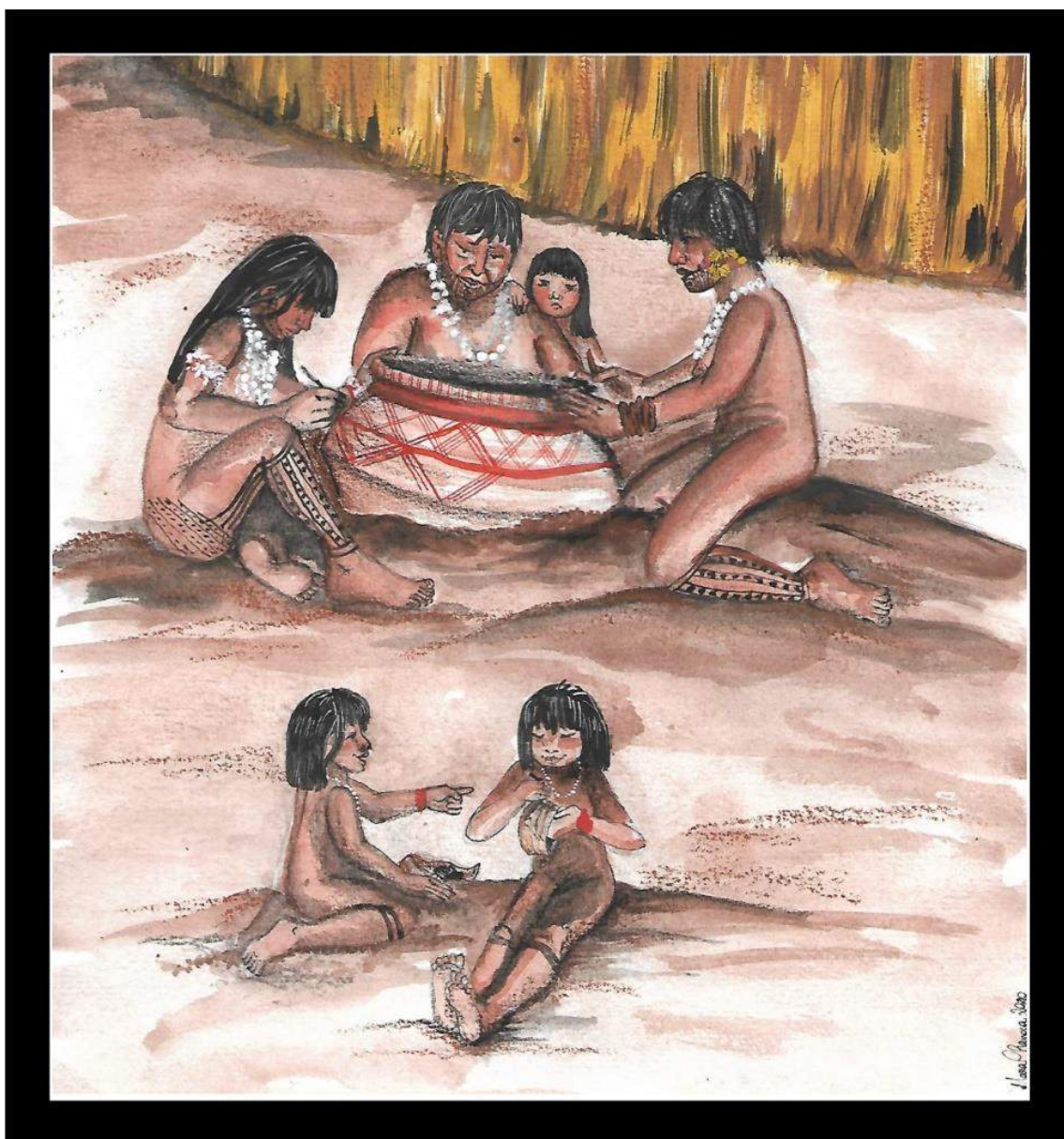


Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia

Lílian Panachuk

GESTANDO POTES E PESSOAS:
A CERÂMICA COMO PROCESSO DE APRENDIZAGEM DO
SENSÍVEL E CONCRETO



Belo Horizonte

2021

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia

Lílian Panachuk

Gestando potes e pessoas:
a cerâmica como processo de aprendizagem do sensível e
concreto

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de doutora. Área de concentração: Arqueologia. Linha de pesquisa: Arqueologia pré-histórica.

Orientador Doutor André Pierre Prous.

Belo Horizonte

2021

306 Panachuk, Lilian.
P187g Gestando potes e pessoas [manuscrito] : a cerâmica como
2021 processo de aprendizagem do sensível e concreto / Lilian
Panachuk de Sá. - 2021.
548 f. : il.
Orientador: André Pierre Prous.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Antropologia - Teses. 2. Arqueologia - Teses.
3. Cerâmica - Teses. I. Prous, André, 1944-. II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

ATA DA DEFESA DE TESE DE DOUTORADO DE LILIAN PANACHUK DE SÁ (MATRÍCULA N.º 2015650924)

Aos 26 (vinte e seis) dias do mês de abril de 2021 (dois mil e vinte e um), reuniu-se, em ambiente virtual, pelo canal do youtube PG-ANTROPOLOGIA UFMG, a Comissão Examinadora para julgar em exame final a tese intitulada: "*Gestando potes e pessoas: a cerâmica como processo de aprendizagem do sensível e concreto*", requisito final para a obtenção do Grau de Doutora em Antropologia, área de concentração: Arqueologia, linha de pesquisa: Arqueologia Pré-histórica. A Comissão Examinadora foi composta pelos/as professores/as doutores/as: André Pierre Prous - Orientador (UFMG), Mariana Petry Cabral (UFMG), Alexandre Delforge (UFSJ), Jean-Jacques Vidal (FPA) e Solange Caldarelli (Scientia Consultoria Científica). Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. André Pierre Prous, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à doutoranda Lilian Panachuk de Sá para apresentação da sua tese. Seguiu-se a arguição pela comissão examinadora, com a respectiva defesa da discente. Logo após a arguição dos/as examinadores/as, a Comissão se reuniu, sem a presença da doutoranda, para julgamento e expedição do resultado final. Concluída a reunião, os membros da Comissão Examinadora aprovaram a Tese por unanimidade e o resultado foi comunicado publicamente à discente pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 26 de abril de 2021.

Membros da Comissão Examinadora:

Prof. Dr. André Pierre Prous (Orientador)

Profa. Dra. Mariana Petry Cabral

Prof. Dr. Alexandre Delforge

Prof. Dr. Jean-Jacques Vidal

Profa. Dra. Solange Caldarelli



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Henrique Delforge, Usuário Externo**, em 26/04/2021, às 19:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jean-Jacques Armand Vidal, Usuário Externo**, em 27/04/2021, às 09:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Pierre Prous, Professor Magistério Superior - Voluntário**, em 27/04/2021, às 10:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Petry Cabral, Professora do Magistério Superior**, em 27/04/2021, às 14:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Solange Bezerra Caldarelli, Usuário Externo**, em 29/04/2021, às 12:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0677174** e o código CRC **1909EAF1**.

*Para Dona Hortência (in memoriam)
Por todo ensino sobre o barro.*

*E para Helena
Pelas aventuras revolucionárias.*

Agradecimento

Na construção dessa pesquisa foi possível percorrer um caminho entre a arqueologia e suas afinidades com as artes e as habilidades manuais. Nesse processo o corpo e a aprendizagem foram questões centrais no meu pensar. Devo salientar que tive muita instrução e apoio, o tempo todo. Meu corpo foi remodelado, por assim dizer, de diferentes maneiras, ao gerar potes (e uma pessoa hoje com dois anos e meio) e apoiar a modelagem de pessoas nesse contexto da olaria. Encontrei muita acolhida, tive muita sorte e muito privilégio. Foram esses girassóis no caminho que tornaram essa pesquisa viável.

Retornar à UFMG para o doutorado foi uma escolha muito acertada para minha experiência. Durante as disciplinas vivenciei um ambiente intelectualmente muito estimulante, e gostaria de agradecer ao corpo docente e discente do PPGAN-FAFICH-UFMG. Em especial as aulas ministradas por Ruben Caixeta, Eduardo Vargas, José Pellini e Érica Renata de Souza foram contribuições relevantes para pensar a escrita da tese. Foram debates muito provocativos com diferentes pessoas nas disciplinas, foi memorável.

Retornei também ao espaço do Museu de História Natural e Jardim Botânico, onde pude pesquisar e realizar experimentos arqueológicos com meu orientador André Prous. Ele foi o responsável por incentivar tanto a arqueologia experimental da olaria nessa pesquisa (justamente por ter sido reticente) quanto por apoiar o estudo de marcas de aprendizagem. Agradeço por tudo: a parceria, as brigas e os debates, os desacertos e os acertos! Você faz parte de minha família.

Devo destacar aqui meus agradecimentos sinceros a Mestra Ceramista Laila Kierulff, que me guiou no processo de aprendizagem da olaria. Desde então me deu a mão e moldou minha prática durante todo o caminho para pensar a arqueologia experimental como processo de aprendizagem da olaria. Seguimos nesse processo contínuo de aprender. Foi Laila quem me apresentou a Mestra Ceramista Adriana Martinez, que muito contribuiu para meu aprendizado sobre o barro, em especial me fez refletir sobre os segredos do fogo, além do barro. Agradeço a participação e apoio ao projeto, e por estar presente tantas vezes por aqui, seu trabalho segue como inspiração de força e resistência, como uma

poética do fazer tradicional e ancestral. São duas mestras que se tornaram amigas de uma vida.

Laila Kierulff trouxe com ela ainda outras peças fundamentais para meu aprendizado, são pessoas que me ensinam constantemente, pois as relações se fortaleceram no fazer cerâmico. Alissa Rezende, que participou da pesquisa, se tornou mesmo uma irmã, e com ela tenho caminhado desde então nesse pensar sobre o fazer. Com o passar do tempo, outras pessoas se aproximaram do projeto, por meio da mediação da Mestre. Quero, aqui, destacar a presença da ceramista Ângela Leão, pessoa generosa que me instruiu e incentivou o projeto desde o início, com quem pude compartilhar dúvidas, debater sobre processos produtivos e experimentá-los, trocar receitas, substâncias e fazeres. Helen Souza e Breno Lavalle foram de grande companheirismo em tarefas exigentes, e compartilharam comigo segredos do barro. As experimentações ativaram muitas e generosas participações durante três anos seguidos. Nos inícios, tive muita ajuda das alunas do Ateliê Laila Kierulff. Agradeço a simpatia e ações conjuntas, em especial à Ana Lucia Telles, Ângela, Heloísa Blanc, Matilde Haas e Mônica Cunha.

As relações com Adriana Martinez, no Brasil, permitiram-me acompanhar e debater ideias, em especial com duas pessoas que muito me ensinaram: Patrícia Henriques e José Augusto Oliveira, de São Paulo. Patrícia é ceramista da capital, que considero também uma cientista do barro, já que gosta de apuro e precisão nas massas e esmaltes. Grande conhecedora de processos físico-químicos, ela me instruiu por horas ao telefone, enviou referências bibliográficas, vídeos e tudo mais. Foi uma grande instrutora, em todos os momentos. José Augusto é um jovem ceramista que eu vi desabrochar, conheci-o em uma viagem de campo à Cunha, no interior de São Paulo. Mantenho estreito contato com ele, e seu grande conhecimento técnico e inteligência muito me surpreendem e alegram, por me fazerem pensar na renovação da olaria tradicional.

As ações de arqueologia experimental somente foram possíveis pela acolhida recebida do corpo diretor do Museu e de técnicos e técnicas que se dedicam inteiramente. Quero expressar meus agradecimentos à Flávia Santos Faria e Antônio Gilberto Costa, bem como à Mariana Lacerda, pelo apoio e amparo ao nosso projeto. Ao pensar no Museu tantas pessoas aparecem em minha lembrança, pessoas queridas e colegas pelos quais tenho admiração.

Maria Jacqueline Rodet, parceira em diversas ações e prosas divertidas, essencial em tantos momentos dessa pesquisa. Mariana Cabral foi peça fundamental no apoio e auxílio do projeto de experimentação, trabalhando junto em diferentes ações. Andrei Isnardis, com suas conversas adoráveis e profundas, sempre com uma delicadeza de nos fazer acreditar. Agradeço a gentileza de vocês e o empenho no trabalho.

A vivência no Museu me faz lembrar da Cantina e pessoas queridas: Dona Vanda, Vânia e Lídia, além das crianças Letícia, Rhuan e Luna. Todas elas foram de grande apoio durante as queimas, nos garantindo água fresca e café, além de almoços deliciosos, sorrisos e gargalhadas infantis. Na área de atividades experimentais tivemos apoio constante da equipe das Áreas Verdes, em especial Alzemar, Marco e Fabiano, sempre muito gentis mesmo com o trabalho intenso. Meu amigo de tantos anos antes, Márcio Antônio, o “Comandante”, foi parceiro ponta firme no levar e trazer de materiais, ao pensar na logística e nos ajudar em qualquer empreitada.

Toda a experimentação arqueológica somente foi possível com o trabalho intenso de muita gente. Diferentes pessoas contribuíram em ações práticas, participaram de oficinas de modelagem e das queimas para transformação do barro na cerâmica. Pude conviver com diferentes estudantes de arqueologia e antropologia, e sou grata a essa convivência.

Em especial gostaria de agradecer a Talita Oliveira, pessoa incrível, apoiadora no primeiro momento do projeto, que literalmente meteu a mão no barro comigo. Com ela fiz os primeiros potes experimentais e retomei a análise dos fragmentos cerâmicos do sítio Florestal II, em Itueta, MG. Agradeço a Flávia Costa, por realizar tantas tarefas e em especial pelo trabalho no Mostuário Cerâmico. Taísa Jóia, se tornou uma ceramista de mão cheia desde as primeiras peças, e foi presença constante durante as ações. Lara Passos trouxe questões relevantes e adornou com peças pequeninas de uma beleza sem fim. Muitas conversas boas tive com Nathália Rodrigues e Marina Costa. Marina Gomide, sempre sorridente, foi companheira em muitas tarefas. Muitas carinhas sorridentes durante as aulas, muito empenho, e agradeço por isso: Artur Almeida, Camila Lopes, Denise Neves Batista Costa, Eloah Costa, Harley Costa, Johni Costa, Laura Maria Lobato-Baars, Leonardo Samuel Tunes Pimenta, Lilian

Cordeiro Lima Marques, Michelle Caroline Oliveira Santos, Rodrigo Pereira, Sérgio Rodrigues e Vinícius Fiumari.

Muitas pessoas colocaram a mão na massa. Agradeço a participação de pessoas amigas como Eterna Sueli Nascimento, por me ajudar tanto nas primeiras fogueiras. Ulisses Penha, responsável pelo melhor pão caseiro na brasa, foi parceiro de experimentos, e leitor crítico de um dos capítulos da tese! Ao colega de mil anos antes, Giuliano Toniolo, foi uma felicidade o reencontro, o trabalho e o treinamento sobre o fogo e experimentos diversos. Agradeço todo o apoio e o treinamento na Escola Mestre do Mato foi realmente uma ótima pedida!

Aos colegas de museu e de arqueologia, que muitas vezes auxiliaram no projeto, agradeço demais, em especial ao Marcony Alves e Elber Lima, pelas horas empenhadas no trabalho ao fogo, e às ótimas conversas e provocações sobre a olaria e os cacos arqueológicos. Outras colegas incríveis foram braço forte nos experimentos, como Déborah Duarte Talim, Anaeli Almeida e Lílian Coeli. Agradeço a participação de cada uma!

Ao ceramista João Cristeli, que me conectou ao Grupo de Pesquisa Cultura do Barro da Escola de Belas Artes/UFMG, meus sinceros agradecimentos. João foi meu professor no início dos anos 2000, quando comecei a trabalhar com cerâmica arqueológica, essa aproximação foi uma alegria. Sujeito generoso em relação ao saber, muito interessado e conhecedor da olaria praticada de forma tradicional, tanto no passado quanto no presente indígena. Através desse grupo, tive contato com uma extensa e interessante rede de ceramistas, de diferentes gerações, pessoas com as quais troquei receitas, produtos e ações feitas para esta pesquisa, como apontarei mais à frente. O Grupo do Barro me trouxe, ainda, a companhia de outras ceramistas experientes, que muito me instruíram e ajudaram a pensar o barro. Em especial, destaco aqui, Adel Souki, Marlúcia Temponi e Marcia Seo, a quem gostaria de agradecer em especial. Sou muito grata ao grupo. Agradeço ainda Ráisa Paula Costa, Sabrina Damas, Sofia Junqueira de Oliveira, Theodora Lima, Marina Brasil, Magali Souza e Silézia Santos, pelo trabalho em conjunto e por tão boa companhia.

Essa “rede do barro” de trocas de produtos e saberes envolveu indígenas ceramistas Wauja, que deram um curso em Brumadinho em julho de 2018. Trocamos pigmentos e cauixi, intermediados pela ceramista Patrícia Henriques,

pois, pelo meu adiantado estado de gravidez, optei por não participar do curso. Essa participação mediada através das coisas, colocou-me em contato com outra rede de ceramistas, em especial Beбето, do ateliê Saracura Três Potes. Na prática, levou-me a certa proximidade com duas importantes ceramistas mineiras: Erli Fantini e Inês Antonini, em uma pequena vivência em seus respectivos ateliês. Foram poucos dias de muito aprendizado, e eu agradeço enormemente essas vivências.

As amigadas de tantos anos, enraizadas em terra Amazônica, devo agradecer enormemente. De Juruti, muitos anos antes, ganhei uma Mestre ceramista, Dona Hortência, a quem dedico esse trabalho. Ela me acompanhou desde então, conversávamos por telefone e ela me enviava de lá produtos para garantir minha produção oleira de cá. Jamais esquecerei seus ensinamentos, Mestre! Ainda de Juruti, meu amigo Mário Jorge, de família artesã, preparou tantos produtos e materiais, que ainda hoje os tenho por aqui. Além de Andrei Maciel, colega de arqueologia, que de Belém me enviou igualmente produtos que poderiam ajudar em meus experimentos. Recebi de um grande artesão e amigo de Rondônia, Robson Andrade, as melhores e mais belas ferramentas de madeira para meus experimentos. Agradeço muito o empenho e a atenção de vocês.

Agradeço enormemente aos colegas de profissão que abriram as portas para essa pesquisa e compartilharam comigo o material, enviaram informações e deram vistas aos objetos e recipientes dessa análise. Agradeço ao Marcelo Fagundes, Adriano Carvalho, Jacqueline Rodet, Solange Caldarelli, Renato Kipnis.

O ambiente acadêmico no doutorado e depois a experiência em dar aulas me presentearam com a convivência com uma juventude inquieta, interessante e curiosa. No corpo discente da graduação conheci pessoas que me fazem ter esperança. Com algumas delas pude conviver mais intensamente no nosso grupo de estudo, G.E.S.T.O., e agradeço enormemente todo empenho e alegria para “pensar com as mãos”. Devo agradecer muito a Sara Toja, por sua parceria e insistência, empenho e trabalho intenso, sempre e a qualquer hora! Não tenho mesmo palavras para agradecer sua vivacidade e a alegria da convivência com esse brilho nos olhos e trabalho nas mãos. Agradeço demais a Amanda Trindade Diniz pelo humor provocativo, pela inteligência de corpo e alma, pelo trabalho de

BH até Pelotas, e pelo grande amor à arte! Jamais esqueceria Alex Soares, pela inteligência e inquietude, pelas milhões de perguntas e hipóteses, por aprender a lidar como fogo, em especial. Agradeço ainda Lucas Marcus d'Assumpção Soares e Bruna Damiance, que acompanhei os primeiros flertes torcendo pela dupla! Casal incrível que em sala, nas experimentações arqueológicas e nas oficinas foram, cada um à sua maneira, de grande participação, crítica, astúcia e gentileza. Lorenza Carvalho, uma jovem tão séria quanto habilidosa, foi boa companhia em muitos momentos!

Tenho muito a agradecer ainda a Gabriel Rodrigues Barbosa, José Henrique Renó, Larissa de Oliveira Magalhães, Laura Machado, Lorrana Dauari, Luís Henrique Montovanelli Resende, Maria Clara Guimarães dos Santos, Nathalia Menezes Moreira Furtado, Rafaella Barbosa Borges (Loba), Luísa Valadares (Val), Sara Luiza, Luís Felipe de Medeiros Veiga e Thaís Rocha. Agradeço a presença durante alguns de nossos experimentos e em sala de aula, onde também experimentamos e pensamos com as mãos. Ao Vinicius Siqueira, agradeço o grande entusiasmo nos experimentos, e pelos presentes experimentais, jovem lascador! Vocês foram o oxigênio que potencializou minha alegria na pesquisa!

Preciso ainda marcar meus agradecimentos à equipe que me ajudou a realizar o minicurso em Pelotas durante a reunião da Sociedade de Arqueologia Brasileira. Loredana Ribeiro foi a primeira com quem conversei, e seu entusiasmo com a proposta foi um motivador para mim. Jorge Viana foi a peça-chave que viabilizou o material, me ajudou de muitas maneiras, e se desdobrou para tudo estar a contento. Rafael Milheira foi importante mediador com a organização da SAB. Agradeço demais o apoio e a parceria para que pudessemos realizar o minicurso prático, e à diretoria da Sociedade. Em Pelotas agradeço a recepção calorosa e tão gentil do Professor Paulo Damé e Angélica Marques, no Ateliê Cerâmico. Fiquei encantada com toda a vivência no ateliê. Agradeço ainda ter conhecido nesse momento a intelectual Pietra Dolamita, e desde então termos estreitado os laços com muitas conversas e aprendizados para minha formação. Agradeço enormemente ter você no meu caminho, como uma luz a provocar reflexões sobre o ser e o fazer “argileira”, sobre o corpo compósito e tantas questões outras. Nesse período conheci o artista Jefferson Paiva, que me ajudou muito ao compartilhar no curso seus saberes. Ele é uma

pessoa incrível, arqueólogo em formação com saberes de ofício familiar que o faz ainda mais especial. Tudo isso somente foi possível por ter o congresso desenhado uma proposta amigável às crianças e às mães, por isso foi possível ir ao congresso com minha filha Helena então com 1 ano e três meses. Agradeço muito ter conhecido por lá toda a equipe, vocês foram fundamentais para pensarmos sobre maternidade na academia criando na prática um espaço acolhedor. Agradeço a Adriana Fraga e Arthur Barcelos, e às crias lindíssimas! Em especial agradeço à Caroline Araújo Pires Barreto, que foi o colo que Helena mais se aninhou e nunca esqueceu! Temos todos os presentes da Sabinha em nossa casa, pois esse é um ato político que também nos move, e a cultura material nos ajuda a lembrar e a contar histórias.

Quero agradecer ainda a Mara Chanoca, pelas conversas sobre gestos e arqueologia, e por realizar a linda aquarela da capa da tese. Devo agradecer também à revisão ortográfica feita por Betzaida Mata, escritora, historiadora e mãe que admiro muito. Agradeço enormemente à Ana Mêrces, Aninha, a melhor amenizadora de tempestades nesse caminho burocrático do doutorado. Obrigada por repetir dez mil vezes, com amor e humor.

Algumas pessoas estiveram em minha vida desde antes, navegaram comigo durante o doutorado e sei que permanecerão ainda depois. Vocês são também minha família, e agradeço por tudo! Ao casal Ângelo Lima e Clarisse Jacques, e suas crias Carlos e Guilherme, agradeço demais pela convivência de tantos anos, pelas trocas sobre arqueologia, maternidade e além. A minha amiga de infância Camila Barros e sua família, Fabrício Ceolim e a filha Beatriz, agradeço todas as risadas e a doce amizade de tantos anos. A experiência de estarmos grávidas em um mesmo período, uma gravidez “tripla”, foi uma curiosa coincidência e nos aproxima de várias maneiras. Tenho sorte de ter essas crianças incríveis como uma espécie de “primos e prima”.

Sem minha família nuclear eu não poderia ter feito tanto! Aos meus pais, Iraci Panachuk e Júlio César de Sá, melhores vizinhos e avós do Universo! Ao meu irmão, que tem sido um tio incrível, agradeço muito! Sem vocês, eu nada seria! Por fim, ao meu parceiro de tantos anos e de tantas aventuras, Daniel Gabriel da Cruz, nem tenho como agradecer a alegria de termos feito uma vida, nossa lindeza Helena Panachuk e Cruz. Obrigada por tudo e por tanto! Agradeço

a Helena, minha filha, por provocar essa revolução em minha vida, e afetar as narrativas acadêmicas que desejo traçar.

Todas essas ações somente foram realizadas com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, agradeço à bolsa concedida.

Esse agradecimento tão extenso se justifica pelas ausências pandêmicas, é preciso celebrar os momentos de rito que trazem memórias relacionais. Agradeço, por fim, à banca avaliadora pela leitura generosa e por compartilharmos uma ciência sensível e concreta.

Resumo

Nessa pesquisa busco refletir sobre a cerâmica arqueológica Tupiguarani como artefato que materializa relações de aprendizagens entre gerações de cada comunidade de prática. Essa rede relacional inclui a maneira de lidar e entender os fenômenos, substâncias e coisas que estão emaranhados na manufatura oleira. A olaria inclui nesse caso tanto o processo de feitura quanto o produto. Fazer cerâmica envolve muito trabalho e empenho, saberes diversos sobre uma infinidade de usos e protocolos, narrativas que constroem e atualizam a memória intergeracional, técnicas específicas, regras de ação e impedimentos. Para debater esse tema utilizei um repertório amplo de narrativas em busca do lugar da olaria e da aprendizagem em comunidades falantes do tronco Tupiguarani, através de informações históricas, linguísticas e etnográficas.

Essa argumentação analógica permite situar a olaria como artefato que vincula pessoas através de todo processo de aprendizagem que é longo, de narrativas que despertam a memória e criam elos entre as gerações. Essa percepção foi útil para pensar a cerâmica arqueológica como materialização dessas relações, traçando uma pesquisa que aciona a aprendizagem também para pensar a prática acadêmica. A experimentação arqueológica aparece aqui como estratégia de incluir o corpo produtor na pesquisa, pensar com o corpo. Esse cenário trouxe um colorido para pensar as cerâmicas arqueológicas Tupiguarani.

Essa pesquisa tem ainda o interesse em salientar, através da olaria Tupi, a história de mulheres produtoras de artefatos, histórias e saberes, que constroem ativamente a vida em suas comunidades de prática. O processo de aprendizagem cerâmica é longo, e envolve humanidades e materialidades atreladas ao modo de fazer-ser ceramista em cada comunidade de prática, em uma construção durante toda a vida. Esse percurso está marcado nas peças através de gestos técnicos que se relacionam ao resultado de prática e aprendizagem em dada comunidade, é o resultado da uma diversidade de pessoas em seu ciclo de vida, é uma construção coletiva.

Palavras-chaves: Arqueologia e antropologia, gesto técnico, ensino e aprendizagem, gênero e infância, cerâmica.

Abstract

Gestating pots and people: ceramics as a process of learning the sensitive and concrete.

In this research I seek to reflect on the Tupiguarani archaeological ceramics as an artifact that materializes learning relationships between generations of each community of practice. This relational network includes how to deal with and understand the phenomena, substances and things that are entangled in pottery manufacturing. In this case, the pottery includes both the process of making and the product. Making pottery comprises a lot of work and commitment, different knowledge about a multitude of uses and protocols, narratives that build and update intergenerational memory, specific techniques, rules of action and impediments. In order to debate this theme, I used a wide repertoire of narratives in search of the place of pottery and learning in communities that speak Tupi-Guarani, through historical, linguistic and ethnographic information.

This analogical argument enables to situate pottery as an artifact that connects people through the long learning process, through narratives that awaken memory and create links between generations. This perception was useful to think about archaeological ceramics as materialization of these relationships, outlining a research that triggers learning to think about academic practice. Archaeological experimentation appears here as a strategy to include the producing body in the research, to think through the body. This scenario brought some color to think about the Tupiguarani archaeological ceramics.

This research also want to emphasise, through the Tupi pottery, the history of women producing artifacts, stories and knowledge, who actively build life in their communities of practice. The ceramic learning process is long, involves humanities and materialities linked to the way of making ceramics and being a pottery artist in each community of practice, in a construction throughout life. This path is marked on the pottery pieces through technical gestures that are related to the result of practice and learning in a given community, it is a result of a diversity of people in its life cycle, it is a collective construction.

Keywords: Archeology and anthropology, technical gesture, teaching and learning, gender and childhood, ceramics.

Lista de figuras

Figura 1: Equipe de experimento no dia 29 de junho de 2019. Foto: Lílian Panachuk.	29
Figura 2: Pintura em tigela Tupiguarani, que inspirou a observação dos gestos.	31
Figura 3: Peça com decalque realizado e meu registro com ela. Fotos: Acervo MHNJB-UFMG.....	32
Figura 4: Peça Tupiguarani do acervo do Museu, pintura coletada por decalque.....	32
Figura 5: Comparação entre localização dos Tupi arqueológicos e históricos	36
Figura 6: Teste de plasticidade com rolos em espiral com três argilas distintas. Produtora: Lara Passos. Foto: Lílian Panachuk.....	42
Figura 7: Movimentos do amassamento, método do padeiro. Produção e montagem: Mestre Laila Kierulff.	45
Figura 8: Inclusão de carga (chamote e mineral talco) em diferentes argilas, em trabalho individual e coletivo orientado pela Mestre Adriana Martinez. Fotos: Lílian Panachuk.....	47
Figura 9: Produção por acordelado, junção de um e muitos roletes. Fotos: Daniel Cruz.	55
Figura 10: Produção por acordelado acréscimo de rolete na face interna e externa. Fotos: Daniel Cruz.....	55
Figura 11: Réplicas arqueológicas produzidas pela autora por modelagem. Fotos: Lílian Panachuk.	56
Figura 12: Produção de placa para a base e corpo, com posterior formatação côncava. Peça de Alissa Rezende. Fotos: Lílian Panachuk.	57
Figura 13: Roletes sendo obliterados por Sônia Giacomelli (esquerda), cinta sendo fixada por Adriana Martinez (direita) no Ateliê de Patrícia Henriques. Fotos: Lílian Panachuk.....	57
Figura 14: Estrias de fixação para apreensão do rolete, aumentando a superfície de contato. Foto: Lílian Panachuk.....	59
Figura 15: Estrias de fixação para aumento de espessura em peça de base em placa e corpo acordelado por Alissa Rezende (superior), estrias para retirada de bolha em peça em feita em placa e cinta, depois paleteada por Adriana Martinez (inferior). Fotos: Lílian Panachuk.	59
Figura 16: Regularização na face interna depois de obliterar os roletes, movimentos paralelos à borda. Fotos: Daniel Cruz.....	62
Figura 17: Aplicação de cera de abelha, José Augusto em Cunha, SP (esquerda) e aplicação de jutaicica, Levy Cardoso e Isabel Vieira em Juruti, PA (direita). Fotos: Lílian Panachuk.	79
Figura 18: Ilustração de André Thevet (1557:101), produção de fogo por paus e uso do tabaco.....	83
Figura 19: Representação de indígenas Tupinambá em Léry (1578), Amman (1557) e Eckhout (1643).....	91
Figura 20: André Thevet (1557:56) retrata a comensalidade entre os Tupinambá.	96
Figura 21: André Thevet (1557:46) produção de cauim.	98
Figura 22: Xilogravura de Theodore De Bry, preparo e consumo de bebidas entre os Tupinambá durante prisão de Staden.....	100
Figura 23: André Thevet (1557:83) servindo o cauim.	102
Figura 24: Xilogravura de Theodore De Bry, canibalismo Tupinambá durante prisão de Staden.....	106

Figura 25: Xilogravura de Theodore De Bry, canibalismo Tupinambá durante prisão de Staden.	107
Figura 26: Ilustração de Theodore de Bry para Hans Staden, pintura da ibirapema e do cativo.	108
Figura 27: Theodore De Bry canibalismo Tupinambá por Hans Staden.	109
Figura 28: Hans Staden (1595:94) comensalidade para receber visitantes.	111
Figura 29: André Thevet (1557:82), enterramento Tupinambá.	112
Figura 30: Detalhe de ilustração de Staden, com reforço crômico na pintura (esquerda) e ilustração de Abbeville (direita).	115
Figura 31: Hércules Florence, indígena Apiacá em Diamantino, mato Grosso, 1828.	116
Figura 32: Hércules Florence, detalhe casal Apiacá (esquerda) e contexto de produção alimentar (direita), corpo e pote compartilham o mesmo motivo pintado.	116
Figura 33: Síntese dos termos para yapepó/naë pepó, Guarani e Tupi.	124
Figura 34: Síntese para termos ñae/nhaem em Guarani e Tupi.	128
Figura 35: Síntese de termos envolvendo a palavra Kambuchí em guarani.	132
Figura 36: Síntese para os termos envolvendo camucí em Tupi.	132
Figura 37: Termos em Guarani para cada porção do pote.	139
Figura 38: Termos em Tupi para a porção do recipiente.	139
Figura 39: Nomeação das partes da mão em Guarani.	197
Figura 40: Localização dos grupos ceramistas ameríndios aqui citados, setas vermelhas. Fonte: Daniel Cruz.	247
Figura 41: Primeiros objetos produzidos em agosto de 2015, já secos, com trincas, quebras, empenamentos, distorções. Foto: Lílian Panachuk.	266
Figura 42: Ossos de costela de Tambaqui limpos com água e auxílio de formigas, dezembro de 2015. Fotos: Lílian Panachuk.	267
Figura 43: Peças experimentais líticas usadas para corte na produção oleira. Fotos: Lílian Panachuk.	267
Figura 44: Produção experimental do 1º semestre de 2016. Fotos: Lílian Panachuk.	268
Figura 45: Experimentos e análise de material arqueológico durante as aulas, 2016. Fotos: Lílian Panachuk.	269
Figura 46: Alguns resultados da manufatura das peças na disciplina. Fotos: Lílian Panachuk.	270
Figura 47: Etapas de preparo: montagem da cova, preparo com peças e palhas, depois recobrimento com terra. Fotos: Lílian Panachuk.	272
Figura 48: Etapas de preparo da fogueira por cima da estrutura. Fotos: Lílian Panachuk.	273
Figura 49: Fogueira cerâmica por etapas. Fotos: Lílian Panachuk.	273
Figura 50: Experimentações e escavações de fogueiras de queima cerâmica, 2016. Fotos: Lílian Panachuk.	274
Figura 51: processo da queima raku. Fotos: Lílian Panachuk.	276
Figura 52: Peças produzidas pela autora no Ateliê Laila Kierulff. Foto: Lílian Panachuk.	278
Figura 53: Produção compartilhada, pote 2. Fotos: Lílian Panachuk.	280
Figura 54: Produção experimental durante 2º semestre de 2016. Foto: Daniel Cruz.	282
Figura 55: Movimento assumido com a mão esquerda, para o Pote 3.	283
Figura 56: Produção pote 4 (esquerda) e morfologia final do pote 6 (direita). Fotos: Daniel Cruz.	284
Figura 57: Manufatura do pote 8 com desempenho bimanual para obliteração dos roletes. Foto: Daniel Cruz.	285

Figura 58: Pote 9, manufatura final, março de 2017. Fotos: Lílian Panachuk.....	288
Figura 59: Abertura do evento em Paraty-RJ. Fotos: Lílian Panachuk.	289
Figura 60: Participantes da oficina de vasilha silvante, Paraty, Rio de Janeiro.	293
Figura 61: Preparo da argila para o forno. Fotos: Laila Kierulff.	294
Figura 62: Etapas de construção do forno. Fotos: Laila Kierulff.	295
Figura 63: Processo de secagem e esquentas das peças. Fotos: Laila Kierulff.....	296
Figura 64: Montagem do forno, início e fim. Fotos: Laila Kierulff.	296
Figura 65: Oferenda ao fogo e início da queima. Fotos: Laila Kierulff.....	297
Figura 66: Pote 10 (esquerda) e pote 12 (direita). Fotos: Daniel Cruz.....	299
Figura 67: Localização da área de queima cerâmica e organização geral. Fotos: Daniel Cruz.	301
Figura 68: Construção do forno de tiragem direta, ago./set. 2017. Fotos: Lílian Panachuk.....	302
Figura 69: Construção do forno de cupinzeiro, ago./set. 2017. Fotos: Lílian Panachuk.	302
Figura 70: Montagem das peças no forno de cova, fogo acendido por arco e broca. Fotos: Daniel Cruz.....	303
Figura 71: Montagem das peças no forno de tijolo, fogo acendido por “atacante”. Fotos: Daniel Cruz.....	304
Figura 72: Manejo do fogo na queima. Fotos: Daniel Cruz.	306
Figura 73: Resultado da queima de forno de cova. Fotos: Flávia Costa.....	307
Figura 74: Resultado da queima de forno de tijolo. Fotos: Flávia Costa.....	307
Figura 75: Etapa final da queima na Unesp. Fotos: Acervo Unesp.	314
Figura 76: Produção final, pote 21. Fotos: Lílian Panachuk.....	316
Figura 77: Produção final pote 22. Fotos: Daniel Cruz e Lílian Panachuk.....	317
Figura 78: Produção final pote 23. Fotos: Daniel Cruz e Lílian Panachuk.....	317
Figura 79: Oficina de apito, na FAFICH, nov./2017. Fotos: Lílian Panachuk.	318
Figura 80: Aspecto inicial (esquerda) e final (direita) da queima. Fotos: Lílian Panachuk.....	319
Figura 81: Potes incluídos na queima, de diferentes autoras: Lílian (esquerda), Alissa (direita superior), e Talita (Esquerda inferior). Fotos: Daniel Cruz.	320
Figura 82: Manufatura Pote 24, janeiro de 2018. Foto: Daniel Cruz.....	321
Figura 83: Queima de buraco, maio de 2018. Fotos: Lílian Panachuk.....	324
Figura 84: Retirada do forno de cova, 15 de maio de 2018. Fotos: Lílian Panachuk.	325
Figura 85: Queima de cova, 26 de junho de 2018. Fotos: Lílian Panachuk.	326
Figura 86: Retirada da peça n.24, no dia 29 de junho de 2018. Fotos: Lílian Panachuk.	327
Figura 87: Modelagem da barriga gestante, por Laila e Alissa. Fotos: Alissa Rezende e Laila Kierulff.....	327
Figura 88: Pote de manufatura colaborativa, na Belas Artes (acima), Ateliê Erli Fantini (centro) e depois da queima no Museu (inferior direita), no ano seguinte. Fotos: Lílian Panachuk.....	329
Figura 89: Demonstração de procedimentos para o grupo. Curso de panelas, Ateliê Erli Fanitni. Fotos: Alissa Rezende.....	330
Figura 90: Detalhe da demonstração de Adriana (acima) para Paula Araújo Alves (abaixo). Curso de panelas, Ateliê Erli Fanitni Fotos: Alissa Rezende.....	331
Figura 91: Posturas e ambiente de ensino. Curso de panelas, Ateliê Erli Fanitni Fotos: Alissa Rezende.	332

Figura 92: Construção do forno e queima das peças das oficinas de novembro. Fotos: Laila Kierulff.....	333
Figura 93: Construção da fornalha, Glória I, maio e junho de 2019. Fotos: Lílian Panachuk e equipe.	337
Figura 94: Reforma no forno Adalberto, junho de 2019. Fotos: Lílian Panachuk e equipe.....	338
Figura 95: Etapas para queima na fornalha Glória. Fotos: Lílian Panachuk e equipe.	340
Figura 96: Etapas da queima em fogueira, 29 de junho de 2019. Fotos: Lílian Panachuk e equipe.	342
Figura 97: Retirada das peças. Fotos: Lílian Panachuk e equipe.	343
Figura 98: Resultados nas peças. Fotos: Sara Toja.....	344
Figura 99: Queima a lenha. Fotos: Sara Toja.....	347
Figura 100: Retirada das peças, outubro de 2019. Fotos: Sara Toja e Carolina Matos.	348
Figura 101: Planta do Local 5, sítio Florestal II, Itueta, Minas Gerais: localização dos recipientes cerâmicos. Planta digital: Lílian Panachuk.	353
Figura 102: Montagem da exposição (esquerda), detalhe da peça maior desarticulada (direita), aspecto geral da exposição (abaixo). Fotos: Lílian Panachuk e Andrei Isnardis.....	355
Figura 103: Análise cerâmica em 2005 no laboratório da Scientia em São Paulo. Foto: Acervo Scientia.....	376
Figura 104: Imagens das classes utilizadas (adaptado de ORTON, TYERS & VINCE, 1993).	377
Figura 105: Coleção LAEP/UFVJM. Conceição dos Ouros, MG. Visões de uma mesma peça, escala 50x (notar escala gráfica): diferentes cargas e trincas. Fotos: Lílian Panachuk.....	378
Figura 106: Exemplos de “negativo de carga” em uma mesma peça. Fotos: Lílian Panachuk.....	379
Figura 107: Sítio Ibiporã, manufatura com acordelado e placa as setas indicam os limites da placa. Fotos: Acervo Scientia, 2006.....	381
Figura 108: Sítio Ibiporã, manufatura de base de recipiente com roletes. Fotos: Acervo Scientia, 2006.	381
Figura 109: Utilização do paquímetro por Mário Jorge Melo e do ábaco para medidas de borda por Lia João. Acervo Scientia, 2012.....	382
Figura 110: Coleta de dado com gabarito e porcentagem. Acervo Scientia, 2012.	382
Figura 111: Imagens utilizadas para descrição de porções do recipiente, adaptado de Chmyz (1976). Perfil de borda.	383
Figura 112: Imagens utilizadas para descrição de porções do recipiente, adaptado de Chmyz (1976) e de La Salvia e Brochado (1989) por Panachuk e Cruz (2016). Perfil de lábio e base,.....	384
Figura 113: Desenho de perfil de borda.	385
Figura 114: Exemplo de fragmento com marca de queima com contorno delineado sobre pintura (PROUS et al, 2017:653F).....	388
Figura 115: Sítio Ibiporã. Técnica da Incisão ao longo da circunferência do recipiente (setas) demarcam o corpo do recipiente. Esquerda (n.89): incisão com vestígio de tinta. Centro (n.88): incisão com linha branca sobreposta. Direita (n. 99): incisão delimita as cores vermelha e branca.....	389

Figura 116: Exemplos de técnica incisa em dois pontos diferentes da pasta. A- Fragmento de Marabá, PA, incisão com pasta úmida. B-Fragmento de Barcarena, PA, incisão com pasta mais seca.....	389
Figura 117: Gabarito de resultado de queima (adaptado de Rye, 1981).	391
Figura 118: Mapa de localização dos sítios arqueológicos.	393
Figura 119: Sítio Marabá 9/10, distribuição horizontal do material cerâmico, linear ao longo do rio.....	395
Figura 120: Sítio Marabá 12/14, distribuição do material considerando quantidade e peso, organização anelar.....	396
Figura 121: Sítio MA-9: aspecto geral da pasta com média porcentagem de inclusão e grãos médios.....	399
Figura 122: Sítio Marabá 9/10: detalhe de quebras paralelas e na trinca abaulada do rolete.....	402
Figura 123: Sítio Marabá 11/13: remontagem indicando base modelada e paredes acordelada (até 30cm).....	402
Figura 124: Associação de técnicas de manufatura.....	403
Figura 125: Artefato obtido por reaproveitamento do caco, do sítio MA11/13 (A), e artefato manufaturado por modelagem, do sítio MA12/14 (B).	403
Figura 126: Sítio MA14: exemplo de borda oca ou vazada, com projeção de morfologia	404
Figura 127: Sítio Marabá 11, exemplo de borda vazada e detalhe das trincas no perfil (setas) indicando processo de manufatura.	404
Figura 128: Marabá 09 (SA1): Peça superior com incisão (NR. 44) e inferior com cores (NR.45), indicando morfologia carenada, com “reforço angular” na borda.....	405
Figura 129: Exemplo de borda com flange no Sítio MA10 (n.399, superior) e no sítio MA11 (n.4, inferior).....	405
Figura 130: Engobe branco, com detalhe de craqueles do sítio MA25 (superior), e aguada vermelha, com detalhe de superfície erodida, mas sem craqueles do sítio MA09/10 (inferior).....	412
Figura 131: Engobe e banda	413
Figura 132: Exemplos organização do espaço pictórico, MA-25.....	413
Figura 133: Demão de tinta e linhas e/ou bandas.	413
Figura 134: Linhas diretamente no suporte cerâmico em monocromia (superior), bicromia (centro) e tricromia (inferior).	414
Figura 135: MA25 (n,1- Malha sistemática), exemplo de tricromia e detalhe da pintura (Dstrech, filtro rgbo) com círculo indicando sobreposição de traços.	416
<i>Figura 136: MA25 (n,2- Malha sistemática), exemplo de tricromia e detalhe da pintura (Dstrech, filtro rgbo).</i>	<i>419</i>
Figura 137: MA09/10 (n.94, 95, 2 – Superfície Ampliada), exemplo de tricromia e detalhe da pintura (Dstrech, filtro lrd).....	420
Figura 138: MA09/10 (n.48 – Superfície Ampliada), exemplo de tricromia.....	420
Figura 139: Sítio MA9/10, conjunto 1 (superior) – face externa com áreas com engobe branco e aguada vermelha, face interna com engobe branco com grafismos em preto; conjunto 2 (inferior) face externa com marcas de fuligem face interna com demão de tinta branca e grafismo em preto. Fotos: Daniel Cruz.	421
Figura 140: Sítio MA11/13 (n.1361), face externa com demão vermelha e face interna com faixa e linhas pretas.....	422

Figura 141: MA12/14, face interna e externa com linhas em preto diretamente no suporte, lábio com faixa preta (esquerda e centro, n.1629), face interna com linhas paralelas em preto (direita, n.1760).....	422
Figura 142: Grafismos associados à técnica da incisão	423
Figura 143: Decoração corrugada (a, e, f), Digitada (b,c), ungulada (d).....	423
Figura 144: Estrutura enterrada MA11/13, SA10.	425
Figura 145: MA11/13, SA10, escavação em laboratório, com evidência do único exemplar identificado na peça, cor da peça ao toque.	425
Figura 146: Exemplo de fragmento inciso na face interna do sítio MA09/10 (n. 1624, esquerda) e de MA11/13 (n.1361-1, direita).	426
Figura 147: Aspecto escuro da superfície da cerâmica associada a queima reduzida (núcleo e faces), como nesse exemplo de MA25 (esquerda), e aspecto avermelhado da superfície associada a queima oxidada e núcleo reduzido, como nesse exemplar de MA9/10 (direita).	427
Figura 148: marcas de fuligem de queima do sítio MA25 (esquerda, superior), marcas de fuligem do sítio MA10 (esquerda, inferior) e intensas marcas de uso em cocção do sítio MA11 (direita).	428
Figura 149: Morfologia de recipientes fechados.	430
Figura 150: Morfologia de recipientes fechados.	433
Figura 151: Dispersão da terra preta e do material cerâmico em área de concentração (porção oeste e leste) do sítio MA9/10.	435
Figura 152: Pasta com predominância de carvão (esquerda) e de quartzo e óxido de ferro (direita).	435
Figura 153: Pasta com predomínio de grãos de feldspato visível na erosão da superfície, com demão de tinta vermelha.....	436
Figura 154: Material cerâmico em superfície nos sítios MA-09 (esquerda) e MA-10 (direita).	446
Figura 155: Morfologias do tipo cambuchí. Arte: Marcos Brito.	453
Figura 156: Exemplo de estrutura funerária com presença de cambuchí (49TG), ñaembé (46TG) e ñaetà.	456
Figura 157: Morfologias do tipo ñaëmbé. Arte: Marcos Brito.	457
Figura 158: Exemplo de estrutura funerária composta por ñaëmbé e cambuchí.	460
Figura 159: Detalhe de pintura da peça experimental n.13. Fotos: Lílian Panachuk..	463
Figura 160: Miniatura infantil, Museu Júlio de Castilho (321TG).	465
Figura 161: Prato quadrangular em miniatura, Minas Gerais.	466
Figura 162: Prato em miniatura, Rio Grande do Sul.....	467
Figura 163: Prato em miniatura de Santa Catarina.	468
Figura 164: Prato em miniatura, Rio Grande do Sul.....	470
Figura 165: Prato em miniatura, Minas Gerais.	471
Figura 166: Exemplo de cambuchí pequenino (267TG).	472
Figura 167: Miniaturas de cambuchi. Acervos Meridionais.	473
Figura 168: Exemplo miniatura	475
Figura 169: Miniatura do Mato Grosso do Sul	476
Figura 170: Miniatura da Bahia	476
Figura 171: Exemplo prato quadrangular de grande maestria, Espírito Santo.	477
Figura 172: Exemplo prato quadrangular de aprendizagem, Ceará.	478
Figura 173: Exemplo prato de aprendizagem e treino, Rio de Janeiro.	479
Figura 174: Exemplo prato de aprendizagem e treino, Rio Grande do Sul.	480
Figura 175: Exemplo prato quadrangular, Rio Grande do Norte.	481

Figura 176: Exemplo prato de grande desempenho, Rio de Janeiro.	482
Figura 177: Exemplo prato de grande desempenho, Rio de Janeiro.	483
Figura 178: Exemplo prato de grande desempenho, Rio de Janeiro.	484
Figura 179: Exemplo de aprendiz.....	486
Figura 180: Peças pequenas.....	487
Figura 181: Exemplos meridionais	489
Figura 182: Exemplo de maestria na produção, Rio Grande do Sul.....	491
Figura 183: Aprendizagem no processo produtivo, Rio Grande do Sul.	492
Figura 184: Exemplo de peça de aprendiz, Rio Grande do Sul.....	492
Figura 185: Cambuchi de Santa Catarina.	493
Figura 186: Detalhe de cambuchi de Santa Catarina, exemplo de aprendizagem ou desacerto.	494
Figura 187: Exemplo de aprendizagem	495
Figura 188: Detalhe da pintura, análise gestual	496
Figura 189: Detalhe da decoração recipiente Maranhão, notar gotas gravitacionais em preto, na borda (direta).....	498
Figura 190: Exemplo de peça colaborativa	499
Figura 191: Exemplo de peça de treino	500
Figura 192: Exemplo de peça colaborativa. Fotos: Lílian Panachuk.	501
Figura 193: Detalhe face externa, em destaque estrias finas e paralelas, sulcos de dedos (superior). Carga no perfil da peça (esquerda, inferior) e presença de sílica vegetal (direita, inferior). Fotos: Lílian Panachuk.	502
Figura 194: Detalhe com lupa digital: linhas pretas delimitadoras: encontro de traços curtos (esquerda) e traço duplo (centro inferior) e faixa vermelha com detalhe das estrias de cerdas (direita). Fotos: Lílian Panachuk.	503
Figura 195: Detalhe do grafismo de borda, notar espessura, distância e alinhamento dos traços. Fotos: Lílian Panachuk.	504
Figura 196: Detalhe dos traços no campo de bojo. Fotos: Lílian Panachuk.....	505
Figura 197: Exemplo de peça colaborativa. Fotos: Lílian Panachuk.	506
Figura 198: Estrutura da pintura nas faces externa e interna. Fotos: Lílian Panachuk.	507
Figura 199: Aspecto geral da decoração no reforço de borda da face externa. Fotos: Lílian Panachuk.	507
Figura 200: Identificação do traço inaugural serpentiforme perpendicular, na face externa. Fotos: Lílian Panachuk.....	509
Figura 201: linha delimitadora de banda vermelha, face interna. Fotos: Lílian Panachuk.....	509
Figura 202: Detalhe da face interna. Fotos: Lílian Panachuk.	509
Figura 203: Detalhe do campo principal, na face interna. Fotos: Lílian Panachuk.....	510
Figura 204: Exemplo de sobreposição de grafismos, Rio Grande do Sul.....	512
Figura 205: Processo de aprendizagem, peça colaborativa, Santa Catarina.....	513
Figura 206: Detalhe pintura com gestualidade distinta para o grafismo.....	514
Figura 207: Cambuchi com pintura inacabada, Santa Catarina.	515
Figura 208: Exemplo peculiar de pintura inacabada, detalhe de produção.....	516
Figura 209: Exemplo de peça de produção madura.....	517
Figura 210: Exemplo de peça com alta habilidade motora.....	518
Figura 211: Exemplos de recipientes de produção infantil.	520

Lista de tabela

Tabela 1: Termo genérico para recipiente, em Guarani.....	120
Tabela 2: Termo genérico para recipiente, em Tupi.....	121
Tabela 3: Panela em Guarani.....	123
Tabela 4: Panela em Tupi.....	123
Tabela 5: Caçarola em Guarani.....	124
Tabela 6: Tigela em Tupi.....	125
Tabela 7: Tostador em Guarani.....	125
Tabela 8: Prato em Guarani.....	127
Tabela 9: Prato em Tupi.....	127
Tabela 10: Cântaro em Guarani.....	129
Tabela 11: Cântaro em Tupi.....	130
Tabela 12: Talha, pote para vinho em Tupi.....	130
Tabela 13: Copo para beber em Guarani.....	131
Tabela 14: Copo para beber em Tupi.....	131
Tabela 15: Lábio do corpo, lábio do recipiente, em Guarani.....	134
Tabela 16: Lábio de mulher, lábio do recipiente, em Tupi.....	134
Tabela 17: Barriga, ventre e superfície em Guarani.....	135
Tabela 18: Barriga em Tupi.....	135
Tabela 19: Assento ou fundo do pote em Guarani.....	136
Tabela 20: Assento ou fundo do pote em Tupi.....	137
Tabela 21: Outras porções do recipiente em Guarani.....	137
Tabela 22: Outras porções do recipiente em Tupi.....	138
Tabela 23: termos linguísticos Guarani para argila e derivados.....	142
Tabela 24: termos linguísticos Tupi ou Brasília para argila e derivados.....	143
Tabela 25: termos linguísticos Guarani para o preparo da argila e derivados.....	144
Tabela 26: termos linguísticos Tupi para o preparo da argila e derivados.....	145
Tabela 27: termos linguísticos Guarani para tratamento do barro e manufatura.....	146
Tabela 28: termos linguísticos Tupi para tratamento do barro e manufatura.....	147
Tabela 29: tratamento de superfície em Guarani.....	149
Tabela 30: tratamento de superfície em Tupi.....	150
Tabela 31: Cor vermelha em Guarani.....	151
Tabela 32: Cor vermelha em Tupi.....	152
Tabela 33: Cor amarela em Guarani.....	153
Tabela 34: Cor amarela em Tupi.....	153
Tabela 35: Cor branca em Guarani.....	154
Tabela 36: Cor branca em Tupi.....	155
Tabela 37: Cor preta em Guarani.....	155
Tabela 38: Cor preta em Tupi.....	156
Tabela 39: Cor azul ou verde em Guarani.....	157
Tabela 40: Cor azul ou verde em Tupi.....	157
Tabela 41: Outras cores em Guarani.....	158
Tabela 42: Pigmento vermelho e aplicação em Guarani.....	159
Tabela 43: Pigmento vermelho e aplicação em Tupi.....	160
Tabela 44: Pigmento amarelo e aplicação em Guarani.....	160
Tabela 45: Pigmento amarelo e aplicação em Tupi.....	160
Tabela 46: Pigmento branco e aplicação em Guarani.....	161

Tabela 47: Pigmento branco e aplicação em Tupi.....	161
Tabela 48: Pigmento preto e aplicação em Guarani.....	162
Tabela 49: Pigmento preto e aplicação em Tupi.....	162
Tabela 50: Pigmento azul e verde e aplicação em Guarani.....	163
Tabela 51: Produtos e processos das tintas em Guarani.....	164
Tabela 52: Produtos e processos das tintas em Tupi.....	165
Tabela 53: Artefatos para aplicação da tinta em Guarani.....	165
Tabela 54: Desenhar, pintar e correlatos em Guarani.....	167
Tabela 55: Desenhar, pintar e correlatos em Tupi.....	167
Tabela 56: Borrar e correlatos em Guarani.....	170
Tabela 57: Borrar e correlatos em Tupi.....	170
Tabela 58: Processos de queima: fazer fogo em Guarani.....	172
Tabela 59: Processos de queima: fazer fogo em Tupi.....	173
Tabela 60: Processos de queima: avivar o fogo em Guarani.....	173
Tabela 61: Processos de queima: avivar o fogo em Tupi.....	174
Tabela 62: Processos de queima: matar o fogo em Guarani.....	175
Tabela 63: Processos de queima: matar o fogo em Tupi.....	175
Tabela 64: descrição sobre o fogo em Guarani.....	176
Tabela 65: Descrição sobre a lenha em Guarani.....	177
Tabela 66: Descrição sobre o fogo e a lenha em Tupi.....	179
Tabela 67: Resíduos do fogo em Guarani.....	180
Tabela 68: Resíduos do fogo em Tupi.....	181
Tabela 69: Artefato para o fogo em Guarani.....	182
Tabela 70: Artefato para o fogo em Tupi.....	182
Tabela 71: Estruturas para o fogo em Guarani.....	183
Tabela 72: Estruturas para o fogo em Tupi.....	185
Tabela 73: Relações de dor e sociabilidade com o fogo em Guarani.....	186
Tabela 74: Relações de dor com o fogo em Tupi.....	186
Tabela 75: Resina vegetal em Guarani.....	187
Tabela 76: Resina vegetal em Tupi.....	188
Tabela 77: Uso dos recipientes cerâmicos em Guarani.....	189
Tabela 78: Uso dos recipientes cerâmicos em Tupi.....	191
Tabela 79: Cuidados com os recipientes cerâmicos em Guarani.....	192
Tabela 80: Cuidados com os recipientes cerâmicos em Tupi.....	192
Tabela 81: Acidentes de quebra com os recipientes cerâmicos em Guarani.....	193
Tabela 82: Acidentes de quebra com os recipientes cerâmicos em Tupi.....	194
Tabela 83: termos para o ofício, em Guarani.....	195
Tabela 84: termos para o ofício, em Tupi.....	196
Tabela 85: Nomeação da mão e suas partes, em Guarani.....	198
Tabela 86: Nomeação da mão e suas partes, em Tupi.....	199
Tabela 87: Lateralidade em Guarani.....	200
Tabela 88: Lateralidade em Tupi.....	200
Tabela 89: Qualificação da mão em Guarani.....	201
Tabela 90: Qualificação da mão em Tupi.....	202
Tabela 91: Mão e suas ações.....	203
Tabela 92: Mão para o trabalho em Guarani.....	204
Tabela 93: Mão para o trabalho em Tupi.....	204
Tabela 94: Habilidade e saber em Guarani.....	205

Tabela 95: Habilidade e saber em Tupi	205
Tabela 96: Costume e tradição em Guarani	206
Tabela 97: Costume e tradição em Tupi.....	207
Tabela 98: Prática educativa, em Guarani	208
Tabela 99: Prática educativa, em Tupi.....	209
Tabela 100: Ensino e aprendizagem em Guarani.....	210
Tabela 101: Ensino e aprendizagem em Tupi	211
Tabela 102: Qualificação da tarefa em Guarani	213
Tabela 103: Qualificação da tarefa em Tupi.....	213
Tabela 104: Qualificação do fazer, em Guarani	214
Tabela 105: Qualificação do fazer, em Tupi	216
Tabela 106: Treino como prática em Guarani	217
Tabela 107: Treino como prática em Guarani	218
Tabela 108: Classe de instrução em Guarani.....	219
Tabela 109: Classe de instrução em Tupi.....	220
Tabela 110: Qualificação das habilidades, em Guarani.....	222
Tabela 111: Qualificação das habilidades em Guarani.....	222
Tabela 112: Área, quantidade e peso do material nas intervenções arqueológicas, por sítio.	398
Tabela 113: Lista de datações no sítio.	434

Lista de gráficos

Gráfico 1: Dilatação dos tipos de sílica (adaptado de Grebber, 1938:43, figura 3).	49
Gráfico 2: Curva de cozimento da cerâmica, queima em baixa temperatura (adaptado de Canotilho, 2003 figura 28).	77
Gráfico 3: Dados sobre interação na página do Instagram, @gestoufmg.	356
Gráfico 4: Interação com a página entre junho e agosto de 2020.....	357
Gráfico 5: Interação por comentário na página do Instagram.....	358
Gráfico 6: Participação nas oficinas de modelagem organizadas nessa pesquisa (2017-2019).	361
Gráfico 7: Participação nas diferentes etapas envolvidas na queima cerâmica (2017 a 2019).	361
Gráfico 8: Datações obtidas para os sítios estudados.	396
Gráfico 9: Principais elementos identificados na pasta cerâmica.	399
Gráfico 10: Granulometria da carga na pasta.....	400
Gráfico 11: Porcentagem de carga presente na pasta cerâmica.	400
Gráfico 12: Espessamento da borda de acordo com os sítios analisados,	406
Gráfico 13: Diâmetro de borda.	406
Gráfico 14: Tratamentos de superfície dos recipientes cerâmicos.	407
Gráfico 15: Presença e ausência de técnicas de pintura e relevo.	408
Gráfico 16: Localização das técnicas de alteração na superfície do caco.....	408
Gráfico 17: Fragmentos de borda segundo presença ou ausência de técnicas de alteração de superfície.	409
Gráfico 18: Formas de aplicar a tinta na superfície cerâmica.....	410
Gráfico 19: Uso de uma ou mais cores em cada face.....	410

Gráfico 20: Cores utilizadas em monocromia, de acordo com a face de ocorrência. .	411
Gráfico 21: Combinação de cores e aplicação em cada face.	415
Gráfico 22: Ocorrência da decoração crômica.	416
Gráfico 23: Localização da decoração crômica no recipiente.	416
Gráfico 24: Tipos principais de decoração plástica.	422
Gráfico 25: Face de ocorrência de decoração plástica.	424
Gráfico 26: Local de ocorrência da decoração plástica no recipiente.	424
Gráfico 27: Aspecto da queima e uso: história de fogo.	427
Gráfico 28: Tipo geral de abertura dos recipientes identificados.	429
Gráfico 29: Tipo de abertura dos recipientes contabilizados x presença e ausência decorativa.	429
Gráfico 30: Recipientes fechados, por classe geral.	430
Gráfico 31: Morfologia de recipientes fechados, diâmetro de borda.	431
Gráfico 32: Recipientes fechados x presença e ausência de técnicas de superfície. .	431
Gráfico 33: Morfologia carenada e sua distribuição entre os sítios.	431
Gráfico 34: Morfologia carenada, tamanho de boca.	432
Gráfico 35: Morfologia carenada, presença e ausência de técnicas de pintura e relevo.	432
Gráfico 36: Recipientes abertos.	432
Gráfico 37: Recipientes abertos e diâmetro de borda.	433
Gráfico 38: Recipientes abertos e técnicas de superfície.	433
Gráfico 39: MA9/10: Caracterização da pasta: tipo de carga, granulometria e porcentagem.	436
Gráfico 40: Distribuição espacial para o tratamento da superfície do sítio MA9/10. ...	437
Gráfico 41: Sítio MA09/10 e distribuição espacial para demão monocromática na superfície de aplicação.	438
Gráfico 42: Sítio MA09/10 e distribuição espacial para combinação de técnicas ou cores na superfície interna.	439
Gráfico 43: Sítio MA09/10 e distribuição espacial para combinação de técnicas ou cores na superfície externa.	439
Gráfico 44: Sítio MA09/10 e distribuição espacial das técnicas de relevo na superfície externa.	440
Gráfico 45: Resultado de queima, por regiões do sítio MA9/10.	441
Gráfico 46: Resultado de queima, por regiões do sítio MA9/10.	441
Gráfico 47: Marcas de produção e uso relacionadas ao fogo e às faces, por regiões do sítio MA9/10.	442
Gráfico 48: Localização dos exemplares selecionados do tipo cambuchí (n=112)	455
Gráfico 49: Estrutura morfológica: dimensões do cambuchi (n=94 exemplares).	457
Gráfico 50: Localização dos exemplares selecionados do tipo cambuchí (n=124)	459
Gráfico 51: Tamanho geral de pratos e tigelas rasas.	460

Sumário

Introdução	29
<i>O início do caminho.....</i>	30
<i>Contexto relacional: ceramistas Tupiguarani, populações Tupi-guarani.....</i>	34
<i>Modelando ideias, pessoas e peças</i>	37
Capítulo 1 – Os caminhos da cerâmica: diálogo entre corpos, fenômenos e materialidades.....	41
<i>Gestando corpos.....</i>	41
<i>Cuidando da pele e suas marcas.....</i>	62
<i>Nascimento do corpo cerâmico</i>	71
<i>Considerações: olaria como uma tarefa exigente.....</i>	79
Capítulo 2 –Ensino, produção e uso da cerâmica em comunidades Tupinambá e Guarani através de narrativas coloniais.....	81
<i>Ensino e aprendizagem</i>	81
<i>O fazer cerâmico e seus usos.....</i>	91
<i>Considerações: narrativas coloniais sobre a cerâmica e a mulher</i>	114
Capítulo 3- Palavreando em Tupi Antigo e Guarani Antigo	118
<i>Metodologia</i>	118
<i>O produto da olaria: falando de recipientes</i>	120
<i>O processo produtivo da olaria em palavras.....</i>	140
<i>Educação e saberes de corpo</i>	194
<i>Considerações: a língua na olaria.....</i>	223
Capítulo 4-Histórias originárias sobre potes e seus fazeres: exemplos de comunidades Tupi.....	225
<i>Fazer ser mulher, narrativas ameríndias dos princípios.....</i>	226
<i>Fazer ser ceramista, o concreto é o sensível.....</i>	244
<i>Considerações: mulher como protagonista da história.....</i>	259
Capítulo 5 – Arqueologia Experimental: corpo em movimento.....	262
<i>Aprendiz incapaz.....</i>	263
<i>Recrutamento como discípula de ceramista</i>	275
<i>O treino nosso de cada dia.....</i>	299
<i>Maturação para novos aprendizados: G.E.S.T.O.....</i>	334
<i>O corpo em movimento emaranha coisas, pessoas e lugares.....</i>	358

<i>Considerações: aprender a ter um corpo</i>	371
Capítulo 6 –Histórias de cacos em uma cadeia operatória sensível e concreta: Tupi da Amazônia	373
<i>Ciência corporal, o “kit de ferramenta” e a metodologia de análise</i>	374
<i>Estudo de caso na Floresta Amazônica</i>	392
<i>Comunidades de prática e suas escolhas entre o Tocantins e o Itacaiunas</i> ...	397
<i>Marcando a diferença e a identidade na olaria de uma mesma comunidade</i> ..	434
<i>Considerações: entre o ateliê e o laboratório</i>	443
Capítulo 7 - Recipientes Tupiguarani: estratégias de ensino e aprendizagem no corpo cerâmico	449
<i>Seleção dos dados e método de coleta</i>	451
<i>Estratégia de ensino da cerâmica Tupiguarani</i>	461
<i>Peças colaborativas: fazer em conjunto</i>	497
<i>Considerações: ensino e aprendizagem Tupiguarani</i>	519
Considerações finais: A cerâmica como materialização das relações de aprendizagem	524
Referências bibliográficas	529

Introdução

Nessa pesquisa tracei um caminho para me aproximar da olaria através da experimentação arqueológica como processo de aprendizagem. Já que o meio “nos habita e incita” (MILLER, 2010:79; MARQUETTI e FUNARI, 2015), mergulhei na ciência do barro (PANACHUK, 2016) para entender a cerâmica produzida no passado. Estar nesse ambiente e tecer as minhas próprias experiências (com pessoas humanas e não humanas, coisas e fenômenos) permitiu uma mudança de perspectiva relevante para a pesquisa, ao aproximar meu corpo dos problemas concretos da olaria (HAMILAKIS, 2014).

Trata-se de um início para uma mudança ontológica e corpórea, pois experimentar a olaria (no presente) faz refletir sobre uma comunicação interespecífica com os elementos – terra, água, fogo e ar - e com as humanidades e materialidades que constituem a olaria. Tentei trazer à tese essas relações provocadas pelo processo de experimentação. Posso afirmar que a experiência me afetou enormemente, esse saber encorpado tem o comprometimento de levar a sério o processo educativo tradicional, de fazer com as mãos e se relacionar com pessoas e coisas. Na prática entendi o processo contínuo de aprendizagem que envolve o fazer-ser ceramista, a complexidade que a tecnologia cerâmica engendra e o trabalho implicado na tarefa.



Figura 1: Equipe de experimento no dia 29 de junho de 2019. Foto: Lílian Panachuk.

Esse debate advindo com a experimentação me levou a pensar em conceitos e seus significados, suas marcas e correlatos materiais. O contato constante com a olaria levou-me a debater termos e significados, e afetou meu

vocabulário. Não de maneira radical, pois penso que exige uma discussão coletiva, mas causou um primeiro incomodo para nossos códigos analíticos.

Se o fazer cerâmico é reconhecido em suas etapas e sequencias gerais, pois é preciso certo caminho para transformar a argila em cerâmica, existem diferenças contextuais significativas. Foi fundamental entender o lugar que a cerâmica ocupa em comunidades Tupinambá e Guarani através de documentos escritos e imagens de cronistas, para esboçar o que o artefato mobiliza em suas ações práticas e simbólicas. Foi por isso que busquei dados sobre a cerâmica através de narrativas coloniais e dicionários Tupi e Guarani. O interesse foi reunir informações sobre a forma de relação com a cerâmica, o modo de pensar e descrever as ações e produtos do barro, sempre focalizando o longo processo de aprendizagem envolvido na tecnologia oleira.

O início do caminho

Tenho como marco inaugural do meu interesse pela problemática acadêmica dos gestos produtivos Tupiguarani a observação de uma peça específica no Museu Histórico de Conceição dos Ouros, Minas Gerais, em companhia de André Prous e Camila Jácome. Era um dia de julho de 2002, contemplávamos a pintura intrincada de uma tigela Tupiguarani, absorvidos por cada detalhe.

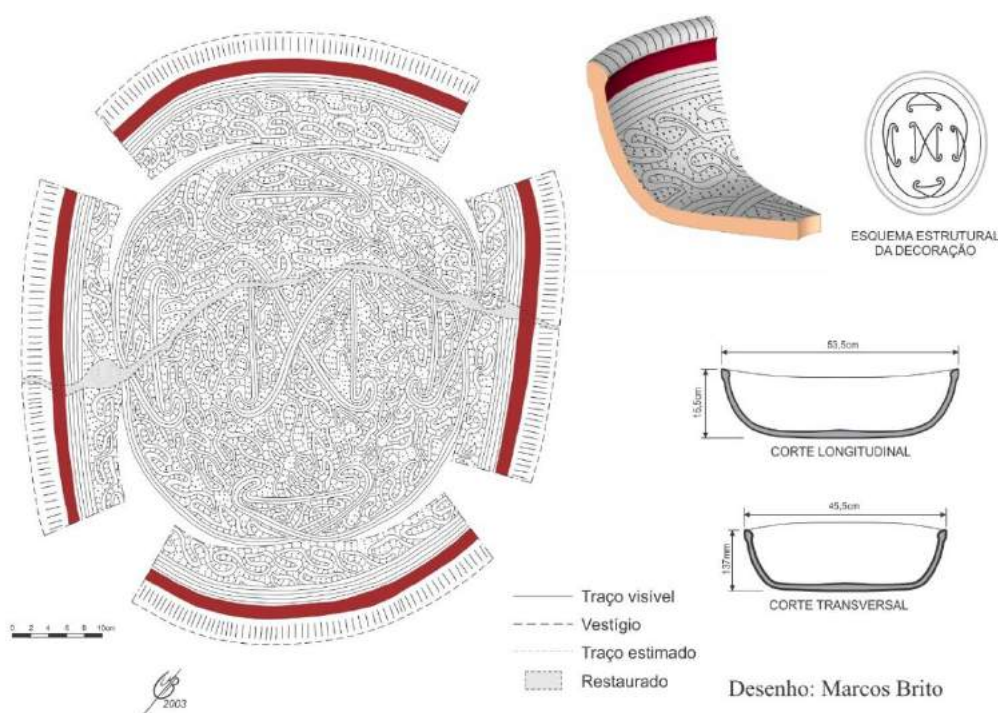
Ao seguir com olhos e dedos as linhas inscritas na tigela, notávamos os detalhes de traços que não se encontravam e de outros que se sobrepunham. Esses pormenores davam pistas sobre as estratégias técnicas de aplicação da pintura: a sequência temporal de cada traço para completar o grafismo, a direção e a força aplicadas ao instrumento para marcar a peça. A distância entre os grafismos permitia observar e medir o ritmo. Essas foram nossas primeiras pistas para entender os gestos materializados na peça.

