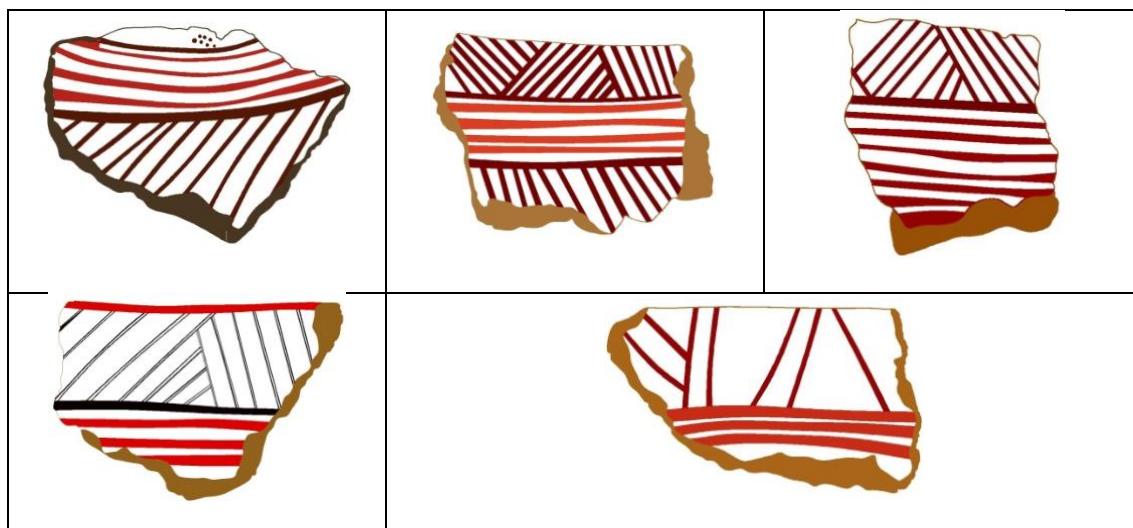


Figura 12: Motivos recorrentes dentre os sítios do Sertão (sítio Baião - Araripina - conjunto 2). Fonte: Giseli Costa, 2017.

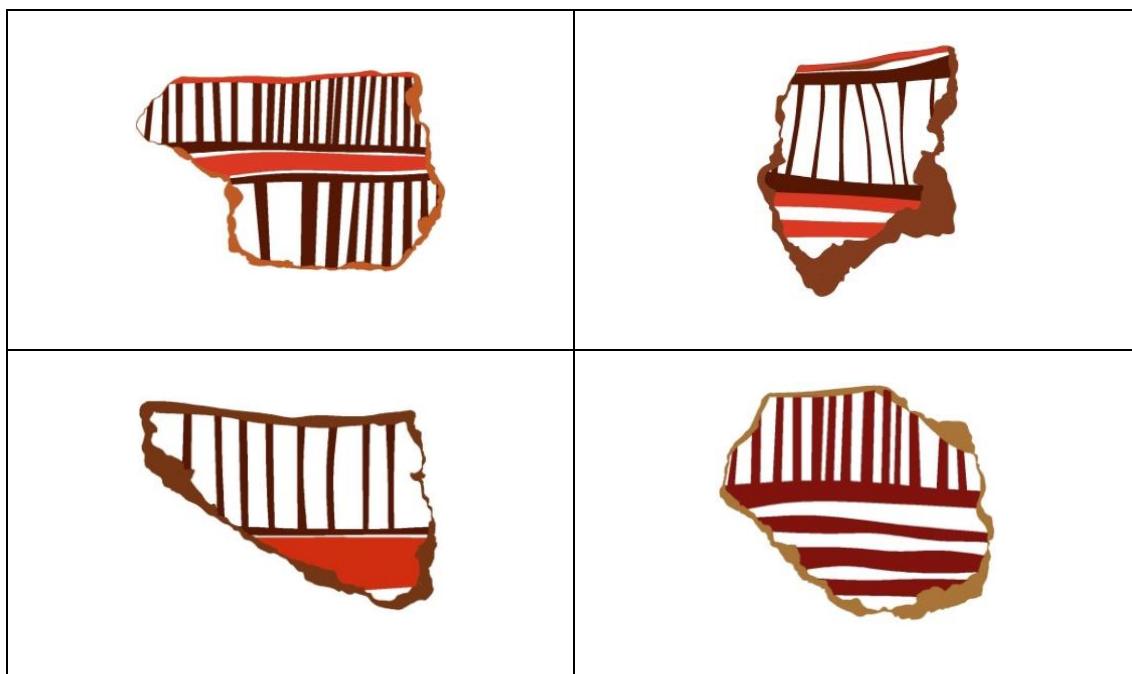


Figura 132: Motivos recorrentes dos sítios do Sertão (sítio Baião e Maracujá – Araripina – conjunto 3).
Fonte: Giseli Costa, 2017.

