

Os Gestos na decoração plástica de vasilhas Tupiguarani em Minas Gerais

Camila Jácome
Adriano Carvalho¹
Lílian Panachuck²

Introdução

O principal aspecto definidor da cerâmica tupiguarani é sua decoração, seja plástica ou pintada. Procurando perceber a ação dos indivíduos através da matéria, esperamos vislumbrar as técnicas motoras e corporais envolvidas no processo decorativo. Apresentamos aqui o início de uma pesquisa que visa conhecer o procedimento técnico-gestual empregado na manufatura dos potes e de sua decoração plástica.

Durante o projeto *Arqueologia Tupiguarani em Minas Gerais*, realizado pelo Setor de Arqueologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), iniciamos a análise do gesto através da observação de fragmentos e potes arqueológicos tupiguarani remontados, apoiada na reprodução experimental das vasilhas e decorações. Exemplifi-

1. Pesquisador do Setor de Arqueologia do Museu de História Natural e Jardim Botânico da Universidade Federal de Minas Gerais – MHN/UFMG, Pós-graduando em História e Cultura de Minas – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC/MG, Gestor da Scientia Consultoria Científica, unidade Belo Horizonte.

2. Pesquisadora do Setor de Arqueologia do Museu de História Natural e Jardim Botânico da Universidade Federal de Minas Gerais – MHN/UFMG, Mestranda da Universidade de São Paulo - USP e pesquisadora da Scientia Consultoria Científica.

camos este trabalho com a análise da decoração plástica de vasilhas provenientes do sítio arqueológico Florestal II, situado no município de Ituêta-MG (ver, no volume 3, o artigo: “Reflexões sobre as aldeias tupiguarani: apontamentos metodológicos”), potes de antigas coleções que estão sob guarda do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, peças do acervo do Núcleo de Pesquisas Arqueológicas - NPA (Andrelândia/MG) e vasilhas conservadas no Museu Histórico Municipal de Conceição dos Ouros/MG.

Bibliografia e procedimentos analíticos

Os estudos das técnicas corporais iniciados por Marcel Mauss e ampliados por Leroi-Gourhan para as tecnologias pré-históricas mostraram que as práticas técnicas, além de obedecer às imposições da matéria trabalhada e às limitações corporais, refletem hábitos culturais adquiridos através de processos de aprendizagem. Neste texto, focalizaremos gestos individuais observados em vários tipos decorativos, com o objetivo de, no futuro, compararmos hábitos de grupos tupiguarani de distintas regiões geográficas.

Procuramos informações sobre os *habitus* técnicos nos vestígios arqueológicos e também na leitura de monografias etnográficas sobre algumas etnias indígenas no Brasil, inclusive Tupi-guarani, que traziam referências sobre manufatura e cadeia operatória na produção cerâmica. Mesmo quando esse tipo de publicação não tem seu foco na cultura material, muitas vezes apresenta referências a esta de forma assistemática, principalmente no caso de autores que, acreditando estar diante de sociedades em colapso, pensavam que a preservação de informações sobre sua cultura material era uma tarefa essencial. Entre os poucos estudos que trazem informações relevantes para o nosso propósito estão Yde (1965), B. Ribeiro (1988), D. Ribeiro (1952, 1996), Velthem (1983, 1998) e Müller (1990). Mesmo neles encontramos raríssimas referências ao comportamento gestual na produção tecnológica. Estes trabalhos focalizam essencialmente a fabricação das vasilhas e, eventualmente, a decoração pintada - sem se ater às decorações plásticas.

A falta de uma análise dos gestos nos estudos etnográficos sobre a produção da cerâmica repete-se também em trabalhos de arqueólogos. Poucos são os estudos que

tentam perceber, nos artefatos cerâmicos, as mãos e os gestos daqueles que os fabricaram. Entre as poucas exceções está o trabalho de Desidério Aytai (1991), que em seu artigo “Um estilo de decoração tupi: ordem no caos” faz uma análise dos gestos utilizados pelos ceramistas pretéritos para pintar vasilhas em alguns fragmentos tupiguarani dos estados de São Paulo, Paraná e Pará.