A pintura desse recipiente de Conceição dos Ouros foi reproduzida por decalque (colocamos um plástico na área pintada para copiar sem distorcer as figuras, com anotações de distâncias), o que nos forçou a adotar diferentes posturas e nos obrigou a observar, contemplativamente, cada traço de tinta. Utilizamos um suporte liso e transparente, o plástico, e canetas de tinta

permanente à base de álcool. Tínhamos muita experiência com esse método aplicado à arte rupestre, então, improvisamos bem.

Foi a primeira vez que percebi os gestos do passado de forma tão clara e, desde então, persisti nesse caminho (PANACHUK, 2004, 2006, 2007, 2013, 2014, 2017; PANACHUK e CARVALHO, 2003, 2005, JÁCOME, CARVALHO e PANACHUK, 2010).

Perceber esses gestos nas vasilhas pretéritas lembrava a minha família. Conhecíamos os traços e trejeitos de cada um que trabalhava no ateliê. Havia observado aqueles corpos centenas de vezes, desde tenra idade, de diferentes alturas e posições. Muitas vezes, tentei imitar posturas e maneirismos para melhorar meu desempenho nas tarefas que me eram designadas; mas também para debochar de algum deles, às escondidas, tendo como cúmplice meu irmão mais jovem. Ainda posso escutar a demanda por atenção voluntária às minhas peças de outrora “não faça assim, olha como o seu está ficando”, “olhe o trabalho, veja seu braço”.



Nome da instituição: Museu Histórico Municipal de Conceição dos Ouros

Diâmetro da boca: 53,5 x 45,5 cm. Altura: 15,5 x 13,7 cm

Vestígios associados: acompanhava um sepultamento em urna, escavado pela equipe do IEPHA-MG (F. Lopes de Paula).

Proveniência: Conceição dos Ouros, Minas Gerais

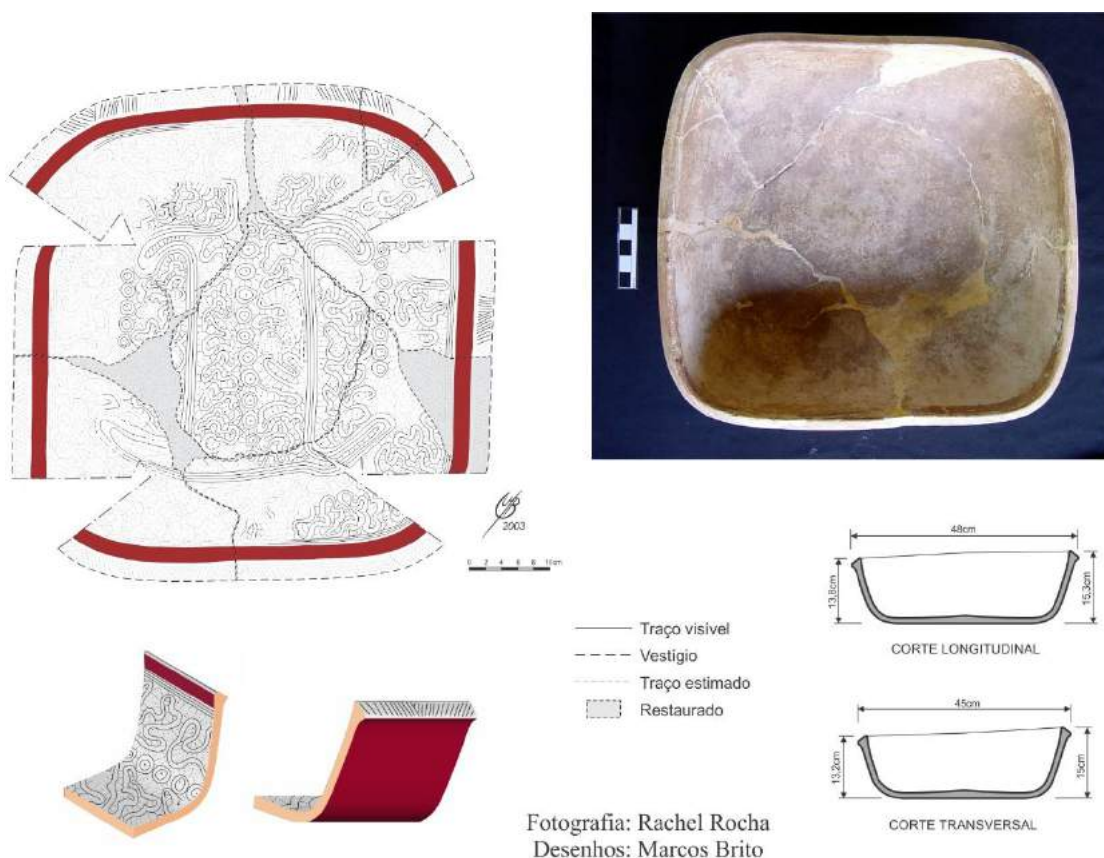
Bibliografia: Prous, 2007 e 2005; Panachuk, 2004, Prous et al, 2017:50TG

Figura 2: Pintura em tigela Tupiguarani, que inspirou a observação dos gestos.

Foi essa a inspiração inicial para buscarmos peças no acervo do “nosso” próprio Museu, e experimentamos a mesma metodologia, com decalque e desenhos.



Figura 3: Peça com decalque realizado e meu registro com ela. Fotos: Acervo MHNJB-UFMG.



Nome da instituição: Museu de História Natural e Jardim Botânico - UFMG
 Diâmetro da boca: 48 x 45 cm. Altura: 15,3 x 13,8 cm
 Bibliografia: Prous, 2007 e 2005a e 2005b; Panachuk, 2004; Prous et al, 2017:53TG

Figura 4: Peça Tupiguarani do acervo do Museu, pintura coletada por decalque

Perceber a materialização dos gestos nas peças, em especial na aplicação da pintura – os retoques, as sobreposições, as linhas que não se fecham, o tremor, a rapidez, a precisão e a imprecisão, o ritmo e a força – foi algo potente para mim, como se fossem capturas de instantes eternizados na secagem da tinta e na queima dos objetos. O gesto efêmero, mantido na peça, pode contar sobre detalhes produtivos.

Tendo como âncora a própria materialidade das peças cerâmicas, o interesse é buscar as marcas do movimento corporal realizado para a sua produção, traçando a gramática do movimento, uma “coreografologia” fruto do aprendizado contextual. Interessa entender cada peça como processo que envolve práticas, fazeres, ações, levando a sério a cultura material, naquilo que ela pode nos contar sobre a gramática da ação: organização, sequências, ritmos e direções do movimento de corpo para modelar e pintar as peças cerâmicas Tupiguarani. Esses gestos são culturais, e também técnicos, implicam a relação entre pessoas, coisas e contextos, relacionam-se, igualmente, com a tarefa e o corpo executor, instrumento/tinta; significância da olaria.

As peças inteiras nos permitem observar ritmos de aplicação de cada traço, eventualmente, sua sequência em gestos miúdos e ritmados. Em certo sentido, aplicar esses grafismos na cerâmica e escrever em um papel têm semelhanças entre si. *Quatiá*, em Guarani ou Tupi, indica essa relação entre pintar ou escrever. Em ambos os casos, são gestos contidos, ritmados e cadenciados, de acordo com um percurso de práticas e saberes. Como na caligrafia reconhecemos a pessoa, nos grafismos, também podemos nos aproximar de seus detalhes produtivos, traço a traço, e perceber essas pistas.

Em minha formação como ceramista-arqueóloga, durante a pesquisa desta tese, foi imprescindível encontrar uma rede de aprendizagem para amadurecer os gestos produtivos, o que me permitia, ao mesmo tempo, observar diferentes corpos em produção. Buscando inspiração em Diana Taylor (2008), o gesto técnico feito no passado, efêmero, está marcado na peça arqueológica, inscrevendo a memória da própria peça cerâmica.

Esse desempenho de corpo revela uma memória coletiva e transgeracional, que se modifica ao longo do ciclo de vida. Ao mesmo tempo, a olaria é também um “*comportamento transmitido por meio de prática reiterada*”

(TAYLOR, 2008:98), uma prática observada e demonstrada durante toda vida, apreciada pela comunidade.

Aplicar tinta em uma superfície cerâmica é uma tarefa exigente, implica percepção de espaço, conhecimento sobre tintas e instrumentos, etapas e sequências, repertório de grafismos a serem aplicados. Cada gesto é testado muitas vezes, repetido, cada traço é um treino em si, que exige um ritmo aprendido. A tecnologia modela o corpo (HARAWAY, 2000), por meio de uma prática reiterada (TAYLOR, 2008) de sentido. Por isso mesmo, julgo ser um suporte no qual podemos ver a diversidade de agentes históricos nessa tarefa intergeracional.

A rede relacional foi a inspiração para a aquarela produzida por Mara Chanoca para a capa dessa tese. A tela foi uma encomenda minha, com alguma licença poética da autora, com o intuito de reforçar as muitas idades emaranhadas na olaria, em uma rede de saberes repetidos e apresentados de diferentes maneiras ao longo do ciclo de vida. A peça inserida na obra pertence ao acervo do Museu do Colégio Catarinense, e foi a primeira vez que pude ver gestos diferentes o suficiente para indicar uma produção compartilhada, ação de diferentes oleiras na aplicação de tinta no suporte argiloso.

Contexto relacional: ceramistas Tupiguarani, populações Tupi-guarani

Nesse estudo, o interesse é pensar a aprendizagem a partir dos fragmentos e de diferentes recipientes da tralha cerâmica arqueológica Tupiguarani, fazendo ecoar as comunidades Tupi-guarani para situar a cerâmica nesse contexto.

A diferença entre os termos: Tupiguarani, que designa produtores de artefatos arqueológicos, e Tupi-guarani como grupo linguístico-cultural, foi explicitada por José Proenza Brochado, ainda no decênio de 1970, acionando uma conexão entre eles.

"La alfarería de la tradición Tupiguarani, en el momento de los primeros contactos con los europeos, fue encontrada exclusivamente entre grupos indígenas de la familia lingüística Tupi-guarani, a pesar de que de ninguna manera todos los que hablaban Tupi o Guarani poseían cerámica. Continuó después siendo producida y utilizada por algunos de estos grupos, con diversas variantes, desde el siglo XVI hasta el inicio del siglo XX. Por este motivo fue adoptada la designación

Tupiguarani, escrita sin guión, para distinguir a la tradición alfarera de la familia lingüística, cuya denominación se escribe separada por un guión Tupi-guarani." (Brochado, 1973:9).

Por essa conexão indicada, interessa aproximar essa pesquisa dos estudos tupi-guarani, recorrendo aos dados de cronistas e dados etnográficos.

Desde o século XIX diferentes estudiosos (europeus, especialmente) se detiveram no entendimento dos grupos da costa brasileira, genericamente conhecidos como Tupi da costa, relatados desde o século XVI por viajantes de diferentes nacionalidades. Essas narrativas proto-históricas informam sobre grupos da costa brasileira chamados de Tupinambá, Carijó, Tupiniquim, dentre outros, através de xilogravuras, acervos materiais coletados, textos escritos e mapas.

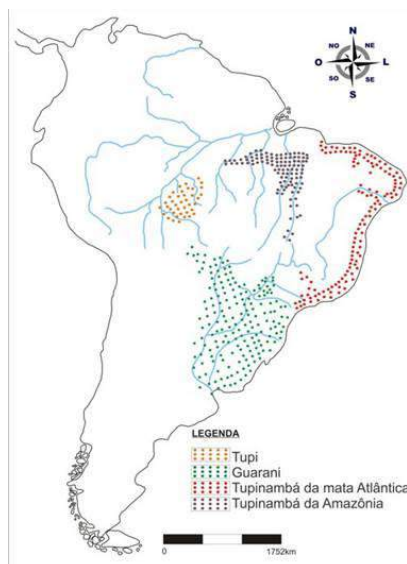
Os estudos sobre as populações Tupi são antigos. Von Martius (1838) foi o primeiro a pontuar um local de origem entre o Paraguai e o sul da Bolívia, possível porta de entrada para o leste da América do Sul a partir dos Andes. A expansão deveria ser recente, pouco antes da chegada dos europeus; haja visto a degeneração cultural derivando várias línguas de uma língua original, na explicação do autor. O termo Tupi-guarani foi cunhado mais tarde, em 1886 por Karl von den Steinen, que indicou a cabeceira do rio Xingu como ponto central da irradiação Tupi. Ehrenreich (1891) argumentou através da linguística e etnografia de forma mais explícita, sugeriu como possível origem dos Tupi o Paraguai e vizinhanças, onde na época estava aglomerada a maior população falante destas línguas.

O decênio de 1920 foi marcado pelos trabalhos antropológicos de Alfred Métraux, e linguísticos de Paul Rivet. Métraux comparou geograficamente elementos materiais e tecnológicos, propôs que o centro de origem seria em uma região vizinha da Amazônia – algum lugar da bacia do Tapajós ou do Xingu (área limitada ao norte pelo Amazonas, sul pelo Paraguai, leste pelo Tocantins e oeste pelo Madeira). Rivet, através da comparação de várias línguas, propôs o centro de origem entre os rios Paraguai e Paraná, na altura do Paraguai.

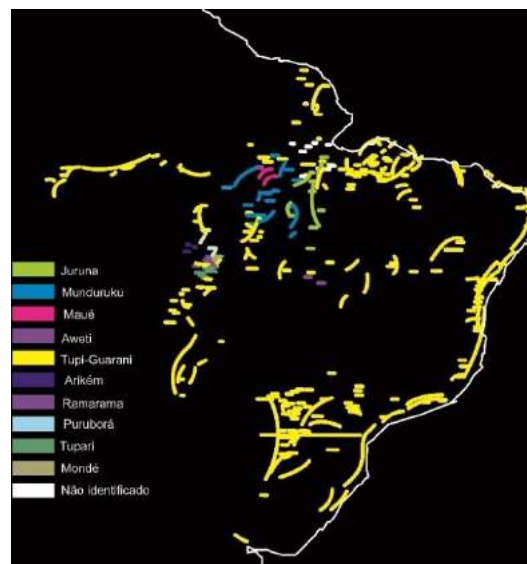
Influenciado por Rivet, Aryon Rodrigues (1964) propôs através do método léxico estatístico (comparação lexical entre famílias de um mesmo tronco) e considerando a maior concentração de famílias do tronco linguístico Tupi em uma mesma área no rio Madeira, que o centro de origem seria em uma região

do Guaporé. Essa é uma das explicações mais robustas ainda hoje, baseada em modelos teóricos linguísticos, embora a preservação da diversidade em Rondônia possa decorrer apenas do isolamento da região e dos indígenas até o século XX.

Um primeiro modelo arqueológico para explicar a origem e expansão Tupiguarani foi proposto por Lathrap e Brochado (1970), e apresentado como um modelo histórico regional por Brochado em seu doutoramento (1984). Para eles, a cerâmica sul-americana teria surgido dentro da Amazônia, centro de origem do tronco Tupi na confluência do Rio Madeira com o Amazonas. Por pressão dos Arawak os Tupi teriam subido o Madeira em direção a Serra dos Parecis onde ocorreram fissões que culminaram na individualização das famílias linguísticas do tronco Tupi. O modelo foi testado pelo arqueólogo Eduardo Góes Neves, mas a Amazônia central não forneceu datas antigas para esse grupo de ceramistas. Estudos recentes na região do Guaporé, publicizados pelo arqueólogo Daniel Cruz (2008) apontaram datações antigas (4.500 anos), associadas a possível material Tupi. Identificação esta que, se confirmada, comportaria o modelo linguístico. Depois disso, foram feitas novas pesquisas na região de Rondônia, sem datações antigas para esses ceramistas, uma revisão da situação atual foi apresentada por Corrêa (2009, 2014), Almeida e Neves (2016).



Área com sítios arqueológicos Tupiguarani.
Almeida e Neves, 2015.



Área com registros históricos e proto-históricos do tronco Tupi. Fonte: Daniel Cruz, 2008 adaptado de Nimuendaju, 1981.

Figura 5: Comparação entre localização dos Tupi arqueológicos e históricos

Há uma coincidência espacial entre as áreas geográficas identificadas nos estudos linguísticos e etnográficos como ocupados por grupos falantes de Tupiguarani (como se nomeia uma das dez famílias linguísticas do tronco Tupi) e as regiões onde se encontram vestígios cerâmicos Tupiguarani. Como meu interesse é entender a arqueologia como história indígena de longa duração, através da cerâmica, é relevante combinar essas diferentes esferas emaranhadas: produção atrelada ao ensino-aprendizagem, ao uso prático e simbólico.

Essa relação de longa duração será aqui delineada como ponto pacífico, a relação de longa duração entre as comunidades cerâmicas Tupiguarani e as comunidades históricas, desde o passado mais antigo descritas como populações Tupinambá e Guarani, além de outros termos entendidas como comunidades linguísticas e culturais Tupi-guarani. A cerâmica aparece como uma materialidade que conecta essa história por suas características identitárias, marcadas na maneira de executar a cadeia operatória. O que permite uma construção analógica, buscando informações de diferentes fontes para contar uma história da cerâmica que coloque luz em seus processos de aprendizagem. Nesse caso uma tecnologia relacionada aos afazeres de mulheres que se constroem em relação a esse artefato, de grande importância na comunidade. Interessa relacionar esses dados históricos e etnográficos em relação às possibilidades que trazem de entender a olaria como uma parte importante da formação da pessoa.

Modelando ideias, pessoas e peças

O empenho nessa pesquisa é delinear o longo caminho envolvido no processo de ensino e aprendizagem da olaria (GOSSELAIN, 2018). Esse percurso está marcado nas peças através de gestos técnicos que se relacionam ao resultado de prática e aprendizagem em dada comunidade, durante todo o ciclo de vida.

Para construir minha argumentação percorri um trajeto talvez longo, com trilhas vicinais, com idas e vindas. Foi de fato uma escolha deixar cada capítulo com certa independência, o que me forçou a retomar alguns pontos. O modo de ensino da olaria talvez tenha se impregnado na forma de narrar esse texto, devo

admitir, justificando os retornos e o afetos em minha escrita. É a aprendizagem da olaria pelas mulheres Tupi, do passado e do presente, que guia esse texto e cria o amálgama dessa narrativa.

Para pensar a aprendizagem é essencial entender a tarefa a ser executada, no caso a transformação da argila em peças cerâmicas. Por isso no capítulo 1, “*Os caminhos da cerâmica: diálogo entre corpos, fenômenos e materialidades*”, pontuei justamente o processo da olaria - pensando corpos, substâncias, instrumentos - as muitas camadas de fazeres incluídos. O interesse foi me aprofundar em conceitos e definições, bem como marcas e correlatos físico-químicos, pois serão âncoras para estabelecer atributos e variáveis materiais da análise de cacos e peças inteiras. É importante pontuar claramente o que essa tecnologia mobiliza e demanda, suas coisas e conhecimentos, saberes acoplados nessa tarefa. As marcas físicas e concretas de cada escolha feita durante a produção devem ser reconhecidas.

No capítulo 2, intitulado “*Ensino, produção e uso da cerâmica em comunidades Tupinambá e Guarani através de narrativas coloniais*”, o interesse foi delinear a relevância e o peso da olaria nessas comunidades pretéritas, através de relatos de viajantes dos séculos XVI e XVII. A cerâmica está emaranhada à vida social e prática das comunidades, está em todo lugar: na vida cotidiana, nas festas, na vida e na morte, nas relações sociais. O interesse nesse capítulo foi pontuar a importância da cerâmica para a vida ordinária e extraordinária das comunidades Tupinambá e Guarani, em especial para as mulheres. Perfazendo o caminho do ensino, produção e uso desse artefato, o foco foi entender o lugar que a cerâmica ocupa na vida das comunidades, através dessas fontes históricas coloniais.

A língua está implicada no processo de ensino e aprendizagem, marca relações concretas e sensíveis, conceitua e nomeia. As palavras indicam detalhes tanto de produtos cerâmicos quanto de processos, conforme já indicado nos estudos inaugurados por Brochado na utilização de termos ênicos para a cerâmica Guarani. No capítulo 3, “*Palavreando em Tupi e Guarani*”, recorro às palavras e termos nativos que pontuam diferentes aspectos materiais do produto e do processo cerâmico tanto para língua Guarani quanto Tupi. Minha contribuição está em apresentar comparativamente também os termos Tupi, ao mesmo tempo buscar palavras que apontem para o processo de aprendizagem

nessa comunidade linguística, o corpo e sua lateralidade, dentre outros temas. A questão aqui foi pensar em como a língua pode nos ajudar a entender o modo de pensamento sobre a olaria, quais termos mobilizados para descrever também sobre ensino e aprendizagem.

A cerâmica figura nas histórias de origem das comunidades ameríndias, o falar e o fazer da olaria andam em conjunto. Certamente todas as narrativas eram acionadas para delinear a importância desse artefato, explicitar a maneira adequada de proceder e de se comportar. Por isso no capítulo 4, *“Gestando potes e pessoas nas histórias originárias Tupi-guarani”*, o interesse foi buscar a significância da cerâmica apontando fragmentos da olaria e seu lugar na cosmovisão das comunidades através de narrativas etnográficas. Trata-se de entender os valores morais e éticos atribuídos ao corpo produtor e aos artefatos que constituem a mulher, a produção e as relações da cerâmica. Essas narrativas de origem certamente eram (e continuam sendo) relevantes para pontuar a maneira adequada de fazer-ser ceramista nessas comunidades de prática, e deveriam ser valorizadas no processo de ensino e aprendizagem, instruindo sobre a forma de proceder.

Refletir sobre a aprendizagem me levou a ser praticante da olaria. Uma técnica corporal prescinde do corpo, como minhas mestras me indicaram. Apresento no capítulo 5, *“Arqueologia Experimental: corpo em movimento”*, minha vivência no processo de formatar meu corpo oleiro, meu par de mãos. Nesse capítulo o interesse foi apresentar procedimentos e saberes da olaria, e em especial debater sobre as nuances e os afetos do fazer que envolvem a produção de um corpo compósito em uma rede de aprendizagem. A minha experiência com arqueologia experimental se articula no tripé entre pesquisa, ensino e extensão, em um caminho contínuo para pensar com as mãos. Foi uma experiência potente e envolvente, e teve impacto profundo para pensar as narrativas sobre a olaria pretérita. Mobilizamos nessa pesquisa um espaço para pensar as técnicas manuais com o uso das mãos, foi revolucionário agregar tantas pessoas diferentes e empenhadas em refletir sobre a olaria.

Toda essa vivência no ateliê cerâmico me fez voltar ao laboratório de arqueologia para resgatar o corpo que analisa uma coleção cerâmica. O objetivo com o capítulo 6, *“Histórias de cacos em uma cadeia operatória sensível e concreta: Tupi da Amazônia”*, é justamente traçar uma narrativa densa através

de cacos cerâmicos arqueológicos. Para tanto é preciso observar também o analisar cerâmico como uma tarefa que implica aprendizagem. Para concretizar o debate, trago fragmentos cerâmicos de um conjunto de sítios situados no sudeste paraense que permite um belo exercício sobre semelhanças e diferenças em uma comunidade de prática conterrânea e que perfaz um longo período de ocupação. Foi possível observar semelhanças e diferenças nas escolhas técnicas, pensando comparativamente entre os sítios arqueológicos, e também investigando diferenças em uma mesma ocupação.

Pensando o corpo que analisa as peças, finalizo esse texto apresentando uma narrativa sobre recipientes inteiros de coleções depositadas em instituições, valorizando as marcas que nos indicam sobre processos educativos na olaria. No capítulo 7, "*Recipientes Tupiguarani: estratégias de ensino e aprendizagem no corpo cerâmico*", o foco principal são os detalhes produtivos de cada peça. Apresento comparativamente dois tipos de recipientes, *cambuchí* e *ñaëmbé*, para levantar hipóteses sobre a forma de aprendizagem, instrumentos de uso e gestos técnicos. Os aspectos técnicos do processo de manufatura e de aplicação da pintura foram levados em consideração em suas minúcias. Em especial busco nesse capítulo analisar a execução da pintura nesses recipientes, para pensar como foram feitos os grafismos e como sua produção nos conta sobre as marcas da aprendizagem.

Com essa (longa) narrativa espero inscrever definitivamente a preocupação com a multiplicidade de agentes no registro arqueológico, levando a sério o processo de ensinar e aprender uma habilidade manual. Espero destacar ao longo do texto que a olaria é uma tecnologia complexa, tecnicamente exigente, intelectualmente estimulante, fisicamente extenuante em muitas etapas. Envolve muitas camadas em sua produção. Como diria minha Mestra Laila Kierulff, "é todo um universo cerâmico a desbravar".

Capítulo 1 – Os caminhos da cerâmica: diálogo entre corpos, fenômenos e materialidades

Muitos manuais de cerâmica artística indicam a importância dos quatro elementos da natureza – terra, água, fogo e ar – na prática da olaria (LYNGGAARD, 1983; RHODES, 1990). Como o personagem de desenho animado conhecido por Aang, o Avatar, é preciso dobrar os quatro elementos, de forma digna e respeitosa. Mais do que isso, é preciso provocar uma interação entre eles. Com minhas mestras, aprendi que existem marcas materiais dessa comunicação, elas me ensinaram sobre as qualidades sensíveis e concretas que devem ser procuradas nos corpos e fenômenos, instrumentos e substâncias.

O processo produtivo da cerâmica é apresentado em seus mínimos detalhes por vários manuais de cerâmica arqueológica (RICE, 1987; SHEPPARD, 1956; RYE, 1994; ORTON, TYERS, VINCE, 1993; LA SALVIA e BROCHADO, 1989, DRUC & CHÁVEZ, 2014). Pretendo aqui reforçar a complexidade dessa indústria, buscando as explicações múltiplas que movem a olaria. É fundamental pensar o que cada procedimento implica em termos de substâncias, corpos e meios acionados. Interessa pontuar o empenho necessário em cada etapa e os conhecimentos exigidos para cada técnica utilizada dentro da olaria, um longo processo de aprendizagem e de construção de identidade nas comunidades de prática tradicionais (GOSSELAIN, 2018).

Gestando corpos

Coleta da argila

A argila, formada por minúsculas partículas (<0,004mm na Escala de Wentworth), é a matéria-prima soberana na olaria a ser transformada pela mão ativa.

Cada argila tem impregnada em sua substância uma história de formação que deve ser observada com cuidado, pois conta sobre relações que foram sendo estabelecidas ao longo do tempo (MAHIAS, 1993; RHODES, 1990). Aparecem em deposições primárias e secundárias, de acordo com sua história de vida e sua gênese. Cada uma delas tem uma composição físico-química própria, elementos incluídos que são particulares e, por isso, comportam-se de

maneira específica durante a manufatura e a queima, por exemplo, a depender da temperatura alcançada com combustível específico.

É possível entender a argila a partir do seu ambiente de ocorrência, analisando a geologia, geomorfologia e clima e, assim, tratá-la para melhor atender os interesses sociais, culturais e econômicos de dado grupo, através de inclusão ou retirada de elementos específicos. Alguns aspectos são essenciais para definir uma argila, entre eles a granulometria e a plasticidade que podem variar bastante. Geralmente argilas mais gordas são mais plásticas e apresentam grãos maiores e contraem mais que argilas menos plásticas e mais magras, que apresentam grãos menores (RICE 1987, RHODES 1990).

Para localizar uma fonte de argila, é preciso situá-la na paisagem. A partir daí, há que se procurar pela matéria-prima e testar suas qualidades antes de se decidir pela seleção para coletas volumosas. Existem diferentes formas de testar a argila: com as mãos e com a boca; por meio de modelagens de roletes dobrados ou placas; ou mesmo com a produção de uma pequena peça para avaliar todo o processo produtivo e de uso.



Figura 6: Teste de plasticidade com rolos em espiral com três argilas distintas. Produtora: Lara Passos. Foto: Lílian Panachuk.

A retirada da argila do solo implica cavar com as mãos diretamente, ou com auxílio de instrumentos resistentes ao impacto mecânico e de boa dureza, como conchas, cuias, madeiras. Diversas ações podem ser executadas para esse fim, a depender da consistência do barro, em especial agarrar, raspar, cavar e perfurar o solo.

Ao ser retirada da fonte, a matéria-prima precisa ser acondicionada de alguma maneira, para tanto são necessários instrumentos para conter o barro, como folhas, tecidos ou cestos cargueiros, por exemplo. A argila é uma matéria-prima pesada e é preciso uma quantidade significativa para manter uma

produção constante. Além disso, requer trabalho de força para retirá-la do solo e transportá-la até o local desejado. Durante a estação seca, a argila tende a estar com menos água física, portanto, mais leve. Assim, esse é um período estratégico para a coleta, também pela facilidade de acesso à fonte.

Coletar implica realizar uma expedição prévia para localizar a fonte a ser utilizada, o que requer testes específicos para sua seleção, que variam de acordo com os processos desejados pela comunidade ceramista. A capacidade de carga da matéria-prima vai depender do número de pessoas envolvidas, da intensidade de uso, e também da distância e dos meios de transporte utilizados (podendo incluir deslocamento a pé e/ou de barco, onde não há animais de carga). Nesse procedimento, diferentes instrumentos, saberes e corpos são acionados. É preciso empenho para se obter os recursos materiais adequados à tarefa, e deve haver um planejamento no sentido de obter previamente aquilo que é necessário na produção oleira.

Preparo da massa

Para pensar a produção da cerâmica, o foco da minha pesquisa é a terracota, também conhecida como argila vermelha. Caracteriza-se por conter altos teores de óxido de ferro, o que explica sua cor avermelhada depois da queima, que ocorre em torno de 800° a 900°C, portanto em baixa temperatura, o que pode resultar em alta porosidade. Nesse caso, a queima baixa é capaz de sinterizar a pasta, ou seja, causar a transformação adequada entre a argila e a cerâmica.

Para produzir um objeto em argila é fundamental tratar a interação entre os elementos terra e água, e retirar as bolhas de ar e os elementos sólidos indesejados presentes na fonte. As massas conectam substâncias sólidas, líquidas e gasosas que demandam organização para o objetivo da tarefa, construir uma massa adequada para a olaria.

A artesã seleciona a argila à sua exigência, moldando-a de acordo com sua necessidade e desejo (VAN DER LEEUW, 1993). O barro não é, comumente, empregado da forma como ele se encontra na fonte, requer tratamento para retirar e/ou acrescentar elementos diversos, de acordo com regras físico-químicas e socioculturais (GREBER, 1936; LYNGGAARD, 1983;

MAHIAS, 1993; VAN DER LEEUW, 1993; DALGLISH, 2008; PRADO, 2016). O tratamento do barro é uma etapa indispensável para obter uma matéria-prima com resultados esperados e apreciados. O barro coletado e transportado deve ser acomodado em algum local para ser processado devidamente. Para preparar uma massa apropriada à produção oleira, podemos proceder de várias maneiras, cada uma tem resultados próprios. Podemos tratar a argila coletada à seco, em meio pastoso ou líquido (GREBER, 1936; LYNNGAARD, 1983).

É possível obter um excelente controle da retirada de elementos indesejados deixando a argila secar, desfazendo os torrões com auxílio de tocos de madeira e/ou seixos pesados. Com essa ação de força bruta ao romper os torrões em grãos menores, pode-se alterar a granulometria da argila. O peneiramento do pó gerado pelo esmagamento permite controle dos grãos maiores. Toda essa operação exige um espaço específico, arejado e coberto para deixar a argila secar. A presença de vento pode acelerar a secagem da matéria-prima, como também o sol, mas a chuva deve ser evitada. Essa etapa deixa o ambiente envolto em uma névoa de argila que se deposita em todo suporte. Depois de peneirado, aos poucos, introduzir água e misturar bem. Eventualmente, peneirar o mingau e deixar a massa descansar bem úmida (PANACHUK, 2016).

Preparar em meio pastoso implica acrescentar água levemente na argila, alternando descanso e agito. Segue-se a retirada à mão dos elementos maiores. O barro com excesso de água fica mais pegajoso. Por isso, é importante um recipiente para acondicioná-lo, evitando que se contamine com impurezas. Em meio úmido, deve-se saturar ainda mais, peneirar e deixar descansar até perder bastante água. É necessário um recipiente para conter a matéria, que ficará como uma papinha, e outros instrumentos como peneira e paus para mexer a argila. A pasta pode ser saturada de água para deixar descansar, o que poderia alterar a granulometria.

É possível também encontrar uma fonte de argila naturalmente próxima às características desejadas, acrescentando ou retirando apenas o que for necessário na pasta. Isso requer grande conhecimento sobre o ambiente, o que condiz com o saber de ceramistas tradicionais.

Para fazer uma boa massa é imprescindível observar a relação entre argila e água, de forma dinâmica, pois ao perder água de modelagem a argila

perde plasticidade. Nessa etapa de amassamento o interesse é retirar as bolhas de ar presas na pasta. Se nas massas comestíveis como pães o ar é o que cria alvéolos de leveza com o cozimento, nas massas de argila, ele pode criar trincas e quebras na secagem e na queima. Para acompanhar essa dinâmica das massas, é preciso entender as partículas, os átomos (TARDE, 2007), percebendo que cada variação pequenina na pasta pode fazê-la diferir enormemente.

Para expulsar as bolhas de ar e dar liga entre argila e água, é preciso “acordar o barro”, como dizem minhas mestras. Existem maneiras apropriadas de amassá-lo e essa prática não deve ser confundida com esmagar ou deformar, em especial não se trata de criar buracos na massa, pois isso poderia criar pontos de fragilidade pela presença de ar.

Para pequenas quantidades de barro, é possível amassar na mão com facilidade e bater com a palma da mão ou outro instrumento (LYNGGAARD, 1983). Para maiores quantidades (mais de 5 kg) o método “do padeiro” é mais popular, enquanto o método “oriental” de amassamento costuma levar 2 anos de treino.



Figura 7: Movimentos do amassamento, método do padeiro. Produção e montagem: Mestre Laila Kierulff.

Em todo caso, trata-se de uma tarefa que requer força, em especial nos membros superiores, e também resistência, em função do tempo e intensidade de esforço físico que demanda. Geralmente utiliza-se a força do corpo, apoiando-o contra o barro, seja a partir de uma postura sentada ao chão ou de pé, com auxílio de uma mesa. O espaço definido para a tarefa deve estar limpo, para

evitar contaminação com elementos já retirados. É muito comum o material argiloso ser trabalhado sobre uma esteira, madeira ou bacia, por exemplo.

Amassar, golpear ou sovar a massa são procedimentos para retirar qualquer bolha de ar e dar liga à pasta. Observe que, em todo caso, a massa conservará uma forma definida, de preferência uma bola, sem arestas, para manter a umidade em todo corpo regulando a taxa de secagem.

Depois do barro preparado, é crucial garantir a manutenção da umidade, de acordo com as características desejadas. A argila deve ser resguardada para evitar retrabalho. Assim, cobrir com pano úmido as porções preparadas, por exemplo, garante a evaporação mais lenta. A argila deve ser acondicionada de forma a evitar local com muito vento ou sol. São inevitáveis a conferência e acompanhamento do estado da argila, para garantir suas características de plasticidade. Há uma relação de cuidado que deve ser observada, que aciona a intimidade entre os corpos. A massa para a olaria deve ter uma constância, uma justaposição entre maleabilidade e resistência (BACHELARD, 2016). O trabalho empreendido nos move para um cuidado ao barro, cotidiano para ceramistas, avaliar com mãos e olhos a consistência das massas.

Inclusão de elementos

Para a inclusão de elementos à pasta podemos preparar à seco ou à úmido. Com o pó de argila, é possível controlar de forma mais precisa a relação entre argila e carga, como na produção de pães juntamos primeiro os ingredientes secos e depois os líquidos. Ou podemos preparar a massa através da argila previamente úmida, para “chegar ao ponto” adequado com acréscimo de elementos secos.

O termo “carga” não é convencional na arqueologia brasileira, sendo mais comum “tempero” ou “antiplástico”; o contrário ocorre nas artes plásticas. Carga pode ser positiva ou negativa, também inerte, assim comporta tanto elementos que adicionam quanto aqueles que retiram plasticidade, e também os que não alteram a pasta. Ao mesmo tempo, o termo não implica a ação de inserir ou retirar voluntariamente elementos, mas podemos assumir que tudo aquilo que se encontra na pasta foi uma escolha, foi observado. A manufatura foi feita com

esses elementos da pasta, colocados ou deixados por lá, pois a ceramista foi capaz de avaliar a presença deles.

Cada material vai se comportar de maneira específica com a argila, em relação ao tipo de elemento incluído, de acordo com sua granulometria, proporção e distribuição na pasta. Todos esses quatro aspectos em conjunto, podem alterar a coloração, textura, plasticidade, taxa de retração e temperatura de maturação das peças cerâmicas (RHODES, 1976 apud VIDAL, 2017). Escolher um **tipo de elemento** inclui conhecer o meio, para localizar, coletar e preparar a carga, que deve estar disponível durante a produção da pasta. Sempre inclui, em contextos de artesanato tradicional, planejamento e trabalho. Uma grande diversidade de elementos é utilizada nas pastas cerâmicas, a depender do processo de produção e uso da peça, dentro de um contexto específico. Cada um deles modifica o comportamento da argila, por suas características físico-químicas (DRUC & CHAVEZ, 2014), seu comportamento material, concreto e sensível (RHODES, 1990). Os diferentes tipos falam da paisagem, preparo da matéria-prima a ser utilizada, aspectos concretos como textura e dureza, por isso é importante diferenciá-los.



Figura 8: Inclusão de carga (chamote e mineral talco) em diferentes argilas, em trabalho individual e coletivo orientado pela Mestre Adriana Martinez. Fotos: Lílian Panachuk.

Como cada componente altera de maneira distinta o desempenho da argila, veremos, a seguir, os principais correlatos físico-químicos de algumas adições.

A **carga orgânica** inclui grande diversidade de elementos – como fibras vegetais, madeira e estrume. Também são frequentes as substâncias biominerais ricas em sílica, como casca de árvores (do caripezeiro, por exemplo), espícula de esponja de água doce (como o cauixi), caroço de palmeira; ou ricas em cálcio, como conchas e ossos. Em todos os casos podem ser incluídas as

substâncias ainda frescas, secas ou incineradas. Cada escolha inclui procedimentos próprios – como picar, moer ou queimar – que resultam em produtos específicos e variados em relação ao esforço e tempo empenhados na produção. Cada produto tem uma receita, que inclui ingredientes e um modo de fazer apropriado.

Substâncias agregadas ainda frescas ou verdes, como o estrume e a fibra vegetal, trazem certa umidade para a pasta em um primeiro momento, depois, elas secam limitando a retração de argila. A textura fibrosa e leve aumenta a resistência de materiais ainda não queimados – chamados argilas verdes, como o adobe. Durante a secagem, as capilaridades permitem um melhor equilíbrio na evaporação de água física, interna e superficial. O material orgânico auxilia ainda na transformação da argila para cerâmica pois permite uma melhor distribuição do calor durante a queima da peça, me explicou a Mestre Ceramista Laila Kierulff. Como são materiais combustíveis resultam, depois da queima, em grandes poros vazios (MACHADO, 2003; SCHIFFER & SKIBO, 1992; REID, 1984) e fragmentos de carvão (DRUC & CHAVEZ, 2014), a depender da curva de temperatura alcançada. Quando é muito abundante na pasta, pode formar um depósito carbônico durante a queima que resultará em uma coloração escura na peça finalizada (GREBER, 1938), a depender do tipo de atmosfera de queima.

É muito comum na cerâmica tradicional queimar os elementos orgânicos antes da sua inclusão na pasta, nesse sentido, inclui pedaços carbonizados, cinzas e carvão. O processamento demanda o trabalho de não apenas coletar, mas também carbonizar o material, geralmente em temperatura baixa, que depois pode ser moído e peneirado. O material queimado é mais estável e pode atingir granulometria mais fina para a inclusão na pasta. Isso a torna menos fibrosa, porém igualmente leve. A queima de diferentes materiais vai gerar produtos físico-químicos diferentes, como a sílica (vegetais, esponja), o carbonato de cálcio (concha) e o fosfato de cálcio (ossos), por exemplo (GREBER, 1938).

A **sílica** (SiO_2) existe em grande diversidade de condições, incluindo elementos orgânicos e inorgânicos (RYE, 1981; GREBER, 1938). Segundo Gomes et al. (2018), na **sílica cristalina** o padrão de oxigênio e silício é regular e engloba toda a estrutura cristalina. São exemplos de sílica cristalina o quartzo, a cristobalita e a tridimita, e apresentam uma dilatação em uma temperatura

conhecida. A sílica amorfa apresenta certa desorganização espacial dos átomos de dióxido de silício, formando sólidos genéricos, pois tem baixa cristalinidade e não ocorre a polimerização regular dos tetraedros de SiO_2 . Além disso, não exibem o mesmo padrão de difração dos raios X, como ocorre com sílicas cristalinas, e podem conter água – como a opala, calcedônia e ágata (GRAETSCH, FLÖRKE & MIEHE, 1985). São exemplos de sílica amorfa as terras diatomáceas e sílicas biogênicas.

O gráfico de dilatação das sílicas, apresentado por Grebber, demonstra a diferença de expansão de cada elemento, que varia para cada agrupamento de sílica e reage a certa temperatura conhecida. Na prática, a sílica cristalina dá um “salto” de corpo e se expande a uma temperatura conhecida, o que não ocorre com a sílica amorfa.

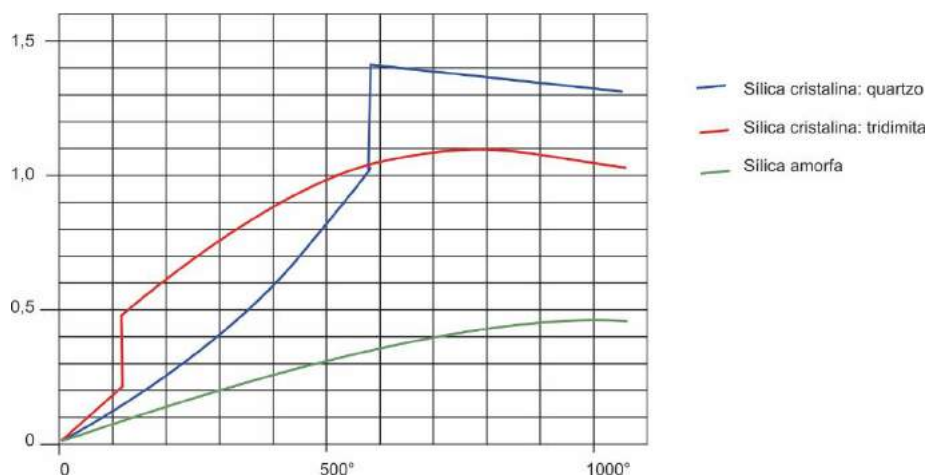


Gráfico 1: Dilatação dos tipos de sílica (adaptado de Grebber, 1938:43, figura 3).

O **quartzo** (RYE, 1981; RICE, 1987), que ocorre na maioria das rochas e dos sedimentos não consolidados, pode ser encontrado em toda a fonte de argila, salvo nas regiões com formações calcárias. Na cerâmica, é refratário mesmo que elementos tais como o sódio, o potássio, o cálcio e o magnésio estejam presentes, atuando como fundente em altas temperaturas. O quartzo submete-se a uma inversão cristalina em 573°C , mudando sua estrutura molecular e aumentando o tamanho dos cristais. O quartzo *Alfa* (forma de baixa temperatura) ocupa um volume menor que o quartzo *Beta*, então a inversão pode criar tensões na manufatura. Se os grãos de quartzo forem grandes, uma série de linhas radiais de rachaduras irá se formar a partir dos grãos. Todos os outros minerais se expandem quando aquecidos e se a sua expansão for consideravelmente maior, um padrão similar de rachaduras será produzido. É

conveniente pontuar que a transformação do quartzo ocorrerá todas as vezes que ele for submetido a tal temperatura, tanto no aquecimento quanto no arrefecimento, durante a queima.

O uso do **cauxi** (HILBERT, 1955:35) melhora a uniformidade na secagem e na queima em decorrência dos poros formados na pasta. Assim, promove melhor resistência ao choque térmico (segurança durante o processo de cozimento e queima); melhor resistência ao impacto mecânico (maior solidez). Nesse caso, o cauxi como o **cariapé**, uma sílica animal e outra vegetal respectivamente, são exemplos de sílica amorfa. Funcionam de forma completamente diferente do quartzo, que apresenta padrão cristalino, pois não apresentam expansão de maneira abrupta.

Os **materiais inorgânicos não silicosos** são variados e geralmente apresentam alta resistência ao choque térmico, maior capacidade de aquecimento, diminuição da resistência ao impacto mecânico; secagem mais rápida que a do tempero orgânico. Diminuem a resistência de materiais ainda não queimados (SCHIFFER & SKIBO, 1992).

Os **feldspatos** são usados como fundentes nas cerâmicas industriais modernas, com queima em temperaturas acima de 1150°C. Abaixo disso, sua ação de fundente é insignificante. Sendo assim, em artefatos cerâmicos tradicionais de baixa temperatura, funcionam como enchimentos inertes (RYE, 1981).

As **micas** ocorrem naturalmente em muitas argilas e sua estrutura de cristal é estreitamente relacionada àquelas dos minerais da argila. As micas pobremente cristalizadas podem melhorar a plasticidade das argilas. Algumas fundem em temperaturas relativamente baixas, mas pouca fusão útil pode ser esperada abaixo de 1000°C. É pouco suscetível de ter sido adicionado intencionalmente como um material de moderação no passado (RYE, 1981).

A **hematita** já está presente na argila vermelha, conforme indicado anteriormente, sua maior presença pode alterar a cor da cerâmica, a depender da temperatura e da atmosfera de queima (RHODES, 1990).

A inclusão de **argila** pode se dar tanto com a mesma argila do suporte, quanto uma mais gorda ou mais magra. Adicionar pó de argila em uma pasta já úmida muitas vezes contribui para se chegar ao ponto de uso, mas não altera

suas características se for o mesmo barro em estados diferentes. A inclusão de argilas mais plásticas (gordas) ou menos plásticas (magras) podem alterar as características do suporte, aumentando ou reduzindo a plasticidade da argila e a retração, alterando sua cor, dentre outros fatores físicos. Esse tipo de inclusão não auxilia na estruturação da peça moldável, no entanto, pode ser útil para apurar a plasticidade da massa.

O **chamote** ou caco cerâmico moído diminui o encolhimento da argila e aumenta a força mecânica (LYNGAARD 1983). Sendo o chamote da mesma qualidade da argila não irá afetar sua composição, nem fusibilidade. Uma das vantagens dessa carga, além de reciclar o material danificado por uso ou por queima, está na resistência às variações de temperatura, portanto ao choque térmico (GREBER, 1938), sendo útil para recipientes de cocção. Os elementos com arestas irregulares são mais apropriados para garantir uma boa porosidade à peça final. Esse tipo de elemento é adequado para retirar plasticidade da pasta e, assim, auxiliar na secagem. Por ajudar na estruturação, é muito recomendado na produção de peças grandes. Peças pequenas e delicadas também podem ser produzidas com cargas mais finas, garantindo boa secagem e maleabilidade.

As variações na granulometria, proporção e distribuição dos grãos são correlatas de variações materiais na pasta cerâmica. Auxiliam na compreensão sobre a plasticidade da argila (SCHIFFER & SKIBO, 1997), a secagem e contração (GREBER, 1938), bem como sobre o tratamento de superfície (BALFET, FAUVET & MONZON, 1983; ORTON, TYERS & VINCE, 1993). Auxiliam ainda no entendimento da dureza e porosidade da vasilha, e da textura da peça (DRUC & CHAVEZ, 2014).

Dentro de uma mesma categoria de carga, a **granulometria** pode variar. Elementos de grande diâmetro produzem peças de pouca plasticidade que depois da queima resultam em objetos muito resistentes aos choques e mudanças bruscas de temperatura. As peças de grãos maiores terão um aspecto fissurado porque a argila irá contrair e se acomodar com elementos que não retraem. Elementos maiores deixam a pasta mais áspera, o que terá impacto direto na superfície, limitando algumas técnicas de relevo e acabamento. Inclusões superiores à espessura dos fragmentos criam um ponto de fragilidade.

As cargas de pequeno diâmetro, ao contrário, inserem certa plasticidade, sendo apropriadas para produzir peças delgadas. Peças mais plásticas podem

também se retrair mais e sofrer deformações e trincas em sua superfície. Depois da queima os objetos são compactos e impermeáveis, e mais resistentes aos choques mecânicos.

Quanto maior é a **proporção** de carga, mais ágil será a secagem e menor será a retração da pasta. Claro que haverá um limite para essa inclusão em cada argila e ultrapassá-lo irá resultar em uma pasta muito difícil de manusear (GREBER, 1938). Assim, é preciso uma justa medida da proporção de carga e do tamanho dos grãos para que se aproveitem as qualidades da pasta. É preciso frisar que o tamanho dos grãos nunca é uniforme, comporta, portanto, elementos de tamanhos limites. Com isso é possível incluir mais carga, pois os grãos mais finos permitem aumentar a plasticidade da argila.

A **distribuição da carga** na pasta, se homogênea ou não, pode auxiliar o entendimento sobre o processo de tratamento da argila no que toca o empenho na preparação da pasta, na mistura entre o barro e os demais elementos. Auxilia na caracterização da pasta quanto à fineza, compactação e repartição dos elementos agregados (BALFET, FAUVET & MONZON, 1983). Trata-se de um trabalho árduo e lento homogeneizar a argila amassando. Preparar 40 kg de massa, por exemplo, demanda, em média, um dia de trabalho de uma pessoa. Em Juruti preparamos 200 kg de massa em cinco dias com cerca de vinte pessoas (PANACHUK, 2016). Nas minhas aulas experimentais em sala preparamos cerca de 20 kg em seis horas com o empenho de quinze pessoas.

Muitas comunidades e grupos de ceramistas contemporâneos tratam o barro com antecedência. A Mestre ceramista Adriana Martinez, da coletiva *Olleras Cooperativas*, contou que em seu grupo coletam e cuidam o barro um ano antes de usá-lo, para que seja considerado adequado. No Japão, uma geração prepara o barro para a próxima (LYNGGAARD, 1983), em um elo intergeracional de responsabilidade e identidade.

Minhas mestras me indicaram que formatar um corpo de argila exige conhecimento sobre a ambivalência material entre terra e água. Trata-se de uma relação dinâmica que é preciso observar e saber agir, com a finalidade de manter a plasticidade adequada, sendo ao mesmo tempo resistente e maleável. Se perde água, perde a plasticidade, não serve mais à produção. Se está muito úmida, não atende às demandas de formatação, mantém-se informe. A massa adequada tem beleza material e formal (BACHELARD, 2016). É comum escutar

de profissionais, na produção de peças e pães, elogios como “a massa está linda”.

Possibilidades construtivas

Para o contexto estudado, ceramistas tradicionais, duas são as técnicas mais utilizadas: acordelado e modelado; mas também aparecem outras técnicas como a placa, molde, contramolde e o paleteado. É possível produzir recipientes, estatuetas, adornos, cachimbos, tortual de fuso, dentre outros artefatos com o uso dessas técnicas de forma exclusiva, mas geralmente ocorre combinação. Aqui, gostaria de chamar atenção para a colaboração existente entre esses gestos produtivos que se emaranham.

O **acordelado** consiste no uso de anéis de argila que, sobrepostos, dão a forma pretendida ao recipiente. O primeiro gesto da fabricação da peça consiste na confecção de rolos, comprimindo-se o barro entre as mãos, sobre a coxa ou de encontro a uma tábua, em movimentos de vaivém. Os instrumentos de apoio permitem melhor controle do barro e evitam contato com sujidades diversas. O resultado da ação de formar “cobrinhas” com o barro pode ser um rolo com corpo e extremidades arredondadas ou ainda um rolo levemente achatado, seja por imperícia ou vontade. Não é fácil manter o controle da espessura em cada “cobrinha”, pois demanda um controle de força variável em cada gesto de vaivém.

Cada rolo – seja redondo ou achatado – varia de espessura e comprimento, de acordo com a peça a ser produzida. São dispostos em anéis sobrepostos para formar o objeto desejado, o que resulta em linhas de fragilidade paralelas em toda a circunferência da peça e ainda em cada emenda de cada anel. A organização dos anéis na peça deve ser feita de maneira a desalinhar suas terminações, para não reforçar uma linha de fragilidade perpendicular à borda. Inserir um rolete completo na circunferência da vasilha é mais eficiente para a resistência da peça. Igualmente possível conectar fragmentos de rolos para formar um anel completo, conectando cada emenda de forma adequada. A base da peça pode ser feita com um rolo em espiral, e roletes podem ser aplicados para criar relevo no corpo da peça, tanto na face interna quanto externa.

Cada rolete deve ser obliterado contra o outro, observando a conexão entre as partes. O deslocamento de argila forma cristas regulares por meio de movimento descendente, com direção oblíqua ou perpendicular à boca do recipiente. É comum que o rolete que foi aplicado por último tenha mais umidade, portanto mais água de modelagem, essa característica guia o gesto técnico. Para deslocar a argila é necessária força comedida e ritmada. A mão ativa tem movimentos rápidos que envolvem o punho e/ou dedos para efetuar a obliteração, enquanto a outra ampara a face contrária contrabalanceando a ação. A tarefa pode ser executada com diferentes instrumentos, como a polpa dos dedos, pedaço de cabaça (face externa), concha (face externa) ou sabugo de milho, por exemplo.

A obliteração dos roletes pode ocorrer a cada inclusão, ou para um conjunto de rolos empilhados. O importante é manter uma boa umidade em cada um deles, eventualmente reforçando com uma papinha da mesma argila ou de outra substância aquosa, atuando para garantir uma plasticidade compatível entre os rolos. Durante a produção, e antes do tratamento de superfície, é possível sentir nas peças e mesmo ver cada rolete incluído.

É preciso dizer também que peças feitas por essa técnica de manufatura não precisam ter as “cobrinhas” obliteradas, embora seja o mais comum. Eventualmente ocorrem peças com os roletes à vista. Além disso, é necessário ponderar que o aspecto de rolete pode ser alcançado por incisão, depois da obliteração.



Figura 9: Produção por acordelado, junção de um e muitos roletes. Fotos: Daniel Cruz.



Figura 10: Produção por acordelado acréscimo de rolete na face interna e externa. Fotos: Daniel Cruz.

A **modelagem à mão livre** é um termo muito amplo, que convém definir. Pode aparecer como técnica de manufatura exclusiva ou associada. Recipientes

inteiros, de todos os tamanhos, são modelados partindo de uma bola de argila que é comprimida em seu interior, inicialmente pelo polegar e, posteriormente, pelos demais dedos da mão até atingir a forma desejada. Essa técnica de modelagem é nomeada de belisco (*pit finger*) pelas ceramistas contemporâneas, os dedos formatam um vazio interno, um poço, a partir de uma bola compacta. Comumente está associada aos recipientes menores, estatuetas independentes, cachimbos, rodela de fuso, adornos, dentre outros artefatos.

Para produzir a base modelada, é possível partir de uma bola compacta e ir lentamente conformando a argila em uma meia calota, mantendo a face externa côncava e face interna convexa. Nessa maneira de proceder, as mãos tateiam cada porção da argila para definir a forma desejada. A base de um recipiente pode ser produzida por modelagem e seu corpo por acordelado, por exemplo; ou ainda como apliques modelados e depois inseridos nos recipientes feitos por acordelado. A base modelada tem a vantagem de ser uma peça compacta, e sem linhas de fragilidade.



Figura 11: Réplicas arqueológicas produzidas pela autora por modelagem. Fotos: Lilian Panachuk.

No contexto estudado, a **placa** aparece como uma maneira de resolver problemas de manufatura e como técnica construtiva. O uso da placa é feito associado ao acordelado e ao modelado para reforçar partes do recipiente, como a base, a borda ou a parede aumentando a espessura (ALMEIDA, 2008; PANACHUK, 2016). Para a produção da base, é possível achatar uma porção de argila com um rolo ou através de palmadas ou pancadas até que se obtenha uma placa de espessura uniforme. Nesse caso é preciso uma superfície plana e garantir com tecido ou folha que a massa não grude na superfície ou fique impregnada de sujidades não desejadas. Essa ação pode marcar com uma

impressão a superfície da peça. Posteriormente, deve-se regularizar, marcando o tamanho adequado, eventualmente com estrias para fixação dos roletes. Essa placa precisa ser ainda formatada para servir como base, geralmente côncava.

É possível identificar placas sobrepostas como na técnica do acordelado, formadas por rolos retangulares, que chamaremos de “*cinta*” (MARTINEZ, 2020). Apresentam muitas diferenças dos rolos e, por isso, serão conceituadas dentro da categoria “placa”, são mais finas e altas, chegando a 4cm de altura. A forma produtiva é distinta, e também seu gesto técnico, não sendo necessário partir do rolo inicial. A pasta tende a ser menos plástica, por isso, muitas vezes apresenta trincas superficiais.



Figura 12: Produção de placa para a base e corpo, com posterior formatação côncava. Peça de Alissa Rezende. Fotos: Lílian Panachuk.



Figura 13: Roletes sendo obliterados por Sônia Giacomelli (esquerda), cinta sendo fixada por Adriana Martinez (direita) no Ateliê de Patrícia Henriques. Fotos: Lílian Panachuk.

Outra técnica de produção que deve ser levada em consideração é o **contramolde**, termo comumente utilizado entre ceramistas para designar o uso

de uma peça já queimada, fragmentada, uma cabaça ou a cabeça humana podem servir de contramolde da peça, geralmente sua base. O artefato cerâmico, por exemplo, sustenta e acelera a estruturação e secagem da peça, podendo colaborar no ritmo de produção. O uso constante de contramolde para a produção de peças em dada comunidade de prática irá manter certa constância no diâmetro e na curvatura da base, o que pode indicar o uso da técnica.

Conforme indica ampla bibliografia arqueológica e de artes plásticas, é possível produzir um objeto cerâmico utilizando **molde** de cestaria, madeira ou tecido (RICE, 1987; LYNGGAARD 1983). Nesse caso, as marcas do objeto seriam impressas na superfície da peça. Claro que poderiam também ser retiradas depois no processo de tratamento da superfície.

Outra técnica utilizada em associação com as anteriores consiste em bater com cuidado na superfície para regularizar a forma. Chamada de **paleteado**, trata-se de pequenos golpes dados na superfície para harmonizar a morfologia ou para garantir uma mesma espessura. Dentro do contexto estudado é muito possível que esta técnica seja utilizada na cerâmica Tupiguarani, mas muito difícil pontuar sua presença.

Na maioria dos casos, para construir um recipiente cerâmico é preciso agregar argila aos poucos, começando pela base. A manutenção da plasticidade – da peça em produção e da porção a ser agregada – é imprescindível para a melhor conexão entre os corpos. É recomendado fazer uma “costura” entre as porções que se deseja conectar: arranhar uma ou as duas partes e umedecer com uma papinha de argila que serve de “cola”, ou simplesmente alguma substância líquida, como saliva, água ou o sumo de planta, como a babosa. As **estrias de fixação** aumentam a superfície de contato e, portanto, melhoram a junção entre os corpos e minimizam a fragilidade do ponto de encontro. A substância líquida garante a mesma plasticidade entre as partes. Para criar essas marcas basta um instrumento de ponta aguda para rasgar ou afundar a superfície desejada, criando baixo relevo.



*Figura 14: Estrias de fixação para apreensão do rolete, aumentando a superfície de contato.
Foto: Lílian Panachuk.*

Com a peça ainda em produção, há uma série de ações possíveis. Quando alguma bolha rasga o corpo da peça maleável ou ainda uma trinca perpassa toda a sua espessura, é possível fazer uma “operação” para retirada da fragilidade que poderia comprometer a sua vida útil. Perfura-se acima e abaixo do local problemático, em toda sua espessura, delimitando a área onde está o defeito. Depois, criar incisões na área afetada e então, incluir uma pequena placa ou mesmo uma porção de barro para cobrir a área hachurada. Posteriormente regulariza-se a superfície.



Figura 15: Estrias de fixação para aumento de espessura em peça de base em placa e corpo acordelado por Alissa Rezende (superior), estrias para retirada de bolha em peça em feita em placa e cinta, depois paleteada por Adriana Martinez (inferior). Fotos: Lílian Panachuk.

Volumes, pesos e manuseios

Como cadenciou Leminski (1987), “o barro toma a forma que você quiser, você nem sabe estar fazendo apenas o que o barro quer”. A argila é também uma pessoa que tem desejo e age (TARDE, 2009), com certa má vontade (BACHELARD, 2016), por vezes resiste, outras vezes se rende mais que gostaríamos. Em todo caso, é preciso um diálogo, uma comunicação interespecífica entre os corpos, o humano e o argiloso.

Ao manusear o barro temos uma ideia do que iremos fazer em nossas cabeças, contudo são as mãos e dedos, em especial, que realizam a tarefa. Essa correlação entre ter uma ideia e executar não é uma sintonia óbvia. É preciso harmonizar o corpo para observar, entender e realizar uma técnica manual. É possível saber, sem saber-fazer. Uma habilidade bimanual especializada como a olaria implica o protagonismo tátil. As mãos ativas e cordiais vencem a resistência da argila, formatando o informe. Para tanto, é conveniente harmonizar a força de cada mão e dedos (SENNETT, 2009). Este é um treino que demanda tempo e empenho reflexivo, constante e ativo. Sentir o barro é algo que se faz com a ponta dos dedos, por isso é preciso treinar o tato e harmonizar percepções, sensorialidades e cinestésias. O resultado da tarefa é a intrarrelação entre os corpos que se produzem mutuamente, de forma dinâmica, como efeito de prática dentro de um contexto específico.

Para ter uma ideia na cabeça partimos de uma construção sociocultural, exterior e anterior a nós, que aprendemos a conhecer e incorporar aos poucos durante a vida prática, de acordo com as normas educativas vigentes e nosso lugar na trama social. Em sociedades tradicionais – como os grupos indígenas originários (do passado e do presente) ou populações caboclas – as artes manuais constroem a vida e são observadas inúmeras vezes, o que favorece o conhecimento. Uma imagem artesã é forjada pela constância de sua produção, numa aprendizagem direta, pelo exemplo, podemos salientar (FERNANDES, 1987). Nas comunidades ceramistas, do passado ou do presente, uma série de entendimentos e explicações são fornecidas sobre a olaria, bem como a oportunidade de realizar a tarefa. Esse contexto de observar, entender e fazer é a base para a produção oleira.

Para fazer um objeto é preciso calcular a quantidade de massa envolvida, portanto, é preciso planejar forma, tamanho e espessura aproximados. Nem sempre o plano idealizado e o resultado prático são idênticos, já que a argila também impõe suas necessidades durante a produção.

O **tamanho** do objeto é relevante para preparar a quantidade de argila e tem influência na atuação do corpo, gestos e posturas envolvidos na confecção. Peças pequenas podem ser feitas somente com o apoio das mãos, peças médias geralmente contam com manuseio e momentos de estabilidade pousadas em uma superfície. Em ambos os casos é fácil movimentar a peça e não o corpo. Peças grandes precisam descansar em uma superfície estável, seja o chão plano ou um pequeno poço côncavo cavado no chão para manter a contra forma da base, geralmente arredondada. Neste caso, é mais fácil deslocar o corpo que a peça.

A **espessura** do objeto e sua (eventual) variação são aspectos importantes para se levar em consideração durante a produção. Geralmente os recipientes cerâmicos apresentam uma base mais espessa que o corpo e a borda, em uma variação gradual. Espessuras regulares e constantes, sejam grossas ou finas, apresentam a mesma taxa de secagem e, portanto, semelhante taxa de retração, minimizando o risco de se deformar ou trincar.

Manter a harmonia e constância na espessura das peças em produção é difícil, e requer treino. Mesmo uma pasta preparada apresenta irregularidades e variações de maleabilidade e resistência. Cada contato, cada toque, cada apalpada na massa sinalizam aspectos concretos e sensíveis que são percebidos por mãos que sabem domar força, inclinação e ritmo. É preciso conhecer as massas para domar cada gesto. As peças mais finas apresentam maior grau de dificuldade, pois implicam maior controle motor fino, as peças mais grossas são mais fáceis de controlar, pois não se rompem facilmente.

Uma grande diferença de espessura pode sugerir falta de controle sobre a quantidade de argila necessária ou sobre a força aplicada. E igualmente pode indicar grande habilidade técnica em reunir justamente espessuras diferentes em um mesmo corpo, contornando a perda da umidade, peso e contração durante a secagem, por exemplo.

A **variação no contorno** aumenta o grau de dificuldade de construção. Embora nenhuma peça cerâmica seja de manufatura simples, aquelas abertas

como cuias são certamente as indicadas para o início do contato com a produção de recipientes. Peças de perfil vertical e recipientes fechados demandam maior conhecimento e controle em sua estruturação e para manter ou contrair o barro. A mudança de ângulo no contorno das peças – como inflexões, carenas internas ou externas, flanges, dentre outras – aumentam bastante a dificuldade produtiva. Requer conhecimento espacial para calcular cada porção e mudança de ângulo, que pode ser abrupta.

Cuidando da pele e suas marcas

Acabamento de superfície

O tratamento de superfície pode ser realizado, e geralmente é, na sequência imediata da obliteração dos roletes. A peça deve ser ao menos regularizada, pois está constantemente perdendo água e secando. É preciso fortalecer as ligações da argila a cada momento, quando ainda está úmida.

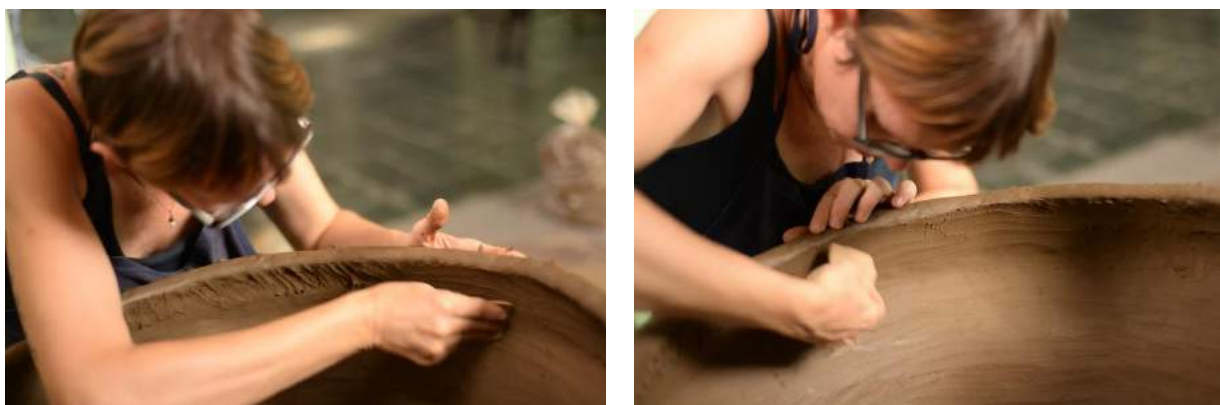


Figura 16: Regularização na face interna depois de obliterar os roletes, movimentos paralelos à borda. Fotos: Daniel Cruz.

Cada face pode receber tratamentos específicos, interna e externamente. A forma e o fim a que se destina a vasilha irão limitar o tipo de acabamento e a respectiva ação a ser desenvolvida, tanto quanto critérios estéticos e simbólicos. As possibilidades de acabamento variam enormemente, mas algumas técnicas básicas são recorrentes na maior parte dos conjuntos artefatuais das terras baixas da América do Sul.

O **alisamento** é a ação de suavizar as diferenças na superfície, atribuindo a ela textura e aparência regulares. O instrumento, a plasticidade da pasta e a carga são os principais responsáveis pela gradação da intensidade do alisamento. Geralmente, quanto mais intenso, mais regular, maior a resistência

entre linhas de fragilidade de produção, provocadas no encontro entre os roletes, por exemplo. O alisamento menos intenso é também menos regular, mais rugoso, podendo apresentar o movimento da argila e a direção aplicada de força. Muitas variáveis vão atuar nesses aspectos, plasticidade, granulometria, instrumentos de uso. O alisamento pode auxiliar na formatação morfológica final e certamente faz conhecer o corpo criado, empenhando cuidado com a superfície, conhecendo cada porção interna e externa.

Os instrumentos variam enormemente, é preciso que tenham certa dureza para retirar e raspar o excesso de argila. Geralmente, em peça de espessura harmônica o uso de instrumentos com parte ativa levemente cortante e côncava, cabaça e concha, por exemplo, são bem úteis. Caso a peça esteja com irregularidades na espessura, instrumentos rugosos e rígidos, como sabugo ou vagem irregular são mais indicados para regularizar a superfície.

O **polimento** é a ação de friccionar um objeto com parte ativa rombuda (como seixos e sementes arredondadas) ou maleáveis (como couro e tecido) na superfície cerâmica (SENTANCE, 2005). Pode ser identificado por meio do brilho que atribui à superfície cerâmica, resultante dos movimentos repetitivos com instrumento de textura lisa. Somente os instrumentos lisos gerariam facetas de polimento com afundamentos na argila resultantes do gesto empregado na ação técnica. O polimento permite organizar as lâminas de argila desde a superfície, empurrando cargas de diâmetro maior e orientando cada lâmina no sentido de uma maior simetria e organização molecular. Isso garante maior resistência ao choque mecânico e aumenta a capacidade de conter o calor e a compactação, diminui os poros existentes entre as lâminas.

Para um resultado eficiente, esse gesto deve ser aplicado no suporte em “ponto de couro”, quando a peça modelada já perdeu um pouco de água física. Assim fica mais fácil manipulá-la, imprimindo força pontual em superfície. Durante o polimento é possível inserir gordura – que pode ser o próprio óleo do rosto, gordura animal ou vegetal – para aumentar a intensidade do brilho, por exemplo, e, em especial, vedar os poros. Essa é uma ação lenta, o que provoca uma grande intimidade com o artefato, pois muito tempo e empenho são necessários para concluir a tarefa.

A **brunidura** é uma técnica de impregnação de fuligem à superfície do pote, seguida de polimento. Esta técnica é delicada e necessita que a peça

esteja ainda quente, recém-saída do processo de queima. Pode-se utilizar estrume, palha de milho ou outro tipo de vegetal para provocar as fuligens. Logo que a fuligem encontra a superfície, esta deve ser polida. A ação de polir implica os correlatos materiais apontados acima, no entanto, a inserção da fuligem cria uma película que impermeabiliza a cerâmica, diminuindo a porosidade da peça e modificando a cor em superfície. Vale dizer que a queima redutora gera um efeito similar, com brilho e sem a necessidade de polir. Nesse caso é preciso retirar a peça da queima ainda incandescente e colocá-la em um amontoado de folhas secas para que as faces fiquem escuras pela impregnação de fuligem e brilhantes.

A técnica da **barbotina** pressupõe produção de uma argila liquefeita, para aplicação em peças manufaturadas, durante o “ponto de couro”, quando ainda contém água de modelagem. Podem ser obtidas por decantação, como no Vale do Jequitinhonha (DALGLISH, 2008) ou por processamento mecânico, como moagem e peneiramento, criando um pó fino que será saturado de água para ser liquefeito (SENTANCE, 2005). Depois de produzida, com a receita adequada, a barbotina deve ser contida em um recipiente para não perder água.

A barbotina pode ser feita com a mesma argila do suporte, então suas características serão similares. É possível também fazê-la com argila diferente, o que implica tratamento para aproximar plasticidade, granulometria e taxa de retração, por exemplo, para harmonizar a película ao suporte de aplicação, o tratamento à peça em construção.

O uso de barbotina atribui algumas características ao recipiente: 1) Maior resistência na finalização dos roletes, fechando as pequenas lacunas deixadas pelo alisamento gerando um acabamento regular e liso (SENTANCE, 2005); 2) Maior resistência mecânica à ação dos elementos a serem utilizados, quer na produção de alimentos, na sua mistura ou simples guarda, para consumo posterior; 3) Diminuição da porosidade, aumentando a rigidez não só às reações, mas à permeabilidade que os acabamentos propiciam (LA SALVIA & BROCHADO, 1989, SENTANCE, 2005).