É comum a forma como estes desenhos são organizados pelas diferentes maneiras de combinação das linhas com a faixa e suas respectivas cores. Estes motivos recorrentes caracterizam-se pelas linhas retas, podendo ser verticais, horizontais e oblíquas, com faixas únicas, duplas, triplas ou mais. A presença de linhas curvas circulares ou semicirculares também é comum, assim como a presença ou ausência de pontos.

Por fim, vale ressaltar que o objetivo de reproduzir de forma digital os motivos identificados foi, também, com o intuito de restaurar os traços que já não se encontravam mais visíveis.

Iconografia na cerâmica dos grupos Tupiguarani em Pernambuco como um marcador identitário

A descrição dos motivos iconográficos foi pautada com o objetivo de demonstrar como os aspectos técnicos do estilo cerâmico podem ser discutidos, como reflexo da identidade cultural dos grupos Tupiguarani. Portanto, embora estivessem distantes regionalmente, os grupos ceramistas Tupiguarani compartilhavam das mesmas aptidões voltadas a utilizar a cultura material em atividades utilitárias e simbólicas. La Salvia e Brochado (1989: 106) argumentam

que “a pintura, seus motivos e representatividade na superfície de uma vasilha devem possuir um simbolismo muito difícil de ser alcançado por nós, pesquisadores pré-históricos”.

Em se utilizando o princípio de que a funcionalidade da cultura material é composta pelos aspectos utilitários e simbólicos (Silva, 2000), a cerâmica foi construída com o intuito de suprir necessidades cotidianas, enquanto que a aplicação da iconografia transformou as vasilhas em veículos capazes de transmitir um conteúdo simbólico. Juntos, esses aspectos podem ser capazes de afirmar e, ao mesmo tempo refletir, sobre a identidade cultural dos grupos.

Os resultados da análise deste trabalho indicam um domínio da técnica de confecção e decoração dos vasilhames que segue um rigor. Tanto na maneira de preparar a superfície do vasilhame para receber a pintura, quanto na preparação desta, nota-se que os motivos se apresentam de forma organizada, a ponto de se perceber que não há sobreposições, mas delimitações de espaços específicos para cada desenho.

Da mesma forma, Prous e Lima (2010) constataram que na iconografia das cerâmicas analisadas por ele, existiu um código preciso que determinou os diferentes motivos e seus campos de localização nos vasos, de acordo com a morfologia e cores, bem como as variações regionais desses motivos e a organização dos temas mais recorrentes. O autor também concluiu que os diferentes motivos geométricos, supostamente representam elementos míticos em função da existência de uma cosmologia Tupiguarani.

É percebido também que a rigidez, na qual esses motivos foram pintados, mostra que havia uma tendência a um esmero, visto que ao se analisar atentamente como foram organizados, pode-se comprovar que, independente de qual sítio pertença o fragmento cerâmico, a forma como os desenhos foram construídos, obedeceu a uma simetria. O mesmo que ocorreu com a coleção que Prous e Lima (2010) identificaram.

Esta simetria foi observada na espessura das linhas e no distanciamento entre elas, em cada motivo isoladamente representado em cada fragmento, até mesmo naqueles em que não houve uma maior preocupação com a estética, mas que, ainda assim, demonstra ter seguido o que Oliveira (2008) considerou como uma “tendência à prescritividade”. Segundo a autora, essa tendência está relacionada à ideia de que os grupos seguiram uma regra culturalmente

construída, indicando que a reprodução desses traços era uma espécie de marcador de identificação da tradição Tupiguarani.

Portanto, mais uma vez se percebe como os aspectos técnicos são capazes de indicar que houve uma razão para a representação iconográfica desses motivos, que esses objetos, em vários aspectos, estão carregados de significados, que não foram construídos aleatoriamente e que o estilo foi o veículo que possibilitou aproximar dessas percepções, apesar da variabilidade.