Tipos decorativos, gestos e instrumentos na decoração plástica

A observação minuciosa dos potes nos levou a interpretar certos gestos que marcaram as etapas de confecção da peça, como, por exemplo, o afundamento da argila úmida causado especificamente pelo apoio de pulso para firmar a mão. Já no caso da pintura, pode-se perceber no traçado das linhas marcas de descontinuidades nos gestos e, também, a existência de retoques – mas reservamos a análise dos traços pintados para outra publicação.

Organizamos esse estudo em duas etapas que focalizam: a) o tipo de instrumental utilizado e b) os gestos na realização da decoração. Exemplificamos esses aspectos com potes ungulados, espatulados e escovados.

Neste tópico apresentaremos uma análise de vasilhas com diversas modalidades de decorações plásticas, a fim de discutir os gestos e os instrumentos empregados em sua manufatura.

Ungulados e pseudo-ungulados

O próprio nome sugere que a decoração ungulada era feita pela pressão da unha sobre a argila úmida. No entanto, os arqueólogos que estudam a cerâmica tupiguarani já perceberam que nem sempre as impressões em segmento de círculo, que parecem à primeira vista corresponder a esta definição, foram de fato deixadas por unhas. Poderiam ter sido feitas tanto por impressão de unha(s) quanto pela extremidade, curva ou linear, de um instrumento. Os autores que trataram da classificação dos tipos decorativos (LA SALVIA E BROCHADO, 1989; CHMYZ, 1966) reservam este termo à efetiva



Decoração ungulada
Lapa do Índio - Vale do Peruaçu/MG
Acervo MHNJB/UFMG



(FIG. 1, Flor I e II)



Decoração pseud-ungulada
Governador Valadares/MG
Acervo MHNJB/UFMG



impressão da unha e incluíram as demais na categoria de “ponteados”. Considerando a similitude morfológica, certamente voluntária, do resultado de ambos, preferimos denominar, neste estudo, o primeiro procedimento de unglado (*stricto sensu*) e o segundo de pseudo-unglado. (FIG. 1)

Inicialmente pensamos analisar as unglações *stricto sensu* para verificar se tinham sido realizadas por adultos ou por crianças, e se haveria eventualmente peças decoradas por mais de uma pessoa. Consultas feitas ao médico legista Dr. José Frank Marotta, do Instituto Médico Legal de Belo Horizonte, e uma revisão em manuais de antropologia forense mostraram que não haveria como chegar a resultados confiáveis por esta via, em razão da variabilidade das unhas e da falta de relação métrica entre as unhas e os ossos longos. No entanto, teoricamente seria possível reconhecer módulos de impressão – caso o mesmo grupo de unhas fosse cravado repetidamente na mesma linha (por exemplo, os três dedos centrais da mão).

Instrumentos de produção e morfologia das marcas

Durante a análise da coleção do sítio Florestal II verificamos que a maioria das impressões entra na categoria de pseudo-unglados. Isso se comprova pelo grande comprimento (superior a 1 cm) das marcas, associado com a ausência de vestígios da “polpa do dedo”, além da curvatura, ou muito reta ou muito curva...

Através de experimentações feitas com a unha e com instrumentos diversos conseguimos, variando os gestos, reproduzir marcas bastante similares às dos “unglados” e “pseudo-unglados” arqueológicos. O material arqueológico estudado evidencia o uso de vários instrumentos para a produção do pseudo-unglado, como espátulas de extremidades retas ou curvas, ou galhos secos com ponta cortada em bisel (FIG. 2).

A decoração do pote

Além dos gestos de aplicação e instrumentos utilizados procuramos entender como se deu o processo de decoração do pote. Para tanto, trabalhamos com potes já restaurados e parcialmente remontados. Em um pote já restaurado do sítio Florestal II (MHN



Fig. 02 - Plaqueta de Experimentação das marcas de unglado e pseudo-ungulado e instrumentos utilizados.