O **reboco** é o revestimento superficial de uma camada de argila, porém sem o refinamento da barbotina. Permite aumentar a espessura do pote e mesmo acrescentar elementos gráficos em relevo. Essa noção foi proposta por

nós em decorrência dos experimentos, não é tradicional na arqueologia brasileira (JACOME, CARVALHO, PANACHUK, 2008), nem nas artes plásticas.

Quanto mais intenso o alisamento ou o polimento, maior é a tensão superficial entre o núcleo desorganizado e as faces organizadas, podendo gerar ruptura nas diferentes áreas (SINOPOLLI, 1997). Maior também será o tempo empenhado na tarefa. O tratamento de superfície costuma representar cerca de três a seis vezes mais tempo que a manufatura da peça. O polimento gera como resultado maior compactação das peças, criando paredes mais densas e impermeáveis (SENTANCE, 2005). Os instrumentos podem variar de acordo com a perda de água da argila, começando o polimento com seixos e finalizando com o couro, por exemplo.

Nesses processos que demandam um tempo cronológico extenso, os corpos se tocam e criam intimidade. A superfície da peça é investigada com atenção, de forma ativa. Cada centímetro da peça em produção é alisado, polido, tocado, analisado dezenas de vezes. Cada marca é conhecida: afundamentos, protuberâncias, simetrias, desarmonias. Lugares “onde os olhos param”, como me disse várias vezes Laila Kierulff (2016), essa é a paisagem da peça, como ela define.

Singularizar a superfície: relevos e cores

O corpo da peça pode ser marcado com relevo ou cores, ou com a combinação das duas técnicas. Cada escolha apresenta limites e possibilidades. O ponto da argila é importante ser observado, o instrumento utilizado e o grafismo a ser aplicado limitam e criam possibilidades específicas, cada tarefa traz também restrição.

Na olaria tradicional, os grafismos inscritos no corpo do objeto cerâmico são dispostos em campos gráficos que organizam a composição dos elementos no espaço da peça. Dentro de uma organização similar, há variações na execução motora dos grafismos, quantidade e variação de formas utilizadas. Essas diferenças podem denotar ritmos corporais diversos, no sentido de uma variabilidade de idade e prática na olaria. Além disso, há a variabilidade em relação a comunidade de prática, ou seja, entre coletivos tradicionais a mesma técnica é utilizada e apresenta resultados muito peculiares. Observar o ritmo, a

força, a direção e a intensidade do movimento de inscrição do grafismo pode nos ajudar a colocar alguma luz no processo de ensino e aprendizagem da olaria, multiplicando humanidades no registro cerâmico. No ateliê são sobre esses gestos que discutimos. Como realizar o gesto apropriado em cada etapa, em especial aquelas que exigem apurado controle motor fino, é preciso acionar conhecimentos diversos.

Escarificações na pele: relevo

As técnicas de relevo são aquelas que resultam na modificação tridimensional da superfície de uma vasilha, realizadas em geral com a argila ainda moldável, a não ser no caso do exciso, sempre anterior à queima. Para marcar a superfície do objeto cerâmico, nas terras baixas da América do Sul, geralmente a peça está úmida permitindo o arraste de argila. Os instrumentos possíveis, além das mãos, dedos e unhas, são inúmeros: espinhos, ossos, dentes, escamas, sementes, cabaças, gravetos, dentre outros.

A **técnica corrugada** tem como expressão a dobra – consiste no curto deslocamento tangencial de pequenas porções de argila na face, por arraste e pressão, seja utilizando o dedo ou qualquer outro instrumento, como espátula. No final deste movimento, será formada uma crista semilunar como resultado do acúmulo de argila arrastada. Cada um dos movimentos é realizado lado a lado, na circunferência do pote, podendo ter direção paralela, perpendicular ou oblíqua à borda.

A **técnica ungulada** tem como expressão o baixo relevo em forma de segmento de círculo. Trata-se de uma pressão aplicada de forma pontual na superfície cerâmica utilizando a porção frontal da unha. Deve-se notar que o uso da unha como parte ativa do instrumento é plenamente aceitável, mas para ser real é necessário verificar a existência de um afundamento que seria causado pela polpa do dedo. Outro ponto a ser observado é que se a comunidade usa sistematicamente a unha para a decoração cada pote teria um tamanho específico, podendo inclusive conter diferentes tamanhos de acordo com o dedo utilizado para o processo decorativo. Reservaremos o termo **pseudo-ungulada** para expressão gráfica similar na sua morfologia, segmentos de círculo, realizada com outros instrumentos que não a unha (JÁCOME, CARVALHO e

PANACHUK, 2010). Nesse caso não haverá afundamento causado pela polpa do dedo, e haverá menor variação de tamanho por ser um instrumento produzido para tal finalidade.

A **técnica ponteadada** tem como expressão o baixo relevo, podendo ter diferentes morfologias, como o ponto ou triângulo. Trata-se de uma pressão pontual feita com um instrumento de seção variada. A forma de aplicação é similar ao gesto descrito anteriormente, no entanto, a parte ativa do instrumento utilizado tem formato diferente.

A **técnica digitada** tem como expressão a depressão – é a impressão da polpa do dedo calcada perpendicular ou obliquamente sobre a superfície da cerâmica. Portanto, tem uma aplicação por pressão na superfície da peça ainda úmida.

A **técnica roletada** tem como expressão o rolete. Pode ser produzido tanto pela retirada de uma parte da argila, por meio de um instrumento de corte aplicado na circunferência do pote, portanto, uma incisão (poderia corresponder ao **pseudo-roletado**) ou pode mesmo ser a manutenção dos roletes inseridos para a manufatura do pote. No segundo caso carece de certa perícia, já que a fixação entre os roletes e o tratamento de superfície na face interna é que irão garantir a integridade da peça.

A **técnica incisiva** tem como expressão o corte – é a ação de um instrumento de ponta aguda, ou não, que risca mais ou menos profundamente a superfície cerâmica, por pressão e arraste. Pode contornar a circunferência do pote marcando relevos ou campos gráficos, ou ainda, formar padrões diversos em desenhos em baixo relevo.

A **técnica acanalada** tem como expressão a canelura. Trata-se de um pequeno sulco contínuo de fundo côncavo que pode tanto ser produzido pela polpa do dedo quanto por outro instrumento com parte ativa arredondada, como um fragmento de cabaça. O movimento é longo e implica o arraste e afundamento da superfície cerâmica.

A **técnica escovada** tem como expressão gráfica feixes de ranhuras produzidas por um instrumento assemelhado ao pente, como ouriço vegetal, vagem ou sabugo de milho. No limite, pode parecer marcas de pente, instrumento utilizado para essa função. Trata-se de uma boa estratégia para

acertar a espessura irregular dos potes, pois retira material da porção mais espessa e o deposita na porção menos espessa.

A **técnica nodulada** tem como expressão um nódulo que tanto pode ser arredondado ou de outra expressão morfológica. É produzida por meio de pequenos movimentos de repuxar a argila utilizando o dedão e o dedo indicador provocando uma protuberância na superfície da peça. Nesse caso, confunde-se com a decoração **beliscada**, trata-se do movimento de beliscar a argila, criando uma crista em alto-relevo. Pode também ser manufaturada através de apliques de pequenas proporções na circunferência do pote.

A **técnica por impressão** é realizada pela aplicação de uma estampa na superfície ainda úmida do objeto, ou uma corda para criar campos decorativos diversos.

Objetos **modelados aplicados** ao recipiente podem ter formas variadas. Constituem elementos cerâmicos aplicados no corpo do pote, com ou sem função prática eminente. As representações incluem apliques geométricos e representações figurativas. Em geral, estão opostas diametralmente no pote, em pares. Os suportes de preensão também são modelados e aplicados na porção do bojo do objeto apropriado para a preensão e/ou suspensão do pote. Iremos considerar nesta categoria formatações como alça ou asa (LA SALVIA & BROCHADO, 1989) ou mesmo roldanas e bastonete (PANACHUK E CARVALHO, 2010). Podem ser modelados ou roletados. No entanto, serão incluídos nesta categoria aqueles que ocorrem aplicados na porção superior do pote (do bojo até o lábio) para criar potencial de preensão. Quanto à forma, pode ser anelar (alça), maciço (asa), circular (roldana) ou linear (bastonetes). A quase totalidade ocorre na superfície externa do pote, poucos exemplos apresentam estas porções na face interna, como ocorrem nas roldanas que ocupam a face interna na borda.

A **técnica excisa** tem como expressão o corte feito com a peça em ponto de osso, na olaria a técnica é conhecida como esgrafito. Há um resto de umidade que permite trabalhar raspando e lascando a argila. É a retirada de uma parte da argila, com um instrumento, buscando criar um motivo em contraste entre o alto e o baixo relevo. Esta ação é realizada com o pote em avançado estado de secagem, antes da queima. O movimento é de quem esculpe algo e, para tanto, é necessário arranhar a superfície cerâmica.

Cada um desses tipos pode ser esmiuçado e ainda outros podem ser utilizados, conforme bibliografia das disciplinas correspondentes. No entanto, com essas definições penso ter demonstrado, sob o ponto de vista da gestualidade, os diversos recursos utilizados para organizar o relevo do pote.

Colorações na pele: pintura

Para pintar é preciso o preparo prévio das tintas a serem utilizadas, conhecimento de receitas e tempo de maturação. Os pigmentos podem ter origem vegetal ou mineral. Muitas vezes a aplicação dos motivos é precedida pela regularização da superfície ou pela aplicação de uma camada uniforme. A pintura pode ser aplicada na peça antes ou depois da queima. Nas comunidades pré-coloniais geralmente a aplicação ocorre com a peça no ponto de couro, inclusive pelas características das tintas, que precisam de uma queima quando feitas com argila, como os engobes.

A olaria praticada nas terras baixas da América do Sul apresenta três cores principais de tintas: branco, vermelho e preto. As análises arqueométricas já realizadas apontam para minerais como tabatinga, óxido de ferro e dióxido de manganês (SILVA, JÁCOME e ROCHA 2010; STENIO et al. 2010), todos minerais de fácil acesso às populações antigas.

Para a produção de tintas brancas, interessa entender o caulim ou tabatinga, um tipo de argila. A cor indica ausência ou baixo teor de óxido de ferro. Essa argila costuma ter baixo percentual de quartzo, granulometria mais fina dentre os argilominerais (cerca de 0,002 mm) e menor plasticidade que a terracota. A queima pode ocorrer até a alta temperatura já que seu ponto de fusão é de 1.650 a 1.775°C. Essas características permitem uma menor porosidade e retração em relação à argila vermelha ou terracota. A diferença de contração das argilas pode gerar desplaquetamento da camada de engobe, ou mesmo fissuras e trincas superficiais como craqueles.

O elemento ferro, muito abundante na crosta terrestre (6,3%), está presente na pasta de argila terracota, como dito anteriormente. Pode ser encontrado na forma de terras coloridas (pelo seu teor de ferro, cerca de 3%), como cupinzeiro e formigueiro, e como óxidos ou hidróxidos concentrados, constituindo minerais frequentes nas cangas ou lateritas dos solos brasileiros,

como hematita, goethita e limonita (PENHA, 2017, PENHA & PROUS, 2017) de onde, pulverizados ou calcinados, obtém-se tinta vermelha ou amarela. A cor final do produto vai variar conforme a composição do óxido (se óxido férrico ou ferroso, se hidratado ou não), a curva de temperatura e o pico de calor durante a queima. Trata-se de um composto muito instável.

O manganês é o 12º elemento mais abundante da crosta terrestre (0,11%). Combinados como óxidos, os minerais mais comuns e que podem ser utilizados como pigmentos são pirolusita, psilomelano, manganita e groutita (www.mindat.org acesso 20.fevereiro.2020). Seu uso como pigmento remonta ao intervalo de 30.000 a 24.000 anos, verificado nas pinturas rupestres em Gargas, nos Pirineus franceses, segundo Chalmin et al. (2006), tendo sido também utilizado pelos etruscos (SCHWEIZER & RINUY, 1982). Devido aos vários estados de oxidação, seu processamento produz diversos pigmentos, sendo os mais comuns o preto, o rosa, o azul, o púrpura, o marrom e o verde (VÖLZ, 2016).

Nos manuais de cerâmica artística consultados (SENTANCE, 2005, RHODES, 1990, LYNGGAARD, 1983) as tintas aparecem divididas em classes: engobe, aguada, nata (como terra sigillata) e tinta a óleo. A fixação entre a tinta e o suporte é um problema importante a ser observado, e inclui a umidade do suporte, a taxa de retração, queima para aderência dos corpos.

É possível produzir tinta com mistura de argila, água e pigmento. Nas artes plásticas essa combinação de ingredientes é nomeada de **engobe**. A mistura liquefeita pode ser obtida misturando os ingredientes para o uso, ou por decantação (ou separação). Nesse caso, a mistura descansa em um recipiente, com eventual inclusão de cinzas vegetais como defloculante (SENTANCE, 2005). A inclusão de cinzas funciona como catalizador, além de criar uma massa coloidal suspensa, que aglutina as partículas mais finas. Como resultado, teremos uma tinta cremosa, que deve ser aplicada na peça ainda com umidade, sendo necessária a queima dessa tinta para fixação no suporte. Assim, o engobe recobre a peça, deve aderir e acompanhar a contração do suporte, endurecer em uma temperatura similar ou ligeiramente menor que o suporte, não dissolver, misturar, estourar ou escamar (RHODES, 1976 apud VIDAL, 2017). Outra forma de fazer tinta é misturar pigmento e água, procedimento nomeado de **aguada** nas artes da olaria, que resulta em uma tinta muito rala e transparente, que

muitas vezes demanda aplicar mais de uma demão. A tinta pode apresentar sólidos em suspensão pelo uso de minerais pulverizados como ferro e manganês. Essa mistura de ingredientes pode ser decantada, e as partículas mais leves vão formar uma **nata** que resulta em uma tinta com boa cobertura e brilho. A tinta a **óleo** envolve alguma resina ou óleo vegetal, como copaíba ou andiroba por exemplo, associada ao pigmento. Em todas as tintas, aglutinantes podem ser utilizados como substâncias ácidas (como urina) ou proteicas (como clara de ovo), para auxiliar na fixação ao suporte.

A técnica de aplicação dessas diferentes tintas pode ser feita de distintas maneiras, de acordo com os manuais cerâmicos (GREBER, 1936; LYNGGAARD, 1983). O **banho** consiste em derramar a tinta na face do recipiente e distribuí-la em toda superfície. A **submersão** consiste em mergulhar a peça em um recipiente com a tinta, a fim de tingir a peça toda ou a face externa. É possível **aplicar com instrumentos diversos**, como pincel, tala, dedos, tecido ou estopas (para áreas menores delimitadas). E ainda é possível **aplicação em negativo** da tinta, inserindo óleo ou resina nas porções que não se deseja pigmentar. Os dois primeiros casos formam um fundo, recobrendo toda a superfície, os demais permitem aplicar a tinta em áreas mais restritas.

A pintura pode ser realizada diretamente sobre a superfície cerâmica, quando esta tem acabamento que proporcione a aplicação de tal técnica, ou sobre um fundo de argiloso (geralmente barbotina ou engobe). Os padrões, larguras, combinações geométricas e cores determinam os tipos, que variam enormemente em cada comunidade de prática.

Nascimento do corpo cerâmico

Secagem

Desde o início, a pasta caminha para a secagem, e a matéria-prima vai perdendo água de modelagem. No começo do processo, em ponto de couro, a argila permite modificações reagindo à força aplicada. Com pouca água de modelagem, o estado mais frágil da peça é chamado de “ponto de osso” por ceramistas profissionais. No Brasil, esse ponto é também chamado de peça “verde”, uma metáfora com a botânica, indicando que ela ainda não está madura, não está pronta. Ao perder toda a água física, a peça seca e apresenta

transformações importantes com a retração inicial do volume, mudança de cor e peso.

É preciso garantir que a secagem não seja muito rápida, pois pode provocar diferença na evaporação da superfície da peça e na difusão da água do seu interior (LEE, 1994; GREBER, 1938). É necessário também que a água no interior e nas superfícies esteja em equilíbrio para que as partes retraiam juntas, em caso contrário a diferença de retração pode criar fissuras ou trincas maiores (GREBER, 1938).

O clima deve ser bem observado, o ar quente propicia uma secagem mais rápida que o ar frio (GREBER 1938). Depois de uma secagem inicial, é possível colocar as peças ao sol.

As peças com espessuras irregulares (portanto com taxas de secagem distintas) ou feitas com argilas muito plásticas (que retraem mais) precisam de uma secagem ainda mais lenta para prevenir trincas (LYNGGAARD, 1983; GREBER, 1938).

Nas peças pequeninas, mãos quentes acabam por secar as pecinhas muito rapidamente. Para manter a peça úmida, é preciso conservar as mãos mais frias com um pouco de água, por exemplo.

As peças muito grandes costumam ser deixadas a secar no mesmo local de manufatura devido ao tamanho. As peças médias e pequenas, ao contrário, podem ser manuseadas com mais facilidade.

Importante refletirmos que no contexto pré-colonial seria difícil manter a umidade da peça como se faz hoje, cobrindo-a com plástico. As folhas poderiam ajudar a minimizar a perda de água, tecidos secos acelerariam ainda mais a taxa de secagem da peça. Portanto, deveria ser um trabalho contínuo, preferencialmente, até completar a secagem.

Para a queima, as peças devem estar completamente secas (GREBER, 1938), estando úmidas, a grande quantidade de água que evapora pode trincá-las ou fazê-las explodir.

Queima à lenha

A queima é um processo que altera as propriedades físico-químicas da argila, transformando-a em cerâmica. Tem como objetivo sujeitar os vasos a um

calor suficiente por um tempo suficientemente longo para garantir a completa aglomeração das partículas, portanto a contração física; e a combinação química dos elementos, com a reorganização da fase cristalina de cada componente presente no mineral argila (CANOTILHO, 2003). As temperaturas mínimas para cada tipo de argila variam, encontrando-se entre 300° e 700° (RICE, 1987). A terracota geralmente cozinha entre 920° a 1070°C, mas a partir dos 600°C altera irreversivelmente a natureza da argila (CANOTILHO, 2003). Acima da temperatura de sinterização de cada argila, esta adquire as características próprias da cerâmica: dureza, porosidade e estabilidade em frente a uma larga escala de circunstâncias físico-químicas (RYE, 1981).

Na queima à lenha o imprevisto é uma constante (CANOTILHO, 2003). É uma etapa que exige muito trabalho e empenho (LYNGGAARD, 1983), pois aciona muitas variáveis que se relacionam: as peças (pasta, forma, tamanho, espessura, quantidade), a organização na área de queima, tipo de combustível, temperatura máxima e curva de cozimento, atmosfera de queima, clima do dia, para citar alguns. Cada pequena variação em um só desses fatores faz uma brutal diferença no resultado das peças cerâmicas. As diferenças vão se intensificando enormemente tanto em aspectos físicos quanto químicos (TARDE, 2007). É essencial pensar a queima como processo que envolve tanto o aquecimento quanto o resfriamento das peças (CANOTILHO, 2003; RICE, 1987).

Cada queima à lenha é um fenômeno único por relacionar variáveis específicas e por acionar o fogo. O fogo controlado é um fenômeno ultra vivo e brilhante, o fogo é um ser social, ele fala e voa, ele canta (BACHELARD, 1949:23). Celeida Tostes (2003), ceramista influente na arte cerâmica em Minas Gerais, dizia que não dava aulas de cerâmica, e sim aulas de fogo. Paul Valéry alertou sobre as artes do fogo: “seu agente essencial, o fogo, é também seu maior inimigo”.

Existem diferentes **técnicas tradicionais de queima cerâmica**: estrutura de fogueira, de cova e forno direto, também nomeado de tiragem ascendente. Todas essas construções podem ser abertas ou cobertas, gerando atmosfera oxidante ou redutora (CANOTILHO, 2003, LYNGGAARD, 1983; GREBER, 1936).

Ao contrário de Rye (1981) entendo a fogueira como uma estrutura construída, pois cada uma contém uma engenharia própria, sendo provavelmente a que demanda maior empenho e conhecimento para cozinhar as peças adequadamente. Entre os grupos indígenas ceramistas, a queima em fogueira aberta é mais popular e requer grande cuidado e habilidade para ser bem-sucedida (LIMA, 1987).

Entendida como forno de cova nas artes plásticas, a queima em cova pode apresentar tamanhos variados. Consiste em um poço escavado no solo de forma cilíndrica com paredes retas ou abauladas, geralmente o diâmetro é três vezes maior que a profundidade (CANOTILHO, 2003). Geralmente, os ceramistas indicam essa queima como forno de cova, pois a estrutura auxilia na manutenção do calor e no controle do fogo (GREBER, 1936; CANOTILHO, 2003). Gabriel Soares de Sousa (2001:239) indicou que as ceramistas Tupinambá utilizavam a queima em cova, na região baiana.

Existem fornos de fogo direto, também chamados de tiragem ascendente, conhecidos e utilizados na contemporaneidade por ceramistas tradicionais no Brasil, como no Vale do Jequitinhonha (DALGLISH, 2008). Consiste em duas câmaras separadas, uma para o fogo e outra para as peças, chamadas de câmara de combustão e câmara das peças (CANOTILHO, 2003; RICE, 1987, 1999). Esses fornos podem ser feitos de cupinzeiro, escavando cada câmara em separado; em um barranco, escavando e construindo os espaços; ou mesmo de argila ou adobe, com a construção. Geralmente são cilíndricos, com o diâmetro da base igual à altura e abertura superior que garante a saída dos gases, funcionando como uma chaminé.

Para todos os tipos de queima é preciso **organizar as peças** na área apropriada, o que requer entendimento da forma de queima. As peças são colocadas lado a lado ou empilhadas, devem estar todas bem apoiadas, as maiores e/ou mais espessas devem estar próximas à área de maior calor, as menores podem ser colocadas dentro das peças maiores – como mufla. O **tipo de material combustível** selecionado deve estar disponível durante a queima, para garantir a alimentação da estrutura, o que significa coleta e preparo, transporte e acondicionamento. O material geralmente deve estar seco (considerando madeiras, folhas, esterco), portanto deve ser mantido reservado de umidade. Durante uma queima é possível, inclusive, variar os tipos de

combustível. O combustível sólido pode variar entre madeira seca (lenha, gravetos, entrecasca, folhas), carvão, excremento seco e mesmo uma combinação entre eles. As fezes secas de animais permitem uma queima mais lenta e uniforme (RYE, 1983, CANOTILHO, 2003). O uso de brasa pode aumentar o pico de temperatura nas peças (RHODES, 1999), alcançando maior temperatura nas peças.

Em cada **técnica de queima** (fogueira, forno de cova ou de tiragem direta) é possível obter diferentes temperaturas alterando o **tipo de combustível** e a **organização das peças** na estrutura combustão.

Conforme indicado por Lynggaard (1983), o tempo de queima a lenha pode chegar a até dezesseis horas (até o início do resfriamento), sendo necessário estar presente para cuidar o fogo na duração da queima. O volume de combustível utilizado em uma queima à lenha é comparável à quantidade de argila (RYE, 1983).

Embora cada fenômeno seja único, a depender das variáveis acionadas, o processo de queima pode ser descrito de acordo com a temperatura atingida no aquecimento e no arrefecimento das peças (RICE, 1987; RYE, 1981; CANOTILHO, 2003). Os estágios para a monoqueima de baixa temperatura (abaixo de 1.000°C) incluem as seguintes etapas: (1) “esquente”, quando ocorre perda de umidade e secagem; (2) “subida de temperatura” que implica desintegração da estrutura de argila, inversão do quartzo e combustão orgânica, (3) “patamar de temperatura” com a contração e porosidade alcançadas de acordo com a cristalização da pasta e (4) “resfriamento”, que inclui evitar queda brusca de temperatura e cuidar da inversão do quartzo.

O primeiro estágio envolve a evaporação da água química ainda presente após a secagem, e encontra-se em escalas de temperatura acima de 100°C. Nas queimas abertas é possível ver a saída do vapor de água. A água molecular (ou “constituente”) é retirada da peça até 220°C, os cristais decompõem-se em uma estrutura desordenada, as peças perdem volume e ganham porosidade. Se este aquecimento ocorre muito rápido, a água transforma-se instantaneamente em vapor e a pressão resultante pode quebrar o vaso (RICE, 1987; RYE, 1981; CANOTILHO, 2003). A presença de tratamento de superfície intenso provoca a diminuição dos poros pelos quais a água se desloca, necessitando de um

aquecimento mais demorado. Com a total evaporação de água, a argila fica muito porosa, atingindo o seu peso mínimo.

Durante a subida de temperatura, as peças podem ficar escuras, geralmente pela fuligem da etapa anterior. A partir de 400°C, os minerais de argila se decompõem em um processo chamado “aglomerado”, mas que varia de acordo com os minerais presentes. Trata-se da desintegração do mineral argila, silicato de alumínio, e aumento da porosidade da peça. Por exemplo, a caulinita (ou tabatinga) começa esse processo aos 415°C, mas exige semanas para ficar completa. Se a temperatura se elevar a 550°C, o tempo para a reação completa diminui para uma hora e meia. Aos 573°C, quando todo o quartzo existente na pasta cerâmica passa à sua forma de alta temperatura. Existe uma variação rápida de volume (cerca de 50% de expansão), o que provoca geralmente roturas nos corpos cerâmicos ou trincas no entorno do elemento mineral, eventualmente ele salta da superfície cerâmica. Em média por volta de 500°C, ocorre toda decomposição orgânica significativa. As argilas apresentam, mesmo depois da limpeza da pasta, pequenas partículas de lenhite que oxidam nessa faixa de temperatura. Essa fase será mais rápida numa atmosfera úmida, que libera o CO₂ e o vapor de água.

O patamar de temperatura deve estar acima de 650°C até 900°C, quando ocorre a transformação da argila em cerâmica, a sinterização. O volume do corpo cerâmico varia, ocorrendo maior contração e aumento da porosidade nas últimas fases da cozedura. Note-se que a contração não se dá ao mesmo tempo que a perda de peso. Nessa fase de queima, a peça atinge o auge da contração, portanto, o menor volume. Por fim, ocorre a reorganização ou cristalização da estrutura amorfa da argila, o que se dá a partir de 950° e 980°C, com possível formação do mineral espinélio de organização octaédrica. Quanto maior for esta cristalização melhor será a resistência mecânica do corpo cerâmico. Passar muito dessa temperatura pode gerar nas peças um aspecto “requeimado” ou “fritado” como se diz na olaria tradicional.

O resfriamento na queima do tipo aberta começa logo que a temperatura máxima começa a diminuir. O fogo se abranda ao não se adicionar mais combustível e/ou ao se deixar o resto de combustível queimar completamente. É preciso observar a queda abrupta de temperatura, que pode trincar ou quebrar as peças cerâmicas, por choque térmico.

O processo de aquecimento e esfriamento deve ser muito observado, em especial na queima à lenha, quando é preciso entender as necessidades do fogo e das peças para agir, aumentando, mantendo ou diminuindo o calor de forma homogênea na área de queima. O programa de subida e descida de temperatura por um determinado tempo é chamado de curva de temperatura (CANOTILHO, 2003).

O processo de queima à lenha geralmente apresenta dois momentos sensíveis. O início, durante a retirada de água química, precisa ser feito devagar para garantir aumento gradual da pressão dos gases e evaporação lenta. O princípio do arrefecimento também deve ser observado, já que quedas rápidas de temperatura podem trincar a peça de forma perpendicular à borda.

É preciso cuidar ainda tanto da inversão do quartzo quanto do período de reorganização molecular. A inversão do quartzo deve ser feita com uma curva de temperatura mais lenta, tanto no aquecimento quanto no arrefecimento, pois a argila está em um processo contínuo de contração física que pode chegar a 10%, e o quartzo aumenta cerca de 2% em dois momentos diferentes. O início da cristalização da argila exige cuidado também, com manutenção da temperatura para garantir a transformação molecular.

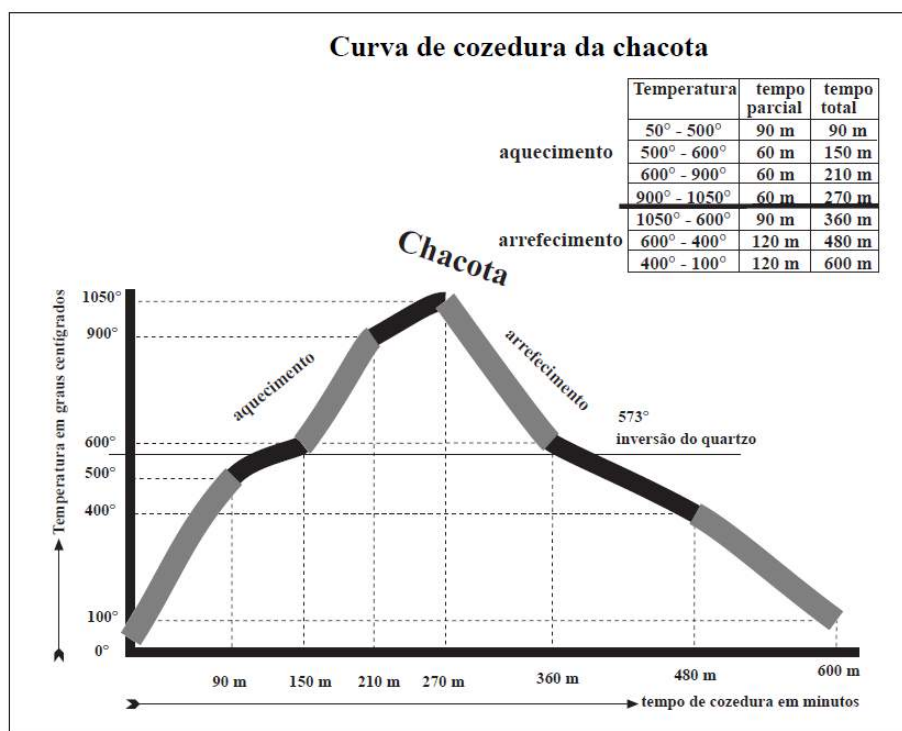


Gráfico 2: Curva de cozimento da cerâmica, queima em baixa temperatura (adaptado de Canotilho, 2003 figura 28).

Durante a queima, a argila pode não se transformar adequadamente, criando uma trinca ou o desmanche em vários cacos. A interação entre a argila e o fogo reaviva a memória do barro e a etapa realizada de forma imprópria pode se revelar em uma trica ressaltando a emenda entre corpos cerâmicos, por exemplo.

Verniz e cera de abelha

A vasilha pode ser retirada assim que o fogo se extingue, se houver necessidade de procedimentos com a cerâmica ainda quente para um bom efeito impermeabilizante.

Com a peça levemente quente é possível aplicar cera de abelha, que auxilia na impermeabilização. A temperatura da peça deve estar acima de 50°C, pois o ponto de fusão da cera de abelha ocorre entre 50° e 70°C aproximadamente, dependendo da qualidade. A cera pode ser facilmente adquirida durante a extração do mel e ela se conserva sem maiores cuidados, embora seja importante evitar o calor. Quando aquecida, passa de um aspecto ceroso para viscoso, e rende bastante na superfície.

Para aplicação de resinas diversas – como pau-santo, jutaica, breu, dentre outras – é preciso uma temperatura maior, pois a fusão ocorre entre 90° e 115°C, podendo algumas variações aceitarem um pouco mais. As resinas têm aspecto vítreo e cores diversas. Pode ser coletada do caule ou da raiz das árvores, e apresenta morfologia filiforme ou esféricas. Algumas resinas são aplicadas sem qualquer preparo prévio, outras precisam ser extraídas por meio de processamento específico – como ferver as lascas do caule.

Para aplicar a cera ou a resina, é preciso proteção para as mãos em caso de manuseio da peça, em especial as pequenas e médias. Com o produto previamente derretido, é possível aplicá-lo em um tecido que atua na aplicação do verniz ao mesmo tempo em que protege as mãos.

Outra estratégia é criar um instrumento de cabo resistente e longo afixando a resina na ponta. Assim evita-se o calor da peça e a fumaça, no caso de resinas que são altamente combustíveis. Em termos de complexidade, a cera é muito mais fácil de ser aplicada, tanto pela temperatura mais baixa quanto pela fumaça e labaredas que a aplicação lenta pode gerar com a resina.



Figura 17: Aplicação de cera de abelha, José Augusto em Cunha, SP (esquerda) e aplicação de jutaicica, Levy Cardoso e Isabel Vieira em Juruti, PA (direita). Fotos: Lílian Panachuk.

Considerações: olaria como uma tarefa exigente

O interesse aqui foi pontuar a olaria em suas etapas, processos e substâncias, também fenômenos envolvidos. Trata-se de uma tarefa muito exigente em relação à aprendizagem, são necessários muitos anos de empenho para o domínio de algumas técnicas, em especial.

Com este capítulo inicial, pretendi evidenciar a complexidade e os desdobramentos das diferentes técnicas que tangem a tecnologia oleira. Para produzir cerâmica é necessário localizar e coletar os recursos, conhecer diferentes cadeias operatórias que se emaranham, acondicionar os produtos necessários, aplicar esse saber-fazer de acordo com as características da comunidade de prática. Interessa aqui levar a sério um ofício tão antigo e diverso, valorizando o empenho de corpo para o aprendizado dessa tecnologia.

A natureza do ofício oleiro conecta os corpos aos fenômenos e ambos devem ser entendidos na dinâmica que os mobiliza, como uma nebulosa. Essa dinâmica não se dobra a uma compreensão linear, não permite explicações que não sejam múltiplas. Somado às questões da cadeia operatória estão a significância e o lugar da cerâmica na vida das populações, em cada contexto.

Com essa descrição de alguns processos e técnicas da olaria tradicional pretendo ter indicado nas entrelinhas que uma tarefa dessa magnitude é também uma tarefa catalizadora de relações sociais, de trocas de saberes e aprendizagem. A educação tradicional cria oportunidades cotidianas e constantes de contato com todo o processo de produção e uso do artefato. Ao mesmo tempo, nas comunidades existem diferentes pessoas com graus de

habilidade diferentes, sendo possível manter relações hierárquicas e horizontais para o treino da atividade, potencializando o processo de observar, fazer e refletir sobre a produção.

A olaria implica na formação da consciência material, uma atenção às coisas todas e uma curiosidade para amadurecer o saber. A olaria tradicional aciona o coletivo, catalisa relações, aglomera e aglutina pessoas em seus saberes de corpo sobre as coisas e lugares. Há em cada comunidade de prática uma noção de pertencimento, uma relação materializada em artefatos. Com isso o orgulho pelo trabalho “está no cerne da habilidade artesanal, como recompensa da perícia e do empenho” (SENNETT, 2009:328). O empenho artesão aglutina aspectos técnicos, estéticos e éticos e se constitui como resultado da prática, da rotina, da constância ao longo do tempo.

A lentidão do tempo artesanal é fonte de satisfação; a prática se consolida, permitindo que o artesão (e a artesã) se aposses da habilidade. A lentidão do tempo artesanal também permite o trabalho de reflexão e imaginação – o que não é facultado pela busca de resultados rápidos. Maduro quer dizer longo; o sujeito se apropria de maneira duradoura da habilidade (SENNETT, 2009:328).

Capítulo 2 – Ensino, produção e uso da cerâmica em comunidades Tupinambá e Guarani através de narrativas coloniais

Naturalistas e viajantes dos séculos XVI (STADEN, 2008; LÉRY, 2007; SOARES DE SOUZA, 2001; THEVET, 1557, 1953; 1978; GÂNDAVO, 2007) e XVII (ABBEVILLE, 2002; CARDIM, 1980; ÉVREUX, 2007, 2009; SALVADOR, 2011) retrataram a produção cerâmica Tupinambá pelas mulheres. Xilogravuras mostraram as mulheres no âmbito doméstico lidando com a produção, o uso das vasilhas cerâmicas e com o processo alimentar. As narrativas posteriores, dos séculos XVIII e XIX (SERAFIM LEITE, 1956; GUEVARA, 2006, FLORENCE, 1837, 2007, DEBRET, 1989) mantiveram informações similares, que valem ser apresentadas, mesmo que de forma mais pontual, por trazerem confirmações e informações complementares. A tradição oleira se mantém hoje em certas comunidades, ultrapassando seu uso primário na fabricação de recipientes que transformam o alimento. A prática da cerâmica envolve a produção de significados sobre o corpo da mulher, a vida ritual, política e cosmológica da aldeia.

Devemos pontuar que os antigos observadores, todos homens, estavam bem mais interessados nos feitos masculinos e na guerra e pouco ou nada interessados nos “trabalhos domésticos”, como esses afazeres de mulheres comumente foram descritos nos relatos. A cerâmica aparece aqui e ali, e a coleta desses dados nos ajuda a colorir o entendimento sobre a olaria nesses primeiros contatos, revendo sua importância para a comunidade. Permitem abordar aspectos da vida cotidiana durante todo o ciclo vital e até a morte das pessoas.

Ensino e aprendizagem

Os diferentes narradores citados apontaram o cuidado e amor que os pais têm por seus filhos e como tratam com doçura as crianças, ensinando-as quando querem aprender, de acordo com uma divisão das tarefas dentro das classes de idade e sexo.

Não dão os tupinambá a seus filhos nenhum castigo, nem os doutrinam, nem os repreendem por coisa que façam; aos machos ensinam-nos a atirar com arco e flechas ao alvo, e depois aos pássaros; e trazem-nos sempre às costas até à idade de sete e oito anos, e o mesmo às fêmeas; e uns e outros mamam na mãe até que torna a parir outra vez; pelo que mamam muitas vezes até seis e sete

anos; às fêmeas ensinam as mães a enfeitar-se, como fazem as portuguesas, e a fiar algodão, e a fazer o mais serviço de suas casas conforme a seu costume (SOARES DE SOUZA, 2001: 234).

A ausência de castigos à infância foi observada ainda por outros cronistas, como Cardim (1980), Gândavo (2007) e Salvador (2011); embora Staden (2008) tenha indicado a presença da disciplina às crianças também por intimidação. Relatou que o Principal da aldeia onde estava preso escarificava as pernas das crianças com dente de cutia para que seus pais pudessem ameaçá-las com a volta do escarificador.

Filhos e filhas estão sempre em companhia das mães e dos pais, desde cedo partilhando o fazer. Assim, as diferentes atividades envolvem gerações distintas, em todas as tarefas participam pessoas com graus diferentes de instrução e uma plateia infante, que se apropria da vida prática da aldeia, observando tudo.

(...) amam os filhos extraordinariamente, e trazem-nos metidos nuns pedaços de redes que chamam *typoya* e os levam às roças e a todo gênero de serviço, às costas, por frios e calmas, e trazem-nos como ciganas escanchados no quadril, e não lhe dão nenhum gênero de castigo (CARDIM, 1980: 149-150).

As ilustrações de época, mesmo que eventualmente fantasiosas, retratam as crianças nas diferentes atividades, como em Thevet (1557:101) na qual se vê um jovem ajudando na tarefa de fazer fogo, sendo observado por três mulheres, criança e outro homem adulto, que fuma seu tabaco. Além dos instrumentos necessários para produzir fogo por fricção (dois paus de tamanhos, densidades e usos específicos) é possível notar o tabaco, cestos cargueiros, além de arco e flecha. As crianças estão presentes na grande maioria das xilogravuras de época, reiterando a presença delas em todos os momentos da vida cotidiana.

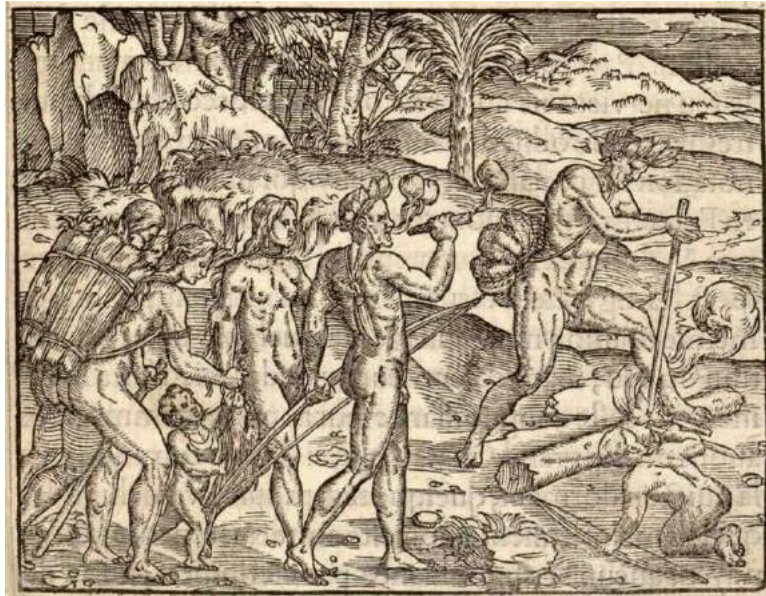


Figura 18: Ilustração de André Thevet (1557:101), produção de fogo por paus e uso do tabaco.

Para a construção do Forte francês em São Luiz, por exemplo, chamou atenção de Évreux a participação de mulheres e crianças, consideradas por ele frágeis e inadequadas ao trabalho.

Não apenas os homens, mas também as mulheres e as criancinhas, para os quais elas faziam cestinhos para carregarem a terra de acordo com sua pequena força. Vi várias crianças, que não tinham mais de dois ou três anos, fazerem o carregamento de seus cestinhos com suas mãozinhas, por não terem força para usarem pás ou outros instrumentos (ÉVREUX, 2009:107).

A descrição permite observar a produção de materialidade de acordo com o corpo a executar uma tarefa, corpos menores necessitam cestos adequados em tamanho para um bom desempenho.

Muitos narradores destacaram a alegria no trabalho e a intensidade dedicada a ele, quando o desejam realizar. Importa dar o exemplo e se empenhar na lida. Évreux disse que as mulheres são incansáveis, como também salientou Abbeville.

Em qualquer idade não deixam de fazer os trabalhos a que estão habituadas, e o mesmo praticam os homens, tendo elas, entretanto mais coragem de se entregarem a ocupações penosas, laboriosas e difíceis (ABBEVILLE, 2002:256).

Além de destacarem o temperamento versátil para aprender as novidades, os Tupinambá foram apresentados como muito curiosos, como ressaltaram Thevet e Abbeville.

São em tudo muito discretos, desejam saber e aprender, e têm muita habilidade para imitar o que veem. Sem interrupção, antes com toda a

atenção, ouvem o que lhe quiserdes dizer por muito tempo. Nunca interrompem a quem está falando, e nem tomam a palavra de outro que a tem. Ouvem-se com recíproca atenção, sem confusão, e nem falando todos a um tempo. Gostam muito de fazer discursos, e os fazem por duas ou três horas e às vezes mais, sem perturbação ou confusão, e tirando conclusões dos princípios estabelecidos. São razoáveis, e por isso deixam-se guiar pela razão, e não sem conhecimento da causa. Refletem no que vos dizem, e assim querem também ser convencidos por vós em qualquer controvérsia (ABBEVILLE, 2002:292).

Acostumados às longas narrativas, as comunidades escutam os grandes feitos, e aprendem sobre as diversas áreas envolvidas na produção de pessoas e coisas, em um ambiente.

Conhecem muitos corpos elementares, frutos, raízes, gomas, óleos, pedras, minerais com propriedades muito bonitas e raras, e também muitos remédios, que empregam em suas doenças. Recordam-se os velhos de fatos passados há 600, 700, 800 e mais anos, e minuciosamente nos contam as empresas, os estratagemas e outras peculiaridades do passado, quer para animar aos seus a fazer a guerra contra seus inimigos, quer para entreter os amigos (ABBEVILLE, 2002:297).

É assim que se perpetua a memória dos fatos, como salientou Thevet, descrevendo o cotidiano dos velhos na aldeia.

É este seu modo de perpetuar a memória dos fatos, ou pelo menos de conservá-la pelo espaço de trezentos ou quatrocentos anos, o que não deixa de ser uma coisa digna de admiração. Outrossim, demonstram grande interesse em ensinar e contar para seus filhos os fatos memoráveis. Outra coisa não fazem os mais velhos, durante as horas que antecedem as manhãs, logo depois que despertam, do que ministrar tais ensinamentos para os mais jovens. Ouvindo um desses anciãos, a gente até pode confundi-lo com um pregador ou mestre de cátedra... (THEVET, 1978: 172)

A tradição oral e a capacidade de guardar os fatos, que são repetidos nas narrativas, certamente causaram encantamento aos viajantes, como declarou Évreux.

Sentia grande admiração pelo fato de que eles recitavam tudo o que se passou num tempo imemorial, e isso apenas pela tradição, pois os velhos têm esse hábito de contar aos jovens quem foram os seus avós e antepassados, e o que se passou em seus séculos. Eles fazem isso em suas casas de reuniões, e algumas vezes em suas malocas, levantando-se de manhã cedo e exercitando os seus a escutarem os discursos. O mesmo eles fazem quando se visitam, pois se abraçam, e, chorando de ternura, repetem um após o outro, palavra por palavra, os nomes de seus avós e antepassados e tudo o que se passou em seus séculos (ÉVREUX, 2009:165).

Em relação à cerâmica, os cronistas assinalaram que é tarefa das mulheres, além do plantio, tecelagem, alimentação e bebidas, dentre outras.

Thevet (1978) indicou que as mães ensinam as filhas a fazerem potes e vasilhas de barro para a bebida e todos os trabalhos domésticos, para tornarem-se habilidosas em todas as coisas necessárias.

Embora os cronistas não tenham mencionado, é possível supor que as mulheres mestras ceramistas recitavam suas próprias narrativas sobre a tecnologia oleira e demonstravam os saberes envolvidos na olaria, ensinando as mais novas, conforme Évreux sugere ao descrever as classes de idade e as relações sociais travadas entre as mulheres. Certamente o conhecimento sobre a olaria estaria ativado pela tarefa de explicar o barro durante a manufatura e além dela. Seguramente essa atividade seria desempenhada por grandes mestras ceramistas, com muita experiência no ofício, conectando o fazer com o falar sobre dele. Podemos supor que as velhas contavam histórias igualmente longas e complexas sobre a olaria, como mestras de cátedra.

Grupos etários entre as mulheres Tupinambá e Guarani

Évreux (2007:80-84) correlacionou os termos utilizados entre os Tupinambá para cada classe de idade e sexo com os afazeres correspondentes, que passam pela aprendizagem da olaria. Na descrição é possível perceber que a cerâmica é conhecida desde a tenra idade, sendo sua produção reservada às mulheres. As crianças participam intensamente nos afazeres cotidianos com seus cuidadores, experimentam o mundo real com o próprio corpo. As classes de idade indicam o dever da pessoa mais nova para com a mais velha (ÉVREUX, 2009:177) e a responsabilidade desta sobre aquela.

Durante os dois anos em que permaneci entre os selvagens, o que mais me impressionou foi o seguinte: os jovens observam o maior respeito para com os mais velhos, e entre eles também; esse respeito é inviolável. Cada um executa aquilo que sua idade exige dele, sem se intrometer nos assuntos alheios (ÉVREUX, 2009:170).

Ao nascer, meninos e meninas são designados igualmente por *peitan*. Somente depois de começarem a andar, as nomeações se diferenciam. A menina de até sete anos, apontou Évreux, é nomeada *kugnantin-myri*, “mocinha ou menina pequena”, e se dedica a imitar as mulheres em seus afazeres.

as meninas brincam de imitar a mãe, fiando, como podem, algodão e tecendo uma espécie de rede, como é costume das meninas dessa idade, brincar com certas frivolidades e tarefas fáceis; amassam a

terra, imitando o costume das mais experientes que fazem vasos e tigelas de terra (ÉVREUX, 2009:178. Grifo nosso).

Entre os sete e quinze anos, a 'moça' é nomeada *kugnantim*, quando domina o aprendizado dos afazeres relacionados ao universo feminino.

Nessa idade aprendem todos os deveres de uma mulher: fiam algodão, tecem redes, trabalham com embiras, semeiam e plantam nas roças, fabricam farinha, fazem vinhos, preparam carnes, guardam completo silêncio quando se acham em reuniões onde há homens, e em geral falam pouco se não estão com outras da mesma idade (ÉVREUX, 2007:81).

Curioso que a existência da cerâmica esteja apenas subentendida na preparação culinária, na fabricação de farinha, bebidas alcoólicas e no preparo das carnes, que implicam a prévia produção de recipientes cerâmicos.

Nessa idade, geralmente ocorre a primeira menstruação. Durante a menarca, a *kugnantim* experimenta uma grande mudança, é quando seu corpo ganha os desenhos que definem a mulher constituída. Os rituais que envolvem essa transição poucas vezes foram apontados nos relatos de cronistas coloniais, justamente porque não deveria haver observadores homens nesses ritos de mulheres. Mesmo assim, ao menos Staden, Léry, Soares de Souza e Guevara além de Thevet os mencionam.

Quando elas crescem e atingem a puberdade, cortam-lhes os cabelos, fazem-lhes incisões com determinada forma nas costas e atam-lhes alguns dentes de animais selvagens em torno do pescoço. Quando o cabelo volta a crescer e os ferimentos nas costas cicatrizam, ainda se pode ver o desenho nas incisões, pois eles colocam alguma coisa nas feridas que as faz ficarem pretas depois de cicatrizar. Consideram isso um sinal de honra (STADEN, 2008:152).

(...) vi meninas de 12 ou 14 anos cujas mães ou parentas as punham de pés juntos sobre uma pedra e com um dente afiado de animal lhes faziam incisões no corpo desde o sovaco até as coxas e os joelhos; e as raparigas, com grandes dores, sangravam assim por certo espaço de tempo (LÉRY, 2007:228).

Costumam também as irmãs dos matadores fazerem as mesmas cerimônias que fizeram seus irmãos, tosquiando-se e tingindo-se do jenipapo, e dando alguns riscos em si; e fazem o mesmo pelos primos a que também chamam irmãos, e fazem também suas festas com seus vinhos, como eles; e para se não sentir a dor do rascar, se lavam primeiro muito espaço com água muito quente, com que lhes entesa a carne e não sentem as sarjadoras; mas muitos ficam dela tão maltratados que se põem em perigo de morte (SOARES DE SOUZA, 2001:248).

Thevet descreveu minuciosamente que durante a menarca as *Kugnantim* ficam separadas do restante da aldeia, seus cabelos eram cortados com

instrumentos de dentes de peixe ou queimados com fogo. As jovens ficam de pé em um bloco rochoso e “retalham a pele dos seus ombros até o sexo, fazendo uma cruz enviesada, também ao longo das costas, com idênticos entalhes.” Disse ainda Thevet que, embora as jovens rangessem os dentes e se contorcêssem de dor, não emitiam nenhum grito.

Em seguida, elas são deitadas em uma velha rede, dependurada pelas duas pontas segundo o costume, da qual a menina não desce até o fim de três dias e é tão envolvida que ninguém a vê. E é preciso que ela se abstenha de comer e beber, e não rir de nenhuma maneira; passados os ditos três dias, elas descem sobre o mesmo grés, ou pedra, em que receberam o seu dito martírio, para que elas não toquem na terra com seus pés, e se elas querem ir a seus assuntos secretos, a mãe, qualquer uma de suas tias ou a avó a carregam para fora, com um carvão aceso e um punhado de algodão em púcaro, de medo, dizem elas, que quaisquer coisas ruins (que elas chamam *Maéziue*) aproximem-se delas, e não lhe entrem no corpo pelas partes secretas, ou de outra forma” (THEVET apud FERNANDES, 1975:66/68).

Durante o segundo ciclo, o corpo é novamente marcado, no peito e no ventre. No terceiro mês, as regras de alimentação e resguardo não são tão rígidas, as jovens mantêm-se retiradas, fiando. O rito de passagem tem duração de três ciclos menstruais e nesse período mulheres mais velhas cuidam das jovens, formatando seus corpos.

A estrutura similar entre os ritos do homem matador e os ritos de puberdade da mulher chamou atenção de Thevet.

Devo ainda acrescentar, a propósito deste assunto, que também as jovens fazem incisões no corpo, durante os três dias que se seguem ao primeiro fluxo de sangue próprio das mulheres. Em consequência disto, chegam elas às vezes a ficar bem doentes. Durante este tempo, devem abster-se de certos alimentos, a sair de casa e até mesmo de pisar no chão, cumprindo o mesmo ritual dos carrascos, conforme há pouco relatamos. Permitem-se apenas que se assentem sobre uma certa pedra, ali colocada unicamente para tal fim (THEVET, 1953: 133).

Padre Guevara (2006) indicou que as jovens Guarani passam pelo mesmo ritual. Durante a menarca, são costuradas em suas redes e assim permanecem por até três dias. No espaço de tempo marcado pelo crescimento dos seus cabelos na altura da orelha, as jovens obedecem a um conjunto de regras conduzidas por uma senhora que lhes guia nas penosas tarefas.

Los guaranis, que también eran antropófagos, no permitían a sus hijas tomar estado, hasta que les acudiesen la primera vez sus reglas. Circunstancia indispensable que no admite privilegio de excepción, y se observaba con escrupulosa rigidez, obligándolas a pasar por el rigor de crueles pruebas, de las cuales pendía el concepto que de ellas se formaba, y esperanzas que prometían.

Cosianlas en una hamaca de las que usan para dormir, dejando una pequeña abertura hacia la boca para respirar, y en esta postura las tenían dos o tres días envueltas y amortajadas, y las obligaban a rigidísimo ayuno, después eran entregadas a una matrona, hacendosa y trabajadora, para que las festejase, con el trabajo y penales ejercicios: ésta les cortava en pelo, y les intimaba severísima abstinencia de toda carne, hasta que creciendo los cabellos, llegasen a cubrir la oreja. Con la inauguración de los cabellos, empezaba la ley de recato y modestia, y se les intimaba con el ejercicio mismo de reparalas, la obligación de ser circunspectas, y el inviolable estilo de bajar los ojos, y de no fijarlos livianamente en el rostro de los hombres. Raro y admirable documento de honestidad en gente tan bárbara (GUEVARA, 2006:16/17).

Entre quinze e vinte e cinco anos, a “moça ou mulher em sua altura e estatura perfeita” chama-se *Kugnammu*. “São elas que cuidam da casa aliviando as mães, e tratando das coisas necessárias à vida da família” (ÉVREUX, 2007:82). Podemos inferir que dominam com destreza todas as tarefas, incluindo a olaria.

Dos vinte e cinco aos quarenta, é “uma mulher que ensina” ou “uma mulher em todo seu vigor”, nomeada *Kugnam* (ÉVREUX, 2007:83). Assim, ela tem a responsabilidade de repassar o conhecimento, atuando no processo de ensino e aprendizagem.

As mulheres recebem nomes específicos quando se casam, *Kugnammu-poire*, e quando ficam grávidas, *Purua-bore* (ÉVREUX, 2007:82). Jean de Léry disse que as grávidas não deixam de fazer seus afazeres cotidianos e evitam cargos pesados. Thevet (1978:138) observou que “as mulheres não carregam fardos pesados, não fazem trabalhos estafantes e evitam ao máximo serem feridas”. Desde quando nascem as crianças são banhadas no rio ou “nalguma vasilha com água” (ÉVREUX, 2007:74), entrando desde o início da vida em contato com artefatos cerâmicos. Thevet relatou que as criancinhas são pintadas com uma espécie de solo argiloso vermelho e a pintura pode durar até quatro dias.

Depois dos quarenta anos a mulher passa a ser chamada de *Uainuy*, e continuam a ficar grávidas.

Gozam do privilégio da mãe de família: presidem o fabrico dos cauins, e de todas as outras bebidas fermentadas. São as líderes na casa grande quando aí vão as mulheres conversar, e quando ainda se achava em pleno vigor o poder de comerem os escravos, eram elas as incumbidas de assar bem o corpo deles, cujas gorduras recolhiam para fazer o *Migan*, isto é, o mingau, de cozinhar as tripas e outras vísceras em grandes panelas de barro, de nelas misturar farinha e couves, e dividi-las depois por escudelas de madeira, que mandavam as moças

distribuírem. São elas que incitam o choro e as lamentações pelos defuntos, ou pela chegada de seus amigos. Ensinam às moças o que aprenderam. (ÉVREUX, 2007:83).

Embora tenha demonstrado desprezo com as mulheres dessa classe etária e tentado desqualificar seus feitos ao chamá-las de decrepitas e inúteis, Évreux finalizou dizendo que “são respeitadas pelos maridos e filhos, especialmente pelas moças e meninas”. De fato, a narrativa apresenta o papel central da mulher na vida cotidiana e nos rituais públicos. A cerâmica acompanha essa jornada.

Representações do corpo da mulher

As narrativas dos séculos iniciais de colonização indicam a nudez como um elemento constante entre mulheres e homens de todas as idades, tanto Tupinambá quanto Guarani. São recorrentes as descrições dos corpos nus, adornados com colares de conchas ou ossos brancos; diademas e cocares de penas coloridas, eventualmente o manto de penas vermelhas recobrem o corpo masculino. Retratam também os rostos dos homens com as pedras verdes pendentes no queixo e nas bochechas e as mulheres com brincos como alargadores. Além disso, as mulheres cuidam bem dos cabelos, com óleos, tranças e amarrações, como salientam Gabriel Soares de Souza (2001) e Jean de Léry (2007). Usam também outros enfeites:

Não usam as mulheres os lábios furados, mas em compensação têm nas orelhas grandes buracos, onde trazem rolos de pau mais grossos do que um polegar e do comprimento de um dedo pouco mais ou menos” (ABBEVILLE, 2002: 259).

As mulheres não se deformam tanto quanto os homens. Trazem, no entanto, certos penduricalhos nas orelhas, feitos com as conchas de alguns mariscos grandes, do comprimento e grossura de uma vela de um tostão (THEVET, 1978:114).

Os corpos não estavam somente nus, mas eram pintados, geralmente as mulheres cuidavam da tarefa de adornar os corpos com grafismos miúdos e delicados.

Para cúmulo da deformação, estes homens e mulheres ficam às vezes inteiramente negros, por se pintarem com certas tinturas que extraem dos frutos, como há pouco começamos a explicar. O interessante é que eles se pintam e se enfeitam uns aos outros. As mulheres pintam o corpo dos homens, desenhando mil motivos diferentes, como figuras, linhas onduladas, etc, tudo tão miúdo que não seria possível que alguém fizesse desenhos menores (THEVET, 1978:114).

Abbeville salientou que a pintura corporal é aplicada com pincel de pindoba, sendo que as jovens, munidas de um espelho na mão esquerda, pintam o próprio rosto segurando o pincel com a mão direita. Jean de Léry (2007:119) apontou muitas cores na pintura corporal, além de vermelho e preto, como: azul, amarela e verde.

Não se pintam a si mesmos, e sim uns aos outros, e especialmente as raparigas por mais destros e habituadas em tal emprego, e embora não tenham aprendido admirareis a diversidade das bonitas figuras, que vereis nos corpos (ABBEVILLE, 2002: 262).

Além das pinturas corporais, os narradores diversos apontaram para as incisões feitas por homens e mulheres.

Esses povos, assim como todos os índios do Brasil, têm o costume de incisar o corpo e de cortá-lo tão habilidosamente como entre nós os alfaiates e costureiros, com bastante experiência em sua arte, cortam suas roupas. Essa maneira de agir serve tanto para os homens como para as mulheres, no entanto com uma diferença: os homens fazem incisões em todo o corpo e as mulheres se contentam em cortar do umbigo até as coxas. Eles utilizam um dente de cutia bem pontudo e uma goma queimada e reduzida a carvão, que é aplicada na ferida e deixa uma marca indelével.

(...)

Agem como se eles quisessem significar com aqueles cortes dolorosos que não pouparão nem seu sangue, nem sua vida para vingar-se. E, de fato, quanto mais cicatrizes eles possuem, mais valentes e corajosos são estimados; no que eles são imitados pelas mulheres valentes e corajosas (ÉVREUX, 2009:140).

Para caracterizar o homem e a mulher Tupinambá, diversos ilustradores de época apresentaram o recipiente cerâmico complementando a tralha indígena, ao lado da mulher, esse foi o ideal projetado pelo colonizador. Aparece assim em Jean de Léry (1578), Amman (1557) e Eckhout (1643). As representações mostram corpos musculosos de homens e mulheres que utilizam adornos e artefatos específicos por sexo. Os homens representados, nus ou cobertos, seguram arco e flechas, portam decorações e enfeites, além de faca ocidental no caso de Amman e Eckhout. As mulheres representadas têm crianças em suas tipoias presas em seu corpo nu ou enganchadas em seu corpo coberto. De toda forma aciona o tecido como elemento material de “civilização”. Nas três representações, aparecem artefatos cerâmicos como objeto do universo das mulheres, além de crianças, é como se elas gestassem potes e pessoas.



Figura 19: Representação de indígenas Tupinambá em Léry (1578), Amman (1557) e Eckhout (1643).

O fazer cerâmico e seus usos

As descrições sobre a olaria costumam ser sucintas no que tange à produção. Pode significar tanto desinteresse dos observadores coloniais quanto a falta de disposição das mulheres Tupinambá em deixarem tais homens acompanharem o trabalho de fabricação dos recipientes cerâmicos. De toda forma, com as narrativas colhidas é possível indicar procedimentos interessantes.

André Thevet descreveu a variedade de argilas disponíveis, mais magras, mais gordas e o que chama de barro-forte, que poderia ser o caulim por suas propriedades físico-químicas, debatidas anteriormente. Implica numa diversidade de matérias-primas.

Assim como há nessa terra inúmeras árvores e frutas diferentes tanto na forma quanto nas cores ou em outros aspectos também existem aí diversos tipos de terras, umas mais gordas, outras menos, além dos barros-fortes com os quais os nativos, assim como o fazem em nossa pátria, fabricam vasilhas diversas, usando-as para comer, para beber, etc. (THEVET, 1978: 196).

Hans Staden destacou o amassamento da argila, pintura, secagem e processo de queima, com pedras em uma fogueira, até a incandescência, sugerindo que as peças poderiam estar perto de 800 a 900°C.

As mulheres produzem os vasos que usam da seguinte maneira: pegam barro, amassam-no como se fosse massa e fazem disso os vasos de que necessitam. A seguir deixam-nos secar por algum tempo. Também costumam pintá-los com esmero. Quando querem queimar os vasos, posicionam-nos sobre pedras, colocam boa quantidade de cortiça seca em volta e atam fogo. Assim são queimados os vasos, que ficam incandescentes como ferro em brasa (STADEN, 2008:145).

Gabriel Soares de Sousa destacou a produção das velhas mulheres e a diversidade de morfologias dos recipientes, bem como a pintura e a queima em cova.

As mulheres já de idade têm cuidado de fazerem a farinha de que se mantêm, e de trazerem a mandioca das roças às costas para a casa; e as que são muito velhas, tem cuidado de fazerem vasilhas de barro à mão como uma pipa, em que os quais e em outros, menores, fervem os vinhos que bebem; fazem mais estas velhas, panelas, púcaros e alguidares a seu uso, em que cozem farinha, e outros em que a deitam e em que comem, lavrados de tintas de cores; a qual louça cozem numa cova que fazem no chão; e põem-lhe a lenha por cima; e têm e creem estas índias que se cozer esta louça outra pessoa, que não seja a que a fez, que há de arreentar o fogo; as quais velhas ajudam também a fazer a farinha que se faz no seu lanço. (SOARES DE SOUSA, 2001:239).

Já no século XIX, Debret indicou a permanência da olaria executada pelas mulheres. Sobre o processo de combustão, observou duas etapas: pré-aquecimento e queima, em uma estrutura de cova.

Os índios brasileiros não conhecem o torno, que tanto facilita a fabricação da cerâmica de barro. Essa indústria é quase exclusiva das mulheres, e tanto mais difícil para elas quando, como vi fazerem na aldeia São Lourenço, fabricam toda espécie de potes arredondados com uma pequena concha umedecida com saliva. Os selvagens empregam em geral processos muito simples para cozer o barro: depois de fazer uma cova capaz de conter o maior recipiente colocado no seu prato, enchem-na de ramos que queimam para esquentá-la; quando restam apenas brasas incandescentes, colocam em contato direto com o fogo as peças a serem cozidas, recobrimo-as com novos galhos, que acendem também. Consumidos esses combustíveis, deixam esfriar a cerâmica, que já se encontra, então, suficientemente cozida (DEBRET, 1989: 188. Grifo nosso.).

Jean de Léry apontou a diversidade de formas e enfatizou os muitos potes e vasilhas para acondicionar o cauim. Merece destaque o preparo de engobe à base de caulim, “licor branco” e as tintas preparadas, bem como o tratamento de superfície dado aos recipientes, muito liso e polido por dentro e vidrado, o que deve se tratar de alguma resina vegetal. Disse ainda do uso de pincéis para aplicação das tintas e sobre a variedade das pinturas aplicadas aos recipientes. A tradução na versão portuguesa de *lacs d’amour* como “lavors eróticos” já foi

indicada como inadequada por Prous (2010), tratando-se de desenhos curvilíneos característicos da decoração europeia do século XVI.

As mulheres, a quem cabe todo o trabalho doméstico, fabricam muitos potes e vasilhas de barro para guardar o cauim; fazem ainda panelas redondas ovais, frigideiras e pratos de diversos tamanhos e ainda certa espécie de vaso de barro que não é muito liso por fora mas tão completamente polido por dentro e tão bem vidrado que não fazem melhor os nossos oleiros. Para esse serviço usam um certo licor branco que logo endurece. Preparam também tintas pardacentas como as quais pintam a pincel pequenos enfeites, como ramagens, lavors eróticos etc., principalmente nas vasilhas de barro em que se guarda a farinha; são assim os mantimentos servidos com muito asseio e mais decentemente do que se faz entre nós com vasilhas de madeira. Infelizmente, como seguem a fantasia do momento, nunca se encontram duas pinturas iguais pois os pintores não usam modelo e apenas utilizam a sua própria imaginação (LÉRY, 2007: 232/234. Grifo nosso).

Debret (1989:188) indicou a olaria como tarefa feminina e a manutenção do cuidado com a superfície do recipiente, em especial por dentro.

São elas que fazem o cauim, que vão buscar água e que cuidam em tudo quanto é necessário ao governo da casa, no que os homens não se ocupam de forma alguma.

Fabricam ainda panelas de barro, grande e pequenas, redondas, ovais e quadradas, de feitios de vasos, de pratos, de terrinas e etc., todos lisos, especialmente por dentro. Usam de gomas brancas e negras para vidrá-las interiormente, fazendo diversas figuras, conforme sua imaginação (DEBRET, 1989:188).

Quero enfatizar o tratamento de superfície, pois peças porosas não guardam bem substâncias aquosas como bebidas, caldos e mingaus, deixando-os vaziar. Abbeville (2002:286) chamou-nos a atenção sobre o fato, dizendo que durante todo o processo culinário e depois, o líquido não vaza entre os poros. Disse ainda que é preciso uma vasilha bem-feita e tratada para evitar animais com vermes que consomem as vasilhas cerâmicas e tonéis de vinho.

Culinária e comensalidade

A cerâmica ganha contorno nas narrativas e xilogravuras para enfatizar processos culinários, normas de etiqueta e comensalidade. As farinhas e, especialmente, as bebidas fermentadas têm destaque nas descrições.

Conforme descreveu Staden, existem três formas de se preparar a mandioca para produzir farinha. Uma delas consiste em ralar a mandioca, espremer a massa no tipiti e depois peneirá-la para com ela fazer “bolos finos”,

conhecidos como beijus. Outra maneira de prepará-la é colocar de molho a raiz fresca até fermentar, depois retirar da água e secar com auxílio de fumaça. E, ainda, a mistura da farinha fermentada com a fresca, torrando as duas juntas. Em todos os casos, a cerâmica está associada ao processo, como salientou Staden (2008:142): “O recipiente dentro do qual torram e cozem sua farinha é queimado a partir de barro e tem a forma de uma grande travessa”.

Abbeville destacou o uso de raladores de madeira com dentes de pedras ou ossos, utilizados para esmigalhar a mandioca, e cita as panelas de barro para o processo de produção da farinha.

Espremam todas essas raspagens com ambas as mãos em panelas de barro, e fazem desses bagaços grandes bolas, que deitam e secam no sol, e depois esfrelam-nos, cozinham-nos em panela de barro, parece ser miolo de pão: é muito bom, estomacal, nutritivo e de fácil digestão. A esta farinha dão o nome de *uí*. Depositado que seja por algum tempo o suco da mandioca na panela de barro, fica mais claro e se faz a bebida chamada *manipoí*, muito boa. Dos resíduos fazem uma espécie de bolos, muito bons, a que chamam *cassaure* (ABBEVILLE, 2002: 287. Grifo nosso).

Do mesmo modo, Thevet salientou o ralador com dentes de pedra, e a tralha cerâmica.

O modo de se fazer farinha é o seguinte: Pilam-se ou raspam-se as raízes secas ou tenras com uma grossa casca de árvore toda engastada de pedrinhas bem duras (do mesmo modo como se faz aqui com a noz moscada). Depois, a massa é misturada à água e levada ao fogo numa vasilha, mexendo-se bem esta papa até que se formem pequenos caroços de farinha, semelhantes aos do maná granulado. Esta farinha, além de ótimo sabor que apresenta enquanto é nova, constitui também um excelente alimento (THEVET, 1978:192. Grifo nosso).

Jean de Léry descreveu a preparação da farinha de mandioca e aipim, bem como a tralha necessária para levar a tarefa a cabo: além de recipientes cerâmicos, colheres e cuias, como também tipitis. Chamou a atenção para a capacidade do recipiente cerâmico, entre 12 e 20 litros, já que o valor do alqueire varia de uma região para outra na França.

Para preparar essa farinha usam as mulheres brasileiras grandes e amplas frigideiras de barro, com a capacidade de mais de um alqueire e que elas mesmas fabricam com muito jeito, põem-na ao fogo com certa porção de farinha dentro e não cessam de mexê-la com cabaças de que se servem como nos servimos das escudelas, até que a farinha assim cozida tome a forma de granizo ou confeitos (LÉRY, 2007: 124. Grifo nosso).

Das farinhas fazem beijus.

Algumas vezes as mulheres, depois de raladas essas raízes de aipim e de mandioca, e enquanto ainda se acham frescas, fazem com elas grandes bolas que espremem entre as mãos; o caldo cor de leite que ai é recolhido em pratos ou em vasilhas de barro e exposto ao sol, cujo calor o condensa e coagula como coalhada. Quando querem comer, derramam-no em outros alguidares de barro e o cozinham ao fogo como fazemos com as fritadas de ovos; assim preparado torna-se excelente manjar. (LÉRY, 2007: 126. Grifo nosso).

A farinha de peixe foi indicada por Staden (2008:143), com peixe seco e farinha de mandioca, que “torram mais uma vez sobre o fogo em um recipiente queimado para este fim e que chamam *inhêpoan*” (grifo nosso).

As farinhas diversas são consumidas secas.

Os tupinambás, tantos os homens como as mulheres, acostumados desde a infância a comê-la seca em lugar do pão, tomam-na com os quatro dedos na vasilha de barro ou em qualquer outro recipiente e a atiram, mesmo de longe, com tal destreza na boca que não perdem um só farelo. (LÉRY, 2007:124).

Extraem o sal de uma palmeira, que esfumaçam no jirau, depois torram em um recipiente de barro (STADEN 1978:144). Com essa cinza com gosto de sal “temperam o seu comer, e em que molham o peixe e carne fazem-no da água salgada que cozem tanto em uma vasilha sobre o fogo, até que se coalha e endurece, com o que se remedeiam; mas é sobre o preto, e requeima” (SOARES DE SOUZA, 2001:237).

A comensalidade envolve o recipiente de barro de várias maneiras, não somente por conter o alimento, mas por estar no centro e ser o local em que todos comem. Em torno dele, há o compartilhar do alimento, todos comem juntos em uma mesma vasilha. Segundo Léry (2007), os Tupinambá guardam silêncio durante as refeições, fato sobre o qual Thevet (1557) insistiu e ressaltou outras regras sociais durante a alimentação em refeições coletivas: não bebem enquanto comem (como também notou Soares de Souza, 2001), aguardam a comida esfriar para o consumo, comem devagar e sem glotoneria.

Já fica dito como os principais dos tupinambás quando comem, estão deitados na rede, e como comem com eles os parentes, e os agasalha consigo; entre os quais comem também seus criados e escravos, sem lhe terem nenhum respeito; antes quando o peixe ou carne não é o que sobeje, o principal reparte por quinhões iguais, e muitas vezes fica ele sem nada, os quais estão todos de cócoras, com a vasilha em que comem todos no chão no meio deles, e enquanto comem não bebem vinho, nem água, o que fazem depois de comer. (SOARES DE SOUZA, 2001:237. Grifo nosso).