Tais percepções estão de acordo com o que Dias e Silva (2001: 96) apontaram sobre o estilo refletir questões de adaptações tecnológicas ligadas às escolhas dos ceramistas, que diz respeito àquilo que é “subjacente aos processos de produção”. Por outro lado, o estilo é um instrumento para tentar acessar culturalmente esses indivíduos através da recorrência dos motivos, já que a identidade desses grupos está lá.

O estilo, portanto, reflete diferentes domínios e por ser emblemático (como definiu Wiessner, 1983), representa culturalmente os grupos Tupiguarani através da recorrência iconográfica.

Portanto, neste caso, quando considerando a iconografia como um estilo emblemático usado para identificar e transmitir mensagens, se está afirmando que a partir do momento em que o ceramista pintou os motivos nos vasos, ele agiu não apenas em função estética, mas buscou através dessa representação se apropriar, se diferenciar, passar a ideia de particularismo ao ser comparado com outros estilos culturais distintos do seu.

No processo de produção da iconografia, os indivíduos desempenharam aptidões de acordo com o que foi construído por eles. É por isso que a cultura material carrega elementos significativos, em termos de representação cultural, porque ela é um reflexo das ações desses indivíduos. Assim como Vidal e Silva (1995: 371) afirmaram que a cultura material possui “marcas distintivas, específicas de sua identidade”.

Ao se pautar nas descrições etnográficas sobre os aspectos culturais que envolvem o uso de vasilhames decorados e utilizados em eventos rituais, pode-se entender que com esses indivíduos não foi diferente. Afirma-se como hipótese que a iconografia utilizada por eles foi vista como uma espécie de codificação, onde representava simbolicamente aquilo que não poderia ser visualizado, alcançado, ou seja, aquilo que permeou culturalmente o subconsciente,

da mesma forma que Ribeiro (1989) considerou a iconografia cerâmica como uma linguagem visual cognitiva.

Os elementos técnicos sozinhos dizem muita coisa sobre esses grupos, porém associados às hipóteses simbólicas, eles dizem muito mais, assim como bem colocou Chilton (apud Oliveira 2016: 83) que “a tecnologia é então abordada a partir de uma perspectiva que não a vê apenas como um meio de sobrevivência ou adaptação, mas como uma forma de criar e manter um ambiente simbolicamente significante” .

Em se fazendo uma analogia ao que autores como Hans Staden (1983 [1557]), Carvalho (1983), Buarque (2010) e Oliveira (2008), dentre outros, apontam sobre a predominância dos vasos pintados em eventos festivos dos grupos Tupinambá, observa-se que a iconografia teve um papel importante na confecção desses objetos. Não apenas como uma forma de conexão com ideias cognitivas, mas considerando também que, por serem grupos sem o domínio de outra forma de comunicação, além da verbal, os símbolos são uma forma de manter um diálogo, uma comunicação com os demais.

Sobre a capacidade que o estilo emblemático tem de informar, segundo Wiessner (1983), a identidade cultural dos grupos Tupiguarani foi percebida não apenas através da iconografia, mas também se encontrava evidenciada a partir da tomada de decisões dos indivíduos, no momento que tiveram a intenção de representar a sua marca através dela.

Tanto as semelhanças identificadas na recorrência dos motivos, quanto às diferenças isoladas em alguns casos, faz refletir que cada grupo situado nas diferentes mesorregiões possui uma identidade regional, com traços que lhe particulariza e lhe diferencia de outras tradições culturais, porém com características visíveis que remetem a uma regularidade prescritiva Tupiguarani.

Por outro lado, também se deve levar em consideração que os sítios trabalhados dispunham de poucos fragmentos, o que limitou a interpretação quanto a possibilidade da existência de uma maior variabilidade estilística.

Quanto à região da Zona da Mata, um fator importante verificado durante a análise foi que os fragmentos daqueles sítios apresentam um estado de conservação inferior, se comparado aos fragmentos dos sítios situados no Sertão, que apresentam uma superfície com menos desgastes.

Com isso, pode-se relacionar ao que Nascimento, Luna e Alves (1991) constataram ao argumentar que a má conservação das pinturas dos fragmentos cerâmicos dos sítios da Zona da Mata se deu em virtude da predominância de chuvas, associado ao alto índice de umidade na região, o que foi capaz de contribuir para a degradação dessas pinturas.