Fig. 03 - Obliquização das linhas decorativa - Sítio Florestal



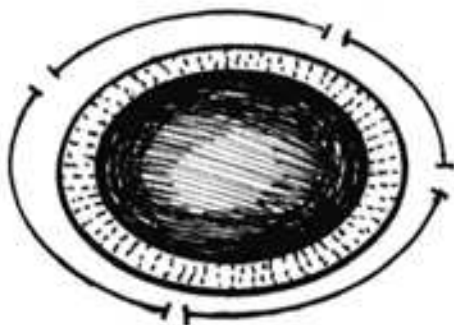


Fig. 04 - Módulos gestuais

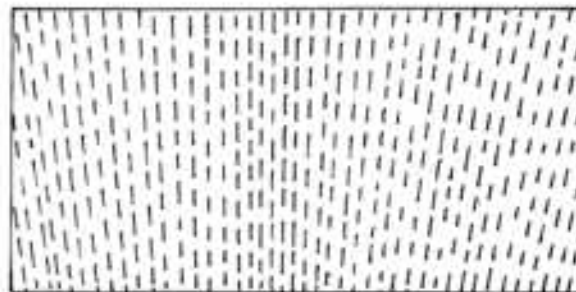


Fig. 05 - Variação das direções de decoração quando se utiliza as duas mãos

nº 5921), o objetivo inicial da oleira era criar alinhamentos verticais de marcas pseudo-unguladas, com as impressões em sentido também vertical. De fato, as primeiras linhas feitas pela artesã, próximas ao seu corpo, são realmente perpendiculares à borda, mas aquelas mais distantes tornam-se progressivamente oblíquas à medida que se afastam. Esta “obliquização” nos parece decorrer menos de uma mudança voluntária na direção do gesto (do perpendicular ao oblíquo), e mais da postura fixa da oleira em relação ao objeto a ser decorado. À medida que sua mão e punho se distanciam do seu corpo, ocorre uma mudança no ângulo das linhas em relação à borda, produzindo diferentes feixes de linhas. Esta inclinação das linhas para a direita, por ser progressiva, mostra que o desvio é involuntário e que o movimento foi feito da esquerda para direita. A partir de certo momento ocorreu um deslocamento, ou do pote ou da oleira, para prosseguir a tarefa nas partes fora do alcance da mão, o que é percebido pela recuperação da verticalidade das linhas e pela sobreposição entre as últimas oblíquas e as primeiras verticais do novo conjunto. As faixas decorativas produzidas a partir de uma única posição formam “conjuntos” que denominamos de **módulos gestuais** (FIG. 4).

Olhando esses módulos, percebemos onde o gesto foi iniciado, pela verticalidade das linhas, e onde foi finalizado, pela grande inclinação das linhas e ainda pela brusca recuperação de sua verticalidade, que marca o início de outro módulo. Nos potes analisados, notamos variação de tamanho dos módulos de acordo com o tamanho da superfície decorada. Por exemplo, em um pote elíptico (MHN-UFMG, Lapa do Índio-

Januária/MG), os maiores módulos (25 e 35 cm) situam-se na superfície de menor curvatura e os menores módulos (20 e 21 cm) na parte da parede com maior curvatura (FIG. 5). Os quatro módulos indicam, possivelmente, a quantidade de movimentos executados pela oleira: primeiramente, foram feitas as linhas na porção do pote próxima ao seu corpo (1º módulo); posteriormente, os demais módulos (2º, 3º e 4º), correspondentes a três movimentos, ou do pote ou da própria oleira.

Caso as oleiras usassem ambas as mãos para criar as linhas que se desenvolvessem sucessiva ou simultaneamente, de perto para longe do corpo, haveria duas “obliqualizações” divergentes a partir de um centro com linhas verticais. Como isto não acontece, havendo desvio sempre no mesmo sentido, acreditamos que isso se deva ao fato de a decoração ter sido feita com a mesma mão. Como os movimentos foram realizados da esquerda para direita, tudo indica que a oleira utilizou a mão direita em todos os potes observados. Por outro lado, percebemos em alguns deles a mudança do sentido do instrumento, provocando o espelhamento das linhas com pseudo-ungulações (FIG. 5).