Na primeira edição da obra de André Thevet, em meados do século XVI, há uma ilustração retratando as reuniões para compartilhar o alimento. Duas grandes vasilhas cerâmicas aparecem no centro, com indígenas ao seu redor, sentados ao chão ou na rede, e ainda de pé. Da vasilha, é possível ver peixes sendo retirados para a alimentação. Mulheres, homens e crianças compartilham o espaço de comensalidade. É preciso notar que o ilustrador da obra de Thevet não foi informado sobre a forma das vasilhas Tupi.



Figura 20: André Thevet (1557:56) retrata a comensalidade entre os Tupinambá.

Além dos recipientes de cerâmica, todos os narradores indicaram a presença de cuias e vasilhas vegetais utilizadas pelos Tupinambá. Salvador reforçou a presença de cabaças como recipientes e sua narrativa reafirma a imagem de Thevet.

Quando é hora de comer se ajuntam os do rancho, e se assentam em cócoras, mas o pai da família deitado na rede, e todos comem de um alquidar, ou cabaço, a que chamam cuia, que estas são suas baixelas, e dos cabaços principalmente fazem muito cabedal, porque servem de pratos para comer, de potes e púcaros para água e vinho, e de colheres, e assim os guardam em uns caniços que fazem chamados jiraus, onde também curam ao fumo seus legumes, porque se não corrompam, e sem terem caixas nem fechaduras, e os ranchos sem portas, todos abertos, são tão fiéis uns aos outros, que não há quem tome ou bula em coisa alguma sem licença de seu dono. (SALVADOR, 2011:62. Grifo nosso.)

As festas de cauinação e os recipientes

Jean de Léry indicou o trabalho feminino na preparação de bebidas e especificou seu preparo.

Cumpra, desde logo, notar que os homens não se envolvem de maneira nenhuma na preparação da bebida, a qual, como a farinha, está a cargo das mulheres. As raízes de aipim e mandioca, que servem de principal alimento aos selvagens, são também utilizadas no preparo de sua bebida usual. Depois de as cortarem em rodela fina, como fazemos com os rabanetes, as mulheres as fervem em grandes vasilhas de barro cheias de água, até que amoleçam; tiram-nas então do fogo e as deixam esfriar. Feito isso acocoram-se em torno das vasilhas e mastigam as rodela jogando-as depois em outra vasilha, em vez de as engolir, para uma nova fervura, mexendo-as com um pau até que tudo esteja bem cozido. Feito isso, tiram do fogo a pasta e a põem a fermentar em vasos de barro de capacidade igual a uma meia pipa de vinho de Borgonha. Quando tudo fermenta e espuma, cobrem os vasos e fica a bebida pronta para o uso (LÉRY, 2007:129/130. Grifo nosso).

Os recipientes para conter o líquido alcoólico têm capacidade estimada de cerca de 150 litros. E todos reiteraram que muitos recipientes de barro são utilizados para o preparo da bebida.

Têm muitas panelas de barro, nas quais fazem seus *manipoi*, e outras vasilhas grandes que podem conter trinta, quarenta e cinquenta potes de qualquer líquido e onde fabricam o seu cauim (ABBEVILLE, 2002:271).

As ilustrações do período indicam o processo de preparo da bebida, com destaque para a mastigação da mandioca, como em Thevet (1557:46), que também salientou o serviço do cauim (1557:83) como tarefas de mulheres.

Na ilustração de Thevet (1557:46), é possível observar o grande tamanho das vasilhas e seus usos diversos: para conter o líquido alcoólico e para fervê-lo, por exemplo. Ao menos quatro grandes recipientes cerâmicos aparecem na imagem. Aqui também se vê a presença de uma criancinha, com sua cuidadora, em uma possível tipoia. Não podemos deixar de mencionar as restrições em relação à credibilidade dos detalhes: como o teto de duas águas à moda europeia, e a forma das grandes vasilhas, sem a carena que caracteriza a morfologia dos recipientes arqueológicos da tradição Tupiguarani.

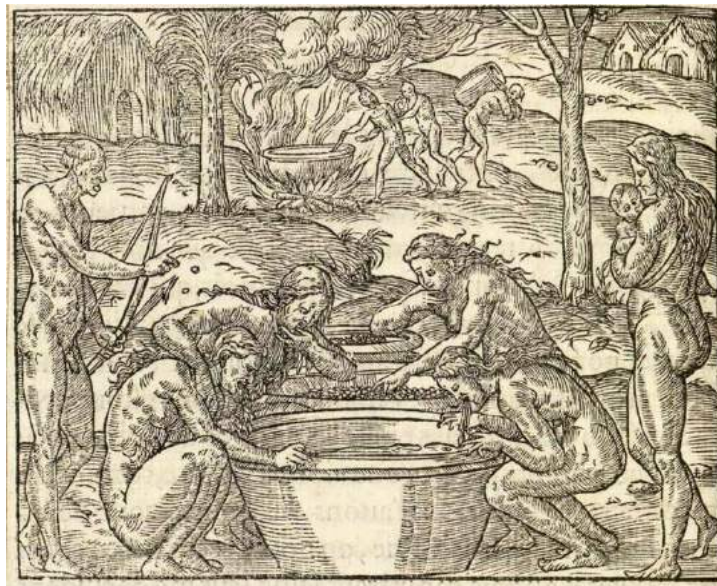


Figura 21: André Thevet (1557:46) produção de cauim.

Abbeville indicou a produção de bebida de mandioca, colocada em água fervente em grandes panelas de barro.

Quando moles e muito cozidas, tiram-nas do fogo, e deixam-nas esfriar por algum tempo. Reúnem-se depois muitas mulheres em torno das panelas, mastigam essas raízes, deitam essa espécie de bagaço noutras panelas de barro, juntam água conforme a quantidade de bebida desejada, deitam um pouco de farinha de milho, põem-nas no fogo, deixam ferver, e sempre mexendo até ficar tudo bem fervido. Tiram-nas do fogo, e derramam o líquido nas tais vasilhas, e depois de se lhe tirar a espuma, cobrem-nas, e assim conservam até que se reúnam todas para cauinarem.

Fabricam também uma qualidade de vinho doce, a que chama *caracu*. É também preparado com raízes de mandioca, e mastigado como o antecedente. Juntam-lhe farinha de milho e água, e deitam-na ao fogo, para ferver em grandes panelas de barro. Quando cozida esta bebida, é como caldo de leite ou arroz. Lançam dentro milho de várias espigas, que assam, e mastigam, a fim de clarificá-la e torná-la mais líquida, ficando, contudo, com espessura bastante para não poder derramar-se e nem passar através dos poros das vasilhas (ABBEVILLE, 2002:286).

Mais adiante, ele destacou o impacto causado pelos recipientes cerâmicos: “Nunca admirei-me tanto como quando entrei numa dessas casas de cauins, e vi essas grandes vasilhas de barro, cercadas de fogo, e cheias desse líquido que fumegava como se estivessem em panelas bem quentes” (ABBEVILLE 2002:287).

Pode ser que essa construção nomeada como ‘casa de cauim’ da qual fala Abbeville seja similar àquela indicada nas Cartas do Irmão Pero Correia, através de sua vivência entre os Tupinambá de São Vicente em 1551.

Y quando se llega la matança, hazen una casa pequena con solamente tejados sin paredes, donde algunos días antes ponen los que han de ser muertos con sus mugeres y con muchas gardas que los gardan, y entre tanto por las casas todos andan ocupados en hacer plumas vermeja y amarilla, y otras tintas de que hazen sus libreas, porque la cortan mui menuda, y úntanze con rezina que pega como visco, y sobre aquella rezina pegan las plumas en labores que tienen alguna arte, y en las cabeças ponen diademas de plumas de colores mui bien hechas, y otras muchas invenciones.

Las mugeres en este tiempo todas andan ocupadas en cozer vino de que hazen 50, 100 tinajas de que muchas llevan más de 20 arrobas. Y después que tienen todas las cosas acabadas, pintan el rostro de los que han de matar de azul, haziendoles también muchas labores, y en la cabeça les puenen una capeluça de cera toda cubierta de franja de pluma, y átales una soga d'algodan por la cintura, y házenle 4 ramales, y el miserable está en el medio y por los cabos tiene la gente en quanto está en el lugar. Comiençan los convidados todos a bevir un día a la tarde y beven toda la noche, y en amanecendo sale el que le ha de matar con uns espada de palo, que será de 9, 10 palmos, mui pintada; con ella arremete al que está atado y le da tanto en la cabeça, hasta que la quebré y después se va hechar 8 ó 15 días, los quales son de abstinencia porque en ellos no come sino mui poca cosa. (SERAFIM LEITE, 1956:228. Grifo nosso).

A construção não deveria ser tão pequena já que deveria conter todos os que seriam mortos, com mulheres e muitos de guarda. Nessa passagem, ao menos uma centena de *tinajas* cada uma com capacidade aproximada 300 litros, já que a arroba de vinho costuma ser 16,133 litros, ocupam muito espaço. Referem-se aos recipientes conhecidos como *cambuchí* ou *igaçaba*, pois na definição do espanhol do Século XVII, *tinajas* são recipientes com maior diâmetro na porção central, com a base e a boca mais estreitas. Essa passagem adianta dois pontos que serão debatidos mais à frente: a pintura no cativo e na *ibirapema*, sendo que a cor azul indicada para a pintura do rosto do cativo pode muito bem ser um matiz azulado, na extração do jenipapo, conforme Serafim Leite observou.

Jean de Léry (2007) reiterou que o processo de preparo da bebida, bem como todo procedimento de serviço do álcool, era um encargo feminino. Chama atenção para a quantidade de potes enfileirados para o evento.

Quando querem divertir-se e principalmente quando matam com solenidade um prisioneiro de guerra para o comer, é seu costume (ao contrário do que fazemos com o vinho que despejamos fresco e límpido) beber o cauim amornado e a primeira coisa que fazem as mulheres é um pequeno fogo em torno dos potes de barro para aquecer a bebida. Começam então por uma das extremidades a descobrir o primeiro pote e a remexer e turvar a bebida de que vão tirando cuias cheias, (...), os homens passam dançando, uns após outros, junto das mulheres que entregam a cada um a sua cuia cheia, e enquanto os homens bebem de um trago elas, no desempenho do ofício de despendedoras, não se esquecem de bebericar sofrivelmente e

isso tantas vezes quantas necessárias para que na centena de potes ali enfileirados não fique uma só gota de cauim. (LÉRY, 2007:130/131) E como são refinados beverões, alguns há que em uma reunião sorvem mais de vinte potes de cauim... (LÉRY, 2007:132. Grifo nosso).

Na imagem de De Bry, as mulheres produzem e distribuem as bebidas durante as comemorações diversas. Uma diversidade de vasilhas cerâmicas aparece relacionada à produção e ao consumo da bebida alcoólica. Na porção inferior esquerda, um grupo de cinco mulheres jovens mastigam e cospem o alimento diretamente em uma bacia ovoide, um pote sem carena de grande volume. No centro inferior, um recipiente carenado está diretamente ao fogo, nele, uma mulher mexe o conteúdo e a outra despeja a massa mastigada, desde um prato. Há outros dois potes similares no canto direito inferior, dos quais duas mulheres retiram o líquido, utilizando tigelas abertas, de mesmo formato e tamanhos diferentes. Na área central da ilustração, duas mulheres se posicionam nas margens e servem a bebida para os homens adornados. Estes empunham o maracá, o tabaco e recipientes com bebida alcoólica. À direita, se nota o anel de terra levantado para sustentar as vasilhas de fundo arredondado.

Vale destacar que o ilustrador De Bry, assim como Staden, receberam melhores informações sobre os produtos cerâmicos apresentados, do que Thevet.



Figura 22: Xilogravura de Theodore De Bry, preparo e consumo de bebidas entre os Tupinambá durante prisão de Staden.

Nas festas, as bebidas alcoólicas são importantes. A narrativa de Abbeville reitera a imagem anterior de De Bry, ao aquecer a bebida para consumo. A presença de uma indumentária própria e o uso do maracá são também uma constante.

Eis como os índios preparam o cauim, quando querem fazer uma festa, ou matar algum prisioneiro, como já disse:

Preparam-no as mulheres alguns dias antes quinze ou vinte dessas vasilhas, e guardam-nas no meio de suas habitações.

Reúnem-se todos no dia marcado e, na tarde do dia seguinte, preparam-se com as melhores penas de diversas cores, e com seu maracá vão pelas casas cantando, dançando e pulando toda a noite, e sem descanso.

Neste ínterim deitam um pouco de fogo ao redor dessas vasilhas para aquecer o cauim, que bebem apenas está tépido, e assim por diante homens e mulheres. (...). (ABBEVILLE, 2002:287).

Aparentemente existe tanto indicação de festas em “casa de cauim” como envolvendo as áreas livres e habitações da aldeia.

A ilustração de consumo de bebida alcoólica em Thevet (1557:83) reforça a caracterização da tarefa como atividade feminina, em especial das jovens da aldeia. Nota-se o recipiente cerâmico no canto inferior esquerdo da ilustração, em grandes proporções. Dele as jovens retiram o líquido com tigelas menores. Próximo ao grande pote, nota-se um dos participantes do festim em uma prática comum, de vomitar e continuar a se embebedar. Nota-se a indumentária masculina em especial, que inclui o manto tupinambá em destaque à direita da ilustração. Aqui, pode-se ver ainda que os homens seguram o maracá, a *ibirapema*, cigarros de tabaco, além de bastões longos, arco e flecha. A ilustração reforça as narrativas diversas sobre o elevado número de participantes nesses banquetes.



Figura 23: André Thevet (1557:83) servindo o cauim.

Portanto, para tais festas as mulheres preparam as vasilhas cerâmicas e também a bebida fermentada para o consumo de todos. A descrição da vasilha que contém a bebida se assemelha àquelas desenhadas por De Bry, com boca mais restrita que o corpo, e ao contrário da ilustração de Thevet.

Os índios, que vivem sem cuidar no futuro e sem guardar coisa alguma para o dia seguinte, quando têm muito vinho deste, visto se empregarem de ordinário neste fabrico, guardam-no em muito boas vasilhas de barro, que para esse fim fazem as mulheres muito grandes e largas, porém estreitas na parte superior, os quais podem conter pelo menos trinta, quarenta, até cinquenta potes, e cheias que sejam essas vasilhas, bebem noite e dia até esvaziá-las (ABBEVILLE, 2002:286. Grifo nosso).

Devemos salientar que embora a mandioca, o aipim e o milho sejam mais citados, encontramos alusões nas narrativas bebidas feitas de jabuticaba e caju (THEVET, 1557:120), eventualmente de batatas.

Durante a beberagem de cauim, segundo Staden, chegam a dançar no em torno dos recipientes cerâmicos.

Sentam-se em torno dos vasos, dos quais bebem, alguns sobre lenha, outros no chão. As mulheres lhes servem a bebida, conforme exigem os seus costumes.

Alguns se levantam e cantam e dançam em torno dos vasos (STADEN, 2008: 146. Grifo nosso).

O mesmo observa o Padre João de Azpilcueta em uma carta de 28 de março de 1550.

Un dia destes fueron a la guerra de las Aldeas que yo enseñó, y fueron muchos muertos por los contrarios. Por se vengaren tornáronse muy apercebidos y mataron muchos de los contrarios a trayción, de donde truxeron mucha carne humana. De tal manera que, quando fui a visitar a una Aldea de las que enseñó (de donde otra vez mataron un miniño que yo escribí), y entrando en la 2ª casa allé una panela a manera de tinaja, en la qual tenían carne humana cociendo, y al tiempo que yo llegué echaban braços, pies y cabeças de hombres, que era cosa spantosa de ver. Vi seis o sete viejas que apenas podían tener en pie dançando por rededor da panella y atizando la oquera, que parecían demónios en el infierno (SERAFIM LEITE, 1956: 182/183. Grifo nosso).

No dicionário de Montoya (2002: 83, 88), *Vocabulário de la lengua Guaraní*, publicado em 1640, dois termos chamam atenção para uma ação similar: ‘*cantar en las bebidas*’, *aguahu(-vo)* e um artefato ‘*calabazo com maiz para cantar*’, *mbaraka*.

As danças e músicas também têm a presença de mulheres, como indicou Soares de Souza, “às vezes anda um par de moças cantando entre eles, entre as quais há também mui grandes músicas, e por isso mui estimadas” (SOARES DE SOUZA, 2001: 241). Cardim (1980:93) reforçou a presença de homens e mulheres com grande habilidade em cantar.

Morte em terreiro

O tema das guerras e dos prisioneiros e das prisioneiras dos Tupinambá é valorizado em todos os cronistas coloniais que foram categóricos ao dizer que os cativos de guerra vivem em liberdade nas aldeias, chegando o escravo a se casar e poder gerar filhos, que serão também devorados. As escravas fazem todos os serviços domésticos, conforme apontou Abbeville.

Empregam-se as escravas no serviço de roça, e nas ocupações domésticas, como as outras mulheres índias, esperando também a sua vez de serem mortas e comidas em recompensa de suas fadigas (ABBEVILLE, 2002:270).

Cabe a dúvida, que não pode ser demonstrada, de serem ou não essas mulheres de parcialidades Tupi também ceramistas. Caso sejam ceramistas, realizariam a tarefa durante o cativeiro? Cabe observar que algumas parcialidades, como Tremembé, que eram contrários dos Tupinambá, tinham vasilhas cerâmicas, como descreveu Évreur (2009:249).

Esses Tremembé são valentes e temidos pelos Tupinambá; sua estatura é boa, eles correm muito rápido, e mudam frequentemente de moradia. Sua alimentação mais frequente é o peixe, mas não deixam, quando querem, de ir à caça. Não perdem tempo trabalhando nas

roças, ou construindo ocas, moram nos *ajupãs*, e preferem as planícies às florestas. Assim, podem enxergar tudo à sua volta. Não costumam carregar muita coisa com eles, apenas seus arcos e flechas, os machados, algumas cuias e cabaças para pegar água e algumas panelas para cozinhar os alimentos (ÉVREUX, 2009:249. Grifo nosso.).

Léry disse que as prisioneiras fazem todos os serviços das mulheres, mas não especificou quais seriam essas atividades. Abbeville salientou que fazem todas as ocupações domésticas como as outras mulheres.

Quando as mulheres e moças capturadas na guerra, são conservadas como prisioneiras durante algum tempo, do mesmo modo que os homens, e tratadas de maneira idêntica, salvo pelo fato de que não lhe dão um marido. Por outro lado, não ficam totalmente presas, mas têm liberdade de andar por aqui e ali. Mandam-nas ajudar nos trabalhos agrícolas e na pesca de ostras. (THEVET, 1978:132).

Ao contrário de Thevet, o capuchino francês Évreux disse que as mulheres e os homens tornados cativos podem se casar.

As outras leis são que os escravos, quer homens quer mulheres, não podem se casar sem o consentimento de seu dono. Isso porque é preciso que tanto o homem quanto a mulher escrava fiquem juntos e que os seus filhos pertençam a seu dono. Os selvagens Tupinambá em geral tomam as moças escravas como mulher, e dão suas próprias filhas ou irmãs aos rapazes escravos, para aumentar e manter a cozinha (ÉVREUX, 2009:148).

Pero Correia ponderou que o tempo de cativo poderia ser bastante longo, envolvendo o plantio do milho, a manufatura de vasilhames diversos e o preparo da bebida de milho.

... y algunas veces traen sus contrarios mucho tiempo presos desta manera, hasta sembrar mijos y hacer tinajas y bareños y ollas. Las tinajas para el vino que hazen de los mijos, las ollas grandes para cozer la carne, los bareños mui grandes para dar en ellos de comer a los convidados, los quales vienen primero 8 y 15 días antes. (SERAFIM LEITE, 1956: 227. Grifo nosso).

Staden relacionou a ocasião da morte em terreiro com a produção de vasilhas cerâmicas e de cauim, de acordo com as receitas indicadas anteriormente.

Alimentam bem o prisioneiro. Mantêm-no assim durante algum tempo e preparam-se para a festa. Nessa ocasião produzem boa quantidade de vasos nos quais colocam sua bebida, e queima também recipientes especiais para as coisas com as quais o pintam e enfeitam, confeccionam, ainda, ramos de penas e os amarram à maça com a qual o matam.

Ao juntarem todas as coisas, decidem o momento em que o prisioneiro deverá morrer e convidam os selvagens de outras aldeias para que os visitem. Enchem, então, todos os vasos de bebidas. Um ou dois dias antes de as mulheres prepararem as bebidas, levam o prisioneiro uma

ou duas vezes para o descampado entre as cabanas e dançam em torno dele (STADEN, 2008: 160-161).

Cardim foi detalhista no relato das etapas da festa de morte em terreiro e descreveu diferentes rituais e processos que demoram ao menos cinco dias, antes de se matar o cativo. A primeira providência é marcar a festa com parentes das redondezas, desde que antes as mulheres tenham começado a fazer as vasilhas cerâmicas.

Determinado o tempo em que há de morrer, começam as mulheres a fazer louça, a saber: panellas, alguidares, potes para vinhos, tão grandes que cada um levará uma pipa; isto prestes, assim os principaes como os outros mandão seus mensageiros a convidar outros de diversas partes para a tal lua, até dez, doze léguas e mais, para o qual ninguém se escusa. Os hospedes vêm em mangotes com mulheres e filhos, e todos entrão no lugar com danças e bailos e, em todo o tempo em que se junta a gente, há vinho para os hospedes, porque sem ele todo o mais agasalhado não presta; a gente junta, começo as festas alguns dias antes, conforme ao numero, e certas cerimonias que precedem, e cada uma gasta um dia (CARDIM, 1980:96. Grifo nosso.).

No primeiro dia de festa, que terá seu ápice com a morte em terreiro, Cardim descreveu com detalhes a corda feita para amarrar o cativo. Disse ele que a corda é muito grande e bem-feita, seria necessário mais de um ano para sua produção. Ao que parece, a corda é acondicionada em vasilhas, seriam elas cerâmicas, atrevo-me a dizer.

(...) estas estão sempre muito bem guardadas, e levão-se ao terreiro com grande festa e alvoroço dentro de uns alguidares, onde lhes dá um mestre disto dous nós, por dentro dos quaes com força corre uma das pontas de maneira que lhes fica bem no meio um laço, estes nós são galantes e artificiosos, que poucos se achão que os saibão fazer (...) (CARDIM, 1980:97).

No segundo e terceiro dia de festa, os homens e as mulheres dançam com as lanças em punho e com gaitas de cana.

No quarto dia preparam o cativo, levam-no ao rio e lavam seu corpo para que receba ornamentos apropriados. Mesmo sabendo o que vai ocorrer, o cativo se mantém altivo. Ao entrar na aldeia, apropriadamente enfeitado, é combatido por todos. A corda está guardada em um recipiente novo e pintado.

Acabada esta luta elle em pé, bufando de birra e cansaço com o outro que o tem aferrado, sae com coro de nymphas que trazem um grande alquidar novo pintado, e nelle as cordas enroladas e bem alvas, e posto este presente aos pés do cativo, começa uma velha como versada nisto e mestra do coro a entoar uma cantiga que as outras ajudão, cuja letra é conforme a cerimonia, enquanto elas cantão os homens tomão as cordas, e metido o laço no pescoço lhe dão um nó simples junto dos outros grandes, para que se não possa mais alargar, e feita de cada

ponta uma roda de dobras as metem no braço à mulher que sempre anda detraz dele com este peso e se o peso é muito pelas cordas serem grossas e compridas, dão-lhe outra que traga uma das rodas, e se ele dantes era temeroso com a coleira, mais o fica com aquelles dous nós tão grandes no pescoço da banda detraz, e por isso diz um dos pés de cantiga: *nós somos aquellas que fazemos estirar o pescoço ao pássaro*, (...) (CARDIM, 1980:97/98. Grifo nosso).

Indicou-nos o narrador que muitos potes com bebidas estão disponíveis, possivelmente em uma “casa de cauim”.

A este tempo estão os potes de vinho postos em carreira pelo meio de uma casa grande, e como a casa não tem repartimentos, ainda que seja 20 ou 30 braças de comprido, está atulhada de gente (...) (CARDIM, 1980:98).

No quinto dia, pela manhã, a mulher se despede do cativo e a corda é retirada do pescoço e colocada na cintura. O matador tem o corpo coberto com barro branco.

(...) lhe paixão as cordas do pescoço à cinta, e posto em pé à porta do que o há de matar, sae o matador em uma dança, feito alvo como uma pomba com barro branco e uma garment a que chamão capa de penna, que se ata pelos peitos, e ficão-lhe as abas para cima como azas de Anjo, e nesta dança dá uma volta pelo terreiro fazendo esgares estranhos com olhos e corpo, e com as mãos arremeda o minhoto que desce à carne, e com estas diabruras chega ao triste, o qual tem as cordas estiradas para as ilhargas e de cada parte um que o tem, e o cativo, se acha com que atirar, o faz de boa vontade, e muitas vezes lhe dão com que, porque lhe saem muitos valentes, e tão ligeiros em furtar o corpo que não pode acertar (CARDIM, 1980:98/99).

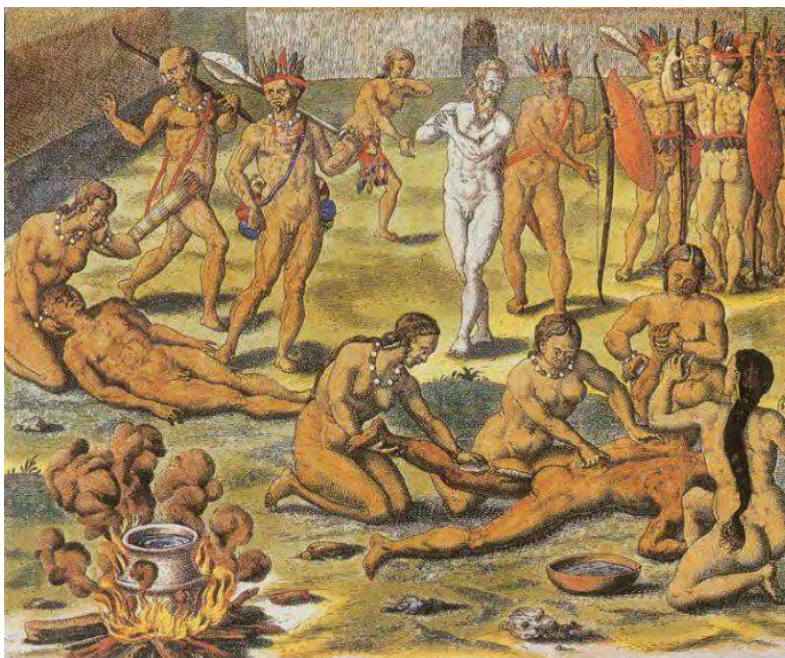


Figura 24: Xilogravura de Theodore De Bry, canibalismo Tupinambá durante prisão de Staden.

Nessa ilustração os recipientes aparecem com características morfológicas típicas, como no pote carenado.

Mesmo sabendo o que vai acontecer e sendo o processo culinário um demonstrativo do que aguarda o prisioneiro ou prisioneira, um índice do que irá suceder, ninguém se intimida pois essa é uma morte desejada.

Embora este desgraçado veja a morte próxima, o fogo aceso, e a assadeira ou jirau pronto para moqueá-lo ou assá-lo a fim de ser comido, não demonstra pesar algum. Ao contrário, está alegre e contente sem cuidar na morte. (ABBEVILLE, 2002:278).



Figura 25: Xilogravura de Theodore De Bry, canibalismo Tupinambá durante prisão de Staden.

Léry chamou a atenção para o fato de ficarem disponíveis ao cativo no terreiro pedras e cacos cerâmicos, enquanto Gândavo falou de pomos duros, similares a uma laranja. Em dois momentos Léry reforçou o uso de fragmentos para serem lançados pelo prisioneiro aos seus carrascos. “Trazem-lhe então pedras e cacos de potes; e os dois guardas, receosos de serem feridos, protegem-se com rodela de couro de tapirussú” (LÉRY, 2007:194. Grifo nosso.).

A *ibirapema*, utilizada para romper a cabeça do prisioneiro de guerra, é pintada pelas mulheres, bem como o corpo do cativo. Dançam em torno da mulher e da *ibirapema*.

Ela tem mais de uma braça de comprimento. Os selvagens untam-na com um material colante. Depois pegam casca de ovo, de cor cinza e pertencentes a uma ave chamada macaguá; raspam-nas até virarem pó e passam este na maça. A seguir uma mulher se senta e desenha algo no pó de casca de ovo que foi aplicado. Enquanto ela pinta, muitas mulheres ficam em volta e cantam (STADEN, 2008:162).



Figura 26: Ilustração de Theodore de Bry para Hans Staden, pintura da ibirapema e do cativo.

O diálogo entre o cativo e o matador foi descrito belamente e já tratado em publicações diversas. Quero reforçar aqui a presença possível dos recipientes cerâmicos, essenciais para os procedimentos descritos, mas que não aparecem de forma clara no texto.

Logo depois que o matam, os selvagens reduzem o corpo a postas, tomando cuidado de aparar o sangue. Lavam seus filhos homens neste sangue como o fito de torná-los mais corajosos, conforme pensam, e de mostrar-lhes como deverão proceder com os inimigos quando chegarem à idade adulta. É de crer que os seus contrários procedam de maneira idêntica em relação a eles (THEVET, 1978: 132. Grifo nosso).

Se, como nos indicou Thevet, o sangue é colhido para lavar as crianças, seria necessário uso de recipientes para guardar o sangue. O uso do recipiente vegetal para colher o sangue do cativo aparece como possibilidade, muito comum e recorrente como tralha de cozinha das comunidades indígenas.

Está uma índia velha com um cabaço na mão, e assim como ele cai acode muito depressa com ele a meter-lho na cabeça para tomar os miolos e o sangue: tudo enfim cozem e assam, e não fica dele coisa que não comam. (GÂNDAVO, 2007:68. Grifo nosso).

Para cuidar do corpo morto, Léry (2007:198) indicou que as velhas chegam junto a ele com água fervente para escaldá-lo. Embora não indique (talvez pela obviedade) a água fervente deveria estar em panelas de barro.

Na ilustração de Theodore de Bry para Hans Staden, no festim canibal aparecem ao menos três recipientes cerâmicos. Na porção inferior esquerda da

imagem dois homens cortam em postas o corpo do morto, um deles, de corpo pintado, está com machado em mãos. O outro, sem pintura aparente, retira as tripas e as acondiciona em um recipiente que está com uma jovem mulher. Na proximidade do núcleo esquarterador, uma criança segura uma cabeça degolada. As mulheres jovens estão degustando as postas do morto, e parecem se deliciar, lambendo o próprio dedo. O preparo culinário ocorre em uma grande panela que está ao fogo, nela, mulheres colocam as tripas do morto que estão guardadas em um prato, além de outra cabeça degolada. Uma criança parece ajudar uma mulher a atizar o fogo com um abano de cestaria, enquanto outra mulher traz mais lenha.

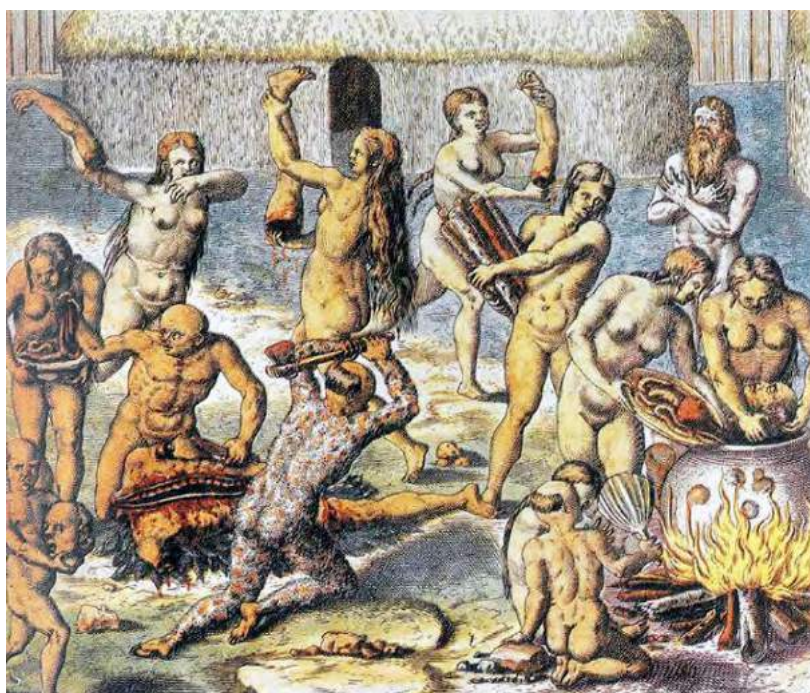


Figura 27: Theodore De Bry canibalismo Tupinambá por Hans Staden.

Saudação lacrimosa

A visita de um amigo é recebida com entusiasmo com a conhecida 'saudação lacrimosa' e nela a vasilha cerâmica é um artefato de extrema importância por indicar as relações sociais envolvidas.

(...) quando qualquer índio aparentado tem agasalhado seus parentes em sua casa e lanço, quando há de comer, deita-se na sua rede onde lhe põem o que há de comer em uma vasilha, e assentam-se em cócoras, suas mulheres e filhos, e todos seus parentes, grandes e pequenos; e todos comem juntos do que tem na vasilha, que está no meio de todos. (SOARES DE SOUZA, 2001 :237. Grifo nosso.)

Thevet narrou que foi recebido com bebidas e comidas e descreveu o cauim de milho envolvendo a presença de vasilhas cerâmicas.

Nos brindou com uma farinha feita de raízes, e do seu cauim, o qual é uma bebida feita de um milho chamado *avati*, do tamanho como uma ervilha. Há dele preto e branco, o usam a maior parte do que eles produzem para esta bebida, fazendo ferver este milho com outras raízes; depois de fervida, o líquido tem a mesma cor do vinho clarete. Os selvagens o acham tão gostoso que dele se embebedam, da mesma forma que por aqui [na França] fazemos...Depois dele ter fervido em grandes vasilhas habilmente feitas com uma terra gordurosa com capacidade de um muy [280 litros em Paris, em 1590], algumas moças virgens vem mastigar este milho assim fervido antes de colocá-lo em outra vasilha destinado a este mister; se uma mulher for chamada para esta tarefa, precisa abster-se do seu marido alguns dias; caso contrário, a bebida nunca chegara ao ponto perfeito. Isto feito fazem ferver de novo até que esteja purgado, assim como vemos o vinho ferver no tonel, e utilizam-no alguns dias depois (THEVET, 1557: 46-47 – tradução André Prous. Grifo nosso).

Jean de Léry, sobre a saudação lacrimosa, indicou que depois de receber o visitante e saudar com lamúrias e choros o seu retorno, é oferecido alimento.

Depois disso o *mussucá* perguntará se queremos comer. Se respondemos afirmativamente, mandará depressa aprontar e trazer numa bonita vasilha de barro um pouco de farinha que comem, veações, aves, peixes, e outros manjares; como, porém os selvagens não têm mesas nem bancos nem cadeiras, servem-no no chão raso. Quanto à bebida, dão-nos cauim que costumam ter preparado. (LÉRY, 2007:237. Grifo nosso).

Segue-se, então, as trocas de mercadoria, com a exposição de tudo trazido pelo visitante. Essa mostra de produtos pode também envolver as vasilhas cerâmicas: “Despejei tudo numa bonita vasilha de barro que ele mandara trazer” (LÉRY, 2007:241 Grifo nosso).



Figura 28: Hans Staden (1595:94) comensalidade para receber visitantes.

Os maracás, importantes instrumentos da vida sobrenatural e sagrada, utilizados durante a morte em terreiro e além, são alimentados regularmente (LÉRY, 2007:216). Certamente esses alimentos são servidos em recipientes de barro ou em cabaças, como seria comum ao servir qualquer pessoa. No entanto, as narrativas não apresentam a forma de servir os alimentos e bebidas para esses não-humanos.

Enterramentos

As vasilhas cerâmicas aparecem também em enterramentos, tanto para o sepultamento de alguns indígenas, quanto nas oferendas alimentares ao morto. Sendo ou não enterrados em vasilhas cerâmicas, o corpo está coberto por uma rede, “de maneira que não toque o morto no chão” (SOARES DE SOUZA, 2001:252).

Na ilustração de época, Thevet (1557:82) indicou a cova para o enterramento do corpo, que está de cócoras, amarrado em seus braços e peito por uma corda. O morto posto na cova foi coberto com uma espécie de recipiente cerâmico em sua cabeça. Ao lado da cova, outros homens utilizam pás para enterrar o defunto. No centro da imagem um homem empunha o maracá e nas margens inferiores mulheres choram o morto. Uma delas tem diante de si uma criança. Não foi abordado em nenhum ponto da narrativa o uso de vasilhas para

o enterramento, somente há sugestão na ilustração. Isso muda em *Cosmografia Universal*, quando se menciona explicitamente o sepultamento em urna.

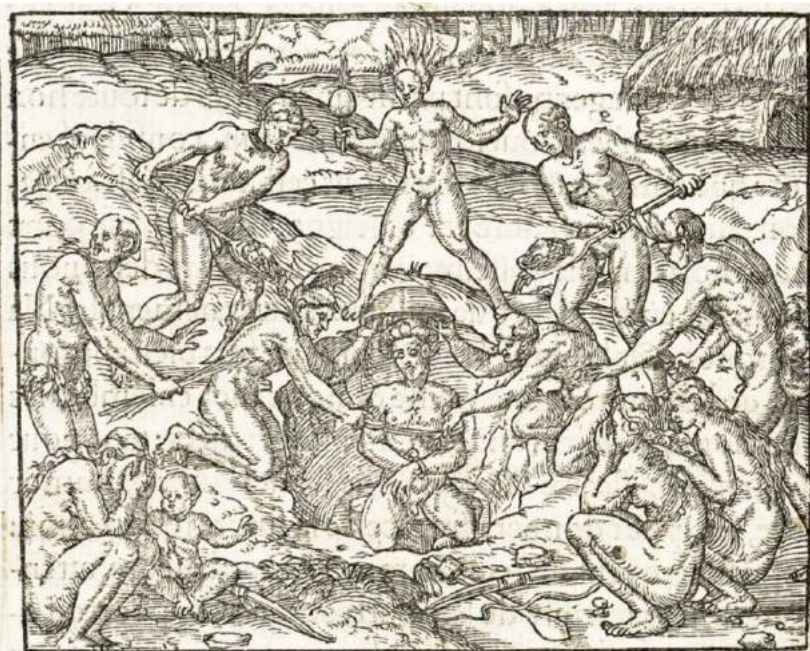


Figura 29: André Thevet (1557:82), enterramento Tupinambá.

Thevet indicou que os enterramentos ocorrem em vasilhas cerâmicas, como Évreux (2007:126/127).

Depois de morto dobram-no na rede em que morreu como uma criança antes de nascer; em seguida colocam-no assim embrulhado e amarrado com cordéis de algodão num grande pote de barro. Enterram-no então num buraco redondo, da profundidade de um homem mais ou menos (THEVET, 1953:925).

No enterro de lideranças indígenas, o corpo morto é coberto de mel e emplumado, como o guerreiro matador e o cativo antes da execução. Nota-se que não se menciona explicitamente a utilização de uma vasilha para sepultar o corpo feminino.

(...) E se morrem as mulheres destes tupinambás, é costume que os maridos lhes façam a cova, e ajudem a levar às costas a defunta, e se não tem já marido o irmão ou parente mais chegado lhe faz a cova. E quando morre algum moço. Filho de algum principal, que não tem muita idade, metem-no em cócoras, atados os joelhos com a barriga, em um pote que ele caiba, e enterram o pote na mesma casa debaixo do cão, onde o filho e o pai, se é morto, são chorados muitos dias (SOARES DE SOUZA, 2001:252).

Cardim indicou que para chorar o morto vêm pessoas de outras aldeias, com o corpo pintado, os principais são colocados em potes cerâmicos e nos dias que se seguem levam ao morto alimentos, que certamente necessitam de recipientes, sejam cerâmicos ou vegetais.

Para estas mortes e choros chamão os vizinhos e parentes, e se é principal, ajunta-se toda a aldeia a chorar, e nisto têm também seus pontos de honra, e aos que não chorão lanção pragas, dizendo que não hão de ser chorados: depois de morto o lavão, e pintão muito galante, como pintão os contrários, e depois o cobrem de fio de algodão que não lhe parece nada, e lhe metem uma cuia no rosto, e assentado o metem em um pote que para isso têm debaixo da terra, e o cobrem de terra, fazendo-lhe uma casa, aonde todos os dias lhe levão de comer, porque dizem que como canças de bailar, vem ali comer, e assi os vão chorar por algum tempo todos os dias seus parentes (...) (CARDIM, 1980:94. Grifo nosso).

Como salientou Léry, no dia seguinte do enterramento levam comidas ao defunto. Acredito que esses alimentos devem estar sempre contidos em recipientes apropriados, como indicaram Léry e Manuel da Nóbrega em uma carta de 1549.

(...) na primeira noite depois de sepultado o cadáver, grandes alguidares de farinha, aves, peixes e outros alimentos e potes de cauim e continuam a prestar esse serviço verdadeiramente diabólico ao defunto, até que apodreça o corpo. (LÉRY, 2007:247. Grifo nosso.).

Quando muere alguno de los suyos pónenle sobre la sepultura platos llenos de viandas, y una red en que ellos duermen, muy bien lavada. Esto porque creen, según dicen, que después que mueren tornan a comer y descansar sobre su sepultura. (SERAFIM LEITE, 1956: 152. Grifo nosso).

Uso em ritos e nomeações diversas

Os recipientes cerâmicos são mediadores dos processos de transformação do alimento, do corpo morto, além de mediar as relações sociais. Aparecem também em um rito descrito para trazer as chuvas. Uma procissão de homens e mulheres de todas as idades, empunhando um espinho de tucum andava em fila.

Mandou encher de água vários recipientes de barro, murmurou não sei o quê em cima, e depois mergulhou naquela água um ramo de palmeira com o qual molhou a cabeça de todos os presentes, dizendo: sejam purificados, para que meu espírito possa enviar as chuvas em abundância. Em seguida, pegou uma grossa vara de junco, oca, que ele encheu de erva de *petum*; acendeu uma ponta da vara e soprou a fumaça sobre os selvagens, dizendo: apanhem a força do meu espírito, graças à qual ficarão para sempre com saúde e coragem para lutar contra os inimigos. Depois, plantou um pé de árvore no centro da aldeia, e cobriu de algodão; girou várias vezes em volta, e afirmou que, naquele ano, eles teriam uma grande quantidade de algodão (ÉVREUX, 2009:244. Grifo nosso).

É digno de nota que a olaria é utilizada para nomear as pessoas no mundo Tupinambá. Staden (1978:83) foi cativo de *Nhaêpepo-oaçu* (que o desejava

devorar), bem como de sua mãe, “uma velha mulher que pretendia fazer os vasos onde seria preparada a bebida para os festejos de minha morte”. Staden não traduziu o nome do seu amo, mas esse é um termo bem conhecido na literatura arqueológica - em especial pelos estudos decorrentes dos dicionários produzidos por Montoya - que podemos traduzir como panela grande.

Abbeville indicou os nomes dos principais de cada aldeia na Ilha do Maranhão e três deles se destacam: *Quatiare-uçu*, que ele traduz por *carta* ou *letra grande*, poderia ser também *pintura grande*; além de *Canuaaçu* e *Canuamiri*, que traduz respectivamente por *tintura* e *tintura pequena*. Isto reforça a importância da olaria que nomeia pessoas da comunidade, inclusive as lideranças e os grandes guerreiros como indicado nesses poucos exemplos. Sabemos pouco sobre os nomes das mulheres, que, supúnhamos, poderiam também se referir a vasilhas.

Os termos para a olaria designam corpos celestes também, Abbeville (2002:296) indicou que uma delas é *Gnauepuéou*, que ele traduziu como frigideira redonda.

Considerações: narrativas coloniais sobre a cerâmica e a mulher

Por meio das descrições de época, é possível observar o papel ativo da mulher no ciclo de vida, a relação ensino-aprendizagem entre gerações, a mobilidade de padrões com a idade (GILCRHRIST, 2007). Cada classe de idade desempenha uma tarefa nesse sistema, aprendendo a domar o barro e o corpo. As jovens – como os guerreiros que matam em terreiro – têm o corpo marcado, ficam na rede afastadas da comensalidade e das relações sociais (RAMINELLI, 2010).

A mulher é mediadora na transformação do barro para a cerâmica em todas as comunidades narradas. Ela também intermedeia a transformação do alimento ordinário, como as farinhas e o sal; e do alimento extraordinário, como o cauim. Vasilhas cerâmicas e os alimentos são produtos que promovem as relações sociais.

A cerâmica marca ainda o rito de morte – com os enterramentos em vasilhas e no serviço de alimentar o morto – e os ritos de purificação. Os nomes de lideranças e de astro celeste se originam da olaria.

Os diferentes suportes recebem os grafismos inscritos pelas mulheres, que aparecem nos corpos humanos, vivos ou mortos, na *ibirapema* e na cerâmica, pelo menos. As xilogravuras de época apontam que os mesmos grafismos eram utilizados nesses suportes.

Silvia Carvalho (1983) argumenta que na morte em terreiro o cativo é pintado na testa e o matador é pintado dos olhos até os joelhos, como se fossem complementares. A comparação entre as xilogravuras de Staden e Abbeville indicam um padrão similar sendo aplicado na testa do cativo, na *ibirapema*, e também no matador. O famoso Tabajara Caripira, descrito por Abbeville, apresenta grafismos similares feitos no corpo, e não na testa. São as mulheres que aplicam preferencialmente todos esses grafismos.



Figura 30: Detalhe de ilustração de Staden, com reforço crômico na pintura (esquerda) e ilustração de Abbeville (direita).

As pinturas corporais indicadas por Florence para os Apicás já no século XIX, apresentam muitas semelhanças com os grafismos encontrados em vasilhas Tupiguarani. Os motivos aplicados no rosto são similares aos motivos aplicados nas bordas das vasilhas, e aqui incluem o corpo da mulher. Uma narrativa gráfica se mantém.



Figura 31: Hércules Florence, indígena Apicá em Diamantino, Mato Grosso, 1828.

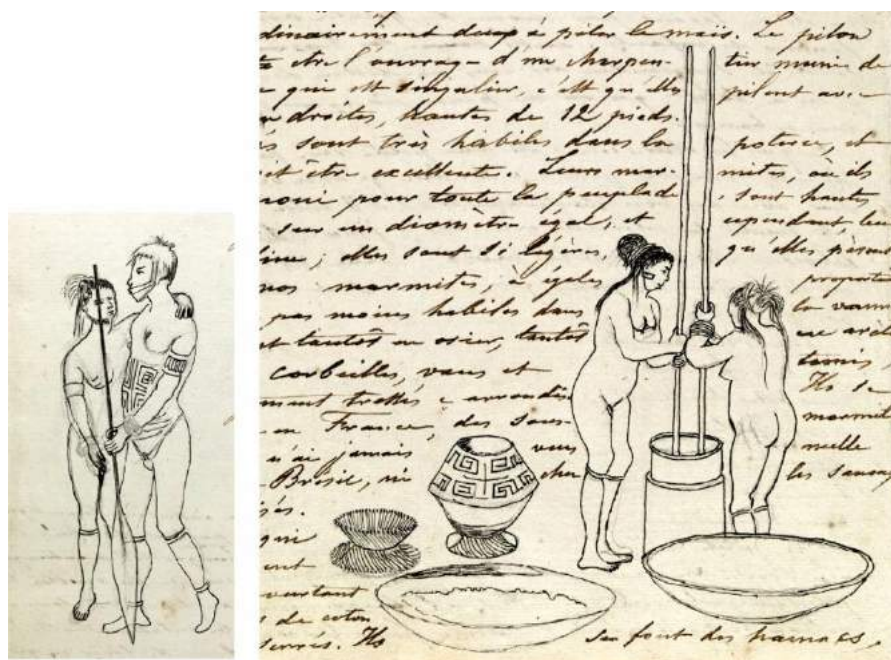


Figura 32: Hércules Florence, detalhe casal Apicá (esquerda) e contexto de produção alimentar (direita), corpo e pote compartilham o mesmo motivo pintado.

Florence descreveu a cerâmica como produção das mulheres para os grupos Apicá do rio Arinos, que contactou em 1828. Relacionou à língua ao Guarani e indicou uma produção semelhante para os alimentos.

As mulheres trabalham mais: põem o peixe a cozer, e quando o há em abundância assam-no em pratos de terracota; fazem-no secar e socam-no com as espinhas, o que constitui a farinha de peixe, com a qual enchem os sacos, que guardam como mantimento.

Preparam o *camuí*, que é milho socado e cozido numa panela de barro cozido cheia d'água. Cada qual vem com sua cuia, quando lhe apraz, tirar dessa bebida.

Para pilarem o milho, são comumente duas. O pilão parece obra de carpinteiro munido de boa ferramenta; o que ainda mais surpreende, é que as mãos são varejões bem direitos de 12 pés de altura.

Hábeis na arte cerâmica são os apiacás e a argila de que usam de qualidade excelente. As panelas onde fervem os *camuí* têm três palmos de alto sobre igual diâmetro, e, entretanto, as paredes são tão finas e o todo tão leve que pesam a metade de nossas panelas de iguais dimensões.

Os potes, vasos, panelas, têm no geral a figura de dois cones truncados unidos pela base. A louça é ornada dos mesmos ângulos retos, paralelos entre si, como pintam no corpo, mas o todo apresenta mais variedade. Como cesteiros não são menos hábeis, servindo-se ora de vime, ora de arestas de caniço. Cestos, joelhas e peneiras são perfeitamente trançados e arredondados. Como na Provença tecem uns descansos de vime para panelas, que no Brasil não vi senão entre esses índios. (FLORENCE, 2007:219-220).

Vale ainda outra passagem, em que indica que seriam os Apiacá também degustadores do banquete antropofágico. Em uma conversa entre o Sr. Langsdorff e um indígena Apiacá, o primeiro perguntou se já haviam tomado guerra contra os Tapanhuma, seus vizinhos. Diante da afirmativa, ele perguntou se costumavam comer os prisioneiros. Respondeu igualmente que sim. Essas passagens, junto com os exemplos de Debret indicam uma permanência da tradição oleira, culinária e antropofágica.

Cabe ressaltar, através de uma narrativa de Gandavo, que o corpo da mulher pode ser construído de diferentes maneiras. Ele apontou a presença de mulheres executando tarefas do mundo masculino, utilizando as indumentárias e artefatos designados aos homens. Dessa narrativa pode-se supor que as pessoas indígenas poderiam escolher o gênero e a sexualidade, sem serem punidas por isso.

Algumas índias se acham nestas partes que juram e prometem castidade, e assim não casam nem conhecem homem algum de nenhuma qualidade, nem no consentirão ainda que por isso as matem. Estas deixam todo o exercício de mulheres e imitam os homens e seguem seus ofícios como se não fossem mulheres, e cortam seus cabelos da mesma maneira que os machos trazem, e vão à guerra com seu arco e flechas e à caça: enfim que andam sempre na companhia dos homens, e cada uma tem mulher que a serve e que lhe faz de comer como se fossem casados (GANDAVO, 2008:69).

É fundamental observar com essas narrativas a presença dos recipientes cerâmicos como mediadores de diferentes ritos e eventos sociais e políticos. A materialidade feita por mulheres é parte constitutiva da vida social dessas comunidades.

Capítulo 3- Palavreando em Tupi Antigo e Guarani Antigo

La Salvia e Brochado (1989) foram os primeiros arqueólogos a sistematizar os termos ênicos para nomear os recipientes cerâmicos e seus processos de feitura. Assim, eles introduziram muitas palavras utilizadas na arqueologia Tupiguarani ainda hoje, como *yapepó* (panela, recipiente que vai ao fogo) e *cambuchí* (talha, recipiente para fermentar o cauim). Recentemente, Noelli et al (2018) relacionaram outras centenas de vocábulos referentes aos termos cerâmicos, em um artigo inspirador. Nas duas obras, focalizaram as palavras relacionadas à cadeia operatória, morfologia, decoração e à história de vida das peças cerâmicas.

Inspirada por esses percursores, mergulhei em busca das palavras em dois dicionários de Montoya, observando três edições diferentes de *Vocabulário* (1724, 1898, 2002), e duas do *Tesouro* (1639 e 2011) sobre a língua Guarani. Além deles, busquei os seguintes dicionários sobre o Tupi ou língua brasílica: Drumond (1952, 1953), aqueles de Barbosa (1951), Veiga (1971) e, pontualmente, recorri a Ayrosa (1951). O objetivo era verificar se outros termos poderiam ser de alguma utilidade para a arqueologia interessada no estudo da cerâmica e, ao mesmo tempo, comparar o Tupi e o Guarani antigos. Essa pesquisa resultou em pouco mais de 2.500 verbetes. Desse conjunto, 445 palavras ou frases foram abordados de forma sistemática pelos colegas citados anteriormente para o Guarani, a partir de Montoya (NOELLI et al, 2018). Mesmo assim, algumas delas serão retomadas aqui para complementações pontuais.

A minha contribuição consiste em assinalar novos termos, relacionados à educação em geral e à aprendizagem da cerâmica; também o corpo e os sentidos foram alvo de meu interesse. Minha leitura desse conjunto de termos listados em dicionários implica minha experiência como mulher imersa na prática da olaria: como produtora de cerâmica, coletei essas palavras para pensar seu processo produtivo.

Metodologia

Para a coleta dos dados, quais sejam, as palavras ou expressões relacionadas a cerâmica na língua Guarani, procedi à leitura das obras, à medida que conseguia acesso a elas. Por mera coincidência, pude ler as três edições de

Vocabulario de la lengua Guarani em ordem cronológica em relação à sua republicação, já que a primeira edição é de 1640.

Ao longo da leitura de cada dicionário, compilei cada verbete que foi julgado relevante para descrever o processo de ensino e aprendizagem da tecnologia oleira, para além de sua cadeia operatória.

A leitura das três obras mostrou que a mesma palavra, em diferentes épocas, foi grafada de forma específica. Insisti na compilação das três edições por notar uma leve variação na lista de palavras. Não sei pontuar o motivo dessa alteração entre as reedições, mas esse foi o impulso para manter exemplos de cada um dos dicionários, e não utilizar somente a reedição mais recente, organizada por Bartolomeu Meliá.

Depois de inventariada, cada palavra ou expressão foi organizada em classes específicas dentro de duas categorias distintas, contando os processos de produção ou ensino e aprendizagem da olaria.

Somente depois de formados os conjuntos, organizando a lista inicial, consultei o *Tesoro de la lengua Guarani*, publicado em 1639, e depois a obra reeditada em 2011, organizada por Meliá. Segui a metodologia proposta por Graciela Chamorro (2009), e utilizei o *Tesoro* para aprofundar os conceitos linguísticos. Devo salientar que a obra dessa pesquisadora foi inspiradora e talvez tenha sido uma motivação para me estender pela busca de termos linguísticos sobre aprendizagem.

Para o tupi ou língua brasílica sistematizei a leitura e coleta de dados do *Vocabulário da Língua Brasílica* (1952, 1953) organizado e revisto por Carlos Drummond, em colaboração com Plínio Ayrosa, a partir de manuscritos do século XVII, obra que pode ser atribuída ao Padre Leonardo do Vale, com coautoria do Padre Anchieta (DRUMOND, 1952:10). Posteriormente, consultei outros três dicionários Tupi, de Barbosa (1951), Veiga (1971) e Ayrosa (1951), para complementar ou elucidar alguns pontos, aumentando a lista inicial.

Pontualmente, consultei dicionários de língua espanhola e portuguesa, em especial Covarrubias Orozco (1611).

A língua foi observada por conectar o pensar, o falar e o atuar, como salientou Branislava Susnik. Para ela, os fatores linguísticos, culturais e sociais são interdependentes e caracterizam os grupos, de maneira dinâmica.

Para los pueblos tribales, la lengua no es simple medio de comunicación oral ni solo depende del acondicionamiento cultural. Las “palabras-términos” integran, y también imponen, determinadas conductas sociales, rigiendo el comportamiento convivencial de la comunidad (SUSNIK apud Pires, 2014:33).

Meu objetivo não é uma análise linguística, mas antes, uma busca pela cosmovisão dos que a praticavam, já que a língua aciona, ao mesmo tempo, aspectos concretos, a forma de viver e de pensar. Nesse sentido pode nos ajudar a fazer inferências sobre a tecnologia oleira. A minha questão aqui é entender como a tecnologia oleira aparece nomeada em seus detalhes produtivos e o que eles podem nos ensinar.

Escolhi apresentar considerações gerais sobre cada conjunto de termos, alternadamente em Guarani e Tupi, com sua correspondente tradução, em forma de tabela. Todo o texto da tabela foi extraído de sua referência indicada¹.

O produto da olaria: falando de recipientes

O termo genérico para se referir ao recipiente, o continente, é *rirú* (e variações de grafia) ou *yru*, como indicaram Noelli et al (2018:176) ou *mbae riru*, em Guarani. Chama atenção a associação entre *cherirú*, que literalmente poderíamos traduzir por ‘meu recipiente’, traduzido por Montoya como ‘*el vientre de mi madre*’. A relação entre o recipiente e o ventre da mulher reitera a conexão entre artefatos e corpo feminino.

ESPANHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
VASIJA	Mbae riru	VL533
VASIJA, CESTO	Rirú, ryru	AB606; V394
CESTO, ‘CONTINENS’ [COSA QUE CONTIENE], VASO	Yru, ryru, tepyru, îrú	T641
CONTENER	Riru	VL184
VASO, CESTO, CONTINENS	Rirú. Cherirú, <i>mi embarcacion; o el vientre de mi madre</i>	TL342, T506

Tabela 1: Termo genérico para recipiente, em Guarani

¹ Códigos de referência para as obras em Guarani de Montoya. Arte e Vocabulário de 1724 sigla AB, Vocabulário de 1898 sigla V, Vocabulário de 2002 VL. Tesouro de 1639 sigla T, Tesouro de 2011 sigla TL. Código de referência em Tupi: Vocabulário da Língua Brasília, de Drumond e Ayrosa sigla VLB. Os demais textos citados nas tabelas apresentam referências indicadas.

Para o Tupi foi possível identificar a mesma palavra em todos os dicionários consultados para o termo genérico *uru*, *ruru* ou *mbae rurú*. Em um dos verbetes, a relação entre receptáculo e estado de prenhez deve ser destacada pela relação já apontada entre o corpo das mulheres e a olaria.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
VASILHA	Uru	Viegas, 1971:103
RECEPTÁCULO	Uru	Viegas, 1971:85
RECEPTÁCULO: VAZILHA; CESTO; PRATO	Uru	Barbosa, 1951:157
COFO	Urú	Ayrosa, 1951:37
COFO	Uru. Multiplex	VLB 1:76
ALFORGE OU SACA	Mbaë rurú	Ayrosa, 1951:25
INCHADO, EMPAPADO, EMBEBIDO, PRENHE	Ruru, uru1 com r	Barbosa, 1951:141

Tabela 2: Termo genérico para recipiente, em Tupi

Algumas palavras, como se verá à frente, foram compostas com a utilização do termo genérico para demonstrar a função do recipiente, geralmente, contemplando tanto artefatos existentes no universo ameríndio quanto objetos nomeados depois do processo de colonização.

Morfologia dos recipientes

As diferentes formas de recipientes foram designadas, conforme indicado em La Salvia e Brochado (1989), estudo esse retomado por Noelli et al (2018). Apresento aqui verbetes em Guarani tratados por esses autores, com algumas complementações pontuais. Ao mesmo tempo, comparativamente, apresento também os dados coletados para o Tupi ou língua Brasília, observando as classes morfológicas apresentadas pelos autores citados.

Os verbetes para panela foram traduzidos em Montoya por *yapepó* ou *japepó*, e comentados por Noelli et al (2018: 172, 177). Covarrubias Orozco (1611:568) define o termo como “recipiente no qual se cozinha”, sem associar a ele uma morfologia específica, mas sim uma função.

Associada à palavra *yapepó* notei outros termos, nas edições mais antigas de Montoya: *yucoe* e *ñocoe*, que nomeiam as panelas com pescoço ou gargalo.

Isso vale para o termo *quarepoti carapua yapepo*, que indica o ferro como material de construção (*quarepoti*, a tradução mais fidedigna seria como excremento das minas) de uma baixa, *carapua*; panela, *yapepo*. Montoya traduz como ‘trévedes’. No dicionário da língua castelhana de Covarrubias Orozco (1611:54) *trévedes* “es un cerco de hierro con tres pies que se pone en el fuego, y sobre el las calderas y las ollas”. O material construtivo indica que esse foi um objeto conhecido depois do processo de colonização, um caldeirão.

Aparece ainda um termo específico para panela pequena, *yapepói*, também nomeada de *yapepó miri*. Covarrubias Orozco (1611:598) define *puchero* como “la olla que le cozia las puches”, que são “un género de guisado de harina y azeite”.

Esses vocábulos anteriores, que não estão presentes nas discussões de Noelli et al (2018), parecem-me relevantes para pensarmos a morfologia dos recipientes.

As panelas foram descritas e dicionarizadas demonstrando sua variação de tamanho, entre pequena, *japepo miri* ou *yapepói*; média, *japepo voya*; e grande, *japepo guasu*. Detalhes morfológicos sobre as panelas foram dicionarizados também em Guaraní por Montoya. As panelas podem ter o fundo pontiagudo – *japepo revichuã*, ou redondo – *japepo revi agua*. Esses termos indicam a forte presença e importância dos recipientes, pois as variações morfológicas e detalhes formais são ressaltados pela nomeação. Para essa morfologia, foi possível identificar uso de tampa, *japepó asojáva*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
OLLA	Yapepó, japepo	AB 498, T200
OLLA COM PRONOMBRES	Che rejapepo - mi olla; nde rejapepo - tu olla;	T200
OLLA DEL GARGUERO	Yucoê	AB 498, TL 199
OLLA/ OLLA DEL GARGUERO	Yapepó/ ñocoê (tesoro no lo tiene), yucoê	VL 409
TRÉVEDES	Quarepoti carapua yapepo	VL 526

PUCHEROS, OLLITA	Yapepóí; yapepó myri	AB536
OLLA MEDIANA	Yapepo voya	T200
OLLA GRANDE	Japepo guasu	T200
OLLA PEQUEÑA	Japepo miri	T200
COM EL SUELO ALGO PONTIAGUDO	Japepo revichuã	T200
OLLA DE SUELO REDONDO	Japepo revi agua	T200
TAPADERA DE LA OLLA	Japepó asojáva	T90

Tabela 3: Panela em Guarani

Nos dicionários de língua tupi a palavra panela aparece traduzida com duas grafias possíveis: *naê pepó* e *nhaêpepô*. Um dos termos indica o tamanho, *nae pepó miri*; e ainda indicação de vaso de asa, pois *pepó* significa “asa, pena de asa ou barbatana” (BARBOSA, 1951:122). O termo pode ainda ganhar o prefixo *ita* para designar o mesmo artefato ‘panela’ feito de mineral mais resistente. Évreux (2009:206) grafou dois termos para panela: *gnahensein* e *gnahempepo*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
PANELA	Naë pepó (No tex. popó)	Ayrosa:1951:84
PANELLA	Nhaëpepô	VLB 2:63
PANELINHA	Nae pepó mirí	Ayrosa:1951:84
VASO DE ASA	Nhaëpepó	Barbosa, 1951:107
CALDEIRA, OU CALDEIRÃO	Jtanhaenpepo	VLB 1:63
CALDEIRA DE ENGENHO	Jtanhaenpepoguaçu.	VLB 1:63
TACHA, TACHO, OU CALDEIRA	Jtanhaepepô	VLB 2:123
PANELA	Gnahenseis, gnahempepo	Évreux, 2009:206

Tabela 4: Panela em Tupi

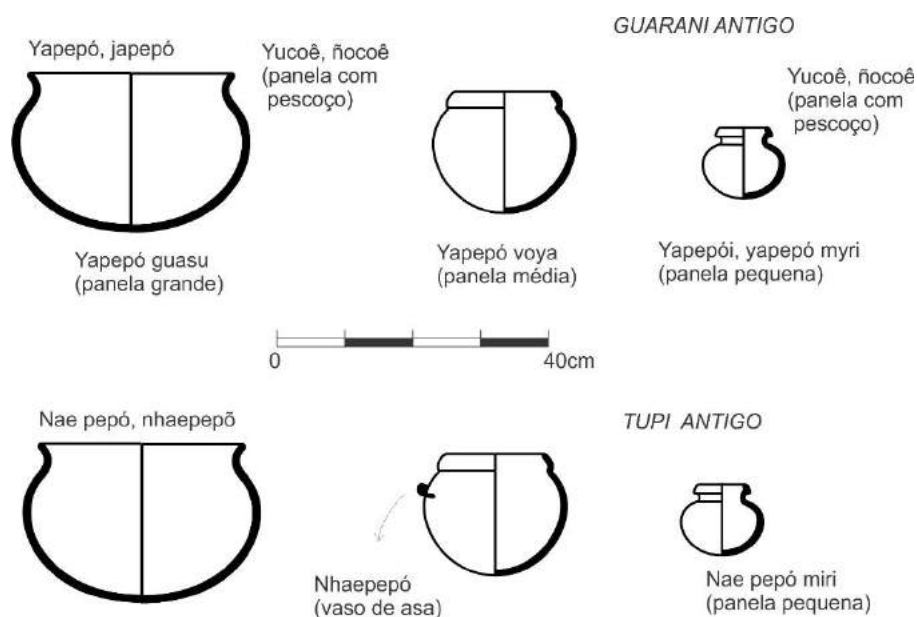


Figura 33: Síntese dos termos para yapepó/naë pepó, Guarani e Tupi.

Os termos *ñaeá* ou *ñaetá* (com suas variações de grafia) estão associados, nos dicionários de Montoya, ao verbete ‘caçuela’, conforme indicaram Noelli e colegas (2018:177). A expressão *py guasu*, associada ao substantivo, qualifica a capacidade volumétrica do recipiente.

Os termos traduzidos para balde incluem uma função específica em um recipiente genérico: *yiruru guasu*, que poderíamos traduzir pela composição água, recipiente, grande; e *ybira ñae* vocábulo que aciona a matéria-prima vegetal utilizada na construção da tigela

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
CAÇUELA	Ñaeá (TES. ñaetá. VOC. ñaeá)	VL 145
	Ñaeá	AB 229
CAZUELA	Ñaëa	V95
	Ñaëta	T358
TINAJON	Ñaetá guaçu; ñae pi guaçu	AB 590
	Ñaë ta guasu; ña'e guasu, ñaë py guasu;	V380
BALDE DE TRAER AGUA	yiruru guaçu; ybira ñaë	VL125
CENTRO, CAPACIDADE, VACÍO/ ANCHICORTO / NO HONDO	Py / py guasu / pymiri	T455

Tabela 5: Caçarola em Guarani

Nos dicionários de Tupi ou língua brasílica consultados, identifiquei o termo *tigela*, em nenhum deles foi encontrado o termo *caçarola*. A grafia da palavra difere, pois apresenta sufixo – *pycoé* ou *pyguaia* que podem ser igualmente traduzidos por *côncavo* (BARBOSA, 1951:133). Évreux indicou o termo como *ytageuk gnanhé* (ÈVREUX, 2009:206), com o prefixo que indica produção por outro material, como ferro.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
TIGELA DE COMER	Nhaêpiggoaya; nhaêpigcoê	VLB 2:128
TIGELA	Nhaêpycoê	Barbosa, 1951:107
	Nhaépyguaia	Barbosa, 1951:107
TIGELA	Ytageuk gnanhé	Évreux, 2009:206

Tabela 6: Tigela em Tupi

Noelli et al (2018:177) indicam o termo *ñamôpyu* como torrador, embora no dicionário de Montoya esteja também associado a *caçarola* e *forno*. Listei aqui os termos indicados para *assador*, que aparecem também em Montoya, embora não tenha conseguido avançar na compreensão de seus significados.

Nos dicionários em Tupi esse não foi um termo registrado. A ação de “torrar como o milho no alguidar”, *açaebe*, foi a expressão mais aproximada (DRUMOND, 1953:133).

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
HORNO, CAZUELA GRANDE	Ñamypyu	V228
CAZUELA, TOSTADOR	Ñamypyu	T359
CAZUELA	Ñamopyu	V95
TOSTADOR GRANDE	Ñamypyu guasu	T359
TOSTADOR, HORNO QUE DICEN	Ñamypyu, ña'e pyu	V384
TOSTADOR	Ñamy pyv; ñaepuu	AB595
TACHO	Rebirupabae (Tes no tiene)	VL 526
ASSADOR	Mbae reçicába.	AB190
	Aça, quarepotiçoo recîha; mocaêha	VL107

Tabela 7: Tostador em Guarani

Na língua Guarani, o prato foi dicionarizado como *ña'e* e *ñaembe*, os termos aparecem como sinônimo na edição de *Tesoro* de 1639.

Conforme apontam Noelli et al (2018:177) estão associados ainda os termos *tembe'y'u* e *tembiyru*, além de *teñae*. Tamanhos diferentes foram indicados: *ña'embe guasu*, para o maior e *ña'embe mini*, para o menor; para indicar o prato fundo, *ña'embe pycoe guasu*. Somente no dicionário de 1639 identifiquei a palavra *picoê*, assim grafada para indicar canal, concavidade ou convexidade; diferentemente de *py* ou *py guasu*, que aparecem nos demais dicionários definidos como centro, capacidade ou vazio.

Pratos feitos por outros materiais, como vidro e também o prato vidrado (seria com verniz vegetal?), foram indicados nos dicionários de Montoya, respectivamente, como *ytabera*; *ña'embe imoendypúpy* ou *ñaembe bera*. Além de pratos feitos de prata e de madeira, *kuarepoti ñaembe* e *yvyra ñae* ou *yvyra ñaembe*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
BARRO CÓNCAVO, PLATO	Ñaë	T358
COSA CONCAVA	Ñae	TL241
CÓNCAVO Y (PÉ) CHATO, PLATO	Ñaëmbé, ñae	TL241
PLATO	Ñaëmbé, tembe irú; ñaëmbé; tembe'y'u	AB 522, V322
PLATO DE BARRO	Ñaëmbé, ñaev; ñaëmbé; ñaë'u	AB 522, V322
LOÇA, PLATOS DE BARRO	Tuyu ñaembe	VL362
LOÇA	Ñaëmbé	AB449
PLATO	Ñaëmbe, tembiu riru; cherembiu riru - <i>mi</i> <i>plato</i>	VL435
	Ñaëmbe, tembiyru	T358
	Tembiyru	T558
PLATO, RECIEBE MUCHOS NOMBRES	Teñae	Noelli et al 2018:177
COSA USABLE, Y TOMANLO POR EL	Mbiporu	TL214
PLATO		
PLATO GRANDE	Ñaëmbe guasu	T358
PLATO CHICO	Ñaëmbe mini	T358
PLATO HONDO	Ñaëmbe pykoë guasu	T358
CANAL, CONCAVIDADE, CONVEXO	Picoê, mbicoê	TL290

CENTRO, CAPACIDAD, VACÍO	Py, py guasu	T455
VIDRIO, PLATO VIDRIADO	Ytabera; ñaembe bera	VL539
PLATO DE CALABAÇO	Iacuî	AB522
PLATO DE MADERA	Ibirá ñaembé; ñaembé ibirá	AB522
PLATO DE PALO	Yvyra ñaẽmbe	T358
BARRIL	Yvyra ñaẽ	T358
CUBO PARA SACAR AGUA	Ibira nae myri	AB275
PLATO DE PLATA	Quarepotí ñaembé; kuarepoti ñaẽmbe	AB522; V322
POÇO/ CUBO COM QUE SE SACA EL AGUA	Ygua pipucu/ ybira ñae; renohêha	VL437

Tabela 8: Prato em Guarani

Em língua Tupi o termo para prato segue similar, com grafia variando entre *ñae* (em Ayrosa), *nhae* ou *nhaen* (para os demais). O termo *nhaembeba* talvez indique o prato vidrado, se o aproximarmos de *ñaembe bera* (*bera* como vidro). O material de metal para a construção é indicado com o prefixo *ita*, que pode ser traduzido como pedra, formando a palavra *itanhaen*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
ALGUIDAR	Ñae, como che reñae, meu alguidar; nde ñae, teu alguidar; señae seu alguidar	Ayrosa:1951:18
PRATO	Nhaen	VLB 1:31
	Nhae	Viegas, 1971:80
	Nhaẽ; nhaẽbeba	VLB 2:84
	Nhaebeba	Barbosa, 1951:107
	Nhaẽ	Barbosa, 1951:179
	Ñaé	Ayrosa:1951:91
	Nhãe	Viegas, 1971:173
PRATO, VASO	Nhaé	Barbosa, 1951:107
BACIO QUALQUER, OU PRATO	Nhaen	VLB 1:50
LOUÇA	Nhaê	VLB 2:24
BACIA, OU BACIO DE ESTANHO	Itanhaen	VLB 1:50

Tabela 9: Prato em Tupi

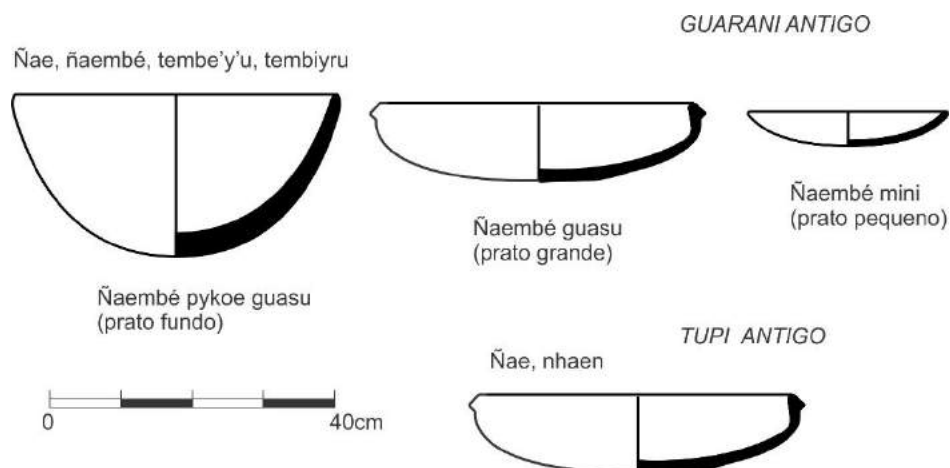


Figura 34: Síntese para termos ñae/nhaem em Guarani e Tupi.