Apesar disto, todas as semelhanças e diferenças foram capazes de indicar como, através delas, se pode entender o que identificam esses indivíduos, com base no que apontam Jenkins (apud Hernando 2002); Woodward (2005) e Castro (2008), de que as semelhanças são o que unem os objetos ou indivíduos uns aos outros, enquanto que as diferenças são o que os separam de outras identidades. Isto porque, a partir delas, é possível identificar o limite entre os indivíduos que confeccionaram a iconografia e os demais

Considerações Finais

A evidenciação dessa iconografia permitiu construir um panorama com a reunião de todos os motivos identificados, a fim de oferecer uma melhor visibilidade e conhecimento das variadas formas de combinações que formaram esse estilo. Por outro lado, essa reconstituição também permitiu recompor os vestígios de pintura que vinham sofrendo desgaste com os diversos intemperismos ao longo do tempo, fossem eles naturais ou antrópicos.

Dentro desse estilo, as semelhanças que foram identificadas nos conjuntos cerâmicos também é um fator que marca culturalmente esses grupos, comumente reconhecidos pela maneira como pintam os vasos, combinando motivos e cores. Embora, mesmo apresentando pequenas variações na composição dos desenhos, eles não fogem do estilo que rege e determina esta tradição.

Esta particularidade no estilo se manteve consistente e continuou sendo reproduzida ao longo do tempo. Pode-se dizer que essa reprodução esteve associada à apropriação que esses indivíduos mantiveram sobre o estilo como um todo, como resultado de um sentimento de pertencimento, o que justifica essa particularidade. Esse estilo foi utilizado como um veículo

para ressaltar a identidade, por ser composto por aspectos tecnológicos e simbólicos que serviu tanto para comunicar quanto para diferenciar os indivíduos de outros grupos culturais.

Referências

- ALBUQUERQUE, M. 1984. Contato Euro-Indígena no Nordeste do Brasil: Um estudo arqueológico. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- ALBUQUERQUE, M. 1991a. Ocupação Tupiguarani no estado de Pernambuco. *Clio*. 4. 115 - 116.
- ALBUQUERQUE, M. 1991b. Cultivadores pré-históricos no semi-árido: aspectos paleoambientais. *Clio*. 4, 119 - 120.
- ALBUQUERQUE, M. 2008. Recipientes cerâmicos de grupos Tupi, no Nordeste brasileiro. In: PROUS, A.; LIMA, T. A. (Eds.). *Os ceramistas tupiguarani*. Belo Horizonte: Sigma, 1, pp. 67-89.
- ALBUQUERQUE, M. 2009. Pesquisa Arqueológica no Sítio da Trindade – Casa Amarela, Recife – Pernambuco. Relatório Final. Recife: Arqueolog Pesquisas.
- ALBUQUERQUE, M.; ALVES, C. 1983. O sítio arqueológico de Quipapá (PE 79 – Plm): contribuição ao estudo da Tradição Tupiguarani em Pernambuco. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- ALBUQUERQUE, M.; LUCENA, V.; NOGUEIRA, R. 2011. Programa de Prospecção e Resgate Arqueológico na área da PCH de Pedra Furada. Relatório Final. Recife: Arqueolog Pesquisas.
- AMARAL, A. M. 2015. “*Andanças*” *Tupiguarani na Chapada do Araripe análise das correlações entre mobilidade humana, tecnologia cerâmica e recursos ambientais*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- BUARQUE, A. 2010. As estruturas funerárias das aldeias tupinambá da região de Araruama, RJ. In: PROUS, A.; LIMA, T. A. (Eds.). *Os ceramistas tupiguarani*. Belo Horizonte: IPHAN/MG, 3, pp. 149-172.
- CARVALHO, S. M. S. de A. 1983. A cerâmica e os rituais antropofágicos. *Revista de Antropologia*, 26, 39-52.
- CASTRO, V. M. C. 2008. O uso do conceito de identidade em Arqueologia. *Clio*, 23, 170-188.
- CHMYZ, I. 1966. *Terminologia Arqueológica Brasileira Para a Cerâmica*. Paranaguá: Universidade Federal do Paraná, Museu de Arqueologia e Artes Populares.
- CRESSWEEL, R. 1998. Prométhée ou Pandore? Propos de technologie culturelle. Paris: Kimé.