Essa tendência de “obliqualização” de linhas “originalmente verticais” materializa o *habitus* corporal dessas oleiras (FIG. 3). O padrão de movimentação da decoração baseia-se, portanto, mais no movimento da mão e do punho da oleira do que na movimentação do pote; provavelmente porque este, ainda não queimado, apresenta o risco de deformação se girado constantemente. A posição da oleira diante da peça limita o seu campo de visão, e somente quando sua mão chega ao ponto cego ocorre o deslocamento para a continuidade da decoração.

Através dos potes pseudo-ungulados que pudemos analisar, percebemos que a direção do gesto ocorre sempre da esquerda para direita. Considerando que são potes e fragmentos provenientes de diferentes regiões do estado, isto sugere que as artesãs, ao praticarem o movimento nesse mesmo sentido, da esquerda para a direita, poderiam ser todas destros. Se a nossa amostra for representativa, numa hipótese mais “cultural”, podemos pensar que teriam aprendido o movimento de uma mesma forma. Nesta segunda hipótese, as marcas caracterizariam menos uma idiosincrasia da oleira do que uma aprendizagem dos movimentos, pois, nas palavras de Mauss, “a educação fundamental de todas as técnicas consiste em fazer adaptar o corpo ao seu emprego” (MAUSS, 1974, p. 234).



Fig. 06 - Complemento
Acerto NPA - Andrelândia/MG

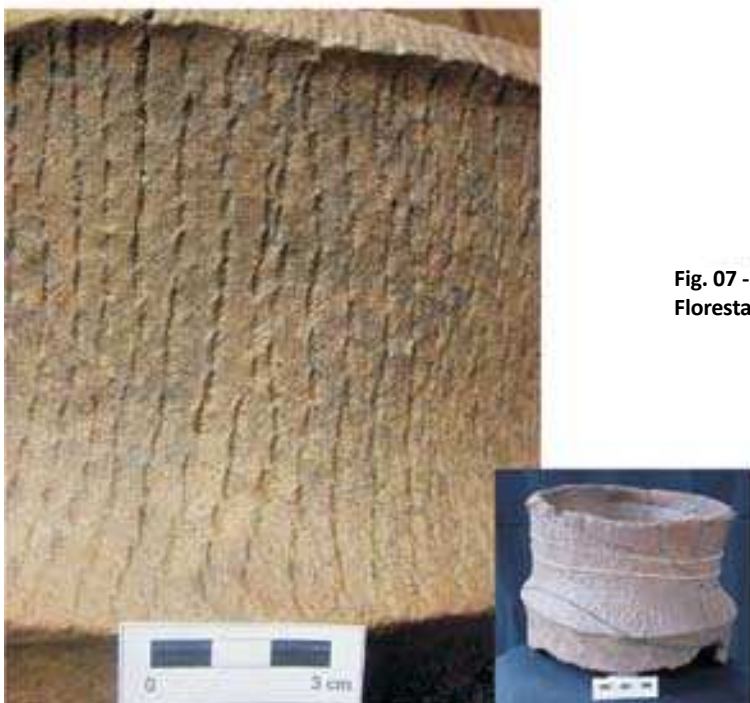


Fig. 07 - Desvio
Florestal II - Acerto MHNJB/UFMG

Elementos de preenchimento e recuperação

Um fato que nos chamou a atenção nos potes analisados foi o preenchimento de espaços intocados entre os módulos gestuais, deixados em decorrência da própria forma do pote e da posição da oleira diante da peça. Apontamos aqui três tipos de “elementos de recuperação” notados nos potes:

a) “Complemento”: inserção de uma ou mais linhas menores no espaço entre duas linhas *de um mesmo módulo* que, acidentalmente, tiveram sua distância ampliada (FIG. 6);

b) “Desvio”: ocorre quando a linha de um módulo torna-se sinuosa, seja devido às inflexões na superfície do pote (passagem de uma forma côncava a convexa, em potes bi-infléticos), seja para evitar o encontro de uma linha com outra (FIG. 7);

c) “Arremate”: quando a oleira chega ao limite possível do gesto (ponto cego) na finalização de um módulo (linhas mais oblíquas), ocorre o movimento (seja do pote, seja da oleira) para reiniciar a decoração. A passagem para este novo módulo é marcada pela retomada da verticalidade das linhas. O ângulo criado pelo encontro entre o final de um módulo (linhas oblíquas) e o início de outro (linhas perpendiculares) gera um espaço vazio, preenchido com linhas (verticais ou oblíquas) sobrepostas aos dois primeiros módulos. A este módulo chamamos arremate (FIG. 8).