Na língua Guarani, o recipiente para conter líquidos possui várias denominações em espanhol, ‘cântaro, tinaja, jarro, vaso, botijuela’ e um termo constante na língua nativa, *kambuchí* com variações na grafia de acordo com a época da transcrição.

Aparece, ainda, indicação de detalhe morfológico, como a presença de um bico, *cambuchi timbucu*. O tamanho do recipiente é também indicado, *kambuchi guasu* e *kambuchí mirí*. Além disso, outros detalhes morfológicos estão presentes: vaso de boca pequena, *kambuchi juru’i*; presença de asa, *kambuchí nambí*, presença de cintura, *kambuchí jarukuái* e corpo redondo, *kambuchí apu’ã*.

Outros termos compostos indicam função, como cântaro para água, *kambuchi iaça, y’asa; y’asy*; e botija para azeite e coisas semelhantes, *kambuchi iñakuruguãí*. A função de recipiente para água pode aparecer com o termo genérico *yiriu*. Já a função de trazer água aparece com dois termos inéditos, *yyaraha* e *yrenohêha*.

Por fim, vale citar uma expressão que indica a nomeação de artefatos trazidos com os religiosos durante o período colonial. Segundo Covarrubias Orozco (1611:66), “ampolla es un género de vaso de vidrio, que tiene el vientre grueso y redondo, em que se lleva vino, agua, azeite, y otras cosas liquidas”. Montoya indica os termos *cambuchi myrimissa habá* e *caguyrirú missa apohâguâmâ*, o primeiro com nomeação de uma categoria de recipiente, *kambuchí*; o segundo com categoria genérica para recipiente, *rirú*, e indicação do consumo de vinho, com o prefixo *kagui* (MONTROYA, 2011:232).

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
CÁNTARO	Kambuchi; cambuchí	V88, AB 236
VASO	Cambichí, kambuchi	AB606, V394
TINAJA, JARRO, VASO	Kambuchi	T235
VASO	Cambichí	AB606
JARRO DE PICO	Cambuchí tymbucû	AB433
JARRO/ JARRO COM PICO	Cambuchi mini/ kambuchi timbucu	VL351
TINAJÓN	Kambuchi guasu	T235
VASO DE BOCA PEQUENA	Kambuchi juru'i; kambuchi jurumi	T235, T184
VASO COM ASA	Kambuchi nambi	T235
BOTIJUELA COMO DE ACEITE, Y COSAS SEMEJANTES	Kambuchi iñakuruguãï	T235
VASO CEÑIDO	Kambuchi jarukuái	T235
VASO REDONDO	Kambuchi apu'ã	T235
CÁNTARO PARA ÁGUA	[Cambuchi] iaça	AB 236
	[Kambuchi] y'asy; [kambuchi] y'asa	V88
CÁNTARO PARA ACARREAR ÁGUA	[Kambuchí] y'asa	T631
CÁNTARO/ CÁNTARO PARA TRAER AGUA	Cambuchi; cambuti (TES no lo tiene), yriru/ Yyarahá; yrenohêha	VL154
AMPOLLAS, VINAGERAS	Cambuchi myrimissa habá; caguyrirú missa apohâguâmâ	AB163

Tabela 10: Cântaro em Guarani

Em língua Tupi palavra similar pode ser identificada com semelhante definição, sendo que a grafia se modifica ligeiramente: *camuci*, *camussi*, *kamusi*, *kamosí*, *kamotí*, *camicy*.

Pude identificar um termo que apresenta um detalhe morfológico: *camuciajura*, que pode indicar um recipiente com pescoço, *ajura* em Tupi (BARBOSA, 1951:25). Não identifiquei qualquer outro termo em Tupi que marcasse função.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
POTE QUALQUER	Camuci	VLB 2:83
JARRO QUALQUER		VLB 2:7

TALHA, OU POTE QUALQUER		VLB 2:123
UASO QUALQUER		VLB 2:142
POTE, VASO	Camussi	Barbosa, 1951:44
POTE	Kamusi	Viegas, 1971:80
	Kamosí ou kamoti vulg (também camiçy)	Ayrosa:1951:90
JARRO QUALQUER	Kamosí, vulg kamoti, significa pote	Ayrosa:1951:69
TALHA, OU POTE QUALQUER	Kamosí, vulg. kamoti	Ayrosa:1951:104
VASO QUALQUER	Kamosí	Ayrosa:1951:110
CANTARA OU QUARTA	Camuciajura	VLB 1:66

Tabela 11: Cântaro em Tupi

Gostaria de indicar aqui a fruta cambuci, originária da vegetação de mata Atlântica, aparece em Tupi *'ybakamusi*. (NAVARRO, 2013:516). Árvore da família das Mirtáceas, *Campomanesia phaea*, cuja fruta tem uma morfologia semelhante aos recipientes nomeados de *kamuchí* ou *camucí*. Palavra similar, formato similar.

Ainda em língua Tupi, o recipiente associado à produção de vinhos e de cauim é dito *igaçaba*, com variações na grafia. Évieux (2009: 206) indica o recipiente como grande panela de barro para bebida fermentada, *kaoin-rou*. Pode ser que o sufixo remeta a *uru*, *ruru*, designação genérica do recipiente em Tupi.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
POTE EM Q. FAZEM OS UINHOS	Igaçaba	VLB 2:83
TALHA	Ygasaba	Viegas, 1971:96
POTE EM QUE FAZEM VINHO	Ygasába	Ayrosa:1951:90
TALHA DE FAZER CAUIM	Ygassaba	Barbosa, 1951:164

Tabela 12: Talha, pote para vinho em Tupi

Em Guarani, o recipiente para beber a bebida fermentada aparece associado aos termos *kambuchi miri yguavá*. Portanto, indica o compartilhar de uma categoria, anteriormente citada, *kambuchí*, em tamanho menor, *miri*. Ao mesmo tempo, duas funções são salientadas: beber água, *yguaba* (e variações); e beber vinho, *caguaba*.

O mesmo artefato aparece com material de vidro, *ñeângechaka yguavá*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
CUBILETE	Cambuchi myrí, cambuchi mini	AB 275, VL 198
CUBILETE. COPA, O VASO	Kambuchi miri	V121, V114
JARRO	Kambuchi miri, yguáva	V240
JARRO PARA ÁGUA	Kambuchi miri yguáva	T235
VASO DE BEBER	Yguaba	VL533
VASO DE BEBER AGUA	Iguaba; yguáva	AB606, V394
VASO EM QUE SE BEBE AGUA	Yguavá	T631
TINAJA PARA AGUA	Ygua riru	T631
VASO DE BEBER VINO	Caguaba, kaguáva	AB606, V394
VASO DE VIDRO	Ñeângechacá i guába; ñeângechaka yguáva	AB606, V394

Tabela 13: Copo para beber em Guarani

Em Tupi foi possível identificar a mesma palavra, *caguaba*, ao recipiente para beber cauim ou vinho; e *iggoaba* para o recipiente de beber água. Ambas as palavras aparecem com sufixo *burû*, cujo significado não pude precisar.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
VASILHA DE BEBER CAUIM OU VINHO	Caguaba	Barbosa, 1951:43
TAÇA OU COPO	Caguaba; caguaburû	VLB 2:123
PÚCARO, E TODO O VASO MANUAL Q. SERVE DE BEBER AGOA	Iggoaburû; iggoaba	VLB 2:89

Tabela 14: Copo para beber em Tupi

Cada sufixo indica o tipo de líquido e a ação, seja em Guarani ou Tupi, *yguavá* ou *iggoaba*; *kaguavá* ou *caguaba*. O prefixo *y* ou *ig* indicam a água; e *ka'a* ou *ca'a* indicam a bebida alcoólica, o vinho, como foi dicionarizado. Já o termo *guavá* ou *guaba* denotam lugar ou o próprio instrumento de beber.

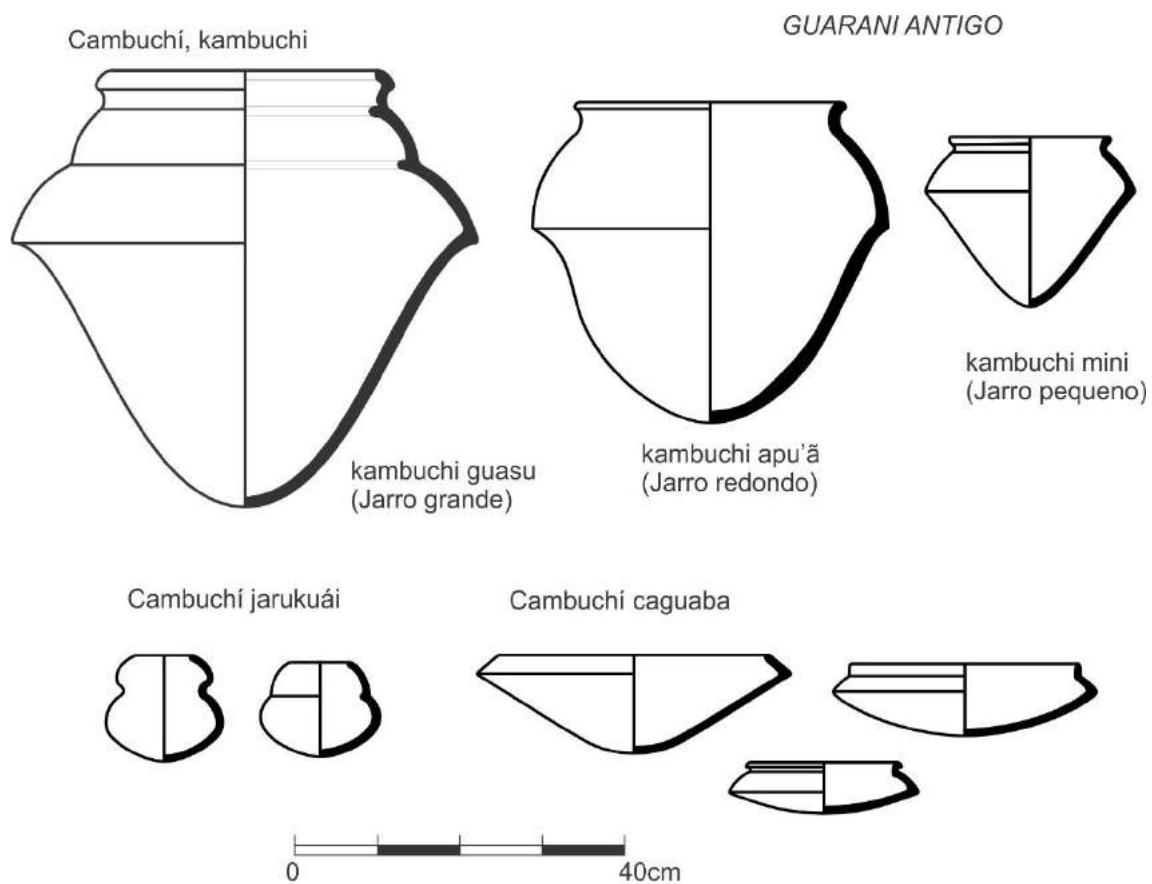


Figura 35: Síntese de termos envolvendo a palavra Kambuchí em guarani.

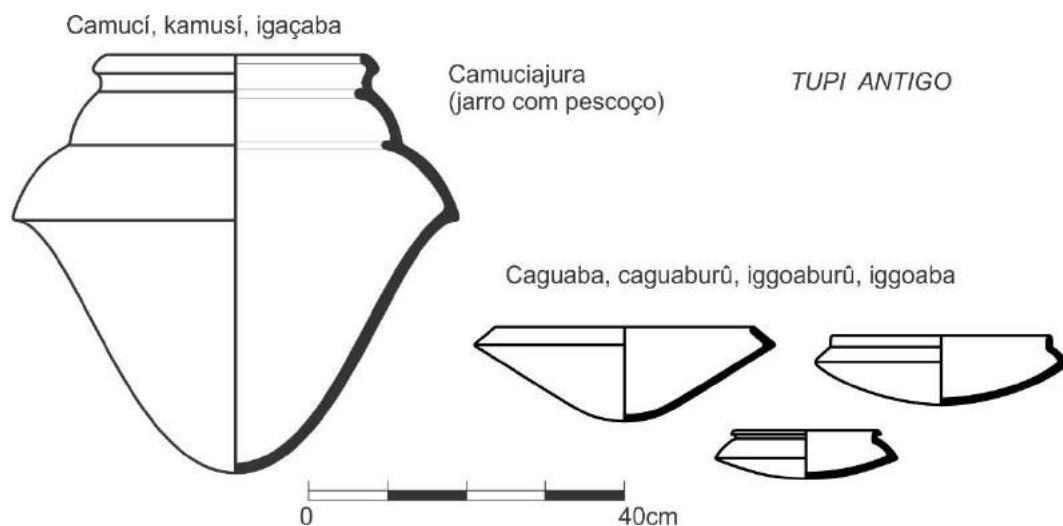


Figura 36: Síntese para os termos envolvendo camucí em Tupi.

Partes dos recipientes: detalhes anatômicos

Cada recipiente é composto por porções específicas que são nomeadas detalhando a anatomia desse corpo. Cada porção tem sua função e necessidades específicas, em termos simbólicos e técnicos. Muito comum, entre diferentes comunidades oleiras do mundo inteiro, que esses termos para cada detalhe anatômico do recipiente sejam estendidos das nomeações dadas também ao corpo humano ou ao corpo de outros seres.

A abertura do recipiente é associada à boca, e o lábio é a porção terminal do vaso; a última porção a ser produzida e, geralmente, a primeira a secar, por sua espessura mais delgada.

Tanto em Guarani quanto em Tupi essa associação entre o lábio e a abertura do recipiente e sua porção terminal é clara.

A boca, em ambas as línguas, conforme os dicionários consultados, é nomeada *jurú*. Em Guarani, os lábios, *rembe*, também são nomeados individualmente, o superior como *akuã* e o inferior como *tembe*.

Nos recipientes a porção terminal é *rembe* e parece-me, pela descrição de Montoya, que o termo *rembe'y* refere-se a uma morfologia específica de borda que avança como um pescoço da panela. Essa é uma morfologia de recipiente que pode sim ter uma borda específica na manufatura cerâmica.

O mesmo ocorre para a nomeação da morfologia do tipo prato, *ña'e rembe'y*. Embora em espanhol o termo signifique “orelha de prato”, em Guarani, ao que tudo indica, é utilizado para descrever uma morfologia com borda específica.

A boca é também utilizada como metáfora para a abertura do recipiente como em *kambuchi juru'i*; *kambuchi jurumi*, que implicam em vaso de boca pequena.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
LÁBIO DE ABAIXO	Tembé, tembe	AB437, V245
LÁBIO DE ARRIBA	Aquã, akuã	AB437, V245
LÁBIO DE ABAJO, MEU LÁBIO	Tembe / che rembe	T556

CANTO, ORILLA, MARGEN DE CAMPO	Tembe'y	T556
CANTO, ORILLA	Tembeí	AB237
	Tembey/ ybirape rembey	VL154
EL LABIO DE LA OLLA	Japepo rembe	T200
EL LABIO DE LA OLLA (QUE SALE AL MODO DE CUELLO HACIA ARRIBA, O COMO EL LABIO DE LA BACINILLA)	Japepo rembey	T200
ORILLA DE PLATO	Ña'e rembe'y	T556
VASO DE BOCA PEQUEÑA	Kambuchi juru'i; kambuchi jurumi	T235, T184

Tabela 15: Lábio do corpo, lábio do recipiente, em Guarani

Em Tupi os termos são similares. No entanto, há indicada uma diferença de gênero, o lábio inferior do homem é nomeado *tembê* e o da mulher é *cembê*. O lábio do recipiente é também nomeado *cembê*, indicando ao eleger a mesma palavra as relações que se conectam entre o corpo da mulher e o artefato cerâmico, o recipiente.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
BEIÇO DE BAIXO	Tembê se he de homem, e se não Cembê	VLB 1:53
BEIÇO PELLA BORDA DO PUCARO, TALHA, ETC	Cembê	VLB 1:54
BORDA DE QUALQUER COUSA	Cembeiba	VLB 1:57
OURELA POLLA BORDA DO PANO, OU QUALQUER	Cembeigba	VLB 2:60

Tabela 16: Lábio de mulher, lábio do recipiente, em Tupi

O corpo do recipiente recebe o mesmo nome dado à barriga do corpo humano, ventre: *tié*, *tye*. O volume da barriga do recipiente é nomeado de forma semelhante ao corpo da mulher grávida, respectivamente, *yapepó gua'a*; *kuña heve agua'a*. A superfície externa também é nomeada por *ayapé* ou *ajape*, compondo termos como *japepo ajape*; e por *yapécoti*.

Podemos entender o termo *japepo ambopykyraguy* como a face interna do recipiente cerâmico, a parte de dentro, o côncavo, também chamado *japepo pykyraguy*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
BARRIGA DE OLLAS	Tié	AB209
BARRIGA; TRIPAS	Tye/ tye po'i	T605
BARRIGA	Tye, tebe, ybigua, ybiy	VL126
VIENTRE	Tye, teve, tigé	V399, VL539
LA BARRIGA DE LA OLLA POR DE FUERA	Yapepó gua'a	T125
MUJER PRENHADA, BARRIGONA	Kuña heve agua'a	T125
SUPERFICIE	Apé; ayapê	AB582
LA SUPERFÍCIE, O TEZ; CASCO, NATAS	Ajape	T18
LA BARRIGA DE LA OLLA POR DE FUERA	Japepo ajape	T200
LA TEZ EXTERIOR DE LA OLLA		T19
DE FUERA, O POR DEFUERA DEL VASO	Y yapécoti	AB297
LO CONVEXO DE LA OLLA	Japepo ambopykyraguy	T456
LO CÓNCAVO DE LA OLLA POR DE DENTRO	Japepo pykyraguy	T200

Tabela 17: Barriga, ventre e superfície em Guarani

Em língua Tupi não identifiquei em nenhum dos dicionários consultados termo que indicasse a barriga do recipiente ou similares. A palavra para barriga humana é similar, transcrita como *tiguê*, *ciguê*. Chama atenção uma divisão corporal própria, conforme o verbete: o termo *igbigoa* parece nomear a parte do umbigo para baixo; enquanto *tambê*, *çambê* destaca a área perineal.

A superfície foi identificada com o mesmo termo para o Guarani, *ajape*, sem composição com termos referentes aos vasilhames ou recipientes. A face externa do recipiente foi identificada como *yapecotig*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
BARRIGA	Tiguê, ciguê.	VLB 1:52
BARRIGA SO A PARTE DELLA DO IMBIGO PARA BAIXO	Jgbigoa. A outra parte quanto diz de uerilha a uerilha, chama-se Tambê, çambê.	VLB 1:52
CASCO, TEZ, SUPERFÍCIE, CASCA	Ajapé	Barbosa, 1951:25
DE FORA COMO DE VASO & SIMIL.	Yapecotig	VLB 1:92

Tabela 18: Barriga em Tupi

Em Guarani, o fundo do recipiente é designado como as nádegas do corpo humano, nosso próprio assento, *tebí*. Montoya apresenta a forma específica de nomeação do assento do recipiente na face externa e o fundo na face interna,

respectivamente *rebi* e *rugua*. A composição do termo para o assento das panelas foi dicionarizada como *yapepo rebi*, *japepo revi*, *yapeporebi*, para o lado de fora do assento; *yapepo rugua* para o lado de dentro. Também para cântaro ou talha, respectivamente, *cambuchi rebi*, *cambuchi rugua*.

O assento, a extremidade final do prato, é nomeado de *ña'embe ropyta*, solo do prato. O assento ou solo do recipiente pode ser descrito ainda em sua forma específica, como ponteagudo, *japepo revichuã*; ou redondo, *japepo revi agua* ou *kambuchi apu'ã*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
TRASERA PARTE	Tebí	AB597
ASENTADERA, O ASSIENTO DE CUALQUIER COSA, FIN DE LA COSA	Tebí	AB190
ASENTADERA, ASSIENTO DE OLLA &C. ASSIENTO DE LA OLLA POR FUERA. POR DENTRO	Tebi/ yapepo rebi, yapepó rugua	VL108
ASSIENTO DE CANTARO E CAJA, FUERA, DENTRO	Tebi/ cambuchi rebi - caramengua guapihaba/ cambuchi rugua - caramengua rugua	VL110
EL SUELO DE LA OLLA POR DE DENTRO Y FUERA	Japepo revi	T200
EL ASIENTO DE LA OLLA POR DE DENTRO	Japepo rugua	T200
FONDO DE CÁNTARO Ó OLLA POR DE FUERA/ FONDO DE COSA REDONDA E LARGA COMO CALABAZO	Tebi. Yapeporebi/ tebichuã	VL308
SUELO DE PLATO	Ñãembe ropyta	T585
COM EL SUELO ALGO PONTIAGUDO	Japepo revichuã	T200
OLLA DE SUELO REDONDO	Japepo revi agua	T200
VASO REDONDO	Kambuchi apu'ã	T235

Tabela 19: Assento ou fundo do pote em Guarani

Em língua Tupi a nomeação do assento do pote é a mesma dada ao fundo do recipiente pelo lado de fora, o assento, *cebira*. O fundo em sua face interna é nomeado de *çoã* ou *koá*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
FUNDO DE QUALQUER UASO DA BÃDA DE DENTRO. -	Çoã	VLB 1:145
FUNDO DE QUALQUER COUSA, DA PARTE DE DENTRO	Koá	Ayrosa, 1971:63
FUNDO ASSI DE FORA	Cebira	VLB 1:145
FUNDO, DE FORA	Sebýra	Ayrosa, 1971:63
NADEGAS	Cebira	VLB 2:46

Tabela 20: Assento ou fundo do pote em Tupi

Na composição dos detalhes anatômicos dos recipientes, foi possível identificar a nomeação de asas nos vasos, em Guarani. Diferentemente da associação latina, que remete às aves, na língua Guarani e Tupi a relação se dá com o corpo humano, orelha, *nambi*, que forma a expressão vaso com asa, *kambuchi nambi*.

O recipiente com vertedouro, como bico, é nomeado como o nariz, *ti*; e forma as expressões *cambuchí ti*, *kambuchi timbucu*. Novamente, enquanto a língua latina associa o bico do recipiente (como de um bule) às aves, as línguas nativas mantêm a metáfora com o corpo humano.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
ASA, CABO. SI ÉS CÁNTARO	Pihicaba/ kambuchi nambi	VL105
VASO COM ASA	Kambuchi nambi	T235
OREJA	Nambi	VL410
JARRO DE PICO	Cambuchí tymbucû	AB433
JARRO/ JARRO COM PICO	Cambuchi mini/ kambuchi timbucu	VL351
PICO DE JARRO	Cambuchí tí	AB520
PICO DE JARRO/ DE PAJÁRO	Cambuchiti/ guirati	VL433
NARIZ	Ti	V288
GRANDE	Mbuku, mbucu	T338

Tabela 21: Outras porções do recipiente em Guarani

Em Tupi, as 'asas do vaso' aparecem tanto em sua associação à anatomia humana, a orelha especificamente, *nambi*; quanto à anatomia animal, *pepó*.

Chama a atenção a expressão *rurú nambi*, formada por designativo genérico de recipiente (*uru*, *ruru*) e pelo termo substantivo para orelha (*nambi*).

E ainda a descrição da função da asa: *pysyk inambí suí*. A expressão *nhaêpepoguaçu* pode ser traduzida literalmente por prato, asa, grande.

Em Tupi identifiquei também o termo *ajura*, como colo do pote, o mesmo usado para nomear o pescoço humano.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
ORELHA; ASA [DE VASO ETC.]; BAGO [DA YGAPEMA]	Nambi	Barbosa, 1951:105
ORELHA	Nambí	Viegas, 1951:72
ORELHAS	Nambí	Ayrosa, 1971:83
AZA DO UASO	Nambi	VLB 1:44
ASA DO VASO	rurú nambi; pega da asa: <i>pysyk inambí suí</i>	Ayrosa, 1971:25
ASA	Pepó	Viegas, 1951:8
ASA; PENA DA ASA; BARBATANA	Pepó	Barbosa, 1951:122
AZADO	Nhaêpepoguaçu	VLB 1:44
PESCOÇO	Ajura	Barbosa, 1951:25
COLO DO POTE	Ajura	VLB 1:77

Tabela 22: Outras porções do recipiente em Tupi

A nomeação das partes do recipiente mantém a relação com o corpo humano. Como forma de pensamento, isso faz pensar nos próprios recipientes como pessoas. E, como pessoas, são manufaturas em um processo longo e contínuo, conforme pretendo demonstrar não somente pelos termos ligados à produção oleira, mas também pelo processo de educação nessa sociedade.

GUARANI ANTIGO

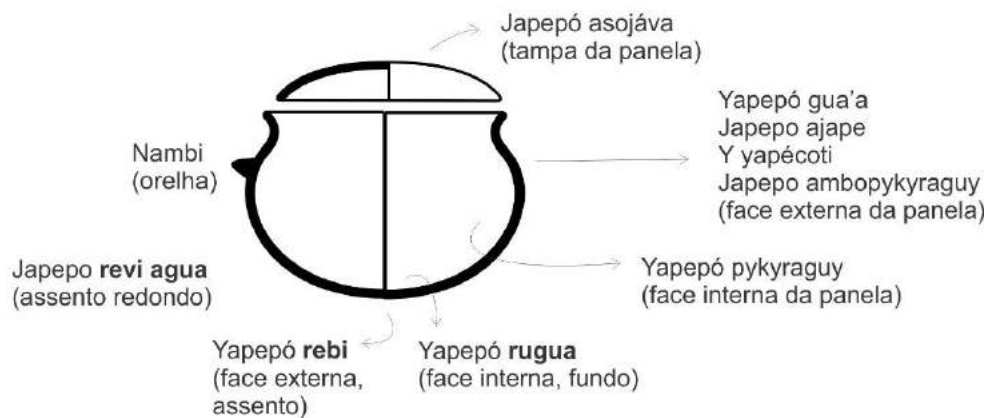
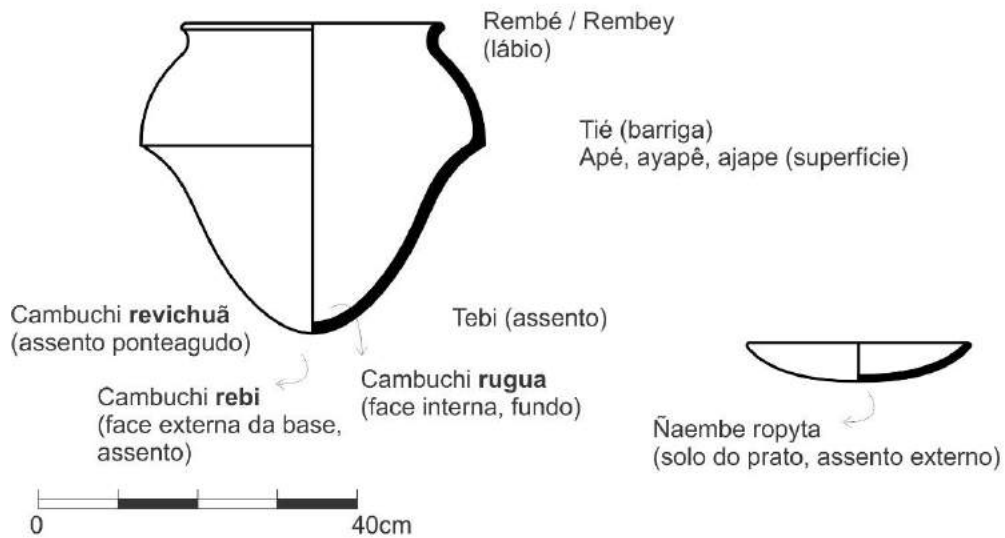


Figura 37: Termos em Guarani para cada porção do pote.

TUPI ANTIGO

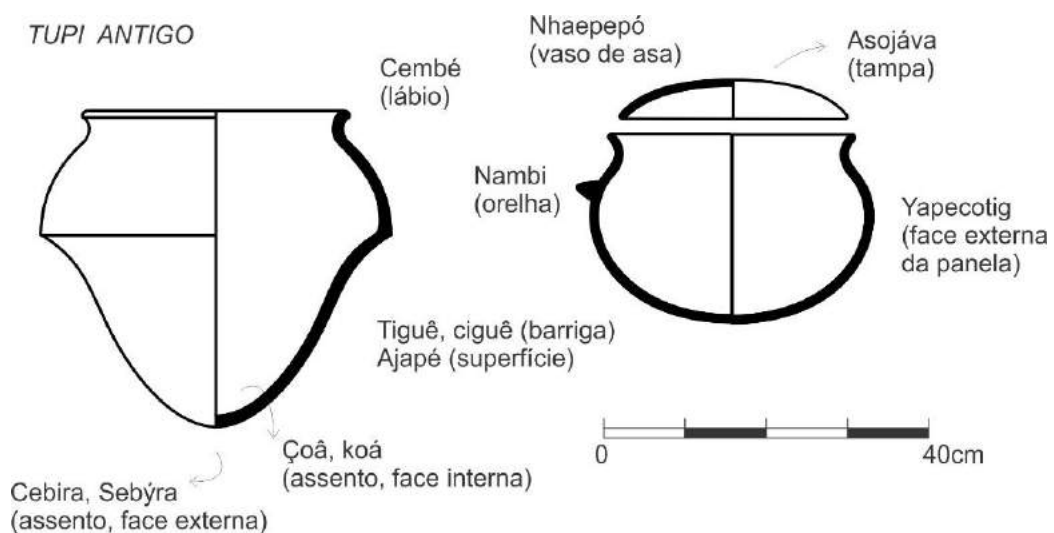


Figura 38: Termos em Tupi para a porção do recipiente.

O processo produtivo da olaria em palavras

Nesta secção reuni os termos associados ao processo produtivo da olaria, ou que podem ser associados a ele diretamente.

Matéria-prima: argila e preparo da massa

Nos dicionários consultados foi possível identificar dois verbetes de interesse para a matéria-prima da olaria: barro e argamassa, e não argila, uma nomenclatura técnica das ciências da terra. É importante resgatar o termo argamassa, pois, segundo Covarrubias Orozco (1611:86), refere-se à massa argilosa, barro pegajoso e tenaz, indica ainda que é o barro que se usa na olaria. Assim sendo, é justo ampliar a coleta dos termos disponíveis em Tupi-guarani para descrever a matéria-prima essencial da olaria.

O termo *barro* apresenta muitas nomeações: *ibiuu*, *nhauuma*, *ña'eu*, *taguá*, *tyjúka*, *tuyu*, *ybyuúma*, considerando os dicionários Tupi e Guarani. Ao contrário de Noelli et al (2018), considero que o termo *tuyu* não deve ser excluído do rol de possibilidades de nomeação da matéria-prima da olaria em Guarani, uma vez que Montoya também apresenta *tuyu ñaembe* que traduz como 'loça, platos de barro'.

O termo argamassa é traduzido por *ita ku'i apomõngatu* (ou *ytacuí apômõngatú*) e está relacionado à expressão pó de terra – *ita kuí* (BARBOSA, 1951:89); e espesso ou pegajoso, *apomõng* (MONTTOYA, 2011:72). A mesma ideia em *tuyu apomô*.

Essas diferentes nomeações poderiam mesmo indicar o aspecto concreto do barro, nomeando os estados ou tipos de argila com usos distintos: contemplando a manufatura, tratamentos de superfície como barbotina e produção de tinta de densidades diferentes (como engobe e aguada, por exemplo).

Se observarmos os textos de artes plásticas em língua espanhola, *lodo*, *papilla* (LYNGGAARD, 1993: 22) são termos para descrever os aspectos concretos e sensíveis da papinha, uma argila muito plástica, pegajosa, praticamente sem impurezas e com muita água de modelagem, como um creme, útil para colar duas porções de argila, por exemplo. Poderiam ser acrescentados

a cada rolete para fortalecer a ligação entre eles e ajudar na manutenção da umidade. Assim poderia ser entendido o termo *tuyu apatayi* (*barro pegajoso*). *Apataji* é coisa espessa ou o ato de espessar, *apatayi*, foi traduzido também como argamassa.

O termo *tobatinga* é importante resgatar, em língua Tupi significa barreira branca, barro branco como cal. Em uma das edições de Montoya, portanto em Guaraní, o barro branco é dito *tobatí*, e *tuju tí* ou *ña'eu tí*.

O barro pode ser descrito como amarelo, *taguá*, esse mesmo termo usado para indicar uma espécie de barro pesado. Aparece como *tagoâ* e está associado pela descrição do verbete à tinta à base de argila amarela com o qual se pinta a vasilha.

O 'barro colorado' é descrito por Montoya como *tapytã* em Guaraní, e como *ybypitanga* por Barbosa ou *igbipitanga* por Drumond, em língua Tupi ou brasílica. De toda forma, os sufixos *pytã* e *pitanga* descrevem a cor vermelha. Seria esse possivelmente o barro terracota, para a manufatura. Em língua Tupi aparece ainda *tagoapiranga*, indicado como tinta para pintar as vasilhas. O local de extração da argila, traduzido como barreiro, é indicado como *ybyguará piránga*, *yby piránga*, *iguarapiránga*, *guarapiranga*. Aparece ainda o termo *nhãuügoara*, para nomear o barreiro do qual se retira a matéria-prima da olaria.

A descrição envolve diferentes características concretas e sensíveis: cores de barro, possível descrição do estado da argila, densidade e viscosidade.

ESPANHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
ARGAMASA	Ita ku'i apomõngatu	V51
	Ytacuí apômõngatú	AB185
	Tuyu apomô. Apatayi	VL98
BARRO DE LOZA	Ñãë'u	V69
	Ñãev	AB210
BARRO. BARRO DE LOZA PARA HAZER OLLA &C	Ibiuu, tuyu/ ñaeû	VL127
BARRO BLANCO	Tovatí	V69
	Tobatí	AB210
	Tuju tí	T595
BARRO DE LOZA BLANCO	Ñãëu ti	T358

BARRO COLORADO	Ta pytã	V69
	Tapytã	AB210
BARRO NEGRO DE LOZA	Ñãëu	T358
LODO/ ENLODAR LA PARED/EMBARRAR, ENLODAR	Tuyu/ añemouû	VL362
LODO, BARRO, COSA PODRIDA	Tuju	T595
LOÇA, PLATOS DE BARRO	Tuyu ñaembe	VL362
PEGAJOSA COSA/ BARRO PEGAJOSO	Mbae pomô/ tuyu apatayi	VL424
ESPESSO	Apomong	T72

Tabela 23: termos linguísticos Guarani para argila e derivados

PORTUGUÊS	TUPI OU BRASÍLICO	REFERÊNCIA
BARRO	Nhauuma	Viegas 1971:11, 174
	Nhauuma	Barbosa 1951:108
	Tyjúka, tujúka.	Ayrosa, 1971:27
	Ybyuúma	Barbosa 1951:163
BARRO DE LOUÇA	Nhauüma	VLB 1:52
ESPÉCIE DE BARRO PESADO	Taguá	Viegas 1971:11
ESPÉCIE DE BARRO	Taguá	Viegas, 1971:199
BARRO BRANCO COMO CAL	Tobatinga. Outro amarello com q. se dá cor á louça. Tagoâ. Outro uermelho com q. se pinta. Tagoapiranga.	VLB 1:52
BARRO AVERMELHADO	Ybypitanga	Barbosa 1951:162
BARRO QUALQUER TERRA VERMELHA	Jgbipitanga	VLB 1:52
ALMAGRA	Taguapirãga	VLB 1:32
BARRO AMARELO	Taguá	Barbosa 1951:148
BARREIRAS	Ybyguará pirãnga, yby pirãnga, iguarapirãnga	Ayrosa, 1971:27
BARRANCO	Ybyassura	Barbosa, 1951: 161
BARRANCO	Ybyama	Barbosa, 1951: 161
BARRANCOS	Jgbiãma; jgbiãbiãma. Jgbiaçura	VLB 1:52
BARREIRAS QUE HA COMÜMENTE AO LONGO DO MAR EM TERRA ALTA.	Guarapiranga	VLB 1:52
BARREIRO DONDE SE TIRA BARRO	Nhãuügoara	VLB 1:52
LODO	Tuyúk	Ayrosa, 1971:72

LAMA	Igbiguûma. Tjuuca. Tjumumúna, esta he húa muito alta em q. se atola muyto como em lagoas de agoa doce. Etc	VLB 2:17
LAMAÇAL COMO QUER	Tjuucuçû	VLB 2:18

Tabela 24: termos linguísticos Tupi ou Brasília para argila e derivados

Nos dicionários, o preparo do barro pode ser identificado por meio de palavras que indicam ações específicas. É preciso deixar o barro com plasticidade suficiente para a modelagem, amassar e sovar são importantes, e implicam ações diferentes.

Observando os termos coletados em Guarani, *amou'u* e suas variações indicam amolecer o barro, abrandar, hidratar. É possível 'ablandar desliendo', *amboyku*. E também 'ablandar remojando', *amboruru*, neste caso, trata-se da inclusão de água de modelagem, tornando a pasta mais úmida e plástica. Em Tupi, o termo *aimouum* implica 'amassar como barro ou cal'.

Fazer, amassar e sovar aparecem relacionados, em Guarani, ao termo *ayayuca* (com variações de grafia), trata-se da ação de deixar o barro preparado (amassando e sovando). Em Tupi o termo foi grafado como *ajaiucâ*, 'sovar como massa'.

Há também a existência de substantivos para qualificar o barro como amassado, pronto. Ao menos três expressões indicam o barro como amassado: *tuju ijajukapy*, *imou'umbýra*, *ña'eu ijajukapýra*. O resultado do trabalho de amassar aparece qualificado como barro bem amassado, *ijajuka katupýra*, mal amassado, *ndijajuka katuhávi*, além do barro não fino, *ña'eu ei*.

O termo *tuju* aparece aqui no sentido de ser amassado e feito, como o *ña'e'u*, talvez indique mesmo tipos diferentes de sedimentos pegajosos que eram feitos para diferentes usos na olaria. Assim *ajapajuka tuju* pode ser o correlato para barbotinas e engobes distintos da argila da manufatura do recipiente, *ajapajuka ña'e'u*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
ABLNDAR BARRO	Amou'u (-mo)	V4 2

	Amõuu (mo)	AB105
	Amonû	VL 11
ABLANDAR DESLIENDO	Amboyku	VB 5 1
ABLANDAR REMOJANDO	Amboruru (-vo), amou'u (-na)	VB 5 1
SALPICAR MOJANDO	Ahii pii Ta	AB564
	Ahipii, amboobi	VL487
ABLANDAR TIERRA, HACER BARRO	Ayvy mboruru	T:649
BARRO HAZER DE LOÇA	Ajapajuka ña'e'u	V 69
	Ayapayuca ñaev	AB210
BARRO, HAZER	Ajapajuka tuju, ajapo tuju	V 69
	Ayapa yucá tu yu. Ayapó tuyû	AB210
AMASSAR BARRO	Ajajuka ña'e'u, amou'u tuju	V37
	Ayayucáña u. Amôûûtuyu	AB160
AMASSAR	Ayayuca. Ayapituca	VL73
BARRUNTAR	Aimong'ãng, añemo'ãng	V 69 1
	Aymôang	AB210
ENLODAR LA PARED/EMBARRAR,ENLODAR	Tuyu, añemouû	VL362
SOVAR LA MASSA, AMASSAR	Ayayuca	VL503
	Ayapa yucá. Aya yucá	AB580
AMASSADO BARRO	Tuju ijajukapy, imou'umbýra	V37
	Ña'eu ijajukapýra	T358
	Tuyuyyâ îucapî. Ymôûûmbîra	AB160
NO ESTÁ BIEN AMASSADO	Ndiyayuca catu habi	VL73
NO ESTÁ BIEN AMASADO	Ndijajuka katuhávi	T24
BIEN AMASADO	Ijajuka katupýra	T24
BARRO NO FINO	Ña'eu ei	T358 2
HUMEDECER REMOJANDO	Amô aquí ey. Ambo rurú	AB419
HUMEDECER REMOJANDO POCO, O SIN REMOJAR	Ayacuícuerog. Ai tinyngûe Cueróg	AB419
LÍQUIDA/ HAZER LÍQUIDA/ DERRETIRLA	Mbae aparicu/ ticu/ amboicu	VL362
SOVAR	Ayapichi. Arecó recó	AB580

Tabela 25: termos lingüísticos Guarani para o preparo da argila e derivados

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
AMASSAR PÃO. -	Aiaiucâ	VLB 1:34
AMASSAR COMO BARRO, OU CAL. -	Aimouum.	VLB 1:34
AMOLECER, OU AMOLENTAR. -	Aimõbub. Aimomembec	VLB 1:34

AMOLENTAR PONDO DE MOLHO COMO COURO ETC	Aimoruru	VLB 1:34
APALPAR. -	Apocopococ, Apococ (rece), Aiabigquig, Aiabigquigbiquig.	VLB 1:37
APERTAR COM A MÃO. -	Aipicicatã.	VLB 1:38
BORRIFAR. -	Acepígy. Acepigcepij.	VLB 1:58
MOLHAR.	Aimoaquigm. act.	VLB 2:40
MOLIFICAR O DURO COMO QUER. VIDE AMOLENTAR.	Aimõbub. Aimõmêbec. act.	VLB 2:40
EMPASTAR; AMASSAR [BARRO, CAL, ETS.]; AMOLECER [C. DURA]; ENGROSSAR [C. LÍQUIDA]	Mouúma	Barbosa, 1951:103
PANCADA DAR. -	Ainupã. act. Apoar. rece.	VLB 2:63
SOUAR COMO A MASSA OU ALGÜA PELLE, ETC. -	Ajaiucã. actiuo.	VLB 2:122
MOLHAR	Aimoiaky, aimorurú	Ayrosa, 1951:77
MOLHAR	Amõuna	Barbosa, 1951:27
GOLPEAR	Aikytí	Ayrosa, 1951:65
AMASSAR	Ahambúk	Ayrosa, 1951:20
BATER	Amoták	Ayrosa, 1951:27
MOLIFICAR O DURO	Aimomembék .	Ayrosa, 1951:78
BARRAR COMO AS PANEAS EM Q. SE GUARDA O UINHO	Ecoet; açobapigtec.	VLB 1:52

Tabela 26: termos linguísticos Tupi para o preparo da argila e derivados

Acondicionar e preparar o barro são tarefas que precisam empenho e cuidado, do contrário, corre-se o risco de retrabalho com a secagem da argila e a necessidade de se realizar a tarefa novamente. Certamente que cada tarefa era desempenhada em local próprio, como o lugar do barro, *ñã eungua*, em Guarani.

Em Tupi, o verbete para amassador, *kambykara*, e local de amassar ou *kambykaba*, pode ser interessante para pensar a importância da tarefa bem como a organização espacial da aldeia. Certamente que a habilidade em amassar uma pasta cerâmica é resultado de treino. Trata-se de uma tarefa que não tem nada de simples.

Amassar é uma tarefa que pode ser feita com as mãos, mas também com os pés. A expressão *aikambi guipyrumo hese* pode ser um indicativo desse gesto técnico em Guarani. Parece também um modo comum de proceder entre os Tupi, com diferentes termos para indicar a ação de moer algo pisando sobre a substância, *ajococ*, *aimongui*.

Essas operações para tratar o barro levam as pessoas e as coisas a sujar-se com ele, o que pode ser expresso em Guarani por *añemou*, *añemboii*; e em Tupi por *aimouum*, *anhemouum* ou *xeruum*. Facilmente é possível limpar o pó ou a lama, como em Tupi, *ajocigb*, *aitigbîroc*.

O preparo da pasta cerâmica retirando as impurezas está indicado no termo Guarani “refinar limpando” – *ay qui aog*, *ay qui tyngog*, *ay candeá* – e na indicação de *poner mezcla al barro* – *amoñã ña'eu itaky pe ku'i pype*. Em Tupi, para misturar duas coisas diversas até homogeneizar, usa-se um termo semelhante, *aimomemoã*; *aimonan*; *aimonamonan*; *ayapamonan*.

A expressão em Guarani para “estirar el barro para hacer ollas”, *aikyty ña'eu* foi entendida por Noelli et al (2018) como os primeiros gestos de esticar os rolos para a manufatura oleira.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
EL LUGAR DEL BARRO	Ñaëungua	T358 2
ESTRUJAR PISANDO	Aikambi guipyrumo hese	T235
ENSUCIARSE COM BARRO	Añemou. Añemboii	AB354
PONER MEZCLA AL BARRO	Amoñã ña'eu itaky pe ku'i pype	T358 2
ENCORPORAR, MEZCLAR	Amboyecea. Amona, amopetey. Ymboyeceabo	VL270
REFINAR LIMPIANDO	Ay qui aog. Ay qui tyngog. Ay candeá	AB551
ESTIRAR EL BARRO PARA HACER OLLAS	Aikyty ña'eu	T358 2
ECHAR AGUA SOBRE ALGO	Ayapí rãmo	AB332
REMENDAR LA CANOA CON BARRO	Ajo'og ygára tuju pype	T216

Tabela 27: termos linguísticos Guarani para tratamento do barro e manufatura

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
AMASSADOR DE QUALQUER COUSA / LOCAL ONDE SE AMASSA	Kambykara / kambykaba	Ayrosa, 1951:20
MEXER DUAS COUSAS DE DIUERSAS ESPECIES, OU QUASI PERA Q. SE MESTUREM	Aimomemoã; aimonan; aimonamonan; ayapamonan.	VLB 2:37
MOER PIZANDO COM É GERAL	Ajoçoc; aimongui.	VLB 2:40
PIZAR COM O PE	Apurung. rece. frequentatiuo. Apurupurung.	VLB 2:79
MOIDA COUSA ASSI	Yxoquipigra; ymõguipigra.	VLB 2:40
MOÍDA COUSA PELLO PAO DELLA	Cuî, ycuî	VLB 2:40
PO DE COUSA MOÍDA OU PIZADA	Cuî, ut, Igbira cuî polo po ou farinha q. faz a terra ou caruncho no pao, etc.	VLB 2:79
PENEIRA	Uimogoapaba.	VLB 2:72
PENEIRAR	Aimogoâb .s. üj. Aüjmogoâb. composto de üi que he farinha E de Aimogoâb.	VLB 2:72
ÇUIAR COMO IAMA E TUDO O Q. TIRA A POLME	Aimouum. act.	VLB 1:87
ENLAMEADO ESTAR COM LAMA OU SEMELHANTE	Xeruum.	VLB 1:117
ENLAMEAR ASSI	Aimouum; anhemouum.	VLB 1:117
LIMPAR O SUYO COMO DE LAMA OU MOLHADO	Ajocigb	VLB 2:22
LIMPAR DE PO	Aitigbîroc.	VLB 2:22
BREAR COMO BARCO	Aiquitic; ajapequîtigc.	VLB 1:59
CASA DE BARRO	Nhauumboca	Barbosa 1951:108

Tabela 28: termos linguísticos Tupi para tratamento do barro e manufatura

Acabamento de superfície

Tradicionalmente as comunidades indígenas produzem sua cerâmica pela técnica do acordelado, por meio da sobreposição de anéis de argila, usualmente unidos através de tratamento de superfície.

Em Guarani foi possível identificar diferentes termos para ações diversas e específicas de alisar, brunir, arranhar, retirar altos e baixos, que podem ser aplicadas à olaria. Alisar aparece como *amôcy*, *añapecy*; alisar brunindo é

designado por outros termos, *amôendîpú*, *amboioá*, *amoendipu*. Brunir aparece ainda como *ambobera*, *amocy porã*. Para essa ação são recomendados instrumentos com a parte ativa lisa e cortante, para alisar; e arredondada para brunir. Outras palavras similares aparecem para indicar a ação de dar lustre, *amocy ybirape*; *oheçape*; *omoembipe*. Refinar a superfície alisando, aparece como *ayquitingog*.

Alisar retirando as irregularidades, os altos e baixos, geralmente deve ser feito com um instrumento áspero, para retirar dos altos e depositar nos baixos. Essa indicação de colocar igualdade está contida na palavra *amboyooyá*. Para esse aspecto material, aparecem ainda outras palavras: *ayçuroçurog*; *aycucuog*; *ahacapé capébog*. Seria uma forma de alisar e arranhar a superfície, *ahaîrú mô*; *ahaîrá(pa)*.

Certamente alisar por dentro, *aypîmocy*, é importante na olaria, para auxiliar nos processos de uso culinário das vasilhas, em especial.

Interessante observar três categorias diversas: coisa lisa – *mbae endipû*; coisa alisada – *ymôcymbîra*; *ymboioapîra*, *yioabae*; coisa lisa alisada – *y moendi pu pira ymboyoapi*.

Associado ao alisamento foram dicionarizados o uso de uma vagem silvestre e as mãos, respectivamente: ‘habas silvestres gruesas com que alisan la loza’, *kuruguãî*; e alisar com a mão, *ayapîchi*; *ayabeí*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
ALISAR	Amôcy	AB153
ALISAR BRUÑENDO	Amôendîpú (bo) l. Amboioá (bo).	AB153
ALISAR RAYENDO	Ahaîrú mô.l. Ahaîrá(pa)	AB153
ALISAR, QUITANDO ALTIBAJOS	Amboyooyá (bo) l. Ayçuroçurog (ca) (bo) l. Ahacapé capébog (ca)	AB153
ALISAR. ALISAR BRUÑENDO. QUITAR ALTOS E BAJOS. ALISAR POR DENTRO	Amocy. Añapecy/ amoendipu/ amboyooya, Aycucuog/ aypîmocy	VL66
BRUÑIR	Amoendipu. Amobera. Amocy porã	VL141
PULIR/ DAR LUSTRE	Amocy ybirape/ amoendipu	VL456

ILUSTRAR, DAR LUSTRE	Amoberá. Amoendipu./ oheçape. Omoembipe	VL337
LISA COSA	Mbae endipû	AB448
LISA COSA ALISADA	Y moendi pu pira ymboyoapi	AB448
ALISADA COSA	Ymôc~ymbîra. L. Ymboîoapîra. L. Yîobae	AB153
LISO/ ALISAR	Yyapecy	VL362
RAER, RASPAR	Añopi	VL463
REFINAR LIMPIANDO	Ay qui aog. Ay qui tyngog. Ay candeá	AB551
REFINAR LIMPIANDO/ ALISANDO	Ayquitingog, amoendipu(dar lustre)/ amocy	VL469
HABAS SILVESTRES GRUESAS COM QUE	Kuruguãî	T 282
ALISAN LA LOZA		
HALAGAR COM LA MANO	Ayapíchi. Ayabeí	AB404

Tabela 29: tratamento de superfície em Guarani

Em Tupi aparecem termos para o liso, em especial ligado à louça, *xeajerebí*. Fazer o liso é indicado por outros dois termos, *aicutuc* e *aimocigm*. Identifiquei ainda o termo *aiquîfc*, para brunir.

Chama a atenção verbos e termos associados às marcas em superfície, necessárias para marcar o relevo da vasilha. O enrugado é indicado pelos termos *anhinhing*, *ninhíga*, *axixã*, *acarãxixã*. Termos similares são utilizados para o verbo beliscar, *aipixam*; *aipixãpixam*.

Marcar pelo mesmo instrumento é identificado no dicionário pela palavra *ycuguapamoidaba*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
LISA COUSA SER.	Xecigm. Xeacigm. Xepecigm. Se he cousa que tem casco como a tartaruga etc. Jtem. Xeajuã. Xeajereb, I, Xeajerebí. Isto he proprio de hü. masto ou aruore q. não tem folha nem sinal donde esteue, nem o ramo, e pode--se uzar em metafora como se hum de grande familia se achasse desabafado do trafego della como sé obrigação de molher e filhos, etc., diria Xeajerebí. Tambem se diz proprie de hum buraco ou coua q. entra pouco, e não tem nenhua ponta senão muito redonda, como o concauo de hiia porcelana.	VLB 2:23

LISO FAZER ASSI	Aicutuc. Aimocigm. E os mais acima	VLB 2:23
BURNIR	Aiquític.	VLB 1:60
ARRUGADO ESTAR, OU ARRUGAR-SE	Anhinhing	VLB 1:44
ENRUGADO ESTAR, OU ENRUGAR-SE	Anhinhign	VLB 1:117
ENGELHADA COUSA	Nhinhíga	VLB 1:116
ZARABULHENTA COUSA, O CONTRARIO DE LIZA	Axixã. Acarãxixã	VLB 2:149
ZARABULHENTA COUSA SER	Xeaxixã. Xeacaraxixã, ou repetidos.	VLB 2:149
BELISCAR	Aipixam. Aipixãpixam	VLB 1:54
MARCA, PELLO MESMO INSTRUMENTO	Ycuguapamoidaba.	VLB 2:32
MARCAR ASSI	Aicuguapamoin. act. Açapig.	VLB 2:32
REDONDAR, OU REDONDO FAZER AS SI	Aimoapuã. act.	VLB 2:99
ARREDONDAR COMO BOLA	Aimoapuã.	VLB 1:42

Tabela 30: tratamento de superfície em Tupi

As cores nos recipientes e além

Nos recipientes associados aos grupos Tupiguarani arqueológicos, geralmente, a pintura é um elemento relevante, em especial para algumas morfologias. As cores utilizadas são o branco, vermelho e preto, mais raro o uso de laranja, amarelo e rosa.

Em Guarani, Montoya aponta que “color em abstrato no tiene em la lengua” (VL168). Também não identifiquei nenhum verbete com esse termo para a língua Tupi. No entanto, a cor aparece como adjetivo, ou seja, qualifica o substantivo.

Nos dicionários consultados pude identificar grandes conjuntos crômicos e tons de vermelho, amarelo, branco, preto e azul/verde. Nem todas essas cores aparecem no registro arqueológico, mas serão aqui indicadas.

Na língua Guarani e Tupi, o sufixo *mboro* ou *moro* é uma partícula de composição (T335), e aparecem em composição com as cores enumeradas.

Para a cor vermelha a palavra em Guaraní é *pytã*, *mytã*, mais raro *kandu'a*, *canduá*. O vermelho mais intenso é dito *ipytã ngai*, e o mais claro é dito *moropytangaí*. As cores que nomeamos de escarlate, castanho, pardo e roxo estão dentro desse espectro crômico, podemos inferir através da nomeação *pytã* e *kandu'a* que engloba a todas.

O vermelho é a cor do que está aceso e ensanguentado, é a cor do sangue. Reconhecemos na literatura da neurociência que o vermelho é capaz de aumentar a frequência cardíaca, por exemplo. Aqui parece haver a mesma relação, conforme a expressão, *che resa pirã*, 'tengo los ojos encendidos' (T419). Denota fúria e raiva, *ka'a pytã*, similar ao que representa para nós essa associação crômica ao sentimento, vermelho à fúria, raiva, a cor do sangue. Montoya associa em um só verbete 'colorado, encendido, ensanguentado'.

O vermelho mostra a época da colheita, *kuri'y há'ui virã*, 'ya sazonan los piñones' (T622), ou 'hojas coloradas, denota fúria, enojo', novamente associa cor ao sentimento, *ka'a pytã*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
COLORADO, BERMEJO, COLORADO PARDO MORADO	Pytã, mytã	T481
COLORADO	Pyta; pytã, pirã	AB249, V102
BERMEJO, COLORADO	Pytã	VL130
LO COLORADO	Kandu'a	T236
ES MUY COLORADO	lpytã ngai	T481
COLORADO FINO	Moropytangaí; canduá; Moropytãnga'i, kandu'a	AB249; V102
BERMEJO	Yápytãbae	AB213
GRANA COLOR	Mbae pyta canduá	AB396
LEONADO COLOR	Pytã canduá	AB442
MORADO COLOR	Pytã umbi; canduá Pitaumbi	AB477 VL390
PARDO COLOR	Pyta âbê; pitâ hâbê; pytûmbi	AB505, AB417
COLORADO, ENCENDIDO, ENSANGUENTADO	Pirã, virã	T419, T622
YA SAZONAN LOS PIÑONES	Kuri'y há'ui virã	T622
HOJAS COLORADAS, DENOTA FURIA, ENOJO	Ka'a pytã	T230-231

Tabela 31: Cor vermelha em Guaraní

Em Tupi, nos diferentes dicionários consultados, a palavra para a cor vermelha é *piranga* ou *pitanga*, com variações de grafia. Nesse conjunto parece estar presente as cores que nomeamos próximas à cor fúscia até a cornalina, a primeira cor é feita a partir de uma planta e a segunda desde mineral, conhecidas desde o século XVI. Entre elas há uma grande diferença desde o tom róseo até o marrom. Chama atenção a definição da cor trigueira, *tingaiba*; e a cor dourado, acionando o vermelho – *pirã*; e o amarelo, *iuba*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
VERMELHA COUSA	Piranga	VLB 2:144
VERMELHA COR	Piránga	Ayrosa, 1951:111
VERMELHO	Piranga	Viegas, 1971:19
SER VERMELHO	Pirang	Viegas, 1971:185
AVERMELHADO, PARDO	Pitanga	Barbosa, 1951:125
BAÇA COR	Pitanga	VLB 1:50
CINZENTO NA CÔR	Pitanga	VLB 1:74
FUSCO, OU FUSCA COR	Pigtang, pigtanga	VLB 1:145
MORADA, COR Q. TIRA A VERMELHA	Pitanga	VLB 2:41
MORENA COR	Pitanga	VLB 2:42
PARDA COR	Pitanga	VLB 2:65
TRIGEIRA COR	Pitanga; tingaiba	VLB 2:137
DOURADO	Piraiuba	Viegas, 1971:33
BAÇO SER NA COR	Xepitang	VLB 1:50

Tabela 32: Cor vermelha em Tupi

Em Guarani, a cor amarela foi dicionarizada como *ju*, *yú*, com registro de *iju* e *oju*. O tom mais escuro aparece como *mboroyú*; *mboroju* e o mais claro, *jutí*. A cor e a palavra estão associadas à morte e sua palidez, portanto o tom mais claro, *he'ovo oñembojutí*. O rosto pode se tornar amarelo, *añémboobavû*, no sentido de ser pintado desta cor; já que pintar o rosto é dito pela expressão *añembo obá pyni*. O amarelo está associado também à a maturação das frutas, *hoguibo vû*; e das folhas, *ho vû*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
AMARILLO	Ju, iju, oju	T217
AMARILLO	Yu	VL73
AMARILLO COSA	Yú	AB160
COLOR AMARILLO	Yû, ju	AB249; V202
AMARILLO	Mboroju	T320
COLOR MUY AMARILLO	Mboroyú; mboroju	AB249, T2320
AMARILLO DESLAVADO, PALIDO	Jutî	T224
LOS MORIBUNDOS SE PONEN PÁLIDOS	He'ovo oñembojutî	T224
AMARILLECERSE EL ROSTRO	Añémboobavû	AB160
PINTARSE LA CARA	Añembo obá pyni	AB521
HOMBRE DE ROSTRO AMARILLO	Ava ova ju	T217
AMARILLEAR LA FRUTA DEBAJO DE LAS OJAS	Hoguibo vû	AB160
AMARILLA HOJA	Ho vû	AB160

Tabela 33: Cor amarela em Guarani

Nos diferentes dicionários em Tupi encontramos *juba* e *iuba*, além do termo de composição, o prefixo, *moro*.

Chama a atenção o termo que relaciona a cor amarela à doença, *che robá jubá*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
AMARELA COR	Juba	VLB 1:33
AMARELO, LOURO	Juba	Barbosa, 1951:102
AMARELO	Íuba, moroiubá	Viegas, 1971:5
COR AMARELA	Moro-iuba	Viegas, 1971:25, 170
AMARELO, A COR	Morojuba	Barbosa, 1951:79
AMARELA COUSA	Mbaé itába	Ayrosa, 1951:19
LOURA COR	luba	VLB 2:24
RUIVA COR	luba	VLB 2:109
AMARELAS CORES ASSI DE P ^a	Tobâ juba	VLB 1:34
AMARELO SER	Xejub	VLB 1:34
LOURO SER	Xejub	VLB 2:24
AMARELO SER	Che júba, che robá júba, tenho a cara amarela.	Ayrosa, 1951:20
AMARELO ESTAR COMO DOENTE	Che robá júba	Ayrosa, 1951:19

Tabela 34: Cor amarela em Tupi

Em Guarani, o branco aparece como *ti* ou *ty*, também como, *moroti*, *morotihaba*. Aparecem diferentes tons de branco, com gradações desde ‘poco blanco’, *ti atã*, até ‘muy blanco’, *timbýri*, *ti ngatu*. Aparece ainda como ‘blanquissima cosa’ o termo *apatubi*. A maior intensidade do branco talvez seja indicada pelos termos *moroquiti*, *moroti abatubi*, *morori*.

O resultado da aplicação do branco foi indicado em dois verbetes, quando está ‘todo blanco’ *morotimba*; ou o ato de listar de branco, *amô nô peti*.

Cabe notar que a cor branca é nomeada da mesma maneira que o nariz e o sentimento de vergonha; a mesma expressão *che ti* poderia ser traduzida por ‘mis narices, soy blanco, tengo vergüenza’. Talvez isso indique, em termos de pensamento, a relação com olfato e com a vergonha, no sentido de ficar constrangido. O termo para ‘color muerto’, *tyguê*, implica a cor branca.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
BLANCO	Ty	AB216
COLOR BLANCO		AB249
BLANCO, BLANCURA	Ti	T579
BLANCO, BLANCURA	Ti; moroti / morotihaba	VL132
POCO BLANCO	Ti atã	T579
MUY BLANCO	Moroti	T320
MUY BLANCO	Timbýri, ti ngatu	T579
BLANQUECINA COSA	Apatubî	AB216
BLANQUISSIMO	Moroquiti; moroty abatubi	AB216
COLOR MUY BLANCO	Moroquyty; morori	AB249
TODO BLANCO	Morotimba	T579
LISTAR DE BLANCO	Amô nô peti	AB449
MIS NARICES, SOY BLANCO; TENHO VERGÜENZA	Che ti	T578/579
COLOR MUERTO	Tyguê; tyoye og	AB249

Tabela 35: Cor branca em Guarani

Em Tupi o branco é denominado *tinga* e *morotinga*, sem indicação de diferenças de tons, como ocorre para o Guarani. No entanto, o termo *tinga* é o mesmo para descrever a cor branca e o sentimento do nauseante, chato, enfadonho.

Algo pintado ou salpicado de branco pode ser indicado pelo termo *timbaraba*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
BRANCO	Tinga	Barbosa, 1951:152
BRANCO	Tinga	Barbosa, 1951:177
BRANCO, BRANCURA, DE CÔR BRANCA, ENJOATIVO	Tinga	Viegas, 1971:169
ENJOATIVO, FASTIDIOSO	Tinga	Barbosa, 1951:152
BRANCO, COR BRANCA	Tinga, moro-tinga	Viegas, 1971:13
BRANCA COUSA, OU BRANCURA	Tinga, morotinga	VLB 1:59
COR BRANCA	Moro-tinga	Viegas, 1971:25, 170
BRANCA, OU BRANCO	Tingbae, 1, morotingbae.	VLB 1:59
BRANCA COUSA	Mbaé morotínga, mbaé tínga, tíng-mbaé.	Ayrosa, 1951:30
PINTADO OU SALPICADO DE BRANCO	Timbaraba	Barbosa, 1951:152

Tabela 36: Cor branca em Tupi

Em Guarani foi possível identificar a cor preta, *hu, ñu, tu, uni, hû*, e para tom mais escuro, *hunday*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
NEGRO	Hu, ñu, tu, uni, hû	T176
COLOR NEGRO	Hu	AB249, V102
PRIETO	Hû	AB531
NEGRA COSA/ MUI NEGRA	Mbaéú/ hûnday	VL398

Tabela 37: Cor preta em Guarani

Em Tupi, o preto é nomeado *una, moruna, morouna, úna*, e o tom mais escuro nomeado *morounbigrignaco*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
PRETA COUSA	Una	VLB 2:86
PRETO, ESCURO, NEGRO		Barbosa, 1951:156
PRÊTO		Viegas, 1971:207
PRETO		Barbosa, 1951:177

NEGRA COUSA. ADIECTIUO.		VLB 2:49
PRETA COUSA	Úna	Ayrosa, 1951:91
PRÊTO (ADJ, S.M.)	Una, mor-una	Viegas, 1971:81
COR PRETA	Moro-una	Viegas, 1971:25, 170
NEGRA COUSA. ADIECTIUO.	Úna, mbaé pichúna.	Ayrosa, 1951: 80
ERA MUITO PRETO, OU PRETISSIMO	Morounbigrignaco	VLB 2:128

Tabela 38: Cor preta em Tupi

A nomeação para o azul e o verde, nos dicionários consultados em Guarani, mantém uma constância entre os termos *toby*, *hoby* respectivamente, além daqueles que parecem oriundos de termos latinos, como para anil, *añir* e *yaçul*. Nos diferentes verbetes nos quais aparecem, pelo que pude notar, estão em situação de sinônimo.

Nota-se que vários autores consideram que não haveria entre os Guarani e Tupi distinção entre o azul e o verde. Talvez Montoya tenha forçado seus informantes a diferenciar cores em situações que, para eles, consistiriam apenas em gradações de tons.

A diferença de brilho na cor azul foi também dicionarizada e é possível consultar a nomeação para o azul claro, *hovy hesakãng*; azul médio, *hovyhovy* ou *hovyatã*; e azul escuro *hovy hu*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
AÑIL	Caobi; ka'a ovy	AB170, V44, T231
	Añir, ytaobî ûbae	VL83
AÇUL	Tobî, hobî	AB127
AZUL	Tovy, hovy	V65
COLOR AZUL	Tobi, hobi	AB249
	Tovy, hovy	V102
AÇUL	Hûobî bae	VL33
AZUL, VERDE; ESTÁ AZUL	Hovy, tovy, hobí	T174
AZUL	Huobi	VL122
AZUL CLARO	Hobî heçâ	AB206
	Hovy hesakãng	V65
AZUL MÉDIO	Hobî hobî. Hobî âtâ	AB206
	Hovyhovy, hovyatã	V65

AZUL OSCURO	Hobî hu	AB206
	Hovy hu	V65
AZUL Y VERDE	Tobî, Hobî (câng)	AB206
	Tovy, hovy	V65, V102
	Huobi; tobi	VL168
COLOR VERDE	Yaçul, Tobi. Hobi	AB249
VERDE	Hobi	AB609
VERDE COLOR	Hobi	VL537
VERDE	Hovy	V397

Tabela 39: Cor azul ou verde em Guarani

Em Tupi ocorre a mesma fluidez entre o azul e o verde, com os termos *oby*, *moroby*, *uby*; sendo *toby* e *kyra* aparentemente utilizados especialmente para o verde. A cor azul com mais brilho foi identificada com a nomeação *obyuna*. A cor roxa parece estar nesse espectro ao ser nomeada *çobigbaê*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
AZUL	Oby	Viegas, 1971:178
AZUL, VERDE; A COR VERDE OU AZUL	Oby	Barbosa, 1951:177
AZUL, VERDE; A COR VERDE OU AZUL	Oby, moroby	Viegas, 1971:10, 169
COR AZUL	Mor-oby	Viegas, 1971:25
AZUL, VERDE; A COR VERDE OU AZUL	Moroby	Barbosa, 1951:101
VERDE NA COR OU COR VERDE	Oby, uby	Ayrosa, 1951:111
VERDE	Toby, Kyra	Viegas, 1971:103
VERDE NA COR, OU COR VERDE	Obig.	VLB 2:144
AZUL COUSA	Obig. vel çobibae.	VLB 1:49
AZUL, COUSA AZUL	Oby mbaé, ybymbaé	Ayrosa, 1951:26
AZUL, SER	Che roby; soby	Ayrosa, 1951:26
AZUL SER	Xerobig, e na terceira ço bi.	VLB 1:49
VERDE SER	Che roby; uby	Ayrosa, 1951:111
VERDE SER ASSI NA COR	Xerobig	VLB 2:144
AZUL ESCURO	Obyuna	Viegas, 1971:10
AZUL ESCURO	Oby-una	Viegas, 1971:178
ROXA COR, OU COUSA ROXA	Çobigbaê	VLB 2:108

Tabela 40: Cor azul ou verde em Tupi

Nos dicionários de Montoya pude coletar palavras para outras cores: como *habe*, para a cor castanha ou amarela; *apatubi*, cinza; *tumbí* para a roxa.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
COLOR BAYO, O CENICIENTO Y PARDO	Habe	AB249
VAYO COLOR	Hâbê	AB605
CENICIENTO COLOR	Apatubi	AB281
COLOR MORADO	Tumbí	AB249
MORENO COLOR	Piribitv	AB478

Tabela 41: Outras cores em Guarani

Produção e aplicação de tintas

Para se fazer uma tinta, os ingredientes necessários envolvem pigmento, veículo e aglutinante. O pigmento é uma substância orgânica ou inorgânica, responsável pela cor. O veículo é uma substância líquida que permite a diluição e aplicação da tinta. O aglutinante é usado para ligar e fixar os pigmentos da tinta ao veículo escolhido.

Na coleta aos dicionários foi possível identificar diferentes materiais indicados para a produção de pigmentos. E cada tinta de cor específica aciona uma ação, um verbo próprio para o ato de pintar.

Em Guarani, o pigmento para a produção de tinta vermelha pode ser tanto vegetal – *urucu*; quanto elementos minerais, obtidos através da argila e da terra, *tapitã* e *ytipitã*.