- DIAS, A. S.; SILVA, F. 2001. Sistema tecnológico e estilo: as implicações desta interrelação no estudo das indústrias líticas do sul do Brasil. *Revista do Museu de Arqueología e Etnologia*, 11, 95-108.
- DIAS, A. S.; SILVA, F. 2007. Novas perguntas para um velho problema: escolhas tecnológicas como índices para o estudo de fronteiras e identidades sociais no registro arqueológico. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, 2, 1, 59-76.
- GONZÁLEZ, A. R. 1979. *Arte, estructura y arqueología*. Análisis de figuras duales y anatrópicas del N.O. argentino. Buenos Aires: Nueva Visión.
- HANS STADEN (1983) (1557). Verdadera historia y descripción de um país de salvajes desnudos. Barcelona: Argos Vergara.
- HERNANDO, A. 2002. *Arqueología de la identidad*. Madrid: Ediciones Akal.
- LA SALVIA, F.; BROCHADO, J. P. 1989. *Cerâmica Guarani*, Rio Grande do Sul.
- LUNA, S. 1991. O Sítio Sinal Verde - São Lourenço da Mata, PE. Uma Aldeia Préhistórica na Zona da Mata Pernambucana. *Clio*, 7, 89-142.
- NASCIMENTO, A.; ALVES, C.; LUNA, S. 1990. A cerâmica pré-histórica no nordeste brasileiro. *Clio*, 6, 103 – 112.
- NASCIMENTO, A.; LUNA, S. 1994. Procedimentos para a análise da cerâmica arqueológica. *Clio*, 10, 7-19.
- OLIVEIRA, C. 2000. *Estilos Tecnológicos da cerâmica pré-histórica no sudeste do Piauí – Brasil*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- OLIVEIRA, C. A. et al. 2007. *Relatório Final: Os grupos pré-históricos ceramistas da Chapada do Araripe*. Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- OLIVEIRA, E. 2016. *Potes que Encantam: Estilo e agência na cerâmica polícroma da Amazônia Central*. Dissertação de Mestrado em Arqueologia, São Paulo.
- OLIVEIRA, K. 2008. *Estudando a cerâmica pintada da tradição Tupiguarani: a coleção Itapiranga, Santa Catarina*. Dissertação de Mestrado em História. Porto Alegre.
- PANOFSKY, E. 1986. "Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: *Significado nas Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.

- PROUS, A. P. 2010. A pintura na cerâmica Tupiguarani. In: PROUS, A. P.; LIMA, T. A. (Eds.) Os ceramistas Tupiguarani. IPHAN/MG, 2, pp. 109-210.
- RIBEIRO, B. 1986. A linguagem simbólica da cultura material. In: *Suma Etnológica Brasileira 3 – Arte Índia*. Vozes, Petrópolis.
- RIBEIRO, B. 1989. *Arte indígena, linguagem visual*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.
- SACKETT, J. R. 1977. The meaning of style in archaeology. *American Antiquity*, 42, 369-380.
- SCATAMACCHIA, M. C. M. 2004. Proposta de Terminologia para a descrição e classificação da cerâmica arqueológica dos grupos pertencentes à família linguística tupi-guarani. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 14, 291-307.
- SENA, V. K. 2007. *Caracterização do padrão de assentamento dos grupos ceramistas do semi-árido pernambucano: um estudo de caso dos sítios arqueológicos de Araripina – PE*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- SHANKS, M.; TILLEY, C. 1992. *Reconstructing Archaeology: theory and practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SILVA, F. A. 2000. *As tecnologias e seus significados – Um estudo da cerâmica dos Assuriní do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xinkrin sob uma perspectiva etnoarqueológica*. Tese de doutorado. São Paulo.
- VIDAL, L. 1992. *Grafismo Indígena: Estudos da Antropologia estética*. São Paulo: Fapesp.
- VIDAL, L.; SILVA, A. 1995. O sistema de objetos nas sociedades indígenas: Arte e cultura material. In: GRUPIONI, L. D. *A temática Indígena na Escola. Novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*, Brasília:MEC/MARIUnesco.
- WIESSNER, P. 1983. Style and social information in Kalahary San projectile points. *American Antiquity*, 48, 53-276.
- WOBST, H. M. 1999. Style in Archaeology or Archaeologist in Style. In: *Material Meanings: Critical Approaches to the interpretation of material culture*. Foundations of Archaeological Inquiry. University os Utah Press, pp. 118-132.
- WOODWARD, K. 2007. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 7-72.