Momento 1 - Linhas perpendiculares à bora



Momento 2 - Linhas oblíquas à borda



Momento 3 - Preenchimento do espaço residual

Fig. 08 - Arremate



Fig. 09
Espatulado profundo:
notar a marca
arredondada da espátula
Sítio Florestal II

Ituêta/MG

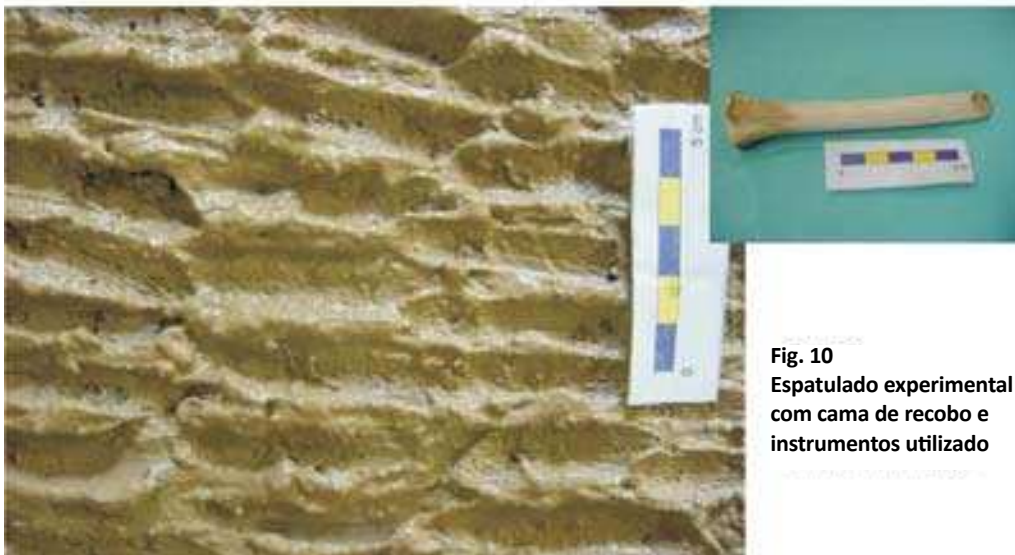


Fig. 10
Espatulado experimental
com cama de recobo e
instrumentos utilizado

A prática dos espatulados

Características e instrumentos

A decoração espatulada no material tupiguarani de Minas Gerais é caracterizada por sulcos verticais de largura aproximada entre 0,5 e 1,0 cm (FIG. 9). Na maioria dos casos, eles têm extremidades arredondadas, indicando que o objeto que os produziu termina em semi-círculo (FIG. 10). Isso nos leva a pensar que o mesmo instrumento utilizado para criar a decoração “espatulada” pode ter sido também utilizado para fazer o “pseudo-ungulado”. A diferença do resultado está no modo como o instrumento é aplicado: no primeiro caso ocorre o arrastamento do instrumento obliquamente e, no segundo, o gesto de aplicação é perpendicular à superfície decorada.

Também percebemos que o fundo do sulco é completamente liso em alguns potes, enquanto em outros aparecem estrias. Esta diferença pode ter várias causas; as superfícies lisas podem decorrer da retirada da casca de sementes e alisamento do instrumento, e as estrias da utilização de uma vareta não modificada. Ou, ainda, do grau de umidade da pasta no momento da espatulação: quando esta é mais úmida o atrito é menor, deixando poucas marcas, ao contrário da pasta mais seca, na qual a resistência é maior. É possível também que a presença de antiplástico com grãos grossos e irregulares provoque as marcas estriadas.