Fazer e aplicar o vermelho é *amōpytã*, *amōpytãmo*, e assim os diferentes tons são nomeados em composição com o sufixo *amo*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
AÇAFRAN DE LA TIERRA	Urucú	AB124
BERMELLON DE LA TIERRA	Urucú; uruku	AB213; V71
BERMELLON TIERRA	Tapytã, ta pytã	AB213; V71
BERMELLON. DE LA TIERRA	Ytapytã/urucu	VL130

BARRO COLORADO	Tapytã; ta pytã	AB210; V69
BERMEJO HAZER	Amôpytãmõ	AB213
BERMEJO HACER	Amopytã (-mo)	V71
TEÑIR DE COLORADO	Amôpytã (mô); amopytã (-mo)	AB588; V378
TEÑIR DE COLORADO	Amopytã	T481
TEÑIR DE ENCARNADO	Amôpytãpirã	AB588
TEÑIR DE COLORADO/ DE MORADO/ DE PARDO	Amopytã/ amopytã umbi/ amoabê	VL514
TEÑIR DE MORADO	Amôpytãumbi; amopytaumby	AB588; V378
TEÑIR DE PARDO	Amopytaãave	V378

Tabela 42: Pigmento vermelho e aplicação em Guaraní

Em Tupi foi identificado o mesmo elemento vegetal, *urucu*; e dois termos para barro avermelhado, *taguapirãga*, *ybipitanga*, apresentados anteriormente. Em destaque o termo tagoapiranga, descrito como barro para pintar a louça. Interessante notar uma variação no termo de tingir com urucu, *guanga*; e untar com azeite e urucu, *aipitub*, *aipitupirang*. O primeiro parece se referir a objetos materiais, pois implica em tingir e o segundo, ao corpo humano. O verbo para tingir de vermelho, *mopiranga*, estaria restrito ao vermelho de outra matéria-prima que não vegetal? Matérias-primas diferentes, de uma mesma cor, são nomeadas e ditas com termos distintos?

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
ALMAGRA	Urucu; taguapirãga	VLB 1:32
TINTURA OU ALMAGRE TIRADOS DO FRUTO DO URUCU	Urucu	Barbosa, 1951:157
PLANTA, FAM. RUBIÁCEAS	Caapotyraguá	Barbosa, 1951:43
VARD. BARRO AVERMELHADO	Ybypitanga	Barbosa, 1951:162
BARRO UERMELHO COM Q. SE PINTA A LOUÇA	Tagoapiranga	VLB 1:52
TINGIR COM URUCU	Guanga (nho)	Barbosa, 1951:62
UNTAR CONI AZEITE, E O URUCU MESTURADO ACT	Aipitub; aipitupirang. act. Isto uzão ou por festa ou por mezinha pa. os pes quando vem despeados do caminho, e huas vezes he meyo pe por diante, outras ate mea perna, outras todo o corpo. Tambem se diz Anhogoang. act.	VLB 2:139

Tabela 43: Pigmento vermelho e aplicação em Tupi

Em Guarani observei um elemento vegetal, segundo Montoya, 'raiz conhecida com que tiñen amarillo', yurapo. Termo que reaparece no livro Conquista e também nos Anais da Biblioteca Nacional. O termo para tingir diferentes suportes parece ser o mesmo, *amboju*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
TIÑO AMARILLO. RAIZ CONOCIDA COM QUE TIÑEN AMARILLO	Amboyu/ yurapo	VL73
NOME DE RAIZES DE QUE TIRAVAM TINCTAS AMARELLAS (YU-RAPO RAIZ DE AMARELLO?)	Yurapo	Anais BN. 1979:598
TEÑIR DE AMARILLO	Amboyu.Bo	AB588
TEÑIR DE AMARILLO	Amboju, ambojuvo, ambojuhára	T217-218
PONERSE AMARILLO	Amboju	T218

Tabela 44: Pigmento amarelo e aplicação em Guarani

O pigmento amarelo pode ser obtido por elemento vegetal, *tatayba*, cujo processo de aquisição da cor se faz através do caule da tatajuba ou amarelão (*Bagassa guianensis*), utilizado em tinturaria ainda hoje; e de minerais pigmentados, como o barro amarelo citado anteriormente, *tagoã*, *tagua*. A definição do primeiro termo implica na própria pintura ao recipiente cerâmico. O ato de tingir de amarelo também foi nomeado, *mojuba*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
TATAJYBA	Tatayba	Barbosa, 1951:149
ÁRVORE, FAM. MORÁCEAS, DA QUAL SE TIRA O FOGO	Tatayba	Barbosa, 1951:149
BARRO AMARELLO COM Q. SE DÁ COR Á LOUÇA	Tagoã	VLB 1:52
BARRO AMARELO	Taguá	Barbosa 1951:148
TINGIR DE AMARELO	Mojuba	Barbosa 1951:95

Tabela 45: Pigmento amarelo e aplicação em Tupi

Para a produção da tinta branca, nos dicionários consultados em Guarani, encontrei somente a argila branca – *tobatí*, tuju ti, na'eu ti. A ação de tingir de branco é dita *amomoroti*, *amoti*, *amo poti*, *ambo apati*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
BARRO BLANCO	Tobatí, tovatí	AB210; V69
	Tuju tí	T595
BARRO DE LOZA BLANCO	Ñaëu ti	T358
BLANQUEAR	Amomoroti	VL132
EMBLANQUECER	Amoti, amo poti, ambo apati	AB338

Tabela 46: Pigmento branco e aplicação em Guarani

Na consulta aos dicionários em Tupi, a produção de tinta branca se restringe a pigmentos minerais: argila branca – *tobatinga*, cal de concha – *rericuti*; e de pedra – *itacui*. A ação de tingir de branco é dita em tupi *motinga*, *aimoting*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
BARRO BRANCO COMO CAL	Tobatinga	VLB 1:52
CAL DE OSTRAS	Rericui	VLB 1:63
	Rerik uí	Viegas, 1951: 32
CAL DE PEDRA	Ita cuí	Viegas, 1951: 32
	Itacui	VLB 1:63
TINGIR DE BRANCO	Motinga	Barbosa, 1951:103
CAYAR, OU BRANQUEAR COMO QUER	Aimoting	VLB 1:62

Tabela 47: Pigmento branco e aplicação em Tupi

A única forma de produção de tinta preta que pude identificar nos dicionários está relacionada ao jenipapo. Em Guarani aparece com o termo *ñandypaba*, *ñandyta*, descrito como ‘fruta conhecida com que se pintan’, fruta comestível colhida da árvore *ñandypavy*. Como exemplo de uso da tinta feita a partir do jenipapo, Montoya descreve a cor preta como seu resultado, ‘heme afeitado [pintado] de negro’, *amongy ñandypáva*.

Ao menos três termos são apontados por Montoya como a ação para tingir de preto, *amôu*, *amôuna*, *amopichû*; e outro para fazer-se preto, *añemov*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
FRUTA CONOCIDA CON QUE SE PINTAN [GENIPA AMERICANA];	Ñandypáva, ñandyta	T361
EL ÁRBOL (LA FRUTA ES COMESTIBLE)	Ñandypavy	T361
HEME AFEITADO [PINTADO] DE NEGRO	Amongy ñandypáva	T361
TEÑIR DE NEGRO	Amôû	VL398
TEÑIR DE NEGRO	Amõuna	AB588
ENNEGRECER	Amoû, amopichû	VL275
PRIETO HAZERSE	Añêmov	AB531

Tabela 48: Pigmento preto e aplicação em Guarani

O jenipapo em tupi é indicado com palavra similar, *janypaba*. O termo está relacionado ao verbo “pintar de preto” *nhemoúna, moúna* em Tupi.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
JENIPAPO	Janypaba	Barbosa, 1951:74
TINGIR-SE DE PRETO; ID. DE JENIPAPO	Nhemoúna	Barbosa, 1951:111
TINGIR DE PRETO	Moúna	Barbosa, 1951:103

Tabela 49: Pigmento preto e aplicação em Tupi

O jenipapo é sempre lembrado por sua cor preta, e assim foi dicionarizado, no entanto, devemos notar que a tinta feita a partir de jenipapo verde resulta em uma coloração azul escura. Tem sido utilizado como corante na culinária contemporânea, depois da publicação de Valdely Kinupp e Harri Lorenzi (2014) sobre as plantas alimentícias não convencionais. “O fruto verde – polpa, casca, tecidos que envolvem as sementes – contém genipa, uma substância isolada pela primeira vez em 1960, que reage com proteína e aminoácidos livres e, na presença de oxigênio, dá origem a um pigmento de cor azul” (RIGO, 2017). Certamente esse corante extraído do jenipapo permitiria ao azul tornar-se preto, conforme identificado em Guarani, *hovy oñemou*.

Tingir algo de azul ou de verde é designado pelos mesmos termos, como sinônimos *amboobî* e *amboovy*. Em Tupi, somente um termo foi identificado, *mooby*, para a ação de pintar de azul (BARBOSA, 1951:99).

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
AZUL BOLUERSE NEGRO	Hobî anemou.nã	AB206
AZUL VOLVERSE NEGRO	Hovy oñemou(-na)	V65
AZUL HAZER	Amboobî.bo	AB206
AZUL HACER	Amboovy (-vo)	V65
TEÑIR DE AZUL	Amboovy (-vo)	V378
TEÑIR DE VERDE	Amboovy	V378
TEÑIR DE AZUL	Ambo obi.Bo	AB588
TEÑIR DE VERDE	Ambo obi.Bo	AB588

Tabela 50: Pigmento azul e verde e aplicação em Guarani

Alguns outros termos relativos aos produtos e processos necessários para a produção de tinta foram também arrolados.

Para extrair o pigmento de suas diferentes fontes orgânicas ou inorgânicas é preciso retirar o sumo – *tig*, ou a borra – *tipiuv*, *taticuê*. Eventualmente deixar o sumo descansar – *nambotibi*, secar – *amboîpabo* ou gotejar – *otiquibo*.

Para o preparo do pigmento sólido é preciso também desfazer, no sentido de moer e tornar líquido ou cremoso, como mingau. Muitos verbos são indicados na tarefa: *amboîcu*, *amboaparicu mingau*, *aibi mboí*; *aibi ribi cá*, *ayçoçog*; *amôngui*.

Outros termos pareceram interessantes, como ‘exprimir algo que tiene zumo’, *añamî*, *aytîamî*. A ação de infundir o líquido – *añoña*; e o resultado, a infusão – *yborurupi*. Durante a produção da tinta é muito comum deixar descansar o líquido, para a sua maturação, o que talvez seja um entendimento possível do verbete ‘sazonar lo liquido’ – *amôâpycã*. É preciso que a tinta líquida ou sólida seja aderente à superfície que for aplicada, para o termo aderente foi possível identificar duas palavras em Guarani, *heceguara*; *ypiriguara*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
AGOTAR	Nambotibi	VL46
AGOTAR, HAZER SECAR LO LIQUIDO	Amboîpá.bo	AB138
ÇUMO	Tig	AB286
BORRA	Tipiuv; taticuê	AB222

CAER GOTEADO	Otiquibo	AB230
DESLEIR / COSA LIQUIDA/ DESLEIR	Amboïcu/ mbaericu/ amboaparicu mingau	VL236
MAZAMORRA		
ESCARDAR MULLENDO LA TIERRA	Aibi mboí; aibi ribi cá	AB362
MOLER	Ayçoçog; amôngui	AB476
MOLER	Ayoço	VL389
EXPRIMIR ALGO QUE TIENE ZUMO	Añamî; aytîamî	VL292
INFUNDIR COSA LÍQUIDA	Añôña	AB427
INFUSIÓN	Ymborurupi	AB427
SAZONAR LO LIQUIDO	Amôâpyçã	AB567
ADHERENTE	Heceguara; ypiriguara	VL35

Tabela 51: Produtos e processos das tintas em Guaraní

Em Tupi encontramos palavras similares. Interessante que o sumo e a urina, que atuam como fixador, são nomeados de *tig*. O sumo, resultando em um produto ralo, tem nomeação específica, *tigcû*, *tigcubae*.

É muito comum o uso de fixantes, óleos ou resinas vegetais para a produção de tintas em diferentes comunidades ameríndias no Brasil. Diferentes óleos podem ser obtidos dos cocos de palmeiras, por exemplo, e são nomeados de *cabureigba*, *cabureigbigcigca*.

Untar com azeite é dito *aiquigtigc*, *aipixib*. O próprio visgo resultante das resinas das árvores aparece como *iugua*, e pode ser obtido de diferentes árvores. Outros produtos podem resultar em coisas viscosas, e pela descrição do verbete, com graus diferentes de diluição. Toda tinta pode endurecer, *aimoatã*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
ÇUMO DE QUALQUER COUSA	Tig	VLB 1:87
OURINA	Tig	VLB 2:60
RALA COUSA COMO POLME QUALQUER	Tigcû, tigcubae	VLB 2:95
OLEO, OU BALÇAMO DA TERRA	Cabureigba, cabureigbigcigca	VLB 2:55
UNTAR COMO COM AZEITE, ETC	Aiquigtigc. act. pupe. Quase o mesmo he. Aipixib. act.	VLB 2:139

VISCO, OU VISGO	lugua, as aruores delle são: curupigçaiba; coapoigba	VLB 2:146
VISCOSA COUSA	Pomõga; apomõga; apigtagigca. Este derradeiro he proprio de cousa como massa ou polme muito grosso, e que está liado hum como outro como a manjar branco, ou queijo fresco, etc.	VLB 2:146
ENDURECER	Aimoatã. act.	VLB 1:115

Tabela 52: Produtos e processos das tintas em Tupi

Por fim, nesse quesito de produção das tintas, pude identificar em Guarani termos relacionados aos artefatos para aplicar a tinta ao suporte.

Em especial, menciona diferentes pincéis, de caniço, de planta e de pluma. Em relação à pena, pode ser que fosse utilizada tanto na porção dura do caniço, como na parte macia da pena. Chama a atenção a nomeação do caniço – *mbaya*; casca de guembé – *guembepi*; e da ação quando ‘si está pintando com canizo’ – *mbaya quatia*.

Encontrei ainda a denominação do recipiente – *mbaehû riru* (e variações) para conter a tinta, *tiv*, *tiru*, *mbaehû*, *tyu*, *tyru*, como um godê.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
CAÑIZO/ SI ESTÁ PINTANDO COM CAÑIZO	Mbaya/ guembepi (casca de guembé); Mbaya quatia	VL155
PLUMA DE ESCRIVIR	Ypepó câng yquatia hágûâmâ	AB523
PLUMA DE ESCRIVIR	Ipepo kãng ikuatiahaguãma	V323
PLUMA DEL ALA	Popé acue	AB523
PLUMA PARA ESCRIVIR	Guira pepocue	VL435
TINTERO	Mbaehû riru	VL517
TINTERO	Mbae rihu rirú	AB590
TINTERO	Mba'e ryhu ryru; tyhu ryru	V380
TINTA	Tiv; tiru	AB590
TINTA	Mbaehû	VL517
TINTA	Tyu, tyru	V380

Tabela 53: Artefatos para aplicação da tinta em Guarani

Desenhar, fazer, borrar e desfazer a pintura

O termo *kuatia* (com variações na grafia) é uma raiz que indica pintura, e, portanto, deve ter sido utilizada para qualificar e descrever os inúmeros recipientes cerâmicos com a presença de grafismos pintados, seja na face interna e/ou externa. O substantivo inclui não somente o que é pintado, mas também o verbo, a ação de pintar, desenhar, escrever, o processo também envolve o mesmo termo, *kuatiá*.

Conforme indicam Noelli et al (2018), tanto o substantivo “pintor” pode ser identificado (*kuatihára*), quanto a qualificação da louça pintada (*ña'embe ikuatiapyre*).

A figura ou imagem, desenhada ou pintada, é nomeada em Guarani, *mbae raângaba* ou *taângába*; *mbaeraângaba*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
DIBUJO, PINTURA	Quatiá	AB323
ESCRITURA, PINTURA, DIBUJO,	Kuatia	T:269, B:153, 321
LABOR PINTURA	Quatiá	AB437
	Quati / ayquatia	VL354
ESCRITOS, CARTAS, PAPEL	Quatia, nee quatiá	AB365
LETRAS	Quatiá	AB442
LIBRO	Quatiá	AB446
DIBUXAR, PINTAR	Ayquatiá.bo	AB323
ESCRIVIR	Aiquatiá	AB364
PINTAR; ESCRIBIR; DIBUJAR	Aikuatia	T:269, V:153, 321
PINTAR	Aiquatiá.bo	AB521
	Ayquatia	VL434
	Yquatia pirê	AB521
PROCESO DE PINTAR	Quatiá, abarecó quatiá mã	AB533
FIRMAR	Ayquatiá chererá	AB383
DIBUJAR	Ahaanga hecorambete rupi	VL246
PINTOR	Quatihára	AB521
	Kuatihára	V321
LOÇA PINTADA	Ñaembé quatiá pira	AB449
LOZA PINTADA	Ñaẽmbe ikuatiapyre	T358

FIGURA	Mbae raângaba	VL305
IMAGÉN	Taângába	AB421
	Mbaeraângaba	VL338

Tabela 54: Desenhar, pintar e correlatos em Guarani

Termos similares são indicados para esses verbetes em Tupi. A pintura aparece como *coatiara*, *ycoatiara*. Já a ação de pintar ou lavar, e também escrever apresentam variações gráficas de *aicoatiar*. Quem faz a pintura é também nomeado com o verbete pintor, *kuatisára*; e a coisa pintada é nomeada de *ycoatiaripigra* e *iekoatiaripyra*. A figura ou imagem é dita *çaangaba*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
PINTURA, SUBSTANTIVO	Coatiara, ycoatiara	VLB 2:78
LAURAR, OU PINTAR	Aicoatiar	VLB 2:19
LAVRAR OU PINTAR	Aikoatiár	Ayrosa, 1971:71
PINTAR COMO QUER	Aicoatiar	VLB 2:78
PINTAR	Akoatiár ou akuatiár	Ayrosa, 1971:88
ESCREVER OU PINTAR	Akoatiár; akuatiár; outros dizem aicoatiar sed non bene. (No tex. quatiár)	Ayrosa, 1971:52
PINTAR, ESCREVER; PINTURA; ESCRITA; PAPEL	Cuatiara	Barbosa:1951:48
ESCRITOR OU PINTOR	Koatisára	Ayrosa, 1971:52
PINTOR	Kuatisára. (No tex. quatiçára)	Ayrosa, 1971:88
PINTADA COUSA, ADJECTIVO	Ycoatiaripigra	VLB 2:78
PINTADA COUSA	Iekoatiaripyra	Ayrosa, 1971:88
FIGURA	Çaangaba, ut, Aba raângaba, 1 figura da pa.	VLB 1:139
IMAGEM OU FIGURA	Çaangaba. ut. Abâ raangaba. Tupã raângaba	VLB 2:10
SEMELHANÇA OU IMAGEM DE ALGÛA COUSA	Çaangaba	VLB 2:115

Tabela 55: Desenhar, pintar e correlatos em Tupi

Em Guarani identifiquei muitos termos referentes ao processo de perda da pintura, seja por borrar, raspar, apagar ou ser removida; e aqueles que indicam o seu retoque. Esses termos não indicam o suporte da pintura, e sabemos que diferentes artefatos recebiam desenhos, tais como os corpos, objetos cerâmicos, vegetais, cestarias, dentre outros. Diferentes superfícies foram marcadas com imagens específicas, que buscamos reconhecer. Não se

trata, portanto, de termos específicos para a cerâmica, mas certamente utilizados para descrever a história de vida das suas pinturas.

Montoya indica três expressões para a ação de retocar a pintura, ou para ‘aclarar la pintura de nuevo’: *amboiequa áyebi yquatia haguê*, *amombiahu y quatiapî*; *amboibi quatiayyêogbae*.

Essa necessidade de retocar é resultado de esmaecimento da pintura, e esse desbotar das cores foi identificado nos termos *gue*, *ogue*. O termo ‘borrar lo escrito’ foi indicado por duas palavras em Guaraní, *amogue*, *amonã*. E também *amonani* (-mo); *amboaí* (pa)(vo), *amboje’og* (ka).

O verbo borrar não denota intencionalidade por si, assim a coisa apagada – *oguêbae* pode ser resultado do processo da história de vida do artefato. É com esse entendimento que são usados os termos ‘apagarse el color natural’ ou ‘he perdido la color’, nomeados *che pi gue*, em comum, e *anémbopigûe guitecóbo*.

Borrar o escrito aparece ainda na expressão frasal, *ambogue che kuation haguéra* e, neste caso, indica algo como “eu borrei metade da pintura” em tradução literal, implicando em intencionalidade ou acidente. Na expressão, *ambogue* é borrar qualquer coisa (T131), *che* é pronome pessoal, eu; *kuatia* é o desenho ou o desenhar; *haguéra* é pretérito de *hague*, médio, metade (T142, 143). Algo similar aparece expresso na frase, ‘borrosé la imágen que pinté’ *mbae raangaba cherembiquatiacue oñembogue*,

A chuva também pode borrar a pintura – *amã oyohi*, o que supõe que não haveria proteção, tal como resina, em todos os recipientes, ou que a chuva pode pegar a pintura ainda fresca, durante o processo de produção.

Chamou a minha atenção um termo que demonstra que alguns recipientes resistiram bastante ao tempo, pois Montoya indicou uma frase que diz que ‘la pintura se há borrado de antigua’ – *mba’e kuation oymánamo ogue*. Sempre difícil medir a duração de cada recipiente cerâmico em uso, mas essa frase denota sua resistência, com longa história de vida, fazendo com que a pintura ficasse esmaecida.

O objeto borrado, escrito ou pintado é nomeado de formas diversas: *oñemonaníva’e*; *oje’ógva’e*; *ijaí*.

O termo borrar raspando indica uma ação para retirar a pintura, uma intenção, *amboyeg*; a pintura pode ser removida, *ayapatymbóguê*. A ação de lavar implica um ato que tem uma consequência para a pintura – ‘deslavar, quitar el color’, *ambogue*, *ajapatímbogue* e também *oñe apatymboguê*, *oñepatímbogue*.

Desfigurar a pintura aparece com termos similares ao borrar, *ambogue*; e também *aimonani*, *amboje'og*. Desfazer a pintura, no sentido de deixar estragar aparece como *amomeguã*, *amboai*; *aimonã*; *ambogue*, *amboje'og*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
ACLARAR LA PINTURA DE NUEVO	Amboiequa áyebi yquatia haguê; amombiahu y quatiapî; amboibi quatiayyêogbae	AB115, V12
AMORTIGUADO, BORRADO, APAGAR	Gue	T131
AMORTIGUADA COSA	Oguêbae	AB163
APAGAR-SE	Ogue	V44
BORRAR CUALQUIER COSA	Amogue	T131
BORRAR LO ESCRITO	Ambogue che kuation haguéra	T131
BORRAR LO ESCRITO & C.	Ambogue; amonã	VL138
BORRAR ESCRITO O PINTADO	Amonani.mo; amoaípabo; amboyeg.ca Amonani (-mo); amoaí (pa) (vo); amboje'og (ka)	AB222 V76
APAGARSE EL COLOR NATURAL	Che pigue	V44
HE PERDIDO EL COLOR	Che pi gue	T131
APAGARSE EL COLOR NATURAL	Che pigûe.bo; anémbopigûe guitecôbo	AB171
BORRADO, ESCRITO, O PINTADO	Onemo naníbae; oyeogbae; yyaí Oñemonaníva'e; oje'ógva'e; ijaí	AB222 V76
LA LLUVIA BORRO LO PINTADO	Amã oyohi	VL138
LA PINTURA SE HÁ BORRADO DE ANTÍGUA	Mba'e kuation oymánamo ogue	T131
BORROSÉ LA IMÁGEN QUE PINTÉ	Mbae raangaba cherembiquatiacue oñembogue	VL138
BORRAR RASPANDO	Amboyeg	VL138
DESLAVAR, QUITAR EL COLOR	Amboguê; ayapatymbóguê Ambogue, ajapatímbogue	AB315 V148
DESGURAR LO PINTADO	Amboguê; aymo nani; amboyeg Ambogue; aimonani; amboje'og	AB313 V147

DESHACER, ECHAR À PERDER LETRA, PINTURA	Amomegua; amboaí; aymona; amboquê; Amboyeog	AB314
	Amomeguã, amboai; aimonã; ambogue, amboje'og	V147
DESHAZER LO HECHO/ UMA PINTURA BORRANDOLA	Amboay cherembiapocue/ ambogue, aymonâ, Amboyeog	VL236
DESLAVARSE LO PINTADO, ESCRITO & C	Oñe apatymboguê Oñeapatímbogue	AB315 V148
ADORNAR PINTANDO	Amombipig ikuatiávo	T418
DESCOLORIDA COSA	Petî	VL230
COSA PICADA, CARCOMIDA	Peti	T408
COSA ENFARINHADA, ROTA	Apatí	T60

Tabela 56: Borrar e correlatos em Guarani

Em Tupi aparecem termos similares associados ao verbo apagar ou apagar-se, *gleba*, *mbogüeba*, *gueb*.

Os termos borrar, desmanchar, desfazer aparecem associados a *aimokiá*, *aimomoã*, *aimomemoã*, *aimõgûy*.

Chama a atenção o termo geral para a ação de untar, tingir, *pituba*; e o cansaço causado pela ação de untar, *pitubara*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
APAGAR-SE	Güeba	Barbosa, 1951:65
APAGAR	Mbogüeba	Barbosa, 1951:87
APAGAR	M(b)o-gueb. Antônimo mo-ndyk	Viegas, 1971:6
BORRAR, SUJAR	Aimokyá, aimokiâ	Ayrosa, 1951:29
DESHAZER COMO LETRA, PINTURA, ETC.	Aimomemoã	VLB 1:99
DESHAZER QUALQUER OBRA	Aimonguy	VLB 1:99
DESMANCHAR O FEITO	Aimõgûy	VLB 1:100
DESMANCHAR-SE INDO POR SI	Xeapacuy	VLB 1:100
BORRAR O ESCRITO OU PINTADO	Aimomoã, aimomemoã; Aimomemoãmemoã, aimonan, Aimonãmonan	VLB 1:58
APAGAR, COMO A LETRA OU PINTURA	Aimomemoã	VLB 1:37
UNTAR, TINGIR [COM URUCU, AZEITE, ETC]	Pituba	Barbosa, 1951:126
CANSADO	Pitubara	Barbosa, 1951:126

Tabela 57: Borrar e correlatos em Tupi

Processo de queima

Sobre o processo de queima, reuni muitas palavras e expressões relacionadas ao fogo, e indiretamente à queima cerâmica. Organizei esses termos em quatro classes, pensando seus processos (fazer, manter e apagar o fogo); produtos necessários e resíduos gerados; artefatos e estruturas; marcas de dor e sociabilidade.

Em Guarani o fogo é dito *tata* ou *tatá*. Para produzir fogo, a técnica utilizada e noticiada pelos cronistas (THEVET, 1978; STADEN, 2008) consistia em fazer faísca por fricção de duas madeiras, com densidades diferentes. Fazer fogo é indicado com pequenas variações entre os dicionários: *i atá py*, *atatapi*, *ajatapy*, *ambojepota tata*. Montoya apresenta a expressão ‘hago fuego’, *ajapo tata*: verbo fazer e substantivo fogo.

Outros termos aparecem para indicar o fogo já acendido, ‘fuego hacer’, ‘abrasar, quemar, encender’: *atapy*, *ajatapi tata*; *ahapí*, *ambocay*.

Ainda aparecem expressões indicando práticas concretas: ‘encender el fuego juntando los tijones’ – *ahapyñã tata*; e ‘fuego hacer encendiendo la leña’ – *amoendi yepeá cheratarâ*. A língua indica resultados esperados: ‘enciende el fuego, no haya humo’ *emoendy tata rahatati yme*.

O termo *jepota* indica pegar, acender; dele, outras expressões expressam a ação de empreender o fogo: *ojepota tata* (variações e inversão) e *ambojepota tata*, *ajatapy* indicando que o fogo será feito novamente.

Por fim, um último termo nos lembra que produzir o fogo não é uma tarefa fácil e nem sempre é possível fazê-lo por fricção, como é a forma tradicional, em Tupi-guarani, *noñembojepotári* indica que ‘no queire emprenderse el fuego’.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
FUEGO	Tatá, tata	AB389, V202, T532-533, VL311
FUEGO HAZER	Atatapi	AB389
FUEGO HACER	Ajatapy, ambojepota tata	V202, V217

HACER FUEGO	Ajatapy tata; ambojepota tata	T533, 534
HAGO FUEGO	Ajapo tata	T532
HACER	Ajapo, amoñã	V217
FUEGO HACER	Atapy, ajapati tata	T94
ABRASAR, QUEMAR, ENCEDER	Ahapí, ambocay	VL13
ENCENDER EL FUEGO, JUNTANDO LOS TIJONES	Ahapyñã tata	V168
ENCIENDE EL FUEGO, NO HAYA HUMO	Emoendy tata rahatati yme	T534
FUEGO HACER ENCENDIENDO LA LEÑA	Amoendi yepeá cheratarâ	VL311
JUNTA, CONJUNCIÓN, COYUNTURA, PEGAR, ENCENDER, LLEGAR CONTINUA COSA	Jepota	T211
ENCENDERSE EL FUEGO; ENCEDERLO	Ojepota tata; ambojepota tata	T211
PEGARSE, EMPRENDERSE FUEGO	Oyepotá tatá, ojepota tata	AB512; V313
EMPRENDERSE EL FUEGO	Oyepota tata	VL266
EMPRENDER FUEGO	Ambojepota tata	T532
EMPRENDERSE EL FUEGO	Tata jepota	T533
ENCENDER FUEGO DE NUEVO	Ambojepota tata; ajatapy	V168
NO QUIERE EMPRENDERSE EL FUEGO	Noñembojepotári	T533

Tabela 58: Processos de queima: fazer fogo em Guarani

Em Tupi o fogo também é nomeado *tatá* por diferentes dicionários, e a ação de fazê-lo é *i atá py*; *ajatapig*. Também similar é o termo referente a atear o fogo, *jepotabé*, *jepotara*, *aiepotar*; acender com brasa é *aimojepotar*. Aparece ainda o termo *aimoendig* para acender o fogo; e *aimoar* para fazê-lo com o uso de fuzil.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
FOGO	Tatá	Ayrosa:1951:62; Veigas, 1971:47
FOGO	Tatâ	VLB 1:140
LUME, FOGO	Tatá	Ayrosa, 1951:72
FAZER FOGO	I atá py	Veigas, 1971:44
FOGO FAZER ABSOL.	Ajatapig	VLB 1:140
CONTINUAR A; ALASTRAR-SE; ·CONTINUADO	Jepotabé	Barbosa, 1951:77
APORTAR; ATEAR-SE, PEGAR	Jepotara	Barbosa, 1951:77
ATEAR-SE FOGO DE HUÃ COUSA NOUTRA	Aiepotar, e se as cousas fossem muitas, aiepotapotar (rece)	VLB 1:46

ACENDER COM HÚA BRAZA, OU TIÇÃO OUTROS	Aimojepotar	VLB 1:19
ACENDER FOGO DE NOUO COM FUZIL	Aimoar	VLB 1:19
ACENDER O FOGO	Aimoendig; aimondigc	VLB 1:19

Tabela 59: Processos de queima: fazer fogo em Tupi

Durante o processo de queima cerâmica, é preciso um momento de ardência do fogo, e em Guarani existem diferentes termos para nomeá-lo. Atiçar o fogo apresenta nos dicionários três verbetes em Guarani: *ahatapy*; *ahatapyiña*; *ahapyñã tata*. É uma nomeação de uma técnica específica, com a quebra das brasas, *ahatapyinga* (-vo); *ahatapyinjog* (-ka). O fogo arde, *tata hendy*, e pode ser avivado com o vento, *hendy tata yvytúpe*.

Na queima, é inevitável que se entre em diferentes gradações de calor, *añemboacuíme*, *coite*; e em calor demasiado; *añemboacubo*. Nesse momento, demanda-se do fogo suas chamas, *amoendy pōng tata*; num embate, numa luta com o fogo, *aipimbopog tatápe*. O objetivo é queimar, *ahapi*; *ambojepota tata hapyávo*; abrasar, *opororoapy tata*; *oporope asy tata*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
ATIZAR EL FUEGO	Ahatap~y; ahatap~yiña	T534
ATIZAR, AVIVAR EL FUEGO	Ahapyñã tata	V59
ATIZAR, QUEBRANDO LAS BRASAS	Ahatapyinga (-vo); ahatapyinjog (-ka)	V59
ARDER EL FUEGO	Tata hendy	V51
AVIVARSE EL FUEGO COM EL VIENTO	Hendy tata yvytúpe	V64
ENTRAR EM CALOR/ EM MUCHO CALOR	Añemboacuíme, coite/ añemboacubo	VL280
HACER QUE ECHE LLAMARADAS EL FUEGO	Amoendy pōng tata	T533
PELAR AL FUEGO	Aipimbopog tatápe	V313
QUEMAR	Ahapi	VL461
QUEMAR PEGANDO FUEGO	Ambojepota tata hapyávo	V339
ABRASAR EL FUEGO	Opororoapy tata; oporope asy tata	AB107; V6

Tabela 60: Processos de queima: avivar o fogo em Guarani

Em Tupi os verbetes indicam termos parecidos e outros bem particulares para a ação de atiçar o fogo, queimar: *atapy*, *asapý*, *apy*, *nhosui*, *añosui*, *kai*, *mondyk*. Abanar o fogo, *aipiêú* pode auxiliar no processo de levantá-lo. Para

atiçar o fogo, *açapighâng*; uma técnica descrita nos dicionários é aumentar o fogo por aproximação dos tições, *açobamojar*.

O ato de queimar, seja para levantar o fogo, ou seja, utilizando-o como recurso para a queima, é designado com o mesmo termo, *açapig*. Atiçar o fogo é necessário para a queima cerâmica e também para cozinhar, *açatapig ut eçatapi deremimõya*, 'atiça o fogo da tua cosinha'. E ainda, atiçar o fogo para que se cozinhe, *asatapy* ou *asapytatá*.

A ação de esquentar ou aquecer é dito *aimoacub*; *ajope*. Aquecer-se é *aiepee*, 'isto he ao fogo, ou sol, porque se fosse metendo-se na area, ou a criança apertando-se com quem a tem; *anhemoacub*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
ATIÇAR O FOGO PARA	Atapy	Barbosa, 1951:37
QUEIMAR O FOGO OU COM FOGO	Asapý	Ayrosa, 1951:93
QUEIMAR	Apy, nho-sui, kai, mo-ndyk	Veigas, 1971:84
QUEIMAR	Añosuí	Ayrosa, 1951:93
ABANAR O FOGO	Aipeiû	VLB 1:17
AVANAR, OU ASSOPRAR	Aipeju	VLB 1:47
ATIÇAR O FOGO	Açapighâng. E se he achegando, ou ajuntando os tições. Açobamojar.	VLB 1:47
QUEIMAR O FOGO, OU COM FOGO.	Açapig. act.	VLB 2:93
ATIÇAR O FOGO AO Q. SE COZINHA	Açatapig ut eçatapi deremimõya, 1, atiça o fogo a tua cosinha.	VLB 1:47
ATIÇAR O FOGO PARA QUE SE COZINHE	Asatapy ou asapytatá, vulg. asapytatá, acendo o fogo.	Ayrosa, 1951:26
QUENTAR, OU AQUECER	Aimoacub. Ajope. act.	VLB 2:94
QUENTAR-SE, OU AQUECER-SE.	Aiepee. isto he ao fogo, ou sol, porque se fosse metendo-se na area, ou a criança apertando-se com quem a tem. Anhemoacub.	VLB 2:94

Tabela 61: Processos de queima: avivar o fogo em Tupi

A última etapa de queima implica em deixar o fogo apagado, *tata imboguepýra*, *tata oguéva'e*. Já o ato de apagar o fogo é *atata mbogue* e variações, como *ambogue tatá*. Tirar o fogo, é *ambo'a tata* ou *nohe tata*. Ao menos três formas de extinguir o fogo foram dicionarizadas em Guarani: aplicar

água ao fogo é *añohe y tatápe*; cobrir o fogo é *tata imboguepýra, tata oguéva'e*; e cobrir com cinzas é *ajaty, ajaho'i tata tanimbu pype*. Apagar-se meu fogo é *hesa pymí vérami che rata*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
APAGADO FUEGO	Tata imboguepýra, tata oguéva'e	V44
APAGAR EL FUEGO	Atata mbogue	T532
APAGAR FUEGO	Ambogue (-vo) (-pa)	V44
APAGAR FUEGO, APAGASE A MENUDO; SE APAGO DE SUYO, FUEGO QUE NUNCA SE APAGA	Ambogue / ogue oguebi / oguerey / tata Amome yepé oguere~y bae	VL84
MATAR EL FUEGO	Ambogue tatá	AB466; V271
SACAR FUEGO	Ambo'a tata	T532
FUEGO SACAR	Noh~e tata	V202
APLICAR ÁGUA AL FUEGO	Año~e y tatápe	V47
CUBRIR EL FUEGO	Tata ahovaty; ajaty tata; ajaho'i tata	T532-533
CUBRIR FUEGO COM CENIZA	Ajaty; ajaho'i tata tanimbu pype	V121
APAGARSE MI FUEGO	Hesa pymí vérami che rata	T534

Tabela 62: Processos de queima: matar o fogo em Guarani

Em Tupi somente dois verbetes foram relacionados, apagar o fogo, *aimõgueb*; e abafar cobrindo, *aiaçoy*. Nesse caso pode sugerir o que chamamos queima redutora.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
ABAFAR COBRINDO	Aiaçoy	VLB 1:17
APAGAR O FOGO, OU CANDEYA	Aimõgueb	VLB 1:37

Tabela 63: Processos de queima: matar o fogo em Tupi

Há muitas expressões que caracterizam as diferentes etapas do processo de queima do fogo e é preciso reconhecê-las para pautar as ações para o correto desempenho do artefato, no caso das peças cerâmicas.

As faíscas do fogo *tata haviju vijju*; envolvem a palavra *haviju* também traduzida como cabelo (T153), seriam elas a cabeleira do fogo? Faíscas são apontadas com a palavra *tata reviju*.

O estalo do fogo, *tata piriri*, é importante reconhecer para diferenciar do estouro das peças no fogo. O ruído que faz a chama é *tata sunu*; e o ruído do fogo, *tata sununu*, *osununu tata*.

O termo ‘follaje de fuego’, *tata ruge*, parece indicar o movimento do fogo aceso. Ao mesmo tempo, *rug* é traduzido como ‘ruído de lo que suena’ (MONTROYA, 2011:503), acrescentando outro sentido à expressão. Semelhante palavra para ‘ceniza de la brasa’, *tata rugue*.

As chamas do fogo aparecem como *tataendy*, *tata rendy*, e as maiores como *tata rendy pōng*. Curiosamente, *pōng* é traduzido como ‘sonido de cosa hueca’ (MONTROYA, 2011:438), uma boa descrição para o som de algumas madeiras ao fogo ou de peças que estouram durante a queima.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
ECHA CHISPAS EL FUEGO	Tata haviju vijju; haviju vijju tata	T533
CHISPAS	Tata reviju	T533, T535
ESTALLIDO DEL FUEGO	Tata piriri	V188; T533
RUÍDO QUE HACE LA LLAMA	Tata sunu	T515
RUIDO DEL FUEGO	Tata sununu	T533
HACE RUIDO DEL FUEGO	Osununu tata	T533
FOLLAJE DE FUEGO	Tata ruge	V199
CENIZA DE LA BRASA	Tata rugue	T533-534
FUEGO ENCENDIDO, LLAMAS	Tataendy	T533
LLAMA DE FUEGO	Tata rendy	V258
LLAMAS DEL FUEGO	Tata rendy	T533
LUZ, CLARIDAD DE FUEGO	Hendy, tesape; tendy vera	V257
LLAMA DE FUEGO GRANDE	Tata rendy pōng	V258
LLAMARADAS GRANDES QUE SUBEN DE CUANDO EM CUANDO	Tata rendy pōng	T533

Tabela 64: descrição sobre o fogo em Guarani

Para a queima é imprescindível a lenha, e cada uma tem características específicas. Em Guarani foi possível levantar muitas palavras para descrever a lenha, *yepéa*, *jepé'a*. Durante a queima cerâmica é necessário ter por perto um ‘montón de leña’ *jepé'a aty*, e para tê-la, e necessário fazê-la, *jepé'a mã*.

Foi possível identificar em Guaraní muitas qualificações da lenha, que pode ser seca, *jepe'a ipiru*, *jepe'a ijaku'i*, *jepe'a tini* ou verde, *jepe'a yvy*. Além disso, elas são diferenciadas entre aquelas que fazem brasa, *jepe'a hovasãvae*; e as que não fazem, *ndaovasãi*.

Outros termos indicam as ações e a importância de lenha para o fogo, como frases como 'hago lenha', *ajepe'ava*; 'el que anda haciendo lenha', *jepe'ava ri tekúára*; 'voy hacer lenha', *jepe'avávo aha*. A questão da lenha pode ser providenciada por conta própria, como na frase 'traigo lenha para mi fuego', *che ratarãma aru* ou com a ajuda de outrem, 'el que me trae lenha para mi fuego', *che rataha rami*. O lenhador é indicado com o termo *jepe'ahára*.

Há, ainda, termos para designar o "não ter feito a lenha", *ndojepe' ahári*; e indicando as relações sociais com a expressão 'no tengo quien me haga lenha', *ndache jepe'avahári*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
LEÑA	Yepeá, yepea	AB441, VL358
LEÑA	Jepe'a	T210
MONTÓN DE LEÑA	Jepe'a aty	T210
HAZ DE LEÑA	Jepe'a mã	T210
LEÑA SECA	Jepe'a ipiru	T210
	Jepe'a ijaku'i, jepe'a tin~i	T210
LEÑA VERDE	Jepe'a yvy	T210
LEÑA QUE HACE BRASA	Jepe'a hovasãvae	T210
LEÑA QUE NO HACE BRASA, NO SE ENCIENDE	Ndaovasãi	T210
HAGO LEÑA	Ajepe'ava	T210
EL QUE ANDA HACIENDO LEÑA	Jepe'ava ri tekúára	T210
VOY HACER LEÑA	Jepe'avávo aha	T210
TRAIGO LEÑA PARA MI FUEGO	Che ratarãma aru	T532
EL QUE ME TRAE LEÑA PARA MI FUEGO	Che rataha rami	T532
LEÑADOR	Jepe'ahára	T210
NO HA HECHO LEÑA	Ndojepe' ahári	T210
NO TENGO QUEIN ME HAGA LEÑA	Ndache jepe'avahári	T210

Tabela 65: Descrição sobre a lenha em Guaraní

Em Tupi aparecem também palavras específicas para faísca ou fagulha, *atapiririca, tatapiririca, apiriric*. A chama do fogo é *ataendy, tata rendy*; o lume ou luz do fogo aparecem com as palavras *sendý, tata sendý, tatá endý*. As labaredas aparecem como *cendig, tataendig*. O ato de colocar chamas, *xerendigrendig; xerendigjandijab*.

Outros quatro termos me chamaram a atenção. Esborralhar como o fogo, *aimoçâmoçãý*; faíscas entre as folhagens do fogo sejam vivas ou mortas, *cuçuba* e *cuçubira*. Aparece a expressão ‘bomba de fogo’ nomeada de *tatâguaçû*, como a palavra para o fogo descontrolado, o incêndio, *tatá usú, tatá guasú*.

A lenha é dita *iepeaba*, e o ato de cortá-la é *aiepeabar, aiepeâbâ guitecobo*. A técnica da coivara parece descrita com a frase: *açô jepeaba*, traduzida como ‘vou por lenha ao mato’.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
FAÍSCA, FAGULHA	Atapiririca	Barbosa, 1951:37
FAISCAS DE FOGO	Tatapiririca	VLB 1:133
FAISCAS LANÇAR COMO QUANDO ASSOPRÃO	Apiriric	VLB 1:133
CHAMA, LUME	Ataendy	Barbosa, 1951:37
CHAMA DE FOGO	Tata rendy	Ayrosa, 1951:35
LUME OU LUZ	Sendý, tatá sendý, tatá endý	Ayrosa, 1951:72
LUME, FOGO	Sendý	Ayrosa, 1951:72
CHAMA OU LAUAREDA	Cendig, tataendig	VLB 1:71
LUME, A LUS DELLE, OU SEMELHANTE	Cendig, ut, tatâendig	VLB 2:25
CHAMEIAR, OU CHAMAS LANÇAR O FOGO	Xerêdigrendig; xerendigjandijab. E se a chama ou laureda estiuesse sempre em hum ser como algüs fogos q. se veê de noite que se não deminue por muito espasso. Xerêdigiajab.	VLB 1:72
ESBORRALHAR COMO O FOGO, ETC	Aimoçâmoçãý	VLB 1:122
FAÍSCAS DO QUEIMADO POR AQUELA FOLHAGEM, ORA SEJÃO VIVAS, ORA NÃO	Cuçuba; cuçubira	VLB 1:133
BOMBA DE FOGO	Tatâguaçû	VLB 1:57
INCÊNDIO	Tatá usú, tatá guasú	Ayrosa, 1951:67

LENHA	lepeaba	VLB 2:20
LENHA	lepeaba	Veigas, 1971:60
LENHA FAZER OU CORTAR ANDANDO	Aiepeabar; aiepeâbâ guitecobo. Dizemos Açô jepeaba .i. vou por lenha ao mato.	VLB 2:20

Tabela 66: Descrição sobre o fogo e a lenha em Tupi

O fogo gera muitos resíduos materiais, como brasa, carvão, cinza, fumaça, vapor, dentre outros. Essas palavras podem ser observadas nos dicionários em Guarani.

O termo genérico para brasa ou carvão é indicado como *tatapyi*. A brasa é nomeada de *tatapyi oikovévae*; o carvão é *tatapyi oguévae* e o braseiro *tatapyiriru*, o recipiente (*riru*) da brasa (*tatapyi*). Outros nomes específicos aparecem para o tição, *tatapy asy*, e para tamanhos maiores, *tata rovayta* e menores, *ata ysa*, *tatapy asy*, *tata rovayta*; *tata'y*.

A fumaça é dita *tatati*; e o cheiro enfumaçado é *añemotatafi abiag*; *añemotatati ngavy'a*; *tatati ngavy'a*. O local que se faz fumaça é nomeado de *tataícembaba*; *quaba*.

A fumaça pode ser caracterizada por sua presença intensa – ‘hay mucho humo’, *tatati pirúramo*; e ainda pela fumaça espessa, *opyt~undeity tatat~i*. Fazer fumaça é dito *amoatati*.

O vapor de umidade, ou o vapor d’água – *itymbó*; está presente no uso do fogo nos processos culinários e também na queima cerâmica, é nomeado de muitas formas: *ytimbo*; *yvy aki timbo*, *mba'e ruru timbó*; o vapor da panela é dito pela expressão *yapepó tymbó*; *pítú*. Um dos verbetes trata como sinônimo o vapor de água da boca e da panela quente, *pytu y ei*. O vapor do fogo é nomeado de *pytu*, *mbytu*, *tata pytu*. O rescaldo da queima é dito *tata mumu*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
CARBÓN, BRASA	Tatapÿi	T535
BRASA	Tatapyi oikovévae	T533
CARBÓN	Tatapyi oguévae	T533
BRASERO	Tatapyiriru	AB222
TIZÓN	Tatapy asy	T533, T535

TIZÓN GRANDE	Tata rovayta	T533, T535
TIZONCILLO	Tata ysa, tatapy asy, tata rovayta; Tata'y	T535, T533
HUMO	Tatati	V231; T534, T535
HUMO	Tatati	AB419
HUMO; HUELO A HUMO	Tatati; añemotatatî abiag	VL335
HUELO A HUMO	Añemotatatî ngavy'a	T534
OLOR DE HUMO, AHUMADO	Tatati ngavy'a	T534
HUMERO	Tatatîcembaba; quaba	VL335
HAY MUCHO HUMO	Tatati pirúramo	T534
HUMO MUY ESPESO	Opytundeity tatati	V231
HACER HUMO	Amoatati	T534
HUMO, VAPOR DE LA HUMEDAD	Ytimbo; yvy aki timbo, mba'e ruru timbo	V231
VAPOR DE AGUA	Itymbó	AB605
BAHO DE LA OLLA	Yapepó tymbó. Pítú	AB206
AGUA DEL VAPOR DE LA BOCA, Y DE LA OLLA CALIENTE	Pytu y ei	T482
VAHO; CALOR DEL FUEGO; RESUELLO, ALIENTO, VAPOR	Pytu, mbytu	T482
VAHO DEL FUEGO	Tata pytu	T482
RESCOLDO	Tata mumu	T535

Tabela 67: Resíduos do fogo em Guaraní

Em Tupi aparecem termos para a brasa, viva ou morta, *tatapignha*; *atapyinha*; *tatapignha*. O carvão é nomeado de forma específica em Ayrosa, *tatapúna*, *asapy tatapúna*. Para o termo tição aparecem os seguintes verbetes: *tatapigacigca*; *tatapyasyka* ou *tatasyk*. O local da brasa, o brasileiro aparece com a palavra *tatauru*, literalmente o recipiente do fogo.

O ato de fazer carvão foi indicado com a palavra, *açapitatapyinha*. Já o carvoeiro, a pessoa que executa a tarefa, é designado por *tatapignhâpigara* ou *tatapúna moñangára*.

A fumaça, comum nos processos que envolve o fogo, é nomeada de *atatinga* ou *tatatinga*; já a fumaça de um grande fogo é *tatâtinguçû*. O vapor de água envolvido no processo de queima é nomeado de *timbora*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
BRASA UIVA OU MORTA	Tatapignha	VLB 1:59
CARVÃO, BRASA	Atapynha	Barbosa, 1951:37
CARUÃO	Tatapignha	VLB 1:68
CARVÃO	Tatapúna	Ayrosa, 1951:33
CARVÃO, FARELO	Asapy tatapúna	Ayrosa, 1951:33
TIÇÃO	Tatapigacigca	VLB 2:128
	Tatapyasyka ou tatasyk	Ayrosa, 1951:105
BRASEYRO	Tatauru	VLB 1:59
CARUÃO FAZER	Açapitatapynha	VLB 1:68
CARUOEIRO	Tatapignhâpigara	VLB 1:68
	Tatapúna moñangára. (No tex. Monhanghâra.).	Ayrosa, 1951:33
FUMAÇA	Ata tinga	Veigas, 1971:49
	Atatinga	Barbosa, 1951:37
FUMO, QUE SAI DO FOGO	Tatatínga	Ayrosa:1951:63
FUMAÇA DE GRANDE FOGO, OU COMO QUER	Tatâtinguçû	VLB 1:144
BAFO COMO DE COUSA QUENTE OU UAPOR	Timbora	VLB 1:50

Tabela 68: Resíduos do fogo em Tupi

Para acender, manter e aumentar o fogo são necessários artefatos como abano, nomeado de forma específica em Guarani quando é para fazer vento em alguém, *jepejuháva*, *yepeyuhába*; ou para ventilar o fogo, *tatapekua*, fazendo crescer.

Aparece ainda no dicionário Guarani o termo para atiçador, *tata rapyñândára* e foles, *tata pejuháva*; *tatapejuha*.

Por fim, algumas nomeações para o pau utilizado para ser inserido no forno ou para quebrar os tições no fogo: *i tatapyin jikáva*; *tata rapyñangávabirá pehe guaçu*. E paus para retirar o fogo, *tatay*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
ABANICO O ABANILLO PARA HAZERSE AYRE	Yepeyuhaba; peropeyuhaba	VL8
ABANILLO	Jepejuháva, yepeyuhába	T211
ABANILLO PARA HACERSE AIRE	Jepejuháva	V4

ABANILLO	Tatapekua	T533
ABANILLO, O VENTADOR PARA EL FUEGO	Tatapekua	V4
AVENTADOR PARA EL FUEGO	Tatapekua	V63
ABANILLO, O VENTADOR, PARA SOPLAR EL FUEGO	Tatapekua	T535
ATIZADOR	Tata rapyñãndára	V59
FUELLES	Tata pejuháva	V202
FUELLES	Tatapejuha	T533, T535
LABRADO COM FUEGO, O HERRADO	Hapypýra	V245
PALA DE HORNO	Ibirá pehe guaçu	AB503
PALILLO COM QUE QUIEBRAN BRASAS	Tatapyin jikáva; tata rapyiñangáva	T534
PALOS COM QUE SACAN FUEGO, ESLÁBON, TIZÓN	Tata'y	T533
ESLABÓN DE SACAR FUEGO	Tata'y	V184

Tabela 69: Artefato para o fogo em Guarani

Em Tupi identifiquei os termos para abano *atapecoaba* e *tatapecoaba*. Para os foles de ferreiro, *tatâpejuaba*. Esses termos são muito similares ao Guarani.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
ABANICO	Atapecoaba	Barbosa, 1951:37
ABANO PERA O FOGO	Tatapecoaba	VLB 1:17
AUANADOR	Tatapecoaba	VLB 1:47
AUANO, OU AUANADOR DO FOGO	Tatâpecoaba	VLB 1:48
FOLES DE FERREIRO	Tatâpejuaba	VLB 1:140

Tabela 70: Artefato para o fogo em Tupi

Em Guarani, diversas são as estruturas de queima possíveis para transformar o alimento e a cerâmica, conforme identificação nos dicionários. O fogão – *tataupa*, *tatapy*, associado diretamente ao processo culinário, pode ser utilizado também na olaria.

O forno aparece nomeado de forma genérica como *tatakua* ou *tataqua*, e de diferentes formas específicas: ‘horno, caçuela grande’ – *ñamy piv*, associa a culinária ao processo de queima em um recipiente cerâmico; o forno para produção de cal é *yta rapi hába*, e o forno para o pão é *mbuyapé mboyipába*.

Identifiquei o termo chaminé, *tatati sembáva*; *tatati kuára*; que poderia ser traduzido literalmente como o buraco da fumaça.

Quem lida com o forno, forneiro, é chamado de *mbuyapé mboyi pará*.

Nos relatos coloniais aparecem estruturas de queima em cova, portanto, adicionei as palavras identificadas para essa atividade ou similares. O buraco de maneira geral é dito *kuára*; se for um buraco na terra, *yvykua*, *yvy esakua*, *yvy apysakua*. A ação de cavar é *aibiribicoi*; enquanto uma escavação rasa é *ayapearogote*; *ayape ibicoi*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
FOGÓN	Tataupa, tataypy	V199
	Tataupa	T534, T535
	Tataypy	T533, T535
HORNILAS, HORNO PARA FUNDIR, O DE PAN	Tatakua	T533, T535
HORNO	Tataqua	VL334
HORNO, CAÇUELA GRANDE	Ñâmy piv	AB417
HORNO DE CAL	Yta rapi hába; tataqûa	AB417
HORNO DE PAN	Mbuyapé mboyipába	AB417
CHIMENEA	Tatati sembáva; tatati kuára	T534
HORNERO	Mbuyapé mboyi pará	AB417
HOYO	Kuára	V229
HOYO EM TIERRA	Yvykua, yvy esakua, yvy apysakua	V229
CAVAR	Aibiribicoi	AB244
CAVAR SOMERO	Ayapearogote; ayape ibicoi	AB244

Tabela 71: Estruturas para o fogo em Guarani

Em Tupi foi possível identificar o verbete para fogueira, *tatáguasu* e *atáguasu*, e o ato de fazê-la como *aiatapigguaçû*. A estrutura de transformação culinária, o fogão, aparece com verbete similar ao Guarani, *tata upabá*, *ataupaba*, e ainda dois verbetes relacionam fogão ao lar, *tataupaba*.

A estrutura do forno aparece em uma palavra que remete ao recipiente cerâmico, *ñae puna*, remete ao conceito de prato (*nhae*, *ñae*). O mesmo vale para o forno de farinha, que aparecem em composição com o recipiente

cerâmico, *nhaen*, *nhaepiuna*, *nhaêpece*. O forno de louça é nomeado com o termo para a talha, *camucirapigaba*; e o forno similar ao de louça, *çapigaba*. Já o forno para cal é nomeado *itacuiapigaba*.

A estrutura de buraco para a queima cerâmica nos fez observar os termos correlatos. Identificamos *coara*; *buca* ou *puca*; e para o buraco no chão, *igbigcoara*, sendo que este mesmo termo aparece para a cova funda. Para fazer a cava, *ibîgapaba*; é necessário cavar ativamente, *acigbigcoi*; *aigbigigbigcoy*; e, eventualmente, alargar o buraco pelas bordas, *açobaoc*. Em alguns casos, pode ser útil tapar o buraco, *aioo*; *açobapigtigm*, o que seria útil para alguns resultados de queima cerâmica, por exemplo.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
FOGUEIRA	Tatâguasu	Ayrosa:1951:62
	Tatâguaçû	VLB 1:140
	Ataguasu	Barbosa, 1951:37
FOGUEIRA FAZER	Aiatapigguaçû	VLB 1:140
FOGÃO	Tata upabá	Ayrosa, 1951:62
FOGÃO, LAREIRA	Ataupaba	Barbosa, 1951:37
FOGÃO OU LAR	Tataupaba	VLB 1:140
LAR, OU FOGÃO	Tatâupaba	VLB 2:18
FORNO	Ñae puna	Ayrosa, 1951:62
FORNO DE FAZER FARINHA	Nhaepiuna, nhaêpece. Vide alguidar (nhaen).	VLB 1:142, 31
FORNO DE LOUÇA ETC	Camucirapigaba	VLB 1:142
FORNO COMO DE LOUÇA ETC	Çapigaba nomeando sempre o de q. 1 et hu.	VLB 1:142
FORNO DE CAL	Itacuiapigaba	VLB 1:142
BURACO	Coara; buca ou puca	VLB 1:60
COUA OU BURACO	Coara	VLB 1:84
BURACO NO CHÃO OU COUA	Igbigcoara	VLB 1:60
COUA NO CHÃO ASSI	Igbîcoara, se he funda	VLB 1:84
CAUA	Ibîgapaba	VLB 1:68
CAUAR	Acigbigcoi. actiuo	VLB 1:69
CAUAR-NEUT	Aigbigigbigcoy	VLB 1:69
ALARGAR CAUANDO, OU CORTANDO COMO BURACO, OU COVA, COMENDO-LHE AS BORDAS	Açobaoc. act	VLB 1:29

Tabela 72: Estruturas para o fogo em Tupi

Por fim, ainda sobre o uso do fogo controlado, é importante lembrar os cuidados a serem tomados com ele, para não causar dor ao corpo humano; e também suas benesses às relações sociais.

Em Guarani identifiquei uma frase relacionada ao cuidado com o fogo, já que ‘el que se llega mucho al fuego está a pique de quemarse’ – *tata rehe osúvae seri okáita viñã*. O fogo pode causar bolhas e calos, como na expressão *che mbopiru'a tata*. A fumaça pode incomodar os olhos, fazendo lacrimejar, *che mboesa ko'õ tatati*. Pode mesmo, o fogo, causar queimaduras, *tatavo*, ou causar minha queimadura, *che ratavo*.

Arder-se ao fogo pode ser um acidente ou uma ação deliberada de fazer algo queimar, *akái (guikáita); ahapí, ambocay*. Há, também, o reconforto do fogo e do calor a nos aquecer, *ayeapí; acay*, como ‘estarse calentando ao fuego’ – *atata erro'a guijepe'eguávo*.

O fogo provoca impacto nas pessoas, promove a reunião e estrutura relações sociais. Nas sociedades pré-coloniais, ele era essencial para atividades práticas e promovia atividades simbólicas, certamente. Sua presença marca significativamente as relações íntimas, em Guarani, *otata rehe ypykue katu ahe ñandu* – ‘es amigo de estar siempre al fuego’. O fogo também se apresenta nas relações coletivas, provavelmente tanto pelo seu calor quanto das pessoas, na ação de ‘estar muchos al fuego calentándose’ – *che tata ypykue katu*. Ou na tarefa individual de estar ao fogo, ‘siempre estoy al fuego’ – *che rata rehe ypy katu*.

Uma de suas características físicas, o fogo emite calor – *tata rakuvo; tata rakuvo; tata pytu; hakuvo tata*. Os termos acionam igualmente palavras para o calor do sol e do fogo, *haku, pytu*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
EL QUE SE LLEGA MUCHO AL FUEGO ESTÁ A PIQUE DE QUERMARSE	Tata rehe osúvae seri okáita viñã	T512
AMPOLLAS HACER EL FUEGO &C	Che mbopiru'a tata	V39

AMPOLLAS HAZER EL FUEGO	Chembopiruátatá	AB163
EL FUEGO ME HÁ SACADO AMPOLLAS	Chembopiruá tata	VL76
EL HUMO ME HACE ESCOCER LOS OJOS	Che mboesa ko'õ tatati	T534
QUEMADURA DEL FUEGO	Tatavo	T533
MI QUEMADURA	Che ratavo	T533
ARDERSE EM FUEGO	Akáí (guikáita)	V51
ABRASAR, QUEMAR, ENCEDER /ABRASARSE	Ahapí, ambocay / ayeapí; acay	VL13
ABRASARSE AL FUEGO, O SOL	Ajeapy(-vo); akái(-ta); ajepe asy (-vo)	V6
ESTARSE CALENTANDO AL FUEGO	Atata erro'a guijepe'eguávo	T534
ES AMIGO DE ESTAR SIEMPRE AL FUEGO	Otata rehe ypykue katu ahẽ ñandu	T533
ESTAR MUCHOS AL FUEGO CALENTÁNDOSE	Che tata ypykue katu	V189
SIEMPRE ESTOY AL FUEGO	Che rata rehe ypy katu	T533
CALOR DEL FUEGO	Tata rakuvo	T533
ARDOR DE FUEGO	Tata rakuvo; tata pytu	V51
ES CALIENTE EL FUEGO	Hakuvo tata	T533
CALOR DEL SOL Y FUEGO	Haku, pytu	V85

Tabela 73: Relações de dor e sociabilidade com o fogo em Guaraní

Em Tupi identifiquei alguns poucos termos relacionados exclusivamente ao acidente de se queimar: *aimboasý*, *akái*, *añeuí*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
QUEIMAR-SE OU DOER-SE DE ALGUMA COUSA	Aimboasý	Ayrosa, 1951:93
QUEIMAR-SE	Akáí	Ayrosa, 1951:93
QUEIMAR-SE OU SER QUEIMADO	Añeuí	Ayrosa, 1951:93

Tabela 74: Relações de dor com o fogo em Tupi

Verniz nas peças cerâmicas

O recipiente cerâmico pode receber uma camada de resina, *ibira ici*, *ybira ici*, segundo consulta aos dicionários em Guaraní. O ato de envernizar é descrito como *amoendipú*, *ambo ayoá*, (com variações na grafia) e aparece ainda o termo (eu) envernizo, *roi reheguâra*.

O uso de verniz vegetal em peças cerâmicas aparece na frase 'pongo barniz ao cántaro' – *ayapemong*, e parece especificar o termo se o verniz for

aplicado na face interna, como disse Montoya 'si fuere por de dentro', *aypimong cambuchi*.

A coisa pegajosa como uma borra ou betume é nomeada de *mbae pomo*, *apomô*, *curiibici*. A ação de brear é *amongi curi ibici* ou *mbae ayci*; se for pelo lado de dentro, *aypimongi*; se for o lado de fora, *aycupemôg*. Especificamente ensebar uma panela é *çoomomoî*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
RESINA	Ibira içi	AB556
	Ybira ici	VL476
EMBARNIZAR	Amoendipú; ambo ayoá	AB337
EMBARNIÇAR	Amoendypu; amboajoa	V164
EMBARNIÇAR/ PONGO BARNIZ AO CANTARO/SI	Amoendîpu/ ayapemong/	VL261
FUERE POR DE DENTRO	Aypimong cambuchí	
INVERNIZO	Roi reheguâra	AB430
BETÚN, COSA PEGAJOSA	Mbae pomô/ apomô	VL130
BREA	Curiibici	AB223
BREAR	Amongi curi ibici.	AB223
BREAR/ BREAR POR DE DENTRO/POR DE FUERA	Mbae ayci/ aypimongi/aycupemôg	VL139
CEBAR LA LÁMPADA, LA OLLA & C	Atîqua lampara/ çoomomoî	VL204

Tabela 75: Resina vegetal em Guarani

Em Tupi a palavra indicada para resina é *yssica*, com variações na grafia que indicam o mesmo. Chama a atenção o nome do gomo de resina na árvore, o próprio local de extração da matéria-prima, *yãmigquira*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
RESINA	Yssica	Barbosa, 1951:167
	Ysyka	Viegas, 1951:212, Ayrosa, 1971:96
GOMA, I É, RESINA DE QUALQUER ÁRVORE	Ysyka	Ayrosa, 1971:65
REZINA	Igcigca	VLB 2:105
GOMA	Igcica	VLB 1:149

GOMO TENRO OU OLHO DE
QUALQUER ARUORE OU ERUA

Yãmigquira

VLB 1:149

Tabela 76: Resina vegetal em Tupi

Usos e cuidados

Os recipientes cerâmicos são fundamentais no processo de transformação do alimento e as ações que o envolvem foram indicadas nas palavras traduzidas do guarani, como ‘cocer la comida em olla’ – *ayapo tembiú; anãmomô; añembiabiqui tembiu rehe*. Conforme indicado anteriormente, *tembiu riru* e *tembiyru* são termos que indicam pratos.

O primeiro uso de uma panela ao fogo pode, eventualmente, ser feito depois de se maturar a superfície do recipiente e para tal existem muitas receitas conhecidas ainda contemporaneamente. Pode-se, por exemplo, utilizar óleo para fortalecer a panela, esquentando-a devagar antes de usá-la pela primeira vez. Em Guarani Montoya, indica ‘poner algo em la olla para que se fortifique sin resumirse’ – *ayitano, amoñetano yapepo*.

A panela pode ser usada para ferver e foram registradas diferentes expressões sobre essa tarefa: ‘hervir la olla’ – *opupú yapepó*; e ‘hervir la olla a borbollones’ – *ocûmbe cûmbeg; opupu eté*; além de ‘hervir la olla del moribundo’ – *ocororô*; e ‘calentar al fuego em olla’ – *amboacú.pa.bo*. Durante o preparo alimentar, certamente era preciso ‘rebolver em olla’ – *ay pibú; ay picuî; aypî guará*.

Depois de pronto, o alimento poderia ser retirado da boca do recipiente, *ahobapi iará*; retirando o cozido da panela, *aitipiá.bo; ay tipi*. A comensalidade provoca e reitera relações sociais, ‘comer juntos em um plato’ reforça as redes relacionais – *chepoibiribé opoe naembêpe*. Montoya apresenta ainda a expressão ‘lambe platos’; *ñãê rerebiçé*, para os glutões.

O recipiente pode ser utilizado ainda para conter e manejar líquidos. Uma série de expressões podem ser indicadas a partir dos dicionários: despejar água na panela, *ay tí quâ*, ou ainda, derramar o líquido dentro do vaso – *ayeairó yquâ ra pipe*.

O transbordar do líquido no vaso foi também dicionarizado, *aypibiyere*. Similar ao ato de esvaziar o líquido, inclinando o recipiente – *aypibiyere*, *aypiyere*, *pibuyere*. Outra maneira de despejar o líquido é por aspersão de algum cântaro – *añohê*, *ahequabó*. Ou pode-se simplesmente, escorrer da vasilha, *amôndiquibo*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
GUIJAR, COCER LA COMIDA EM OLLA	Amboyi; amoi / ayapo tembiú; anãmomôî; añembiabiqui tembiu rehe	VL322
REFORÇARSE COMIENDO/ PONER ALGO LA PRIMEIRA VEZ EM LA OLLA PARA QUE SE FORTIFIQUE SIN RESUMIRSE	Añemombaraete/ ayitano, amoñetano yapepo	VL469
HERVIR LA OLLA	Opupú yapepó	AB412
HERVIR LA OLLA A BORBOLLONES	Ocûmbe cûmbeg; opupu eté	AB412
HERVIR/ HERVIR A BORBOLLONES/ HERVIR LA OLLA DEL MORIBUNDO	Opupu/ omembeg/ ocororô	VL329
CALENTAR AL FUEGO EM OLLA	Amboacú.pa.bo	AB232
REBOLUER EN OLLA	Ay pibú; ay picuî; aypî guará	AB548
SACAR DE LA BOCA DEL CESTO & C	Ahobapi iará	AB562
SACAR EL ASSIENTO, O COCIDO DE LA OLLA	Aitipiá.Bo	AB562
SACAR EL CALDO Y DEXAR EL ASSIENTO	Ay tipi	AB562
COMER JUNTOS EM UM PLATO	Chepoibiribé opoe naembêpe	AB251
LAMBE PLATOS	Ñaë rerebiçé	AB439
ECHAR AGUA EM LA OLLA	Ay tí quâ	AB332
DERRAMAR INTRA VASO	Ayairó yquâ ra pipe	AB302
HENCHIR HASTA QUE REBOSE	Amondui y mô y ny henga; amô y nihe y monduita	AB410
DERRAMAR DESPERDIANDO/ COSA LIQUIDA DE UM VASO	Amombuca tey/ aypibiyere	VL225
VACIAR COSA LIQUIDA/ LADEANDO EL VASO	Añohê, ahequabó/ aypiyere, aypibiyere (Voc. e Tes: pibuyere)	VL531
ARROJAR AGUA COM ASPERSORIO. DE LA CANOA. DE ALGUN CANTARO. VAZIAR	Ahipii/ aytiapii/ añohê, ahequabó	VL104
ESCURRIR LA VASIJA	Amôndiquibo	AB366

Tabela 77: Uso dos recipientes cerâmicos em Guarani

Em Tupi o ato de ferver a panela é chamado *atigjuyoc*; *atigjuyâr*. Os termos no dicionário indicam despejar o conteúdo de um vaso em outro, *acecoaboc*; ou despejar emborcando o vaso, *aipubuiereb*. Há, ainda, a ação de despejar levantando uma parte do pote, lançando o líquido no outro recipiente, *aimoapigan*. O recipiente cerâmico é utilizado para encher, *aimoignicem*; *aiporacar*. Ayrosa reitera que ‘este verbo *aiporakár* significa também encher, como pote: *ereiporakár ko kamotí*, enche este pote’. Finalizada a operação de despejar, o pote está cheio – *tynyse ã kamotí*.

O que está contido no recipiente também é nomeado, *camussipora*. Consumir o conteúdo do pote ou beber o líquido do vaso foram registrados como *typáb*, *ypaba*. Quando está cheio, o vaso pode ficar pesado, *xepor*, *xeporibê*; e seu conteúdo pode ser despejado, *naxepori*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
ESCUMAR COMO A PANELA	Atigjuyoc; atigjuyâr	VLB 1:124
DESPEIAR HUM UASO NOUTRO, OU O Q. NELLE ESTÃ	Acecoaboc. act .	VLB 1:101
DESPEIAR ASSI EMBORCANDO HUM UASO NOUTRO	Aipubuiereb. act.	VLB 1:101
LEVANTAR SOMENTE DE HÛA PARTE, COMO O POTE PA. LANÇAR AGOA NO PUCARO, O BARCO PA. SE CALEFETAR ETC.	Aimoapigan	VLB 2:20
ENCHER COMO UASO	aimoignicem; aiporacar	VLB 1:114
CUMPRIR, FAZER O QUE SE MANDA, ENCHER	este verbo aiporakár significa também encher, como pote, etc. ereiporakár ko kamotí, enche este pote.	Ayrosa, 1951:41
CHEIA ESTÃ	Tynysê uã uã, vg. Tynyse ã kamotí, já está cheio o pote. (No tex. tynycem uân uân.) .	Ayrosa, 1951:35
O QUE ESTÃ (CONTIDO) NO POTE	Camussipora	Barbosa, 1951:187
SECAR-SE O LICOR OU EMBEBER-SE NO VASO	Typáb neut. É 3ªp do verbo atypáb, o mesmo se diz do igarapé ou ribeiro que se seca no verão ou na baixa maré.	Ayrosa, 1951:99
SECAR [RIO, VASO ETS.]	Ypaba	Barbosa, 1951:165
PEJADO ESTAR O LUGAR, OU UASO, ETC.	Xepor; xeporibê	VLB 2:70

Tabela 78: Uso dos recipientes cerâmicos em Tupi

Em relação ao cuidado com os recipientes cerâmicos, alguns termos foram identificados em Guarani. O armário de louça, o local de guarda, é nomeado de diferentes formas que fazem referência ao prato, *ñae rupába*; *ñaembé rendába*; *ñaembêrênda tîba*. Neste local os recipientes podem estar emborcados ou uns sobre os outros, *ambooyobamboya ñaembé*.

Para manter a curadoria é necessário lavar os recipientes, *ayoheí*. Diferentes termos indicam lavar por dentro, *aypihey*; *aypiquiti*; *aypicimbo*; *ambopici*; *aypihi*. Ainda limpar esfregando, *ayohi*; *ayquiti*; *ahehi*, *ayquiti*; ou esfregar levemente, *aypichi*. O cuidado com a limpeza dos recipientes parece relevante, através da expressão ‘limpiar bien los platos’ – *aipysymbo ña'embe*.