A aplicação da espatulada

Os potes espatulados de Florestal II têm, em média, entre 40 e 50 cm de altura, o que demanda um tempo significativo em sua confecção, desde o primeiro rolete até a finalização do pote. Isto implica uma perda significativa de umidade, o que dificulta a aplicação da espátula. Nós, que não possuímos a prática que as oleiras tupiguarani certamente tinham, gastamos entre 3 e 4 horas para fazer um pote piriforme (50 cm de altura). Mesmo as oleiras experientes deviam enfrentar uma perda de plasticidade significativa na hora de decorar a superfície. Encontramos no material do sítio Florestal II um recurso utilizado pelas oleiras para driblar a resistência que a argila mais seca



**Detalhe decoração
escovava**

Acerto MHN/UFMG

Fig. 11



Placa experimental

oferece ao trabalho na espátula: é comum encontrarmos nas vasilhas arqueológicas a aplicação de uma camada de argila mais fina e úmida que a do pote, uma espécie de “reboco”³ aplicado ao pote (FIG.11). A aplicação desta camada, com aproximadamente 0,2-0,3 cm de espessura, era feita com uma argila bem mais úmida do que a utilizada para a confecção dos roletes, compensando a dificuldade que a superfície mais seca oferecia à espátula. Nesta nova camada era então aplicada a decoração espatulada.

Reboco de argila

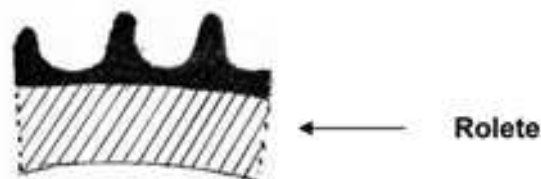


Figura 11 – Perfil esquemático da camada de reboco aplicada sobre o rolete.

Se, porém, a artesã insistisse na aplicação com a pasta mais seca, teria que usar certa força, que poderia “estufar” a parede interna da vasilha, e o sulco deixado seria mais raso. Encontramos um pote em que a aplicação do espatulado foi feita sem a camada de “reboco”; visualizamos nessas marcas de espátula sinais de estrias, profundidade mais rasa em relação ao espatulado sobre “reboco” e ausência do característico acúmulo lateral de argila. Não há estufamento na parte interna do pote, talvez devido à grande espessura da parede. Esse exemplo, até o presente momento, é o único encontrado; todos os demais potes espatulados de Florestal II foram feitos com aplicação do “reboco”.

Em todos os potes analisados percebemos que o movimento do gesto foi feito perpendicularmente em relação à borda, indo ora de cima para baixo, ora no sentido contrário. Durante a aplicação da força, resíduos de argila foram se depositando late-

3. La Salvia e Brochado (1989, p. 17) classificariam esta camada de barbotina. Preferimos não utilizar este termo por se tratar de um vocabulário específico da indústria cerâmica moderna. Trata-se, então, da adição de silicato de sódio a uma argila líquida para aumentar sua coagulação, comum na reprodução de peças em molde.

ralmente e nas extremidades, devido à pressão exercida na massa. O depósito deste resíduo transversal de argila marca o limite do gesto, que é, em geral, curto – 3 a 5 cm em média (FIG. 9 e 10).

Escovado e alisado

Gestos e instrumentos

Nas duas peças escovadas que analisamos, a aplicação da decoração foi feita preferencialmente paralela à borda, embora apareçam também alguns gestos perpendiculares e verticais (FIG. 12). As marcas de estrias são profundas, o que sugere que o pote ainda estava bastante úmido, caso contrário a oleira teria que aplicar mais força. Alguns objetos que utilizamos em nossas experimentações deixaram marcas muito parecidas com as do escovado arqueológico, entre eles: espigas de milho, folhas de milho, casca do fruto de pente de macaco (*Apeiba membranaceae*), espinha de peixe, feixe de galhos. Consideramos também que poderia ter sido manufaturado algum instrumento para este fim, como um pente (FIG. 13).

O alisamento do vasilhame também produz estrias que podem decorrer do tipo de instrumento usado, assim como da quantidade de umidade perdida, e do atrito deste com o antiplástico da pasta. Seria possível, então, que os mesmos instrumentos da fabricação do efeito “escovado” fizessem também o alisamento? A diferença estaria na intensidade de sua aplicação? Ou haveria instrumentos utilizados especificamente para o alisamento e outros para o escovado? Nos procedimentos experimentais utilizamos outros instrumentos que não os usados para a reprodução do escovado para alisar as vasilhas e conseguimos reproduzir marcas muito semelhantes. Utilizamos coités, cacos de cerâmica, cabaças, espátulas de madeira e osso, seixos, além da própria mão, que também produz estrias. Assim como no escovado, os gestos do alisamento dos potes arqueológicos foram feitos paralelamente à borda, não sendo possível verificar o sentido do movimento.

Conclusão

A remontagem dos potes e a considerável quantidade de fragmentos grandes bem preservados nos sítios e coleções tupiguarani de Minas Gerais que estudamos nos possibilitou identificar certos gestos que teriam ficado despercebidos se tivéssemos trabalhado somente com fragmentos. Através da análise da decoração, percebemos os instrumentos, os gestos e a posição corporal utilizados pelas oleiras. Estes apontamentos preliminares mostram a importância de se analisar o pote em sua integralidade, porque somente desta forma podemos observar e interpretar as impressões deixadas pelo autor no processo de manufatura. O grande interesse é aproximarmos-nos dos grupos sociais e dos indivíduos da pré-história, que deixam registros de sua cultura nos gestos marcados indelevelmente no artefato.

Quanto à correção dos defeitos ocorridos durante a decoração, o processo que chamamos de obliquação das linhas foi obviamente percebido também pelas próprias oleiras, tanto que procederam a recuperações entre os módulos gestuais. Por que, então, não apagavam os desvios para retificar tudo? Será que as irregularidades não eram percebidas como prejudiciais? Preferiria a oleira mantê-las a deslocar-se mais freqüentemente ao redor do pote, já que era complicado girar a vasilha não queimada? Será que estas irregularidades não conflitavam com a estética tupiguarani? Pensamos que pode haver outros fatores envolvidos também: nos potes com decoração plástica, como nos de decoração pintada, poderia haver a possibilidade de desmanchar a distorção e refazer o motivo. Na argila úmida facilmente se pode apagar as marcas de decoração, e a retirada de uma camada de tinta fresca seguida de retoque atenuaria os erros. No entanto, isso implica a interrupção do trabalho. Nossas observações nos levam a crer que a continuidade do processo era muito importante; por algum motivo, técnico ou mítico, ou por uma proibição técnica, parar o trabalho e depois retomá-lo podia ser algo que não valia a pena, não deveria ser feito, ou simplesmente não importava.

As decorações plásticas e pintadas criam possibilidades distintas de gestos e movimentos - tanto do corpo quanto da própria peça. No caso da decoração plástica, a visualização da peça inteira não é possível, o que torna o acesso da oleira a alguns

pontos mais difícil do que a outros. A fragilidade do pote cru exige cuidados em sua movimentação, já que o risco de deformação e rachaduras é grande; a necessidade de evitar o movimento da peça torna os gestos mais limitados e menos precisos. A plasticidade da peça implica uma quase anti-plasticidade da oleira. Isso exige que a oleira, ao decorar o pote - com espátulas ou com a unha - utilize gestos amplos que, como vimos, geram as oblíquas das linhas. Somente quando os gestos não mais alcançam as partes ainda não decoradas é que ocorre o movimento - seja do próprio pote ou da oleira. É comum, entre as populações que não possuem a tecnologia do torno, o uso de artifícios para movimentar o pote, por exemplo, um suporte giratório, como o fundo de outra vasilha quebrada, uma esteira, um pedaço de madeira (LEEuw, 1993).

Com efeito, não podemos inferir ao certo se os potes eram girados ou as oleiras é que se movimentavam. Nos procedimentos experimentais tivemos maior facilidade em girar vasilhas menores (30-50 cm de altura) do que maiores, do tipo *igaçaba* (50-70 cm). Temos que levar em conta que oleiras mais velhas e, conseqüentemente, mais experientes, tinham mais habilidade, porém menos agilidade para movimentar a peça.