Em Guarani, enxaguar os vasos aparece no dicionário com muitos termos: *aypi erécó*; *ambo coçó coçó yheita*; *aycotô cotôg*; *ambocuchu cuhu*, *ypîheyta*. Especificamente, *amônguré cambuchí y heîy heîta*, indica o cântaro.

Durante o processo culinário é preciso eventualmente tapar a boca do recipiente, como durante o processo de fermentação da bebida alcoólica. Nos dicionários aparecem alguns termos para nomear o ato de tapar o cântaro: *ahobapiti*; *mombi*. O destapar também recebe denominações, *eyahoyabó*, *ahobapî timbabog*; em especial destapar a panela: *ehobapî ahoyabó yapepó*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
ARMÁRIO DE LOÇA	Ñae rupába; ñaembé rendába; Ñaembêrênda tîba	AB154
BOLVER DE BOCA ARRIBA/ABAO/ETC. UM PLATO SOBRE OUTRO	Ambooyobamboya ñaembé	VL136
LAVAR	Ayoheí	AB439
LAVAR/ LAVAR POR DE DENTRO	Ayohey/ aypihy	VL357
LIMPIAR, REFREGANDO/ LIMPIAR POR DE DENTRO/ LIMPIAR QUITANDO HERRUMBRE	Ayohi; ayquiti/ aypiquiti; aypicimbo; ambopici/ ayquitingó; ayquiaog	VL361
REFREGAR/ POR DE DENTRO ALGUN VASO SUCIO/ REFREGARSE/ LIMPIANDO	Ayohi/ aypihy/ ahehi/ ayquiti	VL469
REFREGAR BLANDAMENTE	Aypichi	VL469

LIMPIAR BIENS LOS PLATOS	Aipysymbo ña'embe	T456
ENXAGUAR VASOS	Aypi erecó; amônguré cambuchí y heîy heîta; ambo coçó coçó yheita.	AB359
ENXAGUAR VASOS &C. (TES. NO LO TIENE)/ LA BOCA	Aycotô cotôg; ambocuchu cuhu , ypiheyta/ ayeyuruhey	VL283
TAPAR LA BOCA DE CÁNTARO ET SIMILIAR	Ahobapiti	VL509
CERRAR LA BOCA DE FRASCOS, CANTAROS	Mombi	VL207
DESTAPAR/ DESTAPAR LA OLLA	Ayahoyabog, ahobapitimbabog/ eyahoyabó, ehobapî ahoyabó yapepó	VL242
ABRIR, DESTAPAR COMO À CANTARO &C.	Ahobapî timbabog	AB109

Tabela 79: Cuidados com os recipientes cerâmicos em Guarani

Em Tupi, o local de guarda dos recipientes foi identificado como *nhaenrupaba*, *paratú rupába*; onde a louça poderia ficar emborcada, *oobapigbo*; *aimoin*.

Os termos para lavar, ou lavar louças, foram nomeados como *aipigey*; *apyséi* ou *aiocoy aioséi*. E ainda esfregar, *aipichy* ou *aikytyk*; *aiquigtigc*. Enxaguar aparece como *amokosók*; e tapar como *asokendá*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
ARMÁRIO DE LOUÇA	Paratú rupába	Ayrosa, 1951:24
ARMARIO DE LOUÇA	Nhaenrupaba	VLB 1:32
EMBORCADO POR COMO O UASO OU TIGELA	Oobapigbo; aimoin	VLB 1:111
LAVAR LOUÇA	Aipigey; aiocoy	VLB 2:19
LAVAR, ABSOL.	Aioséi, apyséi	Ayrosa, 1951:70
ESFREGAR	Aiquigtigc	VLB 1:124
ESFREGAR	Aipichy; aikytyk. (No tex. aipixi e aikitic.).	Ayrosa, 1951:56
ENXAGUAR	Amokosók; amocororók. Este significa gorgolejar	Ayrosa, 1951:52
TAPAR	Asokendá. (No tex. acekendá.).	Ayrosa, 1951:104

Tabela 80: Cuidados com os recipientes cerâmicos em Tupi

Em se tratando de recipientes cerâmicos, os acidentes podem promover a quebra do vaso, ou trincas. Nos dicionários em Guarani essa quebra pode ser intencional, ao 'abollar vaso', *ajambogua(vo)*; *ambopipoê yapepó*.

As partes do recipiente podem se quebrar ou se destacar da unidade. Assim a boca do vaso pode quebrar: *tembey*; *ahembeybo*, *ahêmbuibó*; *ahombécá*, *ahêmbecá*. Como na frase: ‘quebróse el labio del plato’, *oñeêmbeca ñambe*. O fundo do recipiente pode se quebrar: *ambouguapó yapepo*.

Acidentes mais graves, causando a quebra de toda a peça podem ocorrer: *oyeca cambuchi*; *ayocá cambuchí*. Os termos *obobog*, *oyea* também indicam a quebra. O recipiente pode quebrar logo depois da confecção, ‘luego despues que hizieron el cántaro, se quebro’ – *oaporamó rure*, *oyeca*.

O vaso pode e o papel (ou pintura) podem desfazer, *oê cambichi*; *hêo quatia*. Os pedaços de vaso são nomeados, *peré*, *cheperebaci*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
ABOLLAR VASO, ETC	Ajambogua (-vo)	VL5
ABOLLAR OLLA DE COBRE Ó PLATA & C.	Ambopíuguá; ambopipoê yapepó. Abollar aplastando. Amboé	VL11
DESPORTILLAR LA BOCA DE VASO & C	Tembey; ahembeybo	VL240
DESPORTILLAR LA BOCA DE VASO & C	Ahêmbuibó; ahombécá	AB318
QUEBRAR LABIO DEL PLATO & C	Ahêmbecá	AB541
DEFONDAR OLLA & C	Ambouguapó yapepo	VL235
QUEBRAR COSA DE BARRO ET SIMILIA/QUEBRÓSE EL LABIO DEL PLATO/ QUEBRÓSE EL CÁNTARO	Ayoca/ oñeêmbeca ñambe/ oyeca cambuchi	VL460
QUEBRAR VASO	Ayocá cambuchí	AB542
HENDERSE/ PARTIR, HENDERSE, ABRIRSE EL CAMBUCHI	Bog. Boy. Amambog/ cambuchi obobog. Oboy. Oyea	VL328
RAJAR, PARTIR/ ESTOS TAMBIÉN SE USAN QUANDO SE ABRE CAMBUCHI, OLLA & C	Obobog, oyea	VL463
LUEGO DESPUES/ QUE HIZIERON EL CÁNTARO, SE QUEBRO	Rire/ oaporamó rure, oyeca	VL364
REÇUMIRSE EL CÁNTARO/ EL PAPEL	Oê cambichi/ hêo quatia	VL468
VAÇO/ PEDAÇO DEL VASO	Peré/ cheperebaci	VL532

Tabela 81: Acidentes de quebra com os recipientes cerâmicos em Guarani

Em Tupi dois verbetes chamam a atenção. Um deles para evitar o acidente de queda, indica consertar o vaso que está mal apoiado, *aimoingocatû*.

O outro, para o acidente de derrubar o vaso que está mal assentado, *ayaparaitic*, e se rodopia ao cair, *aimoaparaierb*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
CONCERTAR COMO O POTE QUE ESTA MAL ASSENTADO, E EM RISCO DE CAIR, A ESPADA MAL POSTA NO PREGO, ET SIMIL. -	Aimoingocatû	VLB 1:79
DERRUBAR O QUE ESTA ASSENTADO ORA SEIA PANELLA, ORA POTE OU QUALQUER VASO ETC	Ayaparaitic, e se caindo uai rodãdo. Aimoaparaierb.	VLB 1:95

Tabela 82: Acidentes de quebra com os recipientes cerâmicos em Tupi

Educação e saberes de corpo

Em Guarani o termo *apohára* indica quem faz uma atividade, *hacedor* (NOELLI et al, 2018:178), também foi traduzido por artífice e autor em Montoya. Noelli et al (2018) indicam o termo *ñá'eu apohára* para oleiro, e o termo *japepo apohára* para oleira, conforme Montoya. Parece haver uma definição de gênero ao grafar respectivamente, 'ollero' e 'ollera'. Talvez Montoya quisesse indicar que, mesmo numa atividade geralmente feminina como a cerâmica em contexto Tupi-guarani, os diferentes sexos eram praticantes da arte oleira. Ainda podemos aventar que diferentes termos associados a um gênero linguístico específico poderiam indicar tarefas distintas ao lidar com o barro: o oleiro fazia o barro ou o coletava, enquanto a oleira fazia painelas, seu produto. Ou talvez, mesmo não observando homens ceramistas, foi impulsionado ao termo pela força do universo da olaria na Europa, com grande participação masculina. De toda forma, é curiosa a marca de gênero em Montoya. Nos demais dicionários a nomenclatura é sempre indicada no masculino, como é comum nos nossos dicionários, a maior parte deles escrita por homens.

Identifiquei ainda em Montoya o termo *ñaeû abíquiha*, traduzido como 'alfaharero'. Segundo este autor, *aybiqui* indica manusear e algumas variações indicam tocar, manejar. A expressão *ñaeû abíquíha* poderia ser traduzida como apalpador de barro (*ñaeû*).

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
ALFAHARERO	Ñaeû abíquíha	VL 64
AUTOR	mônângára, apohára	AB202
O QUE FAZ, AUTOR, CRIADOR	Monhangara	Barbosa, 1951: 98
FAZER, PROCRIAR, CRIAR	Monhanga	Barbosa, 1951: 98
ARTIFICE	Apohára	AB 189
HACEDOR	Apohára, moñângára	V215, N178
OLLERO	Ñaeû apohára	V299, N178
OLLERA	Japepo apohára	T201, N178
HAGO PLATOS	Tembiyrurãma ajapo	T558, N178
MANOSEAR	Aybiqui, arecó recó	AB463
MANIJAR	Aybiquibo	AB463
TOCAR, MANOSEAR	Aybiqui	AB591

Tabela 83: termos para o ofício, em Guarani

Em Tupi, o termo *monhanga* é traduzido por fazer e também por procriar, concebendo de maneira similar, portanto, a produção do artefato e a geração das crianças. Já *monhangara* é quem faz, autor, criador. Ayrosa aponta os termos *tujúk_moñangára* e *ñae-pepo moñangára* como tradução de oleiro. O primeiro termo indica a matéria-prima (*tujuk*) e o segundo, o produto da olaria, a panela.

Outros termos genéricos aparecem em tupi para designar quem produz manualmente, através do verbo apalpar, tocar, *abíqui*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
O QUE FAZ, AUTOR, CRIADOR	Monhangara	Barbosa, 1951: 98
AUTOR OU CAUSADOR	Monhãgara	VLB 1:48
FAZER, PROCRIAR, CRIAR	Monhanga	Barbosa, 1951: 98
OLEIRO	Tujúk moñangára, ñae-pepó moñangára	Ayrosa, 1951:82
APALPAR, TOCAR	Abíqui	Barbosa, 1951:20
OBRA FAZER ASSI	Aporabiquig; aicomarâ	VLB 2:53
SERUIR COMO EM ALGU OFF. DE MÃOS	Aporabiquig; çupe	VLB 2:117
OBREIRO ASSI	Morabiquigara; maratecoara	VLB 2:53
TRABALHADOR	Morabiquigara; marãtecoara	VLB 2:134
OBRA DE MÃOS	Morabiquigaba; maratecôaba	VLB 2:53

Tabela 84: termos para o ofício, em Tupi

Ao todo, cinco termos específicos para nomear artífices do barro em Tupi-guarani: *ña'eu apohára* e *japepo apohára*, indicados anteriormente (NOELLI et al, 2018); e *ñaêû abíquíha*, *ñaê-pepo moñangára* e *tujúk moñangára*, constatados nesta pesquisa. O primeiro e o último termos acionam uma mesma ideia, ao relacionar o barro (*ña'eu*, *tujúk*) a quem o faz, produz, cria (*apohára*, *moñangára*). Já os termos *japepo apohára* e *ñaê-pepo moñangára* mobilizam o produto da olaria, a panela e a pessoa que a produziu. Semelhante ideia é acionada na frase *tembiyrurãma ajapo*, traduzida por Montoya como *hago platos*. Finalmente, o termo *ñaêû abíquíha* parece relacionar a matéria-prima com o toque, o manuseio, o apalpar do barro, tarefa própria de ceramistas.

A educação manual

Sendo a olaria uma atividade manual, convém observar com atenção tanto a descrição da mão quanto os aspectos sobre a lateralidade. Há que se reconhecer também as nomeações para ações feitas com as mãos e algumas “figuras de linguagem”, ou relações que a língua aciona.

A descrição da mão em Guarani inclui muitos dados interessantes, com morfologia detalhada, conforme apresenta Chamorro (2009:135-137) sobre os membros superiores. A mão aparece como *po*, *mpo* e a pele da mão é *popí*, *mbopí*. Os detalhes anatômicos incluem a palma da mão (*popyte*) e seu dorso (*po kupe*), bem como a munheca ou pulso (*poapy*), com seus ossos e juntas (*poapy akang*).

Para ministrar uma técnica de habilidade manual, nomear cada dedo pode ser uma vantagem comunicativa. O dedo é chamado *puã*, *muã*, e o dedo da mão é dito *pokuã*. Cada dedo em específico é nomeado de uma forma particular.

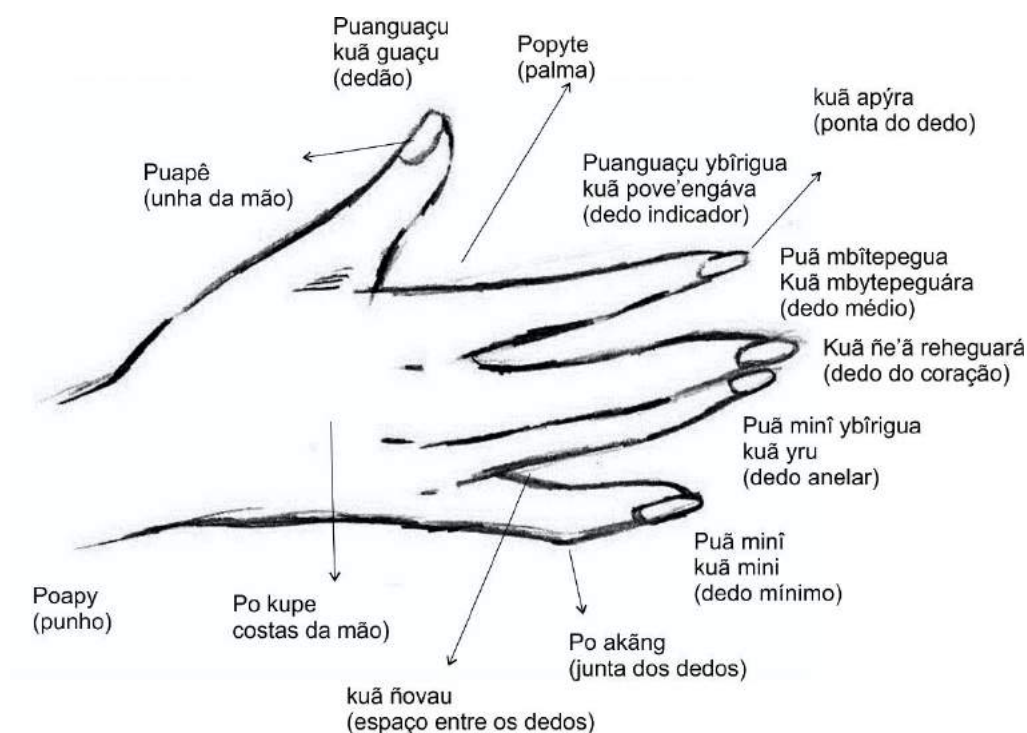


Figura 39: Nomeação das partes da mão em Guarani

O espaço entre os dedos da mão é *kuã ñovau*, a ponta do dedo *kuã apýra*. A unha de cada dedo se chama *puapê*, se são largas, *poapê mbuku*. A palavra *poapêguirai* (unhas de la mano) pode ser a parte inferior da unha, já que *guy*, *guýra* indicam ‘la parte inferior de una cosa’ (T133-134). Montoya apresenta uma expressão como exemplo de metáfora que inclui as unhas: ‘escapé de sus unñas’ *aipopeguyrog* (T133).

As unhas podem ser removidas, cortadas, como no termo *ajapoapê’og*, talvez por estarem muito sujas, *poapê hu*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
MANO	Po, mbo	AB463
PELLEJO DE LAS MANOS	Popí, mbopí	AB511
PALMA DE LA MANO	Popyte, popite, popité	T429, 440, VL414, AB504
SOBRE LA PALMA DE LAS MANOS	Popite reçêpe	AB575
LO OPUESTO A LA PALMA DE LA MANO	Po kupe, kupe	T278, T425
MUÑECA DE LA MANO	Poapy	T432, 423
PULSO	Poapy raju nyn~y	T433, 423
HUESO DE LA MUÑECA	Poapy kang	T423

NUDILLO DE LA MANO	Poakãng, mbosãmbý [mosã]	Chamorro, 135
ARTEJO DE LA MANO	Po akang, poacâng, póacâng	T432, VL104, AB189
	Pokuã joapy	T430
	Kuã joapyra	T264
JUNTURA DE LOS ARTEJOS	Kuã jepotaháva	Chamorro, 137
DEDO DE LA MANO	Puâ, muã	VL219, T264
	Pokuã	T430
DEDO GRANDE	Puanguaçú	VL219
	Kuã guasu	T264
DEDO ÍNDICE	Puanguacçu ybirigua	VL219
	Kuã pove'engáva	T264
DEDO MÉDIO	Puâ mbitepegua	VL219
	Kuã mbytepeguára	T264
DEDO DEL CORAZÓN	Kuã ñe'ã reheguará	T264
DEDO DEL ANILLO	Puã mini ybirigua	VL219
	Kuã yru	T264
DEDO MEÑIQUE	Pua mini	VL219
	Kuã mini	T264
EL ESPACIO ENTRE LOS DEDOS DE LAS MANOS	Pokuã va'~u	T430
	Po kuã pa'~u	Chamorro, 137
	Kuã ñova'~u	T264
PUNTA DEL DEDO DE LA MANO	Kuã apýra	T264
UÑA DE LAS MANOS	Puapê, poâpê	T432 e VL219, AB603 e VL531
UÑAS LARGAS DE LA MANO	Poapembuçú	AB604
	Poapê mbuku	V391
UÑERO DE LA MANO	Poâpêguiráí	AB604
UÑA DE LAS MANOS QUITAR	Ajapoape'og	V391
UÑA DE LAS MANOS CORTAR	Che poape apúra aikytí,	V391
	ajepoapê'og ikytíámo	
UÑA NEGRA QUE SE LASTIMÓ, O LO NEGRO DE LA UÑA	Poapê hû	T432

Tabela 85: Nomeação da mão e suas partes, em Guarani

Em Tupi foi possível identificar termos para a mão, *bô* e para alguns, mas não todos, os seus detalhes anatômicos, tal como palma – *bopigtera*. Os dedos, *moã*, foram detalhados também, à exceção do que chamamos dedo anelar. Identifiquei termos para a unha da mão, *moapé*, e também específico para a unha do polegar, *moapêgoaçú*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
MÃO, OU MÃOS	Bô. Adiectiuado muda o B em P. Xepo, minha mão	VLB 2:32
PALMA DA MÃO	Bopigtera	VLB 2:63
DEDO DA MÃO	Moã	VLB 1:91
DEDO POLLEGAR ASSI	Moãguaçu	VLB 1:91
DEDO INDEX	Môbeengaba.	VLB 1:91
DEDO DO MEIO	Moãbigtera.	VLB 1:91
DEDO MENDINHO	Moãmiri	VLB 1:91
UNHA, OU UNHAS DA MÃO	Moapé.	VLB 2:139
UNHA POLEGAR DA MÃO	Moapêgoaçû	VLB 2:139

Tabela 86: Nomeação da mão e suas partes, em Tupi

A lateralidade aparece com a designação do uso da mão direita ou esquerda (respectivamente, *poacatua cotî* e *poaçu cotî*), bem como a ambidestria (*ypocatua yobay*). O lado direito aparece como *poatã* (T433), e o lado esquerdo como *asu* (T91).

No entanto, observa Montoya que *che po akatua* é utilizado como termo de habilidade manual, independente se a maior destreza está na mão direita ou esquerda, já que *akuatua* indica habilidade, destreza (CHAMORRO, 2009). A mão direita e a destreza parecem estar juntas nos termos coletados, talvez dizendo mais do costume espanhol que do Tupi-guarani. A habilidade em ambas as mãos, ambidestria, deveria ser mais incidente nas comunidades que praticam habilidades bimanuais, como a olaria. Isso pode ser inferido pela quantidade de termos para marcar as mãos com habilidade em igualdade – *che po akatua joja*, *añembo acatua yoya*. As palavras associadas dizem da aprendizagem com as mãos e de uma habilidade em conformidade entre as mãos.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
A LA DIESTRA. A LA ISQUIERDA	Cotî. Açucoti	VL56
A MANO DIRECHA. A MANO ISQUIERDA	Poacatua cotî. Poaçu cotî	VL71
A MANO YZQUIERDA	Açu cotî	AB159
IZQUIERDA MANO	Poyaçû. Mboyaçû. Po açátuâey	AB431
IZQUIERDO	Abá yaçu	AB431

IZQUIERDO/ MI MANO IZQUIERDA	Açu/ chepoaçu	VL350
MANO SINISTRA	Po asu	T422
AMAÑARSE. AMAÑARSE COM AMBAS	Cheécatú. Cheacatua mbaeamo	VL72
MANOS. SOY AMBIDIESTRO	reche./ chepo acatua yobay./ añembopo acatua yoya	
AMBIDIESTRO. ÉS ABIL PARA TODO.	Yé catu, yycatuá mbae tetirô rehe/	VL73
LATERALIDAD	Ypocatua yobay	
SOY DIESTRO DE AMBAS MANOS	Che po akatua joja	T27
A MANO DERECHA	Acátuâ cotî	AB159
DERECHA MANO	Chepo acatua	VL224
DIESTRA MANO	Po acatua	VL247
DIESTRA, DERECHA MANO	Pó acátuâ	AB323
MANO DIESTRA	Pó acatúa	AB463
SOY DIESTRO	Che acatuá ijapóvo	T27
DESTREZA, LADO DIREITO	Akatua	T27

Tabela 87: Lateralidade em Guaraní

A marcação da lateralidade aparece em Tupi, para a mão esquerda – *açû*; e mão direita, *ecatuaba*. A ambidestria é marcada pelo termo *xepoajobai*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
MÃO ESQUERDA	Açû	VLB 2:32
MÃO DIREITA	Ecatuaba	VLB 2:32
DESTRO SER OU COM DESTREZA FAZER	Xetaigaib; xequigreígm; xepoiabab	VLB 1:101
JUGAR DAS ARMAS DE AMBAS AS	Xepoajobai	VLB 2:16
MÃOS, O AMBIDEXTER		
IGUALMENTE	Ojoja; ojojabe; ojojabenhe	VLB 2:9

Tabela 88: Lateralidade em Tupi

Se a olaria envolve uma “hermandad de mujeres” – *yoique ecó* – que precisa ensinar e aprender sobre muitos temas, o trabalho conjunto seria convencionalizado e necessário para melhor realização de algumas tarefas, diria mesmo desejado como construção de cada palavra-alma.

No dicionário três termos parecem indicar a colaboração em uma atividade qualquer. Os sufixos *ype*, *eta*, *yvyri*, indicam muitos ou juntos. Reforçam a ideia de agrupamento, companhia em fazer, como *poyvyri* (mão,

juntos). A expressão *che po yobaype*, poderia indicar ação colaborativa envolvendo duas pessoas diferentes em uma mesma tarefa feita a duas mãos. No entanto, o verbete *poeta* foi traduzido de forma literal (*po*=mão; *eta*, *heta* = muitas), indicando quantidade de mãos e pelo aspecto da habilidade, portanto, da boa qualidade no fazer.

Na olaria o barro fica a todo tempo na mão – *pópe*, e de mão em mão – *po jojo*. A qualificação da mão inclui tamanho, força, dureza; além de calos, dores e fendas, comuns no trabalho manual.

ESPAÑHOL/PORTUGUÊS	GUARANI/TUPI	REFERÊNCIA
A DOS MANOS	<i>che po yobaype</i>	VL37
MUCHAS MANOS, MAÑA EM HACER	<i>Poeta</i>	T426
COMPAÑÍA EM HACER ALGO	<i>poɣvýri, poɣvyrive</i>	T427
TRABAJEMOS JUNTOS	<i>che poɣvyrive chaporavyky</i>	T427
EN LA MANO	<i>Pópe</i>	AB350
DE MANO EN MANO	<i>Oyop'p yopó gui. Oyopó yopópe</i>	AB299
DE MANO EN MANO	<i>po jojo</i>	T428
MANO CHICA, MESQUINHEZ	<i>po'í</i>	T427
FUERZA DE MANOS, VALENTIA	<i>Poyta</i>	T427
MANOS DE PELLEJO RECIO, CALLOS	<i>po piraña</i>	T429
TENGO CALLOS	<i>che po piranã</i>	T429
TENGO CALLOS DE TRABAJAR	<i>che po piru'a che poravyky rehe</i>	T429
LLAGA EN LOS DEDOS DE LAS MANOS	<i>Chepoacâ myrã</i>	AB452
HENDERSE LAS MANOS COM GRIETAS	<i>Chepoya yâ. Chepobobog. Chepotirí</i>	AB410

Tabela 89: Qualificação da mão em Guarani

Em Tupi identifiquei três termos distintos para o fazer compartilhado: quando a tarefa exige uma ajuda pois não é possível fazer só, *moiecoçupara*; fazer em conjunto, *pabe*; fazer pelejando com o outro, *acepigc*.

O trabalho altera as mãos, dando-lhes calos, *xepopiruâ*; ou calos duros, *biruapuera*, *bopiruâ*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
AIUDADOR EM COUSA DEFICIL QUE HUM NÃO PODE POR SI SÓ FAZER JUNTAMENTE COM OUTRO, OU EM SUA COMPANHIA	Moieçoçupara	VLB 1:29
SAIR ASSI COM OBRAS DANDO OU PELEJANDO CÕ OUTRO	Pabe. Ndi. Ndibe. ut. Xerubapabé oroço, 1, oreçou. Fomos juntamento meu pay e eu. O mesmo he rece.	VLB 2:16
CALOS TER NAS MÃOS	Acepigc.	VLB 2:111
CALOS DUROS	Xepopiruâ, ou repetido se são mais q. hü, ut Xepopiruaruâ.	VLB 1:64
	Biruapuera. E ase de nomear sempre o em que estão, como se são das mãos. Bopiruâ. Se dos pés Bigpiruâ.	VLB 1:64

Tabela 90: Qualificação da mão em Tupi

Muitas ações envolvem as mãos e são metaforizadas em gestos concretos. Assim, mão pequena é sinônimo de mesquinhez; *po'í*; e mão aberta *pojái* (Montoya, 2011:427) significa também liberal (*jái* = 'abierto, despegado, esquivo' – Montoya, 2011:198).

As ações envolvendo a mão incluem uma diversidade de gestos e posições: escapar das mãos, bendizer, aparar, tentar apalpar, meter a mão, tocar, manusear, alisar com a mão, fazer sinais, fazer e desfazer, esfregar, sustentar, mostrar.

Os verbetes selecionados demonstram esse empenho em manusear – *aybiqui*, e em reiterar a vida, os costumes – *arecó reco*.

ESPAÑHOL/PORTUGUÊS	GUARANI/TUPI	REFERÊNCIA
ESCAPAR DE ENTRE LAS MANOS	Aguyndog. Aipoguirog	AB361
BENDEZIR COM LA MANO	Ahobaçá. Ayêpoitî catupiri. Hecé	AB213
APRETAR COM LA MANO	Ahûnga hûnga	VL92
APARAR LAS MANOS PARA RECIBIR ALGO, COMO CUCHARAS. APARAR LAS MANOS JUNTAS	Añambopo cuipé. Ambopicoê chepo/ ayepo mboyoibi	VL85
APARAR COM LA MANO	Chepoyaî.	AB172
TENTAR, PALPAR	apobibi, chepoyapoyai	VL514

METER LA MANO	Apoê. Ayepó môndé	AB471
METÍ LA MANO EM EL CÁNTARO E SAQUÉ ALGO	Che po'eni'og kambuchi	T425
PONER MANOS A LA OBRA	Apotyro.Mô	AB526
HURGAR COM LOS DEDOS	Ay carai. Ahaíhaí	AB419
TOCAR, MANOSEAR	Ayabiqui	AB591
ATENTAR MANOSEANDO	Ayabiqui.bo	AB197
HALAGAR COM LA MANO (ALISAR)	Ayapíchi. Ayabeí	AB404
HAZER/ HAZER SEÑAS COM LAS MANOS	Ayapo. Amoña / ayquaabeê.	VL326
DEMONSTRANDO	Apobêe	
MANOSEAR	Aybiqui. Arecó recó	AB463
DESHAZER COM LA MANO, MAGULLAR	Aycámbica	AB314
TOCAR LLEGANDO COM LA MANO/ MANOSEANDO/ BLANDAMENTE/ TENTANDO COM LA MANO, SI ESTA BLANDO O DURO	Ayepo mboci/ apobibi/ añatoi/ ahûnga hûnga	VL518
ESFREGAR LAS MANOS	Ayepó pichi	AB376
ESTENDER LA MANO	Ayepo piço	AB374
SUSTENTAR COM LAS MANOS	Ayocog. Acog	AB582
MENEAR LA MANO REBOLUIEDO	Aypi guará	AB469
ESCARMENAR COM LA MANO	Aypi pirábo	AB362
REGALAR COM LA MANO	Aypichi. Aya biú	AB551
ASSIR COM LAS MANOS	Aypici.ca	AB192
ARREBATAR DE LA MANO	Aypoari.bo. Apoboybo.	AB187
TRAER COM LA MANO	Aypoerú	AB596
DESLIZARSE DE LA MANO	Chepó oi ychugui	AB315
MANUAL COSA A LA MANO	Po peguâra aibí	AB464
PODER, MANO APTA	Poaka	T422
MOSTRAR COM LAS MANOS	Pove'ë	T424
PALPAR, MANOSEAR	Povyvy	T424

Tabela 91: Mão e suas ações

A palavra para trabalho aciona as mãos e o cansaço, *pokane'ó*. Ser capaz de efetuar uma tarefa é dito *poaka*, mão apta.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
TRABAJO, MÃOS CANSADAS	Pokane'õ	T424
TRABAJO DE MANOS	Pocaneõ	AB593
EL TRABAJO DE MIS MANOS	Che pokane'o	T424

EL TRABAJO DE MIS MANOS ME SUSTENTA	Che pokane'oõ po che mongaru	T424
VIVO DE TRABAJO DE MIS MANOS	Che pokane'õ póra ri aiko	T424
TRABAJO COM MIS MANOS	Añembopokane	T424
CANSACIO	Kane'o	T236

Tabela 92: Mão para o trabalho em Guaraní

Em Tupi, a palavra para o cansaço é a mesma, *caneõ*; e também identifiquei termo para o descansar, *aputuû*. A atividade de trabalhar, *aporabigquig*, *aico marã*, *morabigquig*, *marateco*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
CANÇADO ESTAR COMO QUER	Xecaneõ	VLB 1:65
CANÇACIO	Caneõ	VLB 1:66
DESCANÇAR	Aputuû	VLB 1:96
TRABALHAR	Aporabigquig. Aico marã.	VLB 2:134
TRABALHO ASSI	Morabigquig. Marateco.	VLB 2:134

Tabela 93: Mão para o trabalho em Tupi

Saber ouvir, saber fazer

Entre os falantes de Guaraní, *kuaa*, *akuaa*, *aquaa arakuaa*, *akuaa*, *jekuaa*, *jepokuaa*, *quaá* (T29, T264-266) significam conhecer, saber, entender e também entendimento, compreensão, habilidade. Esses certamente são processos que implicam tempo longo para acionar ou interacionar a materialidade e o corpo. Conforme Montoya (2011:4-5), *a(r)*, *ará* implica em 'dia, tempo, edad, vez, siglo, claridade, mundo, entendimento, juicio'. Como indica Chamorro (2009:317-318), trata-se de *ára* como categoria de tempo-espaco, indicando profundidade cronológica e contextual, na construção e na experiência como pessoa e como coletivo.

Chama a atenção a conexão entre o entendimento e o ouvir em comunidades tradicionais sustentadas na oralidade, o falar e o escutar precisam ser pontas de um novelo. Entender é sinônimo de ouvir, *ahendú.pa*; e é a mesma palavra utilizada para o sentido da audição, *arandu*, *ahendúpa*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
ABILIDAD	Araqú a	AB104
CAPACIDAD, ABILIDAD	Araquaá	AB237
INGENIO, ABILIDAD	Araquaá	AB427
ILUSTRACION DEL ENTENDIMIENTO	Araquaá mô eç^cângatuhába.	AB421
ENTENDIMIENTO (O QUE TEM ENTENDIMENTO, COMEÇA A TER, ETC)	Araquaa, arandu	VL278
ENTENDER, OIR	Ahendú.pa	AB354
SABER	Ayquaa, ayquaabeco, etc, etc	VL484
SABER	Ayquaa.Pa	AB562
ENTENDER SABER	Ayquaá.pa	AB354
SABIDURIA	Mbae quaapaába	AB562
CIENCIA, SABIDURIA	Mbaequaapaba	VL209
CONOCIMIENTO	Mboro quaahába	AB259
COMPREENDER	Óá catu chearaquaá hápe.	AB255

Tabela 94: Habilidade e saber em Guarani

Em Tupi aparece também o termo *ara*, exatamente como uma categoria de tempo-espço, entendimento e juízo. Ele é quem marca o tempo passado, *aracaé*. Conhecer é indicado como *aicuguab*, similar à palavra para saber, *cuaba*; e sabedoria ou saber as coisas, *mbaecuaba*. Chama atenção o termo *cuapaba*, no sentido de modo, tempo de saber; e *jecuapaba* como meio de saber.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
DIA, SOL. LUZ. MUNDO; TEMPO; ENTENDIMENTO; JUÍZO	Ara	Barbosa, 1951:34
ANTIGAMENTE, ENTÃO, NAQUELE TEMPO (POSPOSTO)	Aracaé	Barbosa, 1951:34
CONHECER	Aicuguab	VLB 1:80
SABER, CONHECER	Cuaba	Barbosa, 1951:47
SABER (AS COUSAS); SABEDORIA	Mbaecuaba	Barbosa, 1951:85, 185
MODO, TEMPO, ETC. DE SABER; SINAL, MARCA	Cuapaba	Barbosa, 1951:48
SINAL; MEIO DE SABER	Jecuapaba	Barbosa, 1951:76

Tabela 95: Habilidade e saber em Tupi

Montoya indica *teko* como sinônimo de *arakuaa*, que remete a ação, condição, costume, procedimento, hábito, exemplo. Para o verbete, estão associadas as seguintes grafias: *tecó*, *reko*, *heco*, *heco'á*.

Alguns termos, como 'antígua costumbre', associam uma ação tradicional no espaço-tempo.

Viveiros apontou a importância do exemplo nas comunidades indígenas e Florestan (1975) reforça o que chama de valor da tradição e do exemplo. A manutenção dos costumes parece ser mais importante, a julgar pela associação com termo imitar, dando sentido de continuidade, de tradição continuada. Vale registrar a presença de uma expressão detectada para a inovação, *ahecobiarõ*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
ACCIÓN	Teco	VL222
CONDICION	Tecó	AB257
COSTUMBRE, LEY, ESTADO DE VIDA	Tecó	AB272
SER, VIDA, ESTADO DE VIDA, CONSIÓN, ESTAR, COSTUMBRE, LEY, HÁBITO	Reko, hembireko, teko, tembirecó	T494
PROCEDER	Tecó eí	AB533
ANTÍGUA COSTUMBRE	Tecó î mânâ. Tecó ab~e	AB169
ESTABELECER COSTUMBRE	Tecó piahú amoiteco rãmo	AB371
ABITO, COSTUMBRE	Tecoai, acatúa	AB104
COSTUMBRE	Tecoti. Tecoima	VL195
IMITAR, IMITAR LAS COSTUMBRES	Heco'a	T161
EXEMPLO	Hecó á pira	AB378
INNOVAR	Ahecobiarõ. Amô ñemu cheremymbotára	AB428
IMITAR LAS COSTUMBRES	Ahe coá. Ayoguaheco. Ahecorá	AB422
IMITAR	Ahecoa. Ahecoyogua.	VL338

Tabela 96: Costume e tradição em Guarani

Em Tupi, a tradição, o costume são nomeados por *tecó*, *ecó*; associados a *coaba*, *cuaba*, do qual derivam muitos termos similares para expressar o saber.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
LEY, OU COSTUME.	Tecô	VLB 2:19

SER, ESTADO, LEI (SUBSTANTIVO); INFINITIVO DE ICÓ	Ecó	Barbosa, 1951:53
CONDIÇÃO	Tecô, 1, Tecoaba. ut. Xereco anhenhe naco emonã. 1.A minha mesma condição he.	VLB 1:79
COSTUME OU COSTUMES OU CONDIÇÃO	Tecô. Tecoaba. Ahe reco anhene naco emonã. 1. he sua mesma condição assi.	VLB 1:84
ENTENDIMENTO, JUÍZO ; SABER ; INSTINTO; PONDERADO; DISCRETO	Tecocuaba	Barbosa, 1951:150
ENTENDIMENTO	Tecocuguaba	VLB 1:118
INTENTO, OU DETERMINAÇÃO	Tecopotaçaba. Dizemos Emonã naco xerecopotari, 1, Aiponaco xerecopotaçaba. Isso he o q. eu queria ou determinaua fazer, ou esse era o meu intento.	VLB 2:13
LUGAR, MODO, TEMPO. ETC. DE SER, ESTAR, ETC.; COSTUME ; OFÍCIO, PROFISSÃO	Ecoaba	Barbosa, 1951:53
JULGAR, ENTENDER, CONHECER	Ecocuaba	Barbosa, 1951:53
ENTENDIMENTO, CONHECIMENTO	Ecocuaba	Barbosa, 1951:53

Tabela 97: Costume e tradição em Tupi

Para ser capaz de conhecer, é preciso experimentar, provar, imitar, aprender, adestrar, colocar na memória, estudar, praticar. Em Guarani, tanto o sufixo *quaá* quanto *hecó* acompanham variações de provar, adestrar, aprender, estudar, praticar. Denota empenho, necessário em qualquer produção manual.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
PRUEBA, SEÑAL, MEDIDA, IMITACIÓN	Há'ã	T140-141
PROVAR, EXPERIMENTAR	Ahãã	AB532
IMITAR, REMEDAR, PROVAR	Ahaã, ahecó ãã	AB422
IMITAR HAZIENDO LO QUE OUTRO HAZE	Ahaâ yypóbo	AB422
PRUEBA	Haângaba/ aceyiba yacatu	VL454
PROVAR E HAZER	Ahââtembiú	AB532

ADESTRAR	Amboé, amboyepoquaa, ambopoacatua, amboé catu	VL35
APRENDER DE MEMORIA/ IMITAR	Añamboe ima / ahecoaâ	VL91
APRENDER / YO ME ADISTRO, O ENSEÑO, APRENDO, ESTUDIO	Ñembo'e / añembo'e	T373
APRENDER, IMITANDO	Añêmboa hããngã.l. Ahaãgui nemboébo	AB177
ESTUDIAR	Añemboe	VL298
DECORAR, PONER DE MEMORIA	Añemboe cheacâme ymoîngobo	VL219
ADESTRARSE, HAZERSE DIESTRO	Añemboé(bo)	AB129
ESTUDIAR	Añemboébo	AB377
PLATICAR	Añemônetá	AB522
PLATICAR	Amônetá	AB522
APREHENSION	Môâng eí	AB177
EXPERIENCIA	Mombotiahó	AB378

Tabela 98: Prática educativa, em Guarani

Em Tupi, há muitos termos similares para essas mesmas ações indicadas pelos verbos. As ações como provar, experimentar, intentar são registradas com a palavra *aanga*, *açaang*, *açaangaub*. Em um dos verbetes aparece como sinônimo de exercitar, que pode ser dito *açaang*, *açaãçaang*; e também *anheboê*; *anheboemboê*. Praticar no sentido de ensaiar algo, *aimomboemboê*. Todos esses verbetes acionam o termo aprender, *nhemboé*. A prática é dita *nhemõgueta*; *nhomõgueta*; *nhemonguetá*; e também é indicada como conversa. Propor ou fazer uma prática é *anheeng*, *aimoin*; *nheenga*.

Exercitar o aprendido parece relevante para o treino e para construir a habilidade, conforme a frase 'exercita o que aprendeste', *eiporû denhenboeaguera*. Exercitar como arte é *aiporû*, praticar aparece com os termos *aporomõguetâ* e *poru*.

Disciplinar-se é *anhenupã* e disciplina é *nhenupãçaba*. Essas são importantes para aprender uma técnica manual, bem como compreender interiormente, *xepigapee*; *xepigapenhote*; *xejoupe*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
PROVAR, EXPERIMENTAR, TENTAR; PRONUNCIAR	Aanga	Barbosa, 1951:19
TENTAR, POR EXPERIMENTAR. ACT.	Açaang	VLB 2:126
INTENTAR .I. QUERER FAZER	Açaang. Açaangaaub.	VLB 2:13
PROUAR COMO QUER	Açaang. act.	VLB 2:88
EXPERIMENTAR	Açaang. act. Açaangaub	VLB 1:126
EXERCITAR-SE EM ALGÜA COUSA	Anheboê vulg. Anheboemboê. (recê). Açaang. Açaãçaang. act.	VLB 1:131
ENSAYAR EM ALGÜA COUSA	Aimomboêmboê	VLB 1:117
ENSAYAR-SE	Anhemboemboê rece, 1, Açaang, act. Açaangçaang	VLB 1:117
APRENDER	Nhemboé [essé] -	Barbosa, 1951:109
PRÁTICA QUALQUER. -	Nhemõgueta. Nhomõgueta.	VLB 2:84
CONVERSA, PRÁTICA	Nhemonguetá	Barbosa, 1951:110
PRÁTICA PROPOR, OU FAZER	Anheeng. absol. Aimoin .s. nheenga. ut. Aimoin xenheenga çupe.	VLB 2:84
EXERCITAR COMO ARTE, OU QUALQUER COUSA	Aiporû. act. ut. Eiporû denhenboeaguera. 1. exercita o q. aprendeste.	VLB 1:131
PRATICAR, ABSOLUTE. -	Aporomõguetâ. act.	VLB 2:84
PEDIR OU TOMAR EMPRESTADO A; TR. USAR; PRATICAR	Poru	Barbosa, 1951:129
DESIPLINAR-SE	Anhenupã.	VLB 1:103
DESIPLINAS. -	Nhenupãçaba.	VLB 1:103
INTERIORMENTE .I. COMIGO MESMO. ADUERB. -	Xepigapee. Xepigapenhote. Xejoupe.	VLB 2:13

Tabela 99: Prática educativa, em Tupi

Outras expressões indicam o processo de ensino e aprendizagem manual. Chamorro (2009) aponta que a maturidade está associada à construção da palavra-alma. Aprender – *aimôang*, refinar – *aiquitungó*, e emendar o feito – *aña pêngog*, apontam esse empenho em saber algo. Ensinar aparece como adestrar, *mbo'e*, *temimbo'e*; aprender como *temimboacî*. Demonstrar envolve ensinar, *amboyequaa* ou *aikuaaya'e*. Envolve também palavras para tarefa, atenção, exercício e informação. Interessante notar que experiência e prova têm

o mesmo radical do sentido do paladar. Assim como disciplina e ensino reverberam o sentido da visão.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
APREHENDER	Aymôângetéí. Aimôâng	AB177
AÇENDRAR, REFINAR	aiquitungó (ca), aiquyaog(ca), aycandeá.(bo)	AB125
ENMENDAR LO HECHO	Aña pêngog. Amô yngatú	AB351
ENSEÑAR, ADISTRAR	Mbo'e, temimbo'e	T332
ENSEÑAR	Ambo'e	T176
DEMONSTRAR	Amboyequaa. Amboyecha. Ahechaucá	VL222
ENSEÑAR DEMONSTRANDO	Aikuaava'e (-nga)	V176
APRENDER	Temimboacî	AB177
TAREA	Tembiaporã haãngy mbiré	AB585
ATENCION	Yeapîcacá. Yeapîçabî	AB197
EXERCICIO	Yeporú hába	AB378
INFORMACIÓN	Poranduhá	AB427
ANDAR PROBANDO, EXAMINANDO	Aporoha'a	T140
PRUEVA, EXPERIENCIA	Poroãã	AB535
SENTIDO DEL GUSTO	Poro ãã	AB569
DISCIPLINA, ENSEÑANZA	Poromboeha, porombotecoquaaaha	VL246
SENTIDO DE VER	Poromãehá	AB570

Tabela 100: Ensino e aprendizagem em Guarani

Em Tupi, *aicuguab* é a palavra para indicar entender, saber como algo adquirido, *aicuguabbae*; *xembaecuguab*. Ensinar aparece com o termo *aimboê*, similar ao Guarani. O processo de ensino e aprendizagem é indicado com o termo praticar com alguém, *aimõgueta*.

Há uma conexão e jogo de palavras entre fazer e saber que parecem formar uma conexão sólida. Fazer saber, *aimombeû* (*çupe*); *aimõgacuguab*, *aimomorandub*, parecem termos sobre o processo de ensino, para fazer sabedor, *aimongacugûab*; *aimomorandub*. Ainda aparecem os termos fazer saber, informar, como *cuaucara*; *mongacuaba*. Saber fazer, no sentido de ser capaz de fazer, *aêcatu*, é *catu*; como no exemplo de frase 'eu sei fazer isso'; *aecatû ebouinga rece*.

O processo de ensinar envolve os outros, *poromboé*; a si mesmo, *anhemboê* (*rece*); e as crianças, *anonhen*. A doutrina está conectada ao verbo ensinar, *nhéboe*; *nhemboessaba*, e algo que foi dicionarizado como modo e tempo de ensinar, *mboessaba*. Ensinar implica também dar atenção, cuidar; *jeapyssacá*. A prática de ensinar e aprender é reforçada no verbete sobre oferecer um bom ensino a alguém, *aicoabeeng*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
ENTENDER	Aicuguab.	VLB 1:118
SABER COMO QUER. SCIO. IS	Aicuguab. act.	VLB 2:110
SABER TER ADQUIRIDO	Aicuguabbae. Xembaecuguab. neut.	VLB 2:110
SABER ADQUIRIDO	Baecuguaba.	VLB 2:110
ENSINAR	Aimboê. act.	VLB 1:118
PRATICAR CÕ ALGUE, ALLOQUI	Aimõgueta. act.	VLB 2:84
FAZER A SABER	Aimombeû. (çupe). Aimõgacuguab. Aimomorandub.	VLB 1:136
FAZER SABEDOR	Aimongacugûab. Aimomorandub. act.	VLB 1:136
ACUSAR; FAZER SABER, INFORMAR	Cuaucara	Barbosa, 1951:48
INFORMAR, FAZER SABER	Mongacuaba	Barbosa, 1951:98
SABER FAZER	O mesmo e Aêcatû. rece. ut. Aecatû ebouinga rece i. sey fazer isso.	VLB 2:110
PODER; { ESSÉ}: SABER FAZER	É catu	Barbosa, 1951:53
ENSINAR AOS OUTROS	Poromboé	Barbosa, 1951:129
ENSINAR-SE	Anhemboê. rece.	VLB 1:118
DOCTRINAR EM CUSTUMES COMO O PAY AOS FILHOS	Anonhen, act.	VLB 1:106
DOCTRINA FAZER	Aporomboê.	VLB 1:106
DOCTRINA, O ACTO DELLA	Nhéboe.	VLB 1:106
DOCTRINA	Nhemboessaba	Barbosa, 1951:109
MODO, TEMPO, ETC. DE ENSINAR ; DOCTRINA	Mboessaba	Barbosa, 1951:87
DAR ATENÇÃO A; CUIDAR DE	Jeapyssacá [essé]	Barbosa, 1951:75
OFFERECER ALGUA COUSA A ALGUEM COMO POR AMISADE OU BOM ENSINO	Aicoabeeng. act. çupe	VLB 2:54

Tabela 101: Ensino e aprendizagem em Tupi

Como salientado acima, em Guarani, entender aparece relacionado a ouvir e a saber, *ahendu, ayquaápa*. Esse saber é qualificado por meio de termos diversos para cada classe: entendimento agudo – *arakuaa kande'a*; grande – *arakuaa katu*; mediano – *arakuaa atã*; e curto – *arakuaa piru*. É possível entender bem ou mal – *ahendu katu, aikuaa katu* ou *ahendu vai, nahendukatuí*. Entender algo – *ajeporu, amba'eapo ei*, ou não alcançar compreensão – *chearaqaa poata hece*.

Aparecem 15 expressões diferentes para descrever o que é difícil de entender ou de fazer, e 13 para descrever o que é fácil. Através dos verbetes, o escuro – *pytu* (V184) está associado à dificuldade, e claro associado à verdade – *ayetegua*.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
ENTENDIMIENTO AGUDO	Arakuaa kande'a, che arakuaa he, arakuaa katupiry	V176, AB354
ENTENDIMIENTO GRANDE	Arakuaa katu, matete	V176
ENTENDIMIENTO MEDIANO	Arakuaa atã, arakuaa voja	V176
ENTENDIMIENTO CORTO	Arakuaa piru, arakuaa herã, arakuaa miri	V176
ENTENDER BIEN	Ahendu katu, aikuaa katu	V176
ENTENDER MAL	Nahendukatuí, ahendu vai	V176
ENTENDER EM ALGO	Ajeporu, amba'eapo ei	V176
ENTENDER, NO LO ALCANÇO	Chearaqaa poata hece	VL278
ESCURECERSE EL ENTENDIMIENTO	Ypytumbi chearaqaa, ipytumby che arakuaa, che mba'eakuaáva hopahopati	AB365, V184
ESCURO DE ENTENDER	Y yabaí yquaápa, ijavai ikuaápa	AB366, V184
DIFÍCIL DE ENTENDER	Yyabaí yquaapá, ijavai ikuaápa	AB324, V154
DIFÍCIL	Abaí, avai	AB324, V154
DIFICULTAD	Avai, avaete, hasy	V154
DIFICULTAD	Hacipecatu, etc	VL247
COM DIFICULTAD	Hacipecy, hacipecatu. Ymboabaycatuhape	VL177
DIFICULTAR	Amboavaí, amboavaete, ambojavai	V154
DIFICULTAR, SI SE HABLA DE COSA QUE SE HA DE HACER Y EXECUTAR, TAMBIÉN USAN	Omboabaete tey; omboeco tey mbae yyapo potareymo (no querendo hazer, lo dificulta)	VL248
FACILITAR	Namboavaívi	V194

FACILIDAD	Ecatuhába, ekatuháva	AB379, V194
FÁCIL DE HACER	Aguyjete'i ijapóvo, ndijavai ijapo	V194
FÁCIL DE ENTENDER	Ndijavaívi ikuaápa, ikuaapaguãma	V194
FACILÍSIMO	Mba'e avai'e'yngatu, aguyjete'i katu ijapohaguãma	V194
FACILMENTE	Ijavaihave'yime; ijavaie'yhápe, ekatuhápe	V194
ACLARAR LA VERDAD, AVERIGUAR	Hupigua. Ayetegua.	VL23

Tabela 102: Qualificação da tarefa em Guarani

Alguns poucos termos foram colhidos em Tupi para qualificar a dificuldade da tarefa, um deles é para designar tarefas fáceis de fazer, *naxeabaibi* e os demais para dizer de tarefas difíceis ou trabalhosas, *xeabaib*; *abaíba*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
FÁCIL SER DE FAZER, ENTENDER, ETC.	Naxeabaibi	VLB 1:133
DIFÍCIL OU DIFICULTOZA COUSA SER	Xeabaib	VLB 1:103
TRABALHOSA COUSA SER ASSI	Xeabaib	VLB 2:134
TRABALHOSA COUSA DE SABER, FAZER, ETC. S. DIFICEL	Abaíba	VLB 2:134
DIFÍCIL, TRABALHOSO, ÍNGREME; CONFUSO, MISTURADO	Abaíba	Barbosa, 1951:20

Tabela 103: Qualificação da tarefa em Tupi

Em Guarani, foram identificados diversos verbetes que qualificam o saber, a experiência, o fazer e o proceder. É possível ter 'poco saber' – *ayquaa myri*, ou 'de rayz saber algo' – *aiquaa pacatuí*. Ter experiência sobre algo – *ahecoquaa ima*, ou não – *ndahecoquaaay*, as palavras envolvem o costume e a sabedoria.

Saber bem sobre alguma coisa – *hebi chébe*, e bem ensinado – *imboecatupira* foram verbetes identificados. Talvez, na cosmovisão Tupi-guarani, saber bem esteja interconectado com bom ensino. O ato de fazer aparece com qualificação positiva, de bem fazer – *ayapó catú*; e negativa – *ajapo ai*; *ajapo pocky*, *ajapo meguã* (este último indica burlar, fazer graça, - MONTROYA, 2011:303). Alguns termos aparecem associados ao verbete 'hacer mal su ofício', destacando, talvez, a importância do trabalho entre os jesuítas (FERNANDES, 1973).

Aparecem vários termos para adjetivar o modo de proceder (*oico*) entre positivo – *oyereco catu*; e negativo – *ndoico catuy*.

Toda essa caracterização do saber, do fazer, dos procedimentos e a classificação implicam não somente no julgamento coletivo, mas também na plateia envolvida em observar cada procedimento.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
POCO SABER	Ayquaa myri. Ayquaa pêhê	AB524
DE RAYZ SABER ALGO	Aiquaa pacatuí.	AB302
ESPERIENCIA TENGO DE ESO/ NO TENGO	Ahecoquaa ima/ ndahecoqua(a)y. ndayepoqua(a)y hece	VL291
SABER BIEN LA COSA	Hebi chébe	AB562
ADESTRADO, BIEN ENSEÑADO	Imboecatupira	AB129
ENSEÑARLE MAL, DARLE MAL EJEMPLO	Ambo'e ai	T115
BIEN HAZER LA COSA	Ayapó catú, checaracatú yyâpóbo	AB215
HACER MAL	Ajapo ai, ajapo pochý, ajapo meguã	V217
HACER MAL SU OFICIO	Che rekorânguéra amorãngue, ajapo pochý che ñangarekuáva, che ñangarekuavãnguéra nambopóri, ndajapói	V217
MODO DE PROCEDER	Oico	VL388-389
PROCEDER BIEN	Aycó catupiri	AB533
PROCEDE BIEN	Oyereco catu	VL388-389
PROCEDER MAL	Cherecó aí guitecóbo	AB533
NO PROCEDE BIEN	Ndoico catuy, ndoyerecocatuy, niñaruângatuy, ndahaebey yyrecoha, nomboayei guecoteé, guecorâmbetê rângue	VL388-389
EM LUGAR DE HAZER BIEN, HAZE MALA	Guembiapó catú rângê rehê	AB350

Tabela 104: Qualificação do fazer, em Guarani

Em Tupi, foram dicionarizadas muitas palavras que qualificam o saber. O entendimento profundo sobre algum tema, ‘penetrando a muyto de raiz’ é dito *aipigar*, *aipigarí*. Por ser rara a designação de gênero nos dicionários, ainda mais no século XVII, chamo a atenção para o verbete que indica jeitoso ou jeitosa para alguma coisa, *aroãna*. A caracterização da habilidade indica ser jeitoso ou próprio para a tarefa, *iyaroãna yxe*; ou *aecatu guixobo*. Aparecem muitos verbetes para indicar a habilidade manual, jeito nas mãos: *aecatú*, aptidão para

a tarefa, *auiecatu. auiecatutenhe*. Seu oposto, não ter jeito para alguma tarefa é indicado como *naecatuy, ndaecatuy*.

A definição de virtuoso engloba tanto aspectos morais quanto práticos, *abamarangatü* (homem +bom); *xeangaturam; xemarãgatil*.

Ter mãos hábeis ou engenhosas aparecem como sinônimos, com os mesmos verbetes em Tupi, *xepocarugar, xepocarugocatu*. Presteza nas mãos – *xepojabab; xepobebuy; xepoeçay* ou em alguma tarefa que pode ser especificada: *xepopigy*, depenar uma ave rapidamente ou *xepoapigy*, para acertar um tiro com ou sem flecha.

O oposto é marcado pelo termo parvo, de pouca inteligência ou capacidade, *abatecocuguabeigma; naxetecocuguabi*. A pessoa de pouco saber, *tecocugoabein muçu*, o ignorante e a própria estupidez são nomeados de *tecocuguabeigma*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
SABER OU ENTENDER ALGUA COUSA; PENETRANDO A MUYTO DE RAIZ	Aipigar. Aipigarí. act.	VLB 2:110
GEITOSO, OU GEITOSA PERA ALGÜA COUSA	Aroãna. ut. Iyaroãna yxe, eu sou geitoso ou proprio pera isso.	VLB 1:147
GEITO TER DE SABER, OU NÃO SABER FAZER, QUERER, ETC.	Aroã nos fins dos verbos ut. Aicuguabaroãn. 1, tenho geito de saber.	VLB 1:147
GEITO TER PERA FAZER ALGÜA COUSA.	Aecatû. rece.	VLB 1:147
APTO SER PARA QUALQUER COUSA	Auiecatu. Auiecatutenhe. Superlativo	VLB 1:39
GEITO NÃO TER POR ALGÜA COUSA QUE O EMPEDE. -	Naecatuy, 1, Ndaecatuy. Cada hum destes se construi com supino. ut. Aecatu guixobo. 1. posso ou tenho geito, ou azo pera ir, etc.	VLB 1:147
UIRTUOSO, OU UIRTUOSA	Abamarangatü.	VLB 2:146
UIRTUOSO SER ASSI NATURALMENTE	Xeangaturam. Xemarãgatil	VLB 2:146
ABIL SER DE MÃO	Xepocarugar, Xepocarugocatu.	VLB 1:18
ENGENHOSO SER DE MÃO	Xepocarûguar. Xepocarûgoacatu.	VLB 1:116

LIGEIRO DE MÃOS SER	Xepojabab. Xepobebuy. Xepoeçay. Xepopigy. Xepoapigy. Os tres primeiros dizem-se de tudo o q. hum faz com presteza: o pen ultimo he do q. depenasse algúa aue muito depressa: o ultimo do q. com arco ou sem elle atirasse mui a miude.	VLB 2:22
PARVO	Abatecoguabeigma.	VLB 2:66
PARVO SER	Naxetecoguabi.	VLB 2:66
ASNEIRÃO, DE POUCO SABER	Tecocuguabein muçu.	VLB 1:44
NESCIO OU PARUO	Tecocuguabeigma.	VLB 2:48
PARUOICE	Tecocuguabeigma.	VLB 2:66

Tabela 105: Qualificação do fazer, em Tupi

Aprender uma habilidade motora exige treino e repetição. Em Guarani, diversos termos e expressões em cada verbete indicam fazer novamente – *aayapó yebí* e aprimorar esse fazer – *ayapo porâbe*. Para se manter com mãos aptas – *poaka*, é preciso usar, exercitar – *poru*, exercitar-se – *ayeporú* e com determinação – *tecó potahába*.

Para fazer algo é preciso conhecer o modo de proceder, de fazer e os verbetes indicam muitos termos associados. Contudo, há somente dois termos para o fazer de outra maneira – *maandec ayapó*, *aypoé*.

O ensino de uma habilidade qualquer, em especial uma técnica manual como a olaria, necessita de uma integração entre o corpo e a palavra, sem medir força entre elas. Demonstrar com palavras – *ambojehu*; e demonstrar com as mãos – *ayquaabeê*, *aikuaavuka*; certamente eram medidas essenciais para a educação corporal, como a olaria.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
DE NUEVO, OTRA VEZ HACER / DE NUEVO HAZERLO MEJOR	Aayapó yebí, amboyoapi yyapobo/ ayapo porâbe	VL223
REPETIR PARA QUE SE QUEDE EN LA MEMORIA	Oye yurú porará tachemaenduáte.	AB555
USAR, EJERCITAR	Poru	T447
EXERCITARSE	Ayeporú	AB378
INTENTO, DETERMINAÇÃO	Tecó potahába	AB429

MODO, MANERA	Nungá, yabê, rapichá.	AB475
MODO COMO SE HÁ DE HAZER & CONICO	nde yyapo haguâ/ conunga. Corami. Coñabê ereyapone	VL388
DESTA MANERA	Conunga. Corapicha. Anunga, arâmi, añabe, coyabe	VL241-242
ASSÍ ES DE ESTA MANERA	Emonâ (etc)	VL108
HAZER LA COSA DE OUTRA MANERA	Maandec ayapó. Aypoé	AB408
HAZER/ HAZER SEÑAS COM LAS MANOS DEMONSTRANDO	Ayapo. Amoña / ayquaabeê. Apobêe	VL326
MANIFESTAR DE PALABRA	Amboyehú, amômbeú Ambojehu, amombe'u	AB462 V267
MANIFESTAR MOSTRADO	Ahechag ucá; ayquaabucá Ahechaguka, aikuaavuka	462 V267

Tabela 106: Treino como prática em Guarani

Em Tupi aparecem termos para indicar a forma correta de executar uma tarefa, o que indica a expressão assim, nem mais nem menos, *jacatutenhê*. Desta maneira ou como eu digo, *nã, ynã, nãní*. Da maneira que diz o outro, *emonan*. Desta e não daquela maneira, *nãde, nãtê, nãtene*. Ou para indicar uma outra maneira, *marãde*.

A habilidade é resultado de treino, e treinar implica em fazer e repetir algum ato, conforme os verbetes: *aimomocõy, aimomoçapigr, benhe, iebigr*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
ASSI NEM MAIS NEM MENOS	Jacatutenhê	VLB 1:45
DESTA MANEIRA	Nã.	VLB 1:101
ASSI DESTA MANEIRA, OU ASSI COMO EU DIGO	Nã, ynã, nãní	VLB 1:45
ASSI DESSA MANEIRA, OU COMO TU DIZES	Emonan	VLB 1:45
DESTA, & NÃO DESSA MANEIRA	Nãde. Nãtê. Nãtene.	VLB 1:101
DOUTRA MANEIRA, ALITER	Marãde.	VLB 1:106
SOTIL E DELICADO DE MÃOS SER. -	Xepocarugar. Xepocaruguacatû.	VLB 2:122
SOTIL ASSI EM PALAURAS SER. -	Xenheêpocaruguacatu. etc.	VLB 2:122
ELEGANCIA DE PALAURAS	Nheengporanga.	VLB 1:109
ELEGANTE SER ASSI, ELOQUENTE	Xenheengporang. Xenheengmatuete.	VLB 1:109

SEGUNDA UEZ FAZER, OU REPETIR ALGUM ACTO	Aimomocõy. act. E assi dos mais. ut. Aimomoçapigr.	VLB 2:115
REPETIR .S. TORNAR OUTRA UEZ A FAZER OU DIZER	Benhe. Benhenô, no fim do uerbo. ut. Aço .i. eu fui. Açobenhe, torno a ir. Quasi o mesmo he bê e beno.	VLB 2:101
TORNAR A FAZER; DIZER; ETC.	lebigr. Benhe. iunto ao uerbo, ut, Ae, digo. Aêbenhe .i. torno a dizer.	VLB 2:132

Tabela 107: Treino como prática em Guarani

Classe de saber

Entre os verbetes em Tupi-guarani aparecem muitos tipos de amizade, no que nos cabe aqui, chama a atenção as diversas nomeações para amigos de saber, como, *mba'ekuaavise*.

A relação de aprendizagem e instrução foi nomeada, bem como a classe de habilidade. O discípulo aparece como *temimbo'e*, derivando de aprender – *temimboacî*. O termo aprendiz também deriva de aprender – *temymboéramõ*; e de estudar – *añemboébo*, assim *oñemboe rãmubâe*, e da ideia de exercitar, repetir – *oveporú rãmôbae*. A expressão – *aiko ramo*, 'soy novato' indica a repetição; já 'soy amador' fez referência ao verbo amar – *ahayhu(-pa)* (V36).

A pessoa com ofício de ensinar, que indica maestria, aparece como *porombo'ehára*. O tutor aparece como *tire'y rehe ñangarekuára*, e *amôñângarecó tyre'y rehé*. Chama a atenção quatro variações de nomeação para uma pessoa sábia. Se levarmos em conta as indicações de Chamorro (2009), há aqui uma diferença de maturidade e idade, de construção da pessoa (CASTRO, 2001, GRANERO 2009, dentre outros). Reitera-se, assim, a importância do saber tradicional e das pessoas idosas na comunidade.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
AMIGO DE SABER	Mbae quaábice, mbae quaábarí teqûareté	AB161
	mba'ekuaavise; ñemokane'õ nde	V37
	mba'ekuaapotávo; mba'ekuaáva ri tekuarete	

DISCÍPULO	Temimbo'e, temimboe, temymboé	T556, VL246, 249, AB323
DISCÍPULO / MEU DISCÍPULO	Mimboé, che remimboé	Ayrosa, 1951:47
APRENDIZ	Oñemboe rãmubâe, oveporú rãmôbae, temymboérãmõ	AB177
	Oñembo'eramóva'e; ojeporuramóva'e; temimbo'eramo	V48
APRENDIZ / ESTE DICE QUE AORA SE EXERCITA	Oñemboé ramobae / ojeporuramóbae	VL91
SOY NOVATO	Aiko ramo	T490
SOY AMADOR	Mborayhuvo che	T622
EL QUE TIENE POR OFICIO ENSEÑAR, EL MAESTRO	Porombo'ehára	T445
TUTOR	Tire'y rehe ñangarekuára	V389, AB602, VL529
TUTOR DAR AL MENOR	Amôñangarecó tire'y rehé	V389, AB602
SABIO	Mbae quaapará	AB562
SABIO MUCHO	Mbaé quaapareré	AB562
EL MÁS SABIO	Y yaraquaabébae, mbae quaa catubébae	AB336
INFINITAMENTE SÁBIO	Mbae pabe recó qua á pára apirey	AB427

Tabela 108: Classe de instrução em Guarani

Em Tupi identifiquei o verbete para condiscípulo, parceiro do saber, podemos traduzir literalmente a palavra *nheboêirû*.

Discípulo aparece no masculino somente, em diferentes termos: *mimboê*, *emimboé*, *imboepigra*, *bojá*. Este último aparece também como sinônimo de mediano e marca uma relação hierárquica. Quando há favoritismo, é comum o uso da expressão 'menina dos olhos', neste caso aparece com gênero feminino, *teçaigra*.

O ensinamento é guiado por mestre que ensina, *morõboeçara*, *poromboessara*, *mboessara*. A língua indica o lugar de reverência ao sábio com as muitas designações: *mbaecuapara*, *baecuguapara*, *baecuguapamoanga*. A sabedoria não está relacionada com a idade somente, como indica o verbete 'velho por reverência ainda que polla idade não seja', *tonhãbae*. O sábio sem saber, fingido, foi registrado como *maecuguaparauba*.

PORTUGUÊS	TUPI	REFERÊNCIA
CONDISCÍPULO	Nheboêirü	VLB 1:79
PARCEIRO NO MESMO OFFICIO	Yrû, como os juízes da mesma villa. Ut. Xeirü. Dizemos Xemarãñirü .i. meu parceiro no officio militar, et sic de coet.	VLB 2:65
DISCÍPULO	Mimboê. Jmboepigra.	VLB 1:103
DISCÍPULO	Emimboé	Barbosa, 1951:55
SERVO, SÚDITO; DISCÍPULO	Bojá	Barbosa, 1951:41
MININA DO OLHO	Teçaigra	VLB 2:38
MESTRE Q. ENSINA	Morõboeçara	VLB 2:36
MESTRE	Poromboessara	Barbosa, 1951:129
MESTRE	Mboessara	Barbosa, 1951:87
O QUE SABE (AS COUSAS)	Mbaecuapara	Barbosa, 1951:181
SABIO	Mbaecuapara	Barbosa, 1951:85
SABIO	Baecuguapara	VLB 2:110
SABIO NA OPINIÃO DOS OUTROS	Baecuguapamoanga. E se essa opinião he falça acrescentar-se-lhe-a no cabo auba como té o de cima. E nota q. a particula moanga lhe da o sentido segundo a opinião uem do uerbo Aimoang q. quer dizer imagino, ou tenho pa. mi, o qual feito negativo he o mesmo que dizer não se mete é cabeça. ut. Nai moangi deçô .i. não se mete em cabeça q. tu foste, ou as de ir.	VLB 2:110
VELHO POR REUERENCIA AINDA QUE POLLA IDADE O NÃO SEIA	Tonhãbae	VLB 2:143
SABIO FINGIDO; OU SEM SABER	Maecuguaparauba	VLB 2:110

Tabela 109: Classe de instrução em Tupi

Em Guarani, outras qualificações aparecem, como inábil – *nacheé catuy*, e especificamente, inábil para aprender, *nemboe quaa harey*. A sua contraparte, o termo hábil aparece com muitas expressões, como *ycaracatubae*.

Katu (ngatu) é traduzido como ‘bueno, bien, más antes, lícito, yo sí, mejor, muchos’, e o seu oposto seria *ndikatúi*, ‘no ser bueno, no ser lícito’ (T245-246), *katúi* indica moderado, mediano.

Aparecem ainda verbetes para pessoa curiosa – *avacaracatú*, e curiosamente fazer, *ikande'a ajapo*.

A curiosidade – *karakatu*, está atrelada à destreza e ao que é bom – *katu*, para obra, trabalho, ação, feitura – *apo* (MONTROYA, 2011:70), de qualquer coisa tipo – *mba'e tetirõ* (MONTROYA, 2011:575). A proposição *rehe*, variando de significado entre: juntamente, com, contra, a favor, dentre outros (MONTROYA, 2011:493-494). Assim, temos a frase indicada para 'diestro para todas las cosas' – *i'e katu karakatu mba'e tetirõ apo rehe*.

Diferentes verbetes caracterizam uma pessoa lerda, *ava eko mbegue* ou de mãos lerdas, *po mbegue*. Como contraponto, mãos ligeiras, inquietas e presteza de mãos.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
INHABIL SER	Nacheé catuy, nachepoaca catuy	VL341
	Nache ekatúi mba'e apo rehe; che anãete'i	V237
NO SOY DISTRO, APTO NI HÁBIL, ETC	Nache e katúi	T115
NO SOY BUENO, NO ES LÍCITO	Ndikatúi	T246
INHABIL	lécatú y mbae eté, mbae apó rehe	AB424
	l'ekatu'yva'eete; mba'e apo rehe iñanãetéva'e	V237
INHABIL PARA APRENDER	Nemboe quaa harey, onemboé potarymbae.	AB428
	Ñembo'ekuaahare'y; oñembo'epotaryva'e; ijarakuaa anã mba'e kuaahaguãma	V237
INHABIL	Heko tetirõ e katu'ymbae	T115
HÁBIL, MAÑOSO, DISTRO PARA TODAS LAS COSAS	I'e katu karakatu mba'e tetirõ apo rehe	T115
HÁBIL, MAÑOSO	Mbaé tetirõ rehe yé catubaé, ycaracatubae.	VL93-94
HÁBIL, MAÑOSO	Ijarakuaa e katúvae	T115
CURIOSO	Ava karakatu, abacaracatú	V124, AB279
CURIOSIDADE	Karakatu, kande'a	V124
CURIOSAMENTE HACER	Che karakatuhapé ajapo, ajapo katupyryete, ikande'a ajapo	V124
TARDO, LERDO	Aba heco mbegueceraybae	VL510
LERDO	Aba heco pohiyai	VL358
	Ava eko mbegue, ava eko pohyí, ava eko mberu	V249, T330
MANO LERDA, LERDO DE MANOS	Po mbeque, ipomberúva'e	T428, V249, AB442
MANO INQUIETA	Po ñerã	T428
PRESTEZA DE MANOS	Pojava	T427

Tabela 110: Qualificação das habilidades, em Guarani

Para adquirir habilidade manual é importante treinar, empenhar-se. Montoya registrou muitos termos que expressam esse exercício constante.

ESPAÑHOL	GUARANI	REFERÊNCIA
DIESTRO MUY EXERCITADO	Abaecatú eteíbae	AB323
YO ME ADIESTRO, O ENSEÑO, APRENDO, REZO, ESTUDIO	Añembo'e	T115
ADIESTRARLE BIEN EM LA COSA	Ambo'e katu hese	T115
ADESTRARSE	Añemboecatu hece	VL358
VOY CRIANDO CALLOS - TRABAJANDO	Añembopo piranã - guiporavykývo	T429
ESMERARSE EM HACER ALGUNA COSA	Amarmaê; ayapo caracatu	VL289
EXERCITAR LO YA SABIDO	Ayapó chemboe haguera	AB378
EXERCITADO, ESTAR DIESTRO	Ayeporú ecatú guytena	AB378
CAPAZ PARA FABER	Che ara quaá mbae quaápa. Checararái.	AB237
SOY DISTRO, MAÑOSO, APTO	Che e katu	T115
ACRESCETARSE EM SABER	Che embae quã àbarí añeyrumo.	AB122
DESTREZA	Cheacatua catu	VL242
CAPAZ, ENTENDIDO	Chearaquaa catu	VL155-156
PUEDO HAZERLO, TENGO DESTREZA	Chepoaca hece	VL437
SOY DIESTRO	Chepoácatua, cheécatuhece	VL358
APTITUD, DESTREZA	Ecatu haba, acatua haba	VL93-94
EL QUE ES MUY DIESTRO EM HACERLO	I'e katúvae ijapóvo	T115
EXPERIMENTADOR	Mba'e há'ã ngatuhára	T141
INGENIOSO, CAPAZ	Mbae recoyohuquaapara	VL345
DISTRO PARA TODO	Mba'e tetirõ apo rehe i'e katúvae	T115
MI ABILIDAD, MI DESTREZA	Mbaé tetirõ recorã quaapareté /cheécatuhaba.	VL93-95
EXPERIMENTADO, QUE TIENE EXPERIÊNCIA	Nemo mbotiahó hára. Ayquaá imã tecó	AB368
EMPEÑO, LO HIZO COM EMPEÑO	Ñemomburu catuhape/ ñepiraquandape oyapo	VL264
MANTENER PLATICA	Amonge tá ayeboí.	AB463
ALARGAR LA PLÁTICA	Omboare catu chemongetahague	VL58
PLATICAR EM CONSULTA	Oñõ môngetá ñêmônôngáoe	AB522
SEGÚN, SEGÚN MI CAPACIDAD	Rupi/ cheyabôte	VL490

Tabela 111: Qualificação das habilidades em Guarani

Considerações: a língua na olaria

A língua é uma experiência concreta que envolve o pensamento; para Susnik relaciona o falar, o atuar e o pensar. Com este capítulo espero ter indicado, através de palavras em Tupi-guarani, um extenso e intenso linguajar por meio do qual se expressam e se comunicam as ações e objetos envolvidos na produção cerâmica, produtos e processos. Aprender a cerâmica tem estreita relação com a linguagem, com as relações estabelecidas entre o mundo concreto e o mundo sensível. Chama atenção a minúcia descritiva, a relação acionada entre as palavras-termo. A língua evidencia muitos processos da olaria, em suas relações, e nos faz pensar na epistemologia nativa.

Nesse sentido, esse levantamento de palavras, em dicionários de Guarani e Tupi, permitiu trazer termos relacionados ao ofício através da nomeação de produtos específicos e suas partes (morfologias e partes de recipientes), bem como dos processos de produção e uso (etapas e ações para diferentes técnicas envolvidas na tecnologia oleira), no que tange também esse desejo de oxigenar a episteme da tecnologia oleira.

A língua indica a relação entre o corpo humano e o corpo do recipiente, muitas vezes os termos destacam que a relação ocorre com o corpo da mulher. Por exemplo, mesmo o termo genérico em Guarani ou Tupi (*rirú/uru*) para a palavra recipiente, pode indicar, respectivamente, o ventre da mãe ou uma mulher grávida. As relações em alguns detalhes de nomeação da cerâmica reforçam, na língua, o corpo da mulher. Como o termo *cembé*, em Tupi antigo, que indica o lábio da vasilha e o lábio inferior da mulher. Nesse mesmo sentido, é surpreendente que Montoya traga ao dicionário a palavra 'ollera' (*japepó apohára*), não sendo comum ainda hoje o uso da conjugação de gênero. A língua marca uma episteme que baliza uma conexão entre um corpo e uma tecnologia, e esse corpo é o da mulher na olaria. Pensar nessas palavras é sublinhar suas conexões epistêmicas, na relação entre ofício e corpo, nesse contexto. Convém ressaltar que a linguagem da cerâmica indica um corpo de mulher em sua produção, como corpo ativo que narra, produz e protagoniza suas atividades em seu contexto social.

Incluir no levantamento a aprendizagem, inerente e invisível no processo implicado na prática oleira (GOSSELAIN, 2018), ajuda a delinear justamente esse processo educativo de corpos. Nesse sentido os termos podem nos ajudar a pensar sobre as conexões da língua em suas descrições funcionais, formais e estéticas. Ao me debruçar em busca de palavras sobre educação manual, sobre o fazer e as classes de saberes, foi possível delinear aspectos educativos. Nesse sentido, busquei inspiração nos estudos de Chamorro (2009) para tornar concreto o termo identificado, e ao mesmo tempo buscar sua compreensão mais profunda na língua e em sua cultura.

Nesse sentido, observar termos para a educação manual permitiu perceber na língua a relação entre habilidade e treino, em dividir o saber, em ensinar aos outros. Aqui a educação e o saber fazem parte de um mesmo processo, impulsionado pelo valor da tradição, da ação e do exemplo (FERNANDES, 1975). As palavras e termos colhidos indicam uma coletividade de fazer, com exemplos, com produção conjunta e com amizades resultantes de fazeres. A educação do exemplo, do fazer junto e na oportunidade de realizar a tarefa, aparecem aqui. As diferentes ações e o empenho na tradição.

As línguas, Guarani e Tupi, indicam muitas palavras que envolvem a olaria e os processos de produção e processos de educação que são inerentes. Falam de um processo estético, funcional e formal que envolve historicidade, ética e uma maneira de bem viver. São essas perspectivas epistêmicas que desejo percorrer, no sentido de incluir como maneira de pensar a materialidade e a humanidade implicada na olaria para essa comunidade de falantes.

Capítulo 4-Histórias originárias sobre potes e seus fazeres: exemplos de comunidades Tupi

Neste capítulo, importa entender tanto a produção artesanal, em especial a cerâmica, quanto a construção do feminino nessas sociedades. Interessa aqui mergulhar nas histórias nativas, nas narrativas do tronco Tupi, em especial de línguas Tupi-Guarani, para que possamos entender de um outro prisma, como se constroem pessoas e potes em suas narrativas e suas atividades.

Esse interesse nas narrativas nativas é um caminho para entender não somente as escolhas funcionais de dada produção, mas os valores sobre as substâncias utilizadas, a percepção sobre o artefato, o processo de produção e uso, sua longa história. Como salienta Mathews (2014), entender o objeto e sua significação em um meio social, relacionando forma de fazer e forma de ser.

Ao assumirmos essa divisão sexual do trabalho para diferentes grupos Tupi, que implica na produção cerâmica pelas mulheres, convém então perguntarmos sobre a construção dessas mulheres nas sociedades Tupi, não somente em termos das atividades artesanais que executam, mas também sua relevância intelectual e social, além de sua representatividade. Qual lugar ocupa a mulher? O que é o feminino? Como está representado na cosmovisão desses povos? A relação de gênero faz parte das teorias sociais (MARTÍN, 2003), e nesse sentido interessa a essa pesquisa visibilizar as atividades relacionadas à tecnologia oleira, que nesse contexto implicam em uma história de mulheres (GERO, 1999).

Nessas narrativas, a cerâmica aparece como objeto cultural de diferentes criadores, desde o início dos tempos, esse é o ponto que quero ilustrar aqui. Não se trata, portanto, de um levantamento sistemático, e sim de, a partir dos fragmentos de narrativas nativas, dar um novo colorido para a reflexão acerca da importância dos recipientes de barro para os povos originários. O recipiente cerâmico precisa ser pensado nessa episteme nativa e essa é uma maneira, acredito, de amplificar a construção nativa em nossa disciplina.

Se a arqueologia é também história indígena (NEVES, 1999), a aproximação da arqueologia com o pensamento ameríndio pode favorecer entrosamentos e ajudar a iluminar os conceitos, a partir de diferentes filtros,

preocupações similares são apontadas por Strathern e Hérítier para expressar os processos relacionais e relativos.

Fazer ser mulher, narrativas ameríndias dos princípios

A percepção da mulher como protagonista das histórias nativas foi um assunto silenciado pelos cronistas dos séculos passados, em especial os religiosos. Ainda hoje, é um tema pouco contemplado na etnologia, mas já presente nos textos de Cadogan (1959, 1962), Schaden (1954), Nimuendaju (1948, 1987), Jecupé (2001). Recentemente foi retomado e aprofundado por Vanaya (1986); Chamorro (1999, 2008), Soriano (2010), Raminelli (2010), Fernandes (2016). Importa, aqui, entender o corpo e os elementos que especificam o feminino, o mundo das mulheres, buscando sua materialidade para conectá-la à arqueologia.

Por isso voltamos às narrativas indígenas sobre histórias de origem do mundo, “as belas palavras do princípio”, *Ñe'ë Porã Tenondé*, na língua Mbyá Guarani (CHAMORRO, 2008:352). Importa, aqui, entender o lugar da mulher e a expressão do feminino por meio das narrativas Guarani, em especial.

Ao recorrer às narrativas sobre a origem do mundo para os Guarani, encontramos *Jasuká*, uma substância feminina que antecede ao “Nosso Avô”, *Ñane Ramõi*, conforme os versos, em guarani e espanhol, transcritos de Cadogan (1962:52-53).

Jasukávy gui Ñane Ramõi Jusú Papá o-jasojavó (y)

Del Jasuká Nuestro Abuelo Grande Primigenio surgió (se descubrió).

O-kambú Ñane Ramõi Jasuká poty rehe, o-kakuaá.

Chupó (mamó) Nuestro Abuelo las flores de Jasuká (y) creció.

Ñane Ramõi Papá riré, o-jasojavó Tupã Ru kuéry, o-ño-mboaty guasu, o-jo-gueroaty.

Después de Nuestro Abuelo Primigenio, surgieron los Padres de los Tupã, se juntaron (en número), se reunieron (en asamblea).

Upépy, o-ño-mboaty hápy Jasuká vendápy, ou Tupã Arasá he'í:

Entonces, adonde se reunían en el sitio donde está Jasuká, vino Tupã Arasá (y) dijo:

"Mba'éichapa re-japypiráta, Pãí?"

"Cómo vas a multiplicarte, Pãí?"

"Ndaikuaái, Paí", he'í Nane Ramõi. Oikuaá ramo jepé, "Ndaikuaái", he'í.

"No sé, Pãí", dijo Nuestro Abuelo. Aunque lo sabía, "No sé", dijo.

Nesse fragmento de narrativa, *Jasuká* cria e conduz o amadurecimento do Nosso Avô, que surge dela como palavra-alma. Ele cria outros Seres Divinos, que se reúnem no local de *Jasuká*, portanto, ela era a anfitriã criando um modelo político de assembleia.

O termo *Jasuká* foi registrado pela primeira vez em 1944, por Samaniego, no Paraguai, que traduziu como origem de tudo, inclusive das divindades.

a pesar de emplear los Pái Tavyterã la palabra *Jasuká* con el significado de "origen de todo", como lo han demostrado Samaniego y Schaden, también representa para ellos una cualidad o un atributo inherente a los dioses; y analizando los datos que a respecto la palabra han reunido Nimuendajú, Samaniego, Schaden y el que escribe, puede afirmarse que originariamente estos Guaraníes utilizaban la palabra para designar un adorno ritual o elemento del culto (significado que encierra para los Mbyá), probablemente un emblema o símbolo de la feminidad, como Jeguaká ("corona de plumas") es para ambos grupos el símbolo o emblema de la masculinidad (CADOGAN, 1962:49).

Reiterando seus escritos anteriores, as coisas indicam corpos e pessoas.

Jachukáva: las que llevan el emblema de la feminidad. *Jasuka*, según Nimuendajú, es la voz utilizada por los Apapokúva para designar un adorno que llevan las mujeres en la danza ritual. Únicamente en el vocabulario religioso he oído emplearla entre los Mbyá: en *jachukáva* = nombre sagrado de la mujer; *Jachuka Chy Ete* = diosa del sol; *jachuka vyapu* = himno o canto sagrado de la mujer. El equivalente de *Jachuka* en el lenguaje ordinario es: *akãoja poty* = las flores que adornan la cofia de la mujer. (CADOGÁN, 1959:28, 196).

A marca do feminino e da mulher é indicada nas narrativas como anterior à existência do mundo, sendo meio de transformação criadora por fazer surgir *Ñande Ru*. Assim, o princípio feminino é marcado em um corpo que se diferencia por adornos específicos, nomes sagrados, hinos e cantos. Por meio desses elementos, o corpo se torna visível e, assim, constrói-se a palavra-alma, com empenho e ação. A mulher é também protagonista nessa cosmovisão, embora isso bem raramente apareça delineado nas narrativas coloniais ou nos estudos etnográficos.

As histórias do princípio (CADOGÁN, 1959:25/26; JECUPÉ, 2001) indicam a relação do princípio vital *Jasuká* com a neblina e a chama, que seriam manifestações visíveis da própria divindade. Acionam, assim, a água, o ar e, também, o fogo.

Mba'e porã yy ma
 "Kuaa-ra-ra tataendy, tatachina",
 e'i.
 Ñamandu tenonde gua rãgê
 a'e va'erã oguero-moñemoña.

Yvy rupa re, jeguakáva porã gue i
 jepe, jachukáva porangue i jepe
 oikuaá va'erã ey: a'e va'e iupitypy
 ey.

Va'e jepe, oñembo'e porã
 añete gua va'épe, mara rami
 pa "Kuaa-ra-ra tataendy tatachi
 na" e'i, oikuaá uka va'erã.

A'e vy ma Ñande Ru, o py'a mbyte mbyte py
 ñe'engatu rapyta rã i omboupa tenonde
 va'ekue.

Va'e pe ma: "Kuaa-ra-ra tataendy tatachina",
 e'i. A'e vy ma, o py'a jechaka Kuaray reve
 omoñembo'y vy ma, yvy jave re, yva jave re
 omokañy a jipói ãguã ete, o'e vy ma
 oguerojera va'ekue pe ma: "Kuaa-ra-ra
 tataendy tatachina, yvára Kuaray
 i", e'i Ñamandu Ru Ete Tenonde gua.

En virtud de su condición divina: "Las llamas
 y la neblina del poder creador", dicen (los
 dioses).

Fué el primer Ñamandu quien hizo que se
 engendrara aquello que se convertiría en
 esta cosa (kuaa ra ra) como parte de su ser.

En la morada terrenal, ni los mejores entre
 los que llevan la insignia de la masculinidad,
 ni las mejores que llevan el emblema de la
 feminidad la llegarán a conocer; ello es cosa
 inasequible.

De esta cosa, sin embargo, a los que se
 dedican a orar con verdadero fervor, les
 divulgarán (los dioses) porqué es que dicen
 "las llamas y la neblina del poder creador".

Fué en virtud de ello que nuestro Padre
 asentó en el mismísimo centro de su corazón
 el origen de la excelsa palabra que
 originariamente engendró (a la que
 originariamente puso fundamento). A esta
 cosa llaman "las llamas y la neblina del
 poder creador".

En virtud de ella, en virtud de haberla puesto
 en pié simultáneamente con la fuente de luz
 de su corazón y el Sol, para que en toda la
 extensión de la tierra del firmamento no
 hubiera absolutamente nada que escapase a
 su vista, a aquello que creó como parte de sí
 mismo y en virtud de su decir (Verbo) "las
 llamas y la neblina del poder creador, el Sol
 de la Divinidad", la llamó el verdadero Padre
 Ñamandu, el Primero.

Para os Apapocúva-Guarani, *Nhandevá*, a mulher e a cerâmica estão relacionadas nas narrativas de origem. Em algumas versões, a primeira mulher foi criada dentro de uma "panela de barro", aqui grafada como *ñaẽpy* ou *ñaẽ*, em guarani. Portanto, a cerâmica e seu processo aparecem nos princípios do mundo, como anterior ao próprio mundo, produzida por *Ñanderuvuçú*. Da panela, em um ato criador, faz-se a primeira mulher que irá habitar a terra, Nossa Mãe, como ato transformador do Nosso Avô e da panela. Transcrevo um pequeno trecho de uma narrativa muito maior, coletada por Nimuendajú, mantendo em guarani e português.

Aégui Ñanderuvuçu ojou Ñanderú Mbaecuaá oirúno. Aégui Ñanderuvuçu eí Mbaecuaá upé: "Jajou cuñã!" Aéno Ñanderú Mbaecuaá eí: "Manãe pã jajouita cuñã?" Ñanderuvuçu eí: "Jajoune ñaëpy!" Aégui oiapó ñaë, aégui oiaoi ñaë. Arépy eí Ñanderuvuçu Mbaecuaá upé: "Tereó echá ñaëpy cuñã!" Oó oechá Ñanderú Mbaecuaá, cuñã oí ma ñaëpy. Aégui ogueraá gupivé.

(NIMUENDAJU, 1987: 135. Grifo nosso).

E Ñanderuvuçu achou Ñanderú Mbaecuaá junto de si. E Ñanderuvuçu disse a Mbaecuaá: "Achemos uma mulher!" Então Ñanderú Mbaecuaá falou: "Como podemos achar uma mulher?" Disse Ñanderuvuçu: "Nós a acharemos na panela de barro." E ele fez uma panela de barro e ele cobriu a panela de barro. Algum tempo depois Ñanderuvuçu disse para Mbaecuaá: "Vá ver a mulher na panela de barro!" Ñanderú Mbaecuaá foi e verificou; a mulher estava na panela de barro. E ele a trouxe consigo.

(NIMUENDAJU, 1987: 142. Grifo nosso).

A mulher criada na panela de barro é *Ñandecý*, Nossa Mãe, que engravida de *Ñanderúvuçu* e de *Mbaecuaá*, em uma gestação dupla, conhecida como superfecundação heteropaternal. Dela, nascem os gêmeos civilizadores, muito popularizados nas discussões antropológicas. Esses heróis aparecem em diferentes etnias Tupi-guarani, conhecidos também como "irmão maior" e "irmão menor", Sol e Lua.

Ao analisar as narrativas Apapocúva, Nimuendaju (1987:48) observa que *Ñandecý* é uma mulher terrena e não uma divindade. Ela aparece depois de ter sido criada a morada de *Ñanderúvuçu*, no centro do mundo. Depois do desentendimento entre os dois, causado indiretamente pela colheita de milho e pela provocação de *Ñandecý* sobre a paternidade dos filhos em seu ventre, já que tinha dois genitores para seus dois filhos, *Ñanderúvuçu* vai embora, retirando-se do espaço terreno. *Ñandecý* não sabe o caminho para sua morada, e é auxiliada pelo filho mais velho, ainda na barriga, justamente o filho de *Ñanderúvuçu*. Mãe e filho se desentendem por conta de um espinho de flor/vespa/abelha que fura o corpo da mãe. Como o pai, o filho mais velho se nega a indicar o caminho correto. *Ñandecý* vai para a morada dos Jaguares, onde é comida. Os gêmeos, respectivamente filhos de *Ñanderúvuçu* e *Mbaecuaá*, sobrevivem e são criados pelas onças, até que descobrem a história de sua mãe e se vingam.

No capítulo anterior, debatemos sobre o termo *akuaa*, *kuaá* e variações como tradução de sabedoria. *Mbaecuaá* é o nome sagrado da Sabedoria, o saber primeiro e divino. Dois seres masculinos e divinos, o Criador e a Sabedoria, juntos e por intermédio de uma mulher terrena, Nossa Mãe, vinda da

panela, dão origem à primeira humanidade. *Ñandecý*, grávida, faz o percurso para a casa celeste e morre sem executar sua missão.

Chamorro (2008) e Cadogan (1952) relacionam o comportamento de *Ñanderuvuçu* e de seu filho, o irmão Maior, como o esperado como bem viver Guarani. Frente ao conflito, o Criador e seu filho se retiram da relação com *Ñandecý*. Esse conflito doméstico, entre um casal ou entre a mãe e seu filho, tem como consequência toda a criação, ocupação e história do Universo.

Na versão transcrita por Cadogan (1959:72-74), a esposa de *Paí* fica no plano terreno, enquanto ele vai para sua morada celestial. Depois, ela decide ir atrás dele, seguindo as indicações do seu filho no ventre. Da mesma forma, ele pede uma flor e ela pega. Na segunda vez, ela é picada por uma abelha e repreende o filho. A mulher vai parar na casa dos Seres Primitivos, *Mbae Ypy*, que conheciam a panela de barro, *japepo guachu*, literalmente seria uma panela grande na tradução do Guarani. Nesse sentido, a panela preexiste ao uso humano e é utilizada por seres não humanos.

A'épy, aipo e'i Mba'a Ypy jaryri: -Tereó jevy, che memby; pi'a kuéry ky ivaikue ikue.

En dicho lugar, así habló la abuela de los seres primitivos: -Vuelve sobre sus pasos, mi hija, que los chicos son seres perversos.

A'évy, aipo e'i ramo jepe, ndoúi. A'épy i jaryi japepo guachu guy py oja'o'i. A rire, emiarirõ ova~e ka'aguy gui; a'e vy ma je : Uli Che jarýi embía!

Pero, a pesar de haber dicho ésto, no volvió. Entonces la abuela la cubrió con una olla grande. Enseguida sus nietos llegaron de la selva exclamaron, dicen: ¡U, mi abuela ha cazado!

A'e ramo, i jaryi e'i: -Cheé aé tamo che rembía, peé ka'aguy rupi peiko va'e, miña, na pene rembía!

En vista de ésto dijo la abuela: -¿Cómo queréis que yo haya cazado ¡ay de mí! si vosotros que anduvisteis recorriendo la selva no cazásteis?

A'égui ma, ou jevy tyvy iñapyngua ve va'e; omboguy japepo; a'épy ri ty iny ñande ru Pa'i chy.

A'épy ojüka; oye'o ramo, ipuru'a l ty, ra'e. A'e ramo e'i o jaryipy; -Che jaryi, ipuru'a i ty ra'e. -Eechy, a'e ramo, ta'u, e'i.

Entonces vino llegando un hermano menor que tenía mejor olfato; alzó el borde de la olla y halló que debajo, efectivamente, estaba la madre de nuestro padre Pa'i. La mató en el acto y, al destriparla halló que estaba embarazada. Por ésto dilo a su abuela: -Mi abuela, he aqui que está embarazada. -Asalo en ese caso, y lo comeré, dijo.

Oecby pota ramo, ychyi nda'evéi oíyvä ãguã. A'e ramo: -Tatapyi áry ta'u, e'i. Ndo echýi jevy, ndaipoakái jevy oechy ãguã; a'e ramo ma: -Eraá angu'ápy ejoka joka, e'i.

Queriendo asarlo, el asador no pudo penetrar en él; por consiguiente: -Lo comeré asado sobre las brazas, dijo. Nuevamente no pudieron asar lo; no tuvieron poder para asar lo; por consiguiente: -Llévalo al mortero y

Ndai katúi jevy ojoka joka. -Eraá eñono
kuaraypy taipiru che rymba rã i, e'i.

rômpele los huesos. Nuevamente les fué
imposible romperle dos huesos. -Lléva-lo al
sol para que se seque y me sirva de animalito
doméstico, dijo.

(CADOGAN, 1959:72-74. Grifo nosso).

Chamorro (1999, 2008) pontuou as diferenças entre falantes de Guarani para os dois termos citados, *Jasuká* e *Ñandecy*, a primeira como substância anterior à criação do mundo e como força criadora; a segunda, também dita como Nossa Mãe, vivendo depois da criação do mundo. Portanto, podemos reiterar, juntamente com diferentes estudiosos e estudiosas sobre o tema, que são momentos distintos e sequentes: a criação de *Ñane Ramoi*, *Ñande Ru*, *Ñanderúvuçu*, como nomes distintos para o “Nosso Avô Primeiro”; somente depois a criação e habitação do mundo na terra, com a criação da primeira humanidade. Entre os povos Mbyá e Kaiowá, narra-se uma história intermediária com a criação dos deuses e deusas das excelsas palavras (CADOGAN, 1959; CHAMORRO, 2008; JECUPÉ, 2001). Essa narrativa não se passa na terra que habitamos hoje, e sim na Primeira Terra.

Como demonstraram Graciela Chamorro (2008) e Rosa Soriano (2010), a substância feminina, *Jasuká*, precede *Ñane Ramoi*, Nosso Avô. Designa também um artefato material da mulher, criando e especificando o corpo feminino, para que diferenças se façam visíveis.

Jasuka ou *Jasukávy*: Substância original, princípio feminino ativo do universo, fluido vital do qual se originou o universo. Emblema da feminilidade, orvalho, água, árvore da vida. É fonte de vida, “uma espécie de motor”, capaz de recompor as pessoas, *omyatyrõ*. *Jasuka* é a base espumante da cruz, de onde procede a vida. (CHAMORRO, 2008:349)

Jasukáva: “Mulher mbyá”, na linguagem religiosa do grupo. Significa “aquela que traz o adorno das mulheres” (CHAMORRO, 2008:349).

No Paraguai, os Pãi Tavyterã, também conhecidos como Kaiowá, nomeiam o local da origem do mundo, espacialmente localizado em Amambay, Paraguai, como *Jasuká Venda*, onde foi criado *Ñande Ru*, Grande Avô. A região de Amambay, exatamente *Jasuká Venda*, tem sido estudada por uma equipe de arqueologia da Espanha em parceria com os Pãi Tavyterã (LASHERAS, FATÁS, 2012).

Nessas narrativas dos princípios do Universo, pode-se observar a importância da mulher e do elemento feminino na vida intelectual da

comunidade, como elemento criador, transformador dessas narrativas. De acordo com essas fontes, a mulher e o elemento feminino são protagonistas na criação, formação e história do Universo. Ao corpo da mulher, associam-se artefatos que o especificam, como panelas e adornos; e ao elemento água e ar, o orvalho e a neblina. Apontamentos sobre forma política em assembleia, sobre comportamento para o bem viver e as sociabilidades aparecem nessas narrativas e, em todos os casos, indicam a participação da mulher de forma ativa.

A mulher, o bambu e o bastão de ritmo

Chamorro (2008) indica que a diferenciação entre os corpos feminino e masculino relaciona-se também com vegetais específicos: a taquara e o porongo. Cada corpo se formou a partir de um vegetal específico, do qual fazem parte. Além disso, artefatos específicos são derivados dessas matérias-primas. Da taquara, é feito o bastão de ritmo, de uso das mulheres; e do porongo, é feito o maracá, de uso dos homens.

Cadogán (1971), de acordo com as narrativas nativas, indica que o princípio vital e criador – o orvalho, *Jasuká*, a garoa, a neblina – faz nascer também o Bambu e o Porongo, usados na produção de instrumentos musicais, para que a palavra-alma de mulheres e homens possa se expressar e inspirar o canto de suas filhas e filhos.

Sintetizando, en el relato mbyá de Carlos Antonio, del rocío primigenio o "Urtau", el Jasuka de los textos Pái, descrito como "tenue llovizna" y aparece bajo el nombre de *tatchina* o "tenue neblina" en la mitología mbyá, nace la Lagenaria, de la que se fabrica la sonajera ritual, *mbaraka*, y el bambu o guadua, del que se fabrica el *takwa-pu* o bastón de ritmo de la mujer. En el poema "esotérico" pái, esto ocurre para que "el alma pueda expresarse"; en el poema "esotérico" mbyá, para que el Creador pueda "inspirar el canto sagrado del hombre de los padres de sus futuros hijos, y el canto sagrado de la mujer de las madres de sus futuros hijos" (CADOGAN, 1971:37).

Nimuendaju (1987:80-81) indica o processo de produção do *tacuapú*, o bastão de ritmo, e relata a importância do artefato para as expressões sagradas em rituais Guarani. A voz do instrumento, sua modulação sonora, seu poder mágico e sua aura são importantes, e ele sempre está acompanhando as mulheres em ritos de pajelança. Nimuendaju diz que este é um instrumento menor em importância, se comparado ao *mbaracá* ou maracá. Talvez, essa seja mais uma visão androcêntrica do etnólogo do que a realidade dos povos

Guarani. Parece mesmo que o uso da *tacuapú* é privativo às mulheres, o que não ocorre com os maracás, pois existem mulheres pajés.

Os *tacuapú* são normalmente feitos de uma espécie de bambu chamada "taquara branca". Cortam-se os pedaços de modo a separar o bambu da touceira abaixo de um nó: este lado vai constituir a extremidade inferior, fechada. Saltando o segundo nó, o bambú é cortado logo abaixo do terceiro, formando a extremidade superior aberta. O septo do nó intermediário é perfurado cuidadosamente com um pau. É costume se escolherem bambus com intervalos longos entre os nós, mas raramente consegue-se um *tacuapú* que tenha mais de 75 cm de comprimento. Os bordos são alisados, sendo o superior enfeitado com uma coroa de penas; às vezes, coloca-se outra coroa semelhante, um palmo abaixo; é comum ornamentar-se toda a circunferência da taquara com um desenho semelhante ao do tabuleiro de xadrez, retirando-se a casca de campos alternados, os quais são pintados com urucu. O diâmetro da taquara é de cerca de 4 cm. Em Mato Grosso também se utiliza, para a confecção do *tacuapú*, uma espécie de bambu denominada *taquarussú*, que fornece colmos de até 7 cm de diâmetro. A dançarina, quando de pé, segura a taquara abaixo da extremidade superior; quando sentada, acima da inferior; batendo-a ritmicamente no chão produz um som de tambor, mais ou menos grave segundo o diâmetro do instrumento. O som da taquara feita de *taquarussú* é consideravelmente mais sonoro e forte que o das demais: esta espécie de bambu é, contudo, bastante rara no leste (NIMUENDAJU, 1987:81).

Na descrição de Cadogán, não há peso comparativo entre os instrumentos femininos e masculinos e o trecho abaixo nos leva a crer que haveria dirigentes mulheres, que entoavam sua fala.

Takuaryva'ikãgã: cuerpo o huesos de mujer. *Takua*, *takwapu* = trozo de bambú utilizado por la mujer para acompañar la danza ritual; *yva* (y = acent.) dirigente (esta voz se conserva en la vernácula en: *ñembo'e'yva* = él o la que dirige las plegarias); v. g.: huesos de la que dirige las danzas y el canto con el *takua*. El diminutivo femenino es: *takuaryva'ikãgã mitã i* (CADOGÁN, 1959:50).

Cadogan indica a importância similar e complementar dos instrumentos utilizados nas danças e cantos sagrados, *takwapu* e *mbaracá*. Os vegetais associados nascem do mesmo lugar, pela força do orvalho e da neblina, o que indica *Jasuká*. Para o autor, inspirado por Lévi-Strauss, o par de oposição se daria pelo bastão oco (feminino) e bastão cheio (masculino). Devemos salientar que o bastão masculino, *mbaraká*, também é oco, pois o instrumento necessita de uma câmara de percussão, dentro contém pequenas partículas sólidas (que podem ser de diferentes materiais) que provocam o som quando chacoalhado. O *mbaraká* é um instrumento nomeado idiofone de agitação, e geralmente globular. O bastão feminino, *takwapú* é oco e longo, filiforme, trata-se de um

idiofone de percussão, e o som é emitido da vibração do corpo do instrumento, ao bater na terra.

A propósito de *takwa kama* fue establecida una red de relaciones míticas que nos llevaron hasta la identificación del bambú o guadua - *takwa* con la femineidad. Del rocío. de la "tenue llovizna", de la "tenue neblina" ', nace la Lagenaria de que se fabrica la sonajera ritual, el *mbaraka* del hombre, y el bambú o guadua de que se fabrica el *takwa-pu* o bastón de ritmo de la mujer. La mujer, que es bambú, es el medio por el cual se expresa la palabra-alma. El canto XXVII del *Ñengarete* de los Pãi es una sinonimia de la mujer en su función ritual: *ne'e rerokamañyti*, "al habla-alma se le provee de bambú", es decir se le hace posible su presencia por medio de la mujer.

Aquí parece que el bambú ritual se opone a la maraca o sonajera igualmente ritual, como la mazamorra se oponía al humo y era su suavizante y activante a la vez, para que el sacerdote pudiera llenar completamente sus más específicas funciones rituales (CADOGAN, 1971:120. Grifo nosso).

Cabe lembrar que, nos relatos Mbyá, de Cadogan (1959:143), o nome *Takwa Vera Chy Ete* reitera a taquara e esta, por sua vez, está inscrita no panteão de divindades. Trata-se de um empenho em dançar e entoar os hinos sagrados, alcançando a perfeição ou o agradecimento (*aguyje*, em Guaraní).

De *Takua Vera Chy Ete*, quien tiene su morada en el cielo en dirección sur-este de Caaguazú, se dice que obtuvo la perfección o *aguyje* danzando y entonando himnos en honor de los huesos: *yvyra'ikāgã* (Cap. V) de un hijo que se la había muerto:

<p>Takuapemby py omboupa Takua Vera Chy Ete yvyra'ikāgã. Ogueroporaéi; oguerõembo'e; oguerokeroky; ogueroguyje; oguerokandire; kanguekue omboetery. Mba'e Porã kuéry omoataendy mba'eguachu rupa, o enói Takua Vera.</p>	<p>Depositó Takua Vera Chy Ete los huesos del que portara la vara en un recipiente de canas trenzadas. Cantó, oro, danzó en honor de ellos. Obtuvo con ellos la gracia divina; con ellos se hizo acreedora a la resurrección; hizo que circulara por los huesos el decir (Verbo). Los Seres buenos iluminaron el cadáver; llamaron a Takua Vera. (CADOGAN, 1959:143-144).</p>
--	---

Ela alcança a graça rezando nos ossos de seu filho, *Takwa Vera*, que ressuscita através da intervenção divina. Em uma das narrativas, a planta de bambu cresce nas pessoas que alcançam a graça.

Vera es patronímico correspondiente a las almas enviadas por Tupã (Cap. IV); Takua Vera, el nombre sagrado del hijo que volvió a encarnarse ascendió al Paraíso acompañado de su madre, significa: Bambú Iluminado, pues el recipiente de bambú, *takuapemby*, en el que habían sido depositados sus huesos, también ascendió al cielo. El nombre de la madre del niño, bajo el que se le rinde culto, es Takua Vera Chy Ete, la verdadera madre de Takua Vera; según una versión de este mito que escuché de boca de Tomás, de Yvytuko, lleva en cada hombre una plantita de bambu, que le brotaron en el momento de adquirir la gracia (CADOGAN, 1959:144).

Outra nomeação encontrada relaciona uma mulher ao termo taquara e, aqui, também ao fogo. Existem textos antigos associando a mulher guarani como guardiã do fogo, como em Meliá (1981) Cadogan e Meliá (1971), dentre outros.

Müller registra el nombre de la "esposa de Tupã". *Takwa Rembipe*, fulgor del bambú. Bambú o guadua del que se fabrica el bastón de ritmo, utilizado por la mujer en la danza ritual, pudiendo decirse que el bambú es el símbolo de la femineidad. Y en el canto XIV del *Ñengareté* o poema cosmogónico Pãi recogido por Samaniego aparece la adjetivación *tembipe-ju* como "fulgor eterno", al mismo tiempo que el nombre de la Madre de los dioses de la teogonia de este mismo pueblo guarani es *Takwa Rendy-ju Gwasu*: "Bambú de grandes eternas llamas".

Hemos pasado del fuego al fulgor con la mujer guardiana del fuego y la mujer de mi pueblo, que sería su fulgor. Siempre en relación con el fuego y junto a él, la mujer guarani define sus funciones dentro del sistema cultural y ritual de su pueblo (CADOGAN, 1959:117).

No século XVI Thevet (1953) observou, entre as comunidades Tupinambá do litoral, que o homem faz o fogo e a mulher leva (e usa) o cesto. Essas tarefas são similares nas comunidades Guarani meridional, de acordo com ampla bibliografia. Cadogan (1971) reitera essa relação e complementa as indicações de Thevet, indicando que a mulher guarda o fogo, enquanto o homem faz o cesto.

Outras funções femininas incluem a produção alimentar, a bebida fermentada, a palavra-alma expressa pelo bastão de ritmo, e seus filhos e filhas, como palavras novamente encarnadas.

Mujer guarani, junto al fuego, su fulgor. Portadora del cesto, caminante. Mascadora de mazamorra, para fortaleza de los buenos. Y la *takwara* ritual en sus manos, que se hace palabra. Mujer guarani, madre de los hijos del hombre, palabras nuevamente encarnadas, a las que se proveyó de asiento en la morada terrenal de las imperfecciones (CADOGAN, 1959:121).

Toda essa cultura material acionada pelas narrativas indígenas põe em evidência o corpo que se torna visível e pode construir sua própria palavra-alma, a partir da materialidade que a especifica, e por um conjunto de ações e comportamentos esperados desse corpo. Portanto, a construção da pessoa é feita a partir da relação que se estabelece com as coisas (adornos e instrumentos) e os comportamentos (saberes sobre objetos, danças e cantos).

Nesse caminho, Chamorro (1999, 2008) e Sonarino (2010) associam o *takuapu* ao instrumento de agricultura, conhecido como pau de cavar, de acordo com a argumentação de Marta Vanaya (1986).

O vínculo do sexo feminino com o “elemento primigênio” sagrado põe em descoberto a vigência, em tempos pretéritos, de um culto da mulher em sua condição de mãe e criadora, “fonte de vida”, fundamentada na experiência cotidiana da comunidade, na qual ela, a mulher, garantia a existência, a continuidade e a evolução, através da procriação, da providência de alimentação e da concepção e elaboração da maior parte do equipamento material (VANAYA, 1986:12 apud CHAMORRO, 2008:127).

Vanaya parte da crença mbyá que situa a taquara no centro da terra de Nossa Verdadeira Mãe e do fato de ser exclusivo das mulheres o uso do bastão de ritmo feito desse vegetal. Para ela, o bastão de ritmo das mulheres esteve originariamente vinculado à semeadeira ou pau cavador, instrumento usado pelas mulheres tanto no tempo em que os Guarani eram coletores como quando se tornaram agricultores (CHAMORRO, 2008:127).

Para essas autoras, o protagonismo das mulheres nos conjuntos de narrativas foi ceifado pela visada androcêntrica dos pesquisadores, ao eleger temas relacionados exclusivamente ao mundo masculino e silenciar ou ofender as expressões sagradas executadas por mulheres. Além do mais, a visão cristã, centrada na figura masculina, certamente serviu de baliza para a percepção do protagonismo das mulheres como subalterno. Os fragmentos dessas narrativas escritas mostram a importância do feminino para a vida dessas comunidades indígenas e seu protagonismo.

Como claramente expressou Berta Ribeiro (1985), as mulheres indígenas se dedicam a atividades artesanais de alta complexidade intelectual, e vários desses elementos materiais – sejam eles artefatos ou vegetais – compõem o corpo da mulher. Ao mesmo tempo, a vida das mulheres é exigente intelectualmente e está representada em toda origem do Universo. Nessas narrativas sobre a criação, os conjuntos materiais são indicados como forma de bem viver na terra e mantêm sua capacidade criadora e transformadora em um corpo compósito. A cultura material é o que torna o corpo visível, e mais uma vez, relaciona a mulher a olaria.

A mulher, as aves e as panelas

Nas narrativas Mbyá, a coruja, *Urukure’a*, surge da neblina com o Criador, portanto, aparece como acompanhante ou como sua personificação (JECUPÉ, 2001). Recupero a coruja para indicar a sua associação com a cerâmica. Segundo Cadogan (1968:136, grifo nosso), “para los Guayakí, es ave doméstica de *Baiõ*, el genio de las tinieblas, quien tenía encerradas la luna, la noche, sus

aves y animales en una enorme vasija de barro cocido". Para os Apapocuva é a Coruja quem verifica o acesso à morada de *Ñande Ru Vusú* (NIMUENDAJU, 1944).

En la mitología guayaki, el señor o dueño de los animales fue el homúnculo *Baiō*, quien los tenía encerrados en un enorme artefacto de barro cocido: *moo kara wachu*, juntamente con la Luna y la noche. En aquella época no se conocía la oscuridad, porque el sol permanecía estacionario en el cénit. Pero un mozalbeta atrevido rajó con su garrote el *moo kara wachu* de Baiō; sus animales domésticos se esparcieron por la selva; la Luna subió al cielo; el sol comenzó a 'caminar' y llegó a tener conocimiento de la noche. En cuanto al pecarí grande, en un canto de caza recogido por Pierre Clastres, el selvícola se dirige a su presa, una hembra, con las palabras *ai purã*, "madre hermosa"; cabe agregar que *purã* se emplea también con el significado de mítico, privilegio, como en mbyá (CADOGAN, 1971:31).

O autor prossegue em sua correlação: "Es evidente que tanto la lechuza mítica mbyá como la apapokuva son descendientes de aquella que *Baiō*, el genio guayakí de las tinieblas tenía encerrada, juntamente con la luna y la noche, en su enorme moo-kará o vasija de barro cocido" (CADOGAN, 1968:136). Segundo Jecupé (2001), a coruja atual é uma pálida lembrança daquela pelo qual o Criador se manifestou, é guardiã da vida noturna e dos segredos de cada ser.

Lévi-Strauss (1985) indica a constância com que a Urutau ou Noitibó (gênero de ave que tem mais de sessenta espécies na América do Sul, mas somente seis na América do Norte) aparece como demiurgo feminino associado, entre outras coisas, à olaria. Isso ocorre em todo continente americano, dentre os fragmentos de narrativas indígenas coletadas ou citadas pelo autor. Cadogan também apontou a urutau como ave do princípio dos tempos, ligada ao universo feminino. Jean de Lery aponta a importância do Curiango entre os Tupi da Costa. Para os Tupi da Amazônia, o Noitibó é uma das quatro divindades ligadas à Lua, Deusa da Vegetação (Lévi-Strauss, 1985). A lua tem estreita relação na coleta da argila e em sua transformação para cerâmica, pela queima à lenha, portanto, indica preceitos técnicos da olaria.

As narrativas ameríndias sobre a olaria

A obra de Lévi-Strauss intitulada "A Oleira Ciumenta" (1985) reúne uma grande quantidade de narrativas ameríndias organizadas de forma a apresentar suas semelhanças estruturais sobre a olaria em diferentes contextos do continente americano. Através de fragmentos de uma história oral certamente

muito mais longa, as coletas dessas narrativas auxiliam a pensar a significação da olaria, seu valor enquanto técnica e teoria (LÉVI-STRAUSS, 1985:19-20; LAGROU, 2007:50) para repensar a perspectiva “dos outros”, do ponto de vista nativo (WAGNER, 2010).

Desde o título da obra, *La Potière jalouse*, as mulheres estão relacionadas diretamente à olaria. Lévi-Strauss (1985) reitera a relação entre a olaria e a mulher: os demiurgos relacionados à atividade oleira têm gênero marcado, feminino em geral. Essa estrutura pontuada pelo autor é desenhada através de dados de todo continente americano. O nosso interesse nesse estudo não é tão amplo.

As narrativas nativas apresentadas por Lévi-Strauss (1985) sobre a origem da olaria na América partem, geralmente, de um triângulo amoroso entre uma mulher e dois homens em um tempo em que todos os diferentes corpos eram humanos e habitavam o espaço terrestre, podendo se locomover para o espaço celeste. Do conflito sexual, nasce o rompimento amoroso. Lua sobe ao mundo celeste, motivado por um embaraço causado pelo comportamento sexual e rompe a ligação entre os mundos. A mulher que vai atrás de Lua cai ao chão e se torna os bancos de argila existentes: seu corpo/cesto/alma são as argilas que encontramos hoje (com variações na qualidade das argilas, derivadas de corpos diferentes).

Por vezes o pote preexiste no próprio demiurgo, ilustrando o fato de que, na cosmologia ameríndia, a cultura preexiste à natureza, como mencionamos anteriormente para as narrativas do princípio. Para Lévi-Strauss (1985:82), nas narrativas indígenas sobre a olaria a transposição entre o conflito cósmico e o político se dá de forma mais direta: de um lado, a desordem entre o céu e a terra e sua (eventual) separação; de outro, as divergências de ponto de vista.

Mãe da Argila, Avó do Barro, Namatu, Aôho, Mika, Senhora das Panelas, Senhora da Louça de Barro, Serpente Boyuna, Dona do Barro, Patrona da Argila, Mulher-Pote, Mulher-Bilha; a nomeação remete, insistentemente, a uma mulher que ensina outras mulheres sobre a olaria. Em todos os casos, a dádiva alcançada (através do acesso à argila, do ensino sobre as técnicas de manufatura ou de desenhos) obriga a relação compulsória com a Criadora e uma adequação técnica da produção oleira. As aprendizes devem respeitar os

preceitos técnicos e as prestações simbólicas dessa “oleira ciumenta” para lograr resultados desejados.

A Mãe-de-barro, narrativas Tupi

A história sobre a origem da olaria entre as Tupari (língua de família homônima do tronco Tupi) foi publicada por Mindlin (1997:119-221), através da narradora Etxowe Etlvina Tupari.

Nesse tempo, as mulheres ainda não tinham potes para cozinhar.

Uma moça casada lamentava-se por não ter onde cozinhar a chicha.

A mãe ficou com pena dela, prometeu dar um jeito:

_Minha filha, não quero ver você triste por faltarem potes. Vou virar barro para você poder fazer um pote. Você me emborça de cabeça para baixo. Minha xoxota vai ser o gargalo do pote. Você me lava bem por dentro e depois me põe no fogo para cozinhar a chicha. Quando a água secar, filhinha, eu aviso e você põe mais, para meu coração não queimar.

A moça obedeceu direitinho a mãe. Pôs a mãe de cabeça para baixo, e esta ficou sendo uma panela de barro. A moça lavou-a bem pelo gargalo, sabendo que era a xoxota da mãe. Buscou lenha, acendeu o fogo e pôs a mãe-pote para cozinhar com chicha. Cada vez que a sopa fervia, punha mais água, tinha medo de esquentar demais o corpo da mãe, de queimar seu coração. E aí foi sendo...toda vez que a chicha estava bem cozidinha, já no ponto, tirava do fogo e botava no jirau para esfriar.

Esvaziava a panela, aguava bem aguada e a mãe virava gente de novo, igualzinha a quem fora.

_Aí, filhinha, sou uma mulher cansada de tanto ferver água no fogo!

Sentava e coava a chicha para a filha.

O marido da moça, genro da mãe-de-barro, aforava a nova chicha, achava gostosa demais. Pedia sempre, e, quando saía para a roça, mãe e filha repetiam a receita de virar barro e cozinhar.

_Você quer fazer chicha outra vez, filhinha? – oferecia a mãe – Vire-me de cabeça para baixo para eu ser de barro, lave para eu ser o pote da sua comida, cozinhe com bastante água!

Acontece que o marido da moça tinha um xodó, uma namorada. Esta espiou escondida, mãe e filha e ficou sabendo como as duas faziam a chicha mais gostosa da aldeia. Despeitada, foi fazer intriga. Correu para a roça atrás do namorado, o genro da mãe-de-barro.

_Você gosta mais da chicha da sua mulher do que da minha, mas ela cozinha a sua comida dentro da periquita da tua sogra!

O moço ficou em dúvida: como podia ser?

_Você não acredita, vá ver! Não tem nojo de comer o que sai da xoxota, da periquita da tua sogra?

O rapaz ficou desconfiado, matutando. Acabou por acreditar na versão da namorada, ficou furioso. Correu para a maloca e esbravejou com a mulher, acusando-a de lhe dar uma comida vergonhosa:

_Eu pensando que sua chicha era gostosa, feita num pote limpinho, bem lavado, e você cozinhando dentro da periquita da tua própria mãe! Como pude comer uma sujeira dessas!

Deu um chute na panela-sogra, posta a cozinhar no fogo, com chicha até a borda. O pote quebrou-se em uma porção de pedacinhos, pobre da sogra.

A moça juntava os cacos, aos prantos. Tentava colar, refazer a mãe. Esta gemia de dor:

_Minha filha, não posso mais morar aqui. Teu marido me esmigalhou, lembrar a ofensa dói tanto quanto o meu corpo machucado. Quero ir embora, morar onde há barro, para continuar a fazer potes para você. A mãe-de-barro, dizem, foi morar no igarapé. Virava barro mesmo, e do barro fazia bacias, potes, panelas, todos os utensílios para a comida.

A mulherada da aldeia descobriu e foi tirar o barro mais bonito para fazerem elas próprias suas cerâmicas. Tiraram, tiraram barro, mas esqueceram da moça, da filha da mãe-de-barro.

A moça estava grávida, bem barriguda. Vivia chorando, com saudade e com pena da mãe.

_Vocês estão sovinando barro, não me dão nem um pouquinho - queixou-se- mas o barro é minha mãe. Vou ter panelas bem mais bonitas que as de vocês.

As outras foram-se, a moça ficou chorando solitária, horas a fio. A mãe veio, apareceu em forma de gente. Consolou-a, dizendo que o barro que as outras tinham levado era a cinza do seu fogão, que para a filha daria a mais linda louça do mundo. E que as outras iam ver, pedir, com inveja, mas que ela não devia dar a ninguém.

A mãe voltou à forma de barro, a moça entrou no lamaçal, tirando panelas belíssimas já prontinhas, de todas as formas e tamanhos. Pôs todas no marico, despediu-se da mãe, que novamente lhe recomendou que não desse para ninguém, e tomou o caminho de volta à maloca. Antes da aldeia, escondeu os presentes de barro no mato.

Na maloca, as mulheres lhe perguntavam onde fora, mas ela só chorava. Sabia que depois de lhe dar tanta cerâmica, a mãe iria para bem longe, não se veriam mais. Como barro, só restava a cinza do fogão, era essa que as mulheres iriam usar para fabricar as próprias panelas. Quanto a ela, aos poucos vinha trazendo do mato os potes magníficos, verdadeiras obras de arte, que as outras invejavam e cobiçavam (MINDLIN, 1997:119-221).

Nessa narrativa, uma mãe aciona a capacidade transformadora de seu corpo e se torna barro para oferecer à filha um recipiente adequado para a produção da chicha. A estrutura narrativa interessa aqui. A tristeza é indicada por faltarem potes e, tal ausência motiva uma emoção e nos indica a significação da olaria.

Aqui vemos a mesma articulação apontada por Lévi-Strauss (1985): um triângulo amoroso – entre a filha da mãe-pote, o marido e sua namorada – que motiva a intriga gerada pelo ciúme da chicha. A namorada informa ao marido que a bebida é produzida da vagina de sua sogra e, como salienta Vidal (2011), sugere uma relação incestuosa envolvendo a mãe-pote e o marido.

Em um conflito doméstico e sexual, o marido quebra a mãe-pote. Fragmentada, ela se transforma em matéria-prima e vai morar no igarapé, local de ocorrência de fontes argilosas. Portanto, as narrativas indicam a geografia e os locais de ocorrência, a gênese e a história da argila. As narrativas são modos de expressar preceitos técnicos. Nesse momento, é possível perceber a

manutenção da capacidade transformacional da mãe-pote, que vira barro e faz recipientes.

A moça, filha da mãe-pote, sofreu e chorou sua perda enquanto estava grávida; as outras mulheres coletaram todo o barro, foram egoístas e não compartilharam a fonte. Talvez, seja uma referência ao interdito de coleta do barro para mulheres grávidas e, também, à necessidade de moderação na extração do barro, que acaba por matar a capacidade transformacional da mãe.

A mãe-barro indica para a filha, que teve um comportamento adequado, uma fonte de argila com melhor qualidade e abastece-a com recipientes diversos, sendo esse o fim da mãe-pote em sua relação com a filha. Antes de perder a capacidade de se transformar, ela aconselha a filha a não compartilhar os segredos. A qualidade técnica dos potes da moça, por sua vez, gera ciúmes.

Ainda outra versão sobre a origem da olaria foi publicada por Mindlin, através da narradora Wadjidjika Nazaré Arikapu.

Antigamente não existiam potes de barro.

Uma moça queria fazer chicha e não tinha panela. A mãe virou um pote para a filha cozinhar.

Um homem espiou a mulher se transformando em pote e foi logo contar ao marido da moça.

_Tua mulher faz chicha com o corpo da tua sogra! Essa velha cheira mal, você bebe chicha com a catunga da pele da velha!

O marido ficou enojado ao ouvir. Mas duvidando que fosse verdade, pediu para a mulher fazer outra vez chicha; ficou espreitando escondido. A sogra já estava no fogo, para a filha cozinhar.

Furioso, o marido aproximou-se do fogo, quebrou o pote, derramou o milho, estragou a chicha. A velha já não virou mais gente.

A filha ficou com raiva.

_O que você quebrou não era para quebrar, não!

Chorando, juntou todos os pedaços de barro, montou os cacos do pote. Chorou duas noites e dois dias sem parar; na terceira noite, não aguentou mais e dormiu um pouco.

A mãe lhe apareceu em sonho, pedindo que se acalmasse e enxugasse as lágrimas. Prometeu fazer alguma vasilha para a filha cozinhar a chicha.

_No lugar do fogo onde eu me esquentava como pote, cozinhando sua chicha, vai aparecer uma bolha de barro. Você abre o barro de cima e tira o de dentro. Você vai poder fazer um pote para você.

A filha acordou e chorou de novo. No lugar onde era o fogo, apareceu uma bolha de barro, como um olho-d'água, uma mina d'água que sai do chão. Ela abriu um pouquinho o barro de cima, tirou o de dentro e fez um pote grande. Depois de feito, deixou secar e queimou bem, assando. Ficou feitinho. Desde então é que apareceu o barro para fazer pote e até hoje as mulheres sabem fazer potes (MINDLIN, 1997:209-210).

Nesse fragmento de narrativa, como no anterior, o que desemboca na transformação da mãe em pote é a necessidade de se fazer uma bebida

adequada. Esse produto alimentar evoca as sociabilidades do grupo e não a subsistência, nos dando uma boa medida do bem viver originário, que reitera as relações sociais.

Novamente a relação entre a mãe e sua filha reforçam as relações entre gerações de mulheres, compartilhando saberes e técnicas. Mais uma vez, está presente o desconforto e a suspeição de um triângulo amoroso entre o marido, a filha e a mãe-pote, por fazer a bebida com seu próprio corpo. A transformação da mulher em pote é constante nas duas narrativas.

Depois de quebrada, a mãe-pote transforma-se em matéria-prima situada no mesmo local onde outrora fazia a chicha. A geografia da narrativa reitera a história da mãe-pote, que ensina a filha os procedimentos concretos para coletar o barro: “Você abre o barro de cima e tira o de dentro”.

A mulher, argila, terra e sua potência

Convém admitir como postulado que todo esse conjunto de narrativas deveria ser relevante para pontuar a forma adequada de fazer ser mulher e ceramista. Por isso, para pensar os processos de ensino e aprendizado, devemos considerar as histórias sobre a olaria como fontes de instrução da técnica e, assim, conectar os ensinamentos à prática, as narrativas indígenas à cultura material. A base epistemológica que deve ser perseguida nos diz que qualquer defeito na peça tem relação com problemas espirituais, como salientam as ceramistas Urubu-Kaapor (Lévi-Strauss, 1985).

As histórias indígenas sobre a olaria envolvem a formação do barro, procedimentos, protocolos e gestos que devem ser realizados em cada momento específico na prática da olaria. As mulheres, como detentoras dos “segredos do ofício”, deveriam também ser as criadoras e narradoras especializadas nessas histórias, gostaria de afirmar.

Se, como pretendo argumentar, aspectos técnicos e simbólicos da olaria se emaranham, sendo impossível separá-los, as narrativas sobre a olaria constroem esse conhecimento tácito e técnico. Nas sociedades nativas, a olaria é, geralmente, ensinada entre as mulheres que gerenciam e atualizam esse saber-fazer. São as mulheres que performam o saber cerâmico, produzindo e falando sobre ele. As histórias indígenas sobre a olaria revelam procedimentos

que somente são vivenciados pelas mulheres, sendo proibidos aos homens. É procedente argumentar que seriam essas narrativas elaboradas por mulheres como construtoras, mantenedoras e relatoras dos “segredos do barro” que se realizam em diferentes contextos socioculturais.

Por fim, gostaria de refletir sobre o conceito originário sobre a terra; pois ela se conecta à argila, ao barro. Isso porque, diferentes intelectuais indígenas, de diferentes etnias, têm pontuado em suas obras a importância da terra como matriz geradora de vida para esses coletivos, como processo de construção contínua entre o território e o corpo (CORREA, 2018). Não é uma metáfora (WATTS-POWLLESS, 2008) nem uma poética (KRENAK, 2019) advertem, mas a própria vida.

Nesse sentido nos diz a educadora indígena Mayá Tupinambá Pataxó Hãhãhãe.

Para mim a Mãe Terra é um ser que faz a gente viver. Índio sem Terra não sobrevive. Sem ela não podemos ter a nossa vida própria. Nos perguntam sempre: Para que vocês querem essa Terra? Ela é uma Mãe querida que nos faz crescer em todos os momentos. Por isso, eu tenho um grande respeito. Nós, que não somos donos da Mãe Terra, mas simples moradores, temos que saber pisar em cima dela, neste chão sagrado. É prazeroso hoje estar com 65 anos e o senhor Pai Tupã estar me dando esse direito de estar contemplando nela, pisando, celebrando, vendo que ela é uma Mãe carinhosa (THYDÊWÁ, 2014:16).

Maike Wítxô Torres, intelectual indígena Fulni-ô, reforça a relação com a terra como mãe.

A terra é vista como a mãe cuidadosa que zela pelo crescimento sadio e espiritual dos filhos, e, por conta disso, deve ser respeitada e resguardada com todo o carinho que se tem por uma mãe, assim como, todos os seus elementos que lhe caracterizam acabam fazendo parte de uma família indissolúvel, onde todos cuidam de todos (THYDÊWÁ, 2014:39).

A terra e o barro, como construção do corpo e do território, são processos indicados pela educadora Verônica Manauara, de etnia Tukano.

A Terra me emprestou seu barro e o Grande Espírito me construiu. Minha mãe me deu abrigo enquanto eu escondida, me aprontava para sair. Minha mãe me deu abrigo para descansar. A terra me emprestou seus rios e mares para me esbaldar. A terra me emprestou as flores para o meu enfeite, meu cheiro, meu mel, meu encanto. Minha mãe me emprestou seu sangue e suas lágrimas, para me fortificar. E o vento? A Terra me deu seus Ventos para me ninar e transpor barreiras nacionais e estrangeiras. Minha mãe me deu cantos e estórias para embalar meus sonhos (THYDÊWÁ, 2014:11).

Esse conceito de terra se inscreve em uma dimensão política no sentido da sociabilidade entre uma mãe e seus filhos e filhas, entre território e corpo.

Antigamente a casa falava, o fogo falava, a cerâmica falava. E aí nosso dono tirou a fala deles, por isso não ouvimos mais. Por isso que hoje em dia as plantas, as casas, o machado, a panela, a massa de mandioca, as nossas comidas não conversam mais. Acho que nossas comidas e nossas plantas falaram alguma coisa que o nosso dono não gostou e então ele tirou a fala deles. (...). Minha mãe falou para mim que todos têm dono. É sobre esse caminho que eu estou falando: não errei o que minha mãe me ensinou (Ajãreaty Wajãpi, 2016).

Ao escutar essas pessoas, como cientista da cultura material, ocorre-me a questão de buscar entender na tradição oral grafada, nesses fragmentos de narrativas que conhecemos, os conceitos nativos. Essa busca pode nos ensinar, na arqueologia, o valor e o significado cosmológico de aspectos não somente da cultura material. É possível ir mais além e se perguntar acerca do papel espiritual da mulher e da representatividade do feminino nessa tradição oral que acessamos de forma fragmentada.

Insisto, aqui, nessa visão fragmentada e fragmentária em decorrência do meu lugar de fala, e também por não ser o objetivo uma compilação sistemática dessas narrativas, mas uma ilustração, uma luz sobre a complexidade intelectual com que devemos lidar.

Fazer ser ceramista, o concreto é o sensível

Se levarmos em conta apenas a atividade artesanal – a cerâmica, a tecelagem e a pintura –, verificamos que as atribuições da mulher Juruna na divisão sexual do trabalho são intelectualmente muito exigentes. A prática dessas artes confere elevado *status* a suas virtuosas e representa o ponto mais alto da expressão estética tribal (RIBEIRO, 1985:82).

Toda essa pesquisa está construída na ideia de complexidade desse processo produtivo, levando a sério as escolhas das ceramistas produtoras desses artefatos. Fazer objetos de cerâmica, parece fácil, mas não é, requer empenho e dedicação, muitas horas de trabalho e conhecimentos específicos sobre materiais, procedimentos e processos. Como pretendo ter demonstrado, fazer cerâmica implica também conhecer as histórias de sua origem desde o princípio, se fazer palavra-alma feminina, conhecer a Mãe-do-barro.

Reiterar uma divisão sexual das técnicas de corpo, relacionando uma atividade (a olaria) a um gênero (feminino), não significa que haja, obrigatoriamente, ausência de participação masculina. Mulheres e homens podem se construir como feminino ou masculino, conforme indicado desde os relatos coloniais, para mulheres de comunidades ceramistas que vão à guerra e não fazem cerâmica (GÂNDAVO, 2007; LÉRY, 2007).

Quero insistir na relevância das mulheres para essa atividade particular, nesse contexto, considerando explicitamente a história das mulheres no passado (DÍAZ-ANDREW, 2005, SÁNCHEZ-ROMERO, 2006, KAMP, 2010, BAXTER, 2010). Mulheres participam de atividades econômicas essenciais, intelectualmente desafiadoras, em posição ativa em relação à subsistência, a reprodução alimentar do grupo e a estética (DÍAZ-ANDREW, 2005); e toda vida espiritual e sagrada (CHAMORRO, 2008; SORIANO, 2010; FERNANDES, 2016). São personagens associados diretamente à olaria nas narrativas da gênese do Universo, como espero ter demonstrado.

Meu interesse aqui é reforçar a complexidade e as conexões técnicas e simbólicas envolvidas na transformação ativa da argila e do corpo humano. As narrativas e as práticas sobre a olaria acionam prescrições que fazem parte de uma mesma necessidade tecnológica. Como lembra Lévi-Strauss, entre ceramistas Urubu Kaapor, o defeito de uma peça é sempre um problema espiritual. Aprender sobre a cerâmica implica em formas de fazer e formas de ser. Em todos os casos, trata-se de um trabalho realmente exigente intelectualmente, como indicou Berta Ribeiro.

A cerâmica neste contexto implica em gerações de mulheres que aprendem técnicas de corpo específicas e tradicionais (MAUSS, 2003) e que ensinam para outras mulheres, em uma rede. O gênero entra aqui como um sentido de comunidade que define *performance* e o fazer política, a forma de experienciar o sensível e o concreto, numa partilha estética (RANCIERE, 2009). Cada peça cerâmica conta a história de uma rede de mulheres, processos de ensino e aprendizagem, realizações pessoais. Sendo a olaria uma técnica de corpo que objetiva produzir um corpo novo e diferente de si, é comum que potes sejam tratados como filhos.

O objeto remete sempre a uma pessoa em sua rede relacional, rede de sociabilidade e aprendizagem, portanto, indica sempre o coletivo. O objeto

aponta também para o processo de produção da peça e da pessoa, o saber-fazer atrelado ao processo de ensino e aprendizagem.

Em minha própria experiência de fazer potes de barro, buscando técnicas tradicionais, cada instrumento acionado, cada material ou substância, lembra-me alguém. Ao produzir uma peça de argila, ecoam em minha cabeça vozes outras que não minhas. São ideias plantadas com esforço por minhas mestras, são dicas e regras, procedimentos e mandingas, protocolos e comportamentos, repetidos inúmeras vezes. Como resultado de prática e empenho, aos poucos, meu corpo criou gestos próprios para realizar cada tarefa ensinada, observada e repetida muitas vezes. Por isso mesmo que, ao produzir um objeto, produzo também meu próprio corpo, ao mesmo tempo em que esse aparenta ser um corpo compósito, múltiplo, coletivo.

O papel da mulher aqui é entendido como ativo na produção artesanal, produção de sociabilidade e produção espiritual. Entendendo as tarefas domésticas como pilares do bem viver, em uma posição criadora da mulher, intelectualmente exigente. O corpo se constrói como palavra-alma de acordo com seu empenho, com os adornos que utiliza, com os cantos que entoa e com o comportamento que segue. Na prática da olaria, desde a coleta, “o barro de olaria nunca se arranja sem grandes dificuldades” (LÉVI-STRAUSS, 1985:19). O trabalho para produzir cerâmica é árduo e exige cuidados múltiplos (PRADO, 2016).

O interesse aqui é pontuar o processo produtivo dos recipientes cerâmicos, tomando como ponto de partida a bibliografia de quatro etnias do tronco Tupi - Asurini e Urubu-Kaapor, da família Tupi-guarani; Yudjá, da família Juruna e Suruí, da família Tupi-Mondé – e, por meio dos relatos e textos bibliográficos disponíveis, investigar a significação da olaria. Os textos escolhidos são detalhados o suficiente para nos ajudar a compor um cenário sobre a produção oleira que envolva sua materialidade e território.

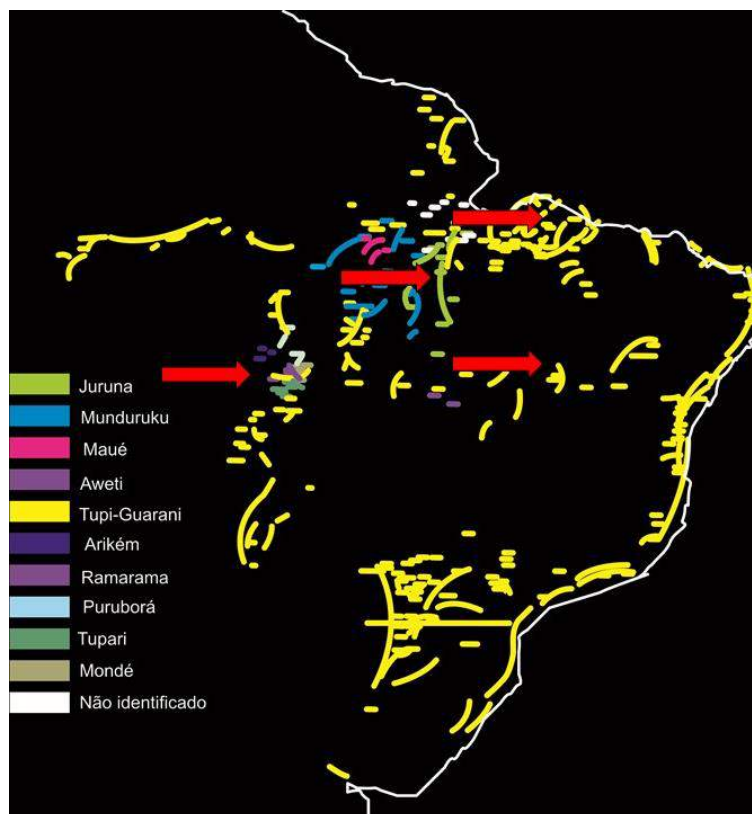


Figura 40: Localização dos grupos ceramistas ameríndios aqui citados, setas vermelhas. Fonte: Daniel Cruz.

Coleta e preparo do barro

Para o povo Asurini do Xingu, falante da família Tupi-guarani do tronco Tupi, uma prioridade ao instalar a aldeia é justamente identificar uma fonte de argila apropriada para produção de cerâmica (SILVA, 2000). São feitas expedições para reconhecimento das fontes, quando homens e mulheres se empenham na tarefa. Cada nova fonte de argila identificada é testada para depois ser explorada, caso a matéria-prima seja considerada de qualidade. A situação atual de algumas aldeias, afastadas de fontes consideradas apropriadas, tem limitado ou impedido a produção oleira (VIDAL, 2017). Duas propriedades principais são consideradas importantes: a plasticidade da argila e a resistência durante a queima e o uso da peça. As ceramistas Asuriní caracterizam com acurácia as diferentes propriedades da argila, conforme indicou Silva (2000), ao descrever a percepção nativa e comparar com a análise mineralógica e granulométrica realizada durante sua pesquisa. Em visita recente entre os Asurini do Koatinemo, Vidal (2017) descreve a coleta de 90 kg de argila

seca, feita por um grupo familiar, em uma fonte distante. Quando transportada para aldeia, a argila é colocada reservada da vida cotidiana, em um espaço próprio. No tratamento dessa argila, são as mulheres que se empenham na tarefa e elas não inserem nenhum elemento, ao contrário, retiram com as mãos as impurezas (SILVA 2000). Sempre trabalham com bolas de argila que cabem na mão; assim, a medida das coisas é mediada pelo corpo de cada pessoa. Com a argila seca, trituram, peneiram e hidratam.

As ceramistas Urubu-Kaapor, também da família Tupi-guarani, acrescentam à massa de argila a cinza de *caraipé* (RIBEIRO, 1996). A tarefa é realizada em uma área fora da casa, geralmente interdita para homens. Já Lévi-Strauss (1985), indicou a produção oleira kaapor como restrita ao mundo masculino, mas não descreve nenhum processo de manufatura.

As oleiras Juruna (Yudjá), da família homônima pertencente ao tronco Tupi, coletam o barro e o deixam secar, para então pilar e deixar em pó (FARGETTI, 2010). Ao barro, acrescentam as cinzas de uma certa madeira (talvez seja o *cariapé*) e água, até atingir a plasticidade desejada. A produção ocorre em cima de uma folha de bananeira brava.

Falantes da língua Tupi-Mondé, também do tronco Tupi, as ceramistas Suruí Paiter (VIDAL, 2011, 2013, 2017) organizam expedições exclusivamente com mulheres, as adultas liderando adolescentes e jovens. A argila não toca o chão durante a extração. Tudo é feito em silêncio e a comunicação deve ocorrer por sinais. Devem ser cuidadosas ao sair da fonte, para não serem seguidas pelo protetor do barreiro, o caranguejo, que poderia se perder na volta, deixando o barreiro desprotegido. Isso poderia alterar as características da fonte de argila. Os gestos de coleta se relacionam à cosmovisão sobre a matéria. O barro transportado é reservado em local próprio da aldeia, que Vidal chama de ateliê, em um contexto familiar, com presença de diferentes gerações de mulheres que ensinam e aprendem de forma lúdica e experimental. Para o preparo do barro, não se acrescenta nada na massa, que é sovada nas mãos, em um gesto repetido cujo som ecoa por toda aldeia, e deve ditar o ritmo da vida local. Durante o preparo da massa, ela ainda não deve tocar o chão.

Técnicas de manufatura

As Asurini do Xingu produzem peças pela técnica do acordelado (SILVA, 2001; MULLER, 1983), além de utilizarem a técnica do belisco para as peças menores e da modelagem para as bases de peças médias (VIDAL, 2017). A obliteração dos rolos é feita com os dedos, depois raspam a superfície com fragmentos de cabaça. Esses são instrumentos valiosos na olaria Asurini, são guardados, seu gume é retocado, eventualmente, produzem espátula também (SILVA, 2000). Chama atenção na manufatura a descrição de “dedos molhados de saliva” (SILVA, 2000:64). Como indicou Muller (1990), a saliva é feminina, o elemento de transformação da bebida fermentada. Tem uma liga apropriada e não é abundante (SILVA, 2000). A ceramista deve evitar comer e beber durante o processo produtivo (SILVA, 2000).

As ceramistas Urubu-Kaapor (RIBEIRO, 1996) produzem cerâmica afastadas da vida familiar. Em sua narrativa, Darcy Ribeiro disse que somente viu a manufatura pela primeira vez em 1951, com quase três anos de sua estadia. Ele nos aponta o desconforto da oleira em ter sua presença com perguntas, registros e outros inconvenientes. A argila fica acondicionada em cestos como jamanxins, durante a produção, ela repousa sobre esteiras ao chão ou é manufaturada por roletes sob uma tábua, não toca o chão. A peça começa pela base, depois as paredes e borda. Os roletes são obliterados com pedaços molhados de cuia, trabalhando inicialmente na superfície externa, depois a interna.

As ceramistas Juruna (OLIVEIRA & GALVÃO, 1969; RIBEIRO, 1985) utilizam a técnica do acordelado para recipientes em geral e modelagem para