Com a decoração pintada as possibilidades são outras, pois a aplicação dos desenhos, provavelmente após a queima da peça, permite que ela seja movimentada facilmente. Os desenhos das faixas e linhas pintadas podem ser feitos com a peça na posição vertical ou semi-vertical, e os desenhos do centro da peça com esta em posição horizontal. A facilidade para a aplicação dos desenhos é muito maior, a visão da peça é completa. As oleiras kadiweu fazem cerâmica em uma posição estável e, durante o processo da pintura do pote, “senta(m)-se sobre um dos pés e dobra(m) a perna de modo a poder usar um pé e um joelho que deve movimentar a peça, deixando as mãos livres para a execução dos trabalhos” (RIBEIRO, 1952, p. 167). Provavelmente trata-se de oleira experiente, pois como o próprio autor ressalta, é um ato de extrema habilidade.

A análise do gesto levou-nos a refletir sobre algumas atitudes das artesãs em relação ao seu trabalho. Entre as vasilhas estudadas existe uma clara diferença de destreza das artesãs, provavelmente em função da idade e experiência. O objetivo final da nossa pesquisa é conseguir visualizar de forma objetiva essas diferenças de idade e habilidade dentro de um mesmo *corpus* material, o que pretendemos fazer a partir do material do sítio Florestal II.

Nossas colocações não têm a pretensão de querer reclassificar, ou invalidar, as categorias decorativas e tecnológicas; apenas procuram mostrar a necessidade de um olhar mais atento à decoração. Por isso, inserimos em nossa metodologia de análise a experimentação, na medida em que esta auxilia na inferência de possibilidades técnicas. Essa escolha metodológica nos permitiu observar os potes e fragmentos em sua singularidade, ou seja, informações sobre os gestos e possibilidades de instrumentos foram analisadas. Isso nos permitiu uma equalização entre o termo classificatório e o instrumental utilizado.

Paralelamente à pesquisa sobre a decoração plástica, estamos desenvolvendo outra de mesmo cunho, em peças arqueológicas, etnográficas e com controle experimental, sobre as decorações pintadas.

REFERÊNCIAS

- AYTAI, Desidério. Um estilo de decoração tupi: ordem no caos. *Revista do Museu de Paulínia*, Paulínia, n. 48, p. 22-35, 1991.
- CARVALHO, A.; Panachuk, L. A decoração plástica Tupiguarani: os gestos das oleiras. In: XII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira, 2003, São Paulo - SP. Anais do XII Congresso da SAB, 2003.
- CHMYZ, Igor. Terminologia arqueológica brasileira para a cerâmica. *Manuais de Arqueologia*. Curitiba, Centro de Ensino e Pesquisa Arqueológica, v.1, n.1, 1966.
- LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, José P. *Cerâmica Guarani*. 2. ed. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989.
- LEEuw, Sander van der. Giving the Potter a Choice. In: LEMONIER, P. (Ed.). *Technological Choices: transformation in Material Cultures since the Neolithic*. London: Routledge, 1993. p.238-288.
- LEROI-GOURHAN, André. *Evolução e Técnicas. 1 – O Homem e a Matéria*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. *Sociologia e Antropologia*, v.II. São Paulo: E.P.U/ EDUSP, 1974.
- MÜLLER, Regina Polo. *Os Assuriní do Xingu*. História e Arte. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.
- PROUS, André. Du Brésil à l'Argentine la céramique Tupiguarani. *Archéologie*, no. 408, p.52-65, 2004.
- RIBEIRO, Berta G. *Dicionário do Artesanato Indígena*. Belo Horizonte, São Paulo: Ed. Itatiaia/Ed. USP, 1988.
- RIBEIRO, Darcy. A arte dos índios Kadiueu. *Revista Cultura para estudos do serviço de proteção aos índios*. Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios: os Urubus-Kaapor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- VELTHEM, L. H. V. Onde os Wayana penduram suas redes? In: NOVAES, Sylvia Caiuby (Org.). *Habitacões Indígenas*. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1983. v. 1. p. 1-196.
- VELTHEM, L. H. V. *A Pele de Tuluperê: uma etnografia dos trançados Wayana*. Belém: FUNTEC/MPEG, 1998. v. 1. 251 p.
- YDE, Jeans. Material culture of the Waiwai. *Nationamuseets Skrifte*. Etnografisk Række, X. Copenhagen: The National Museum of Copenhagen. 1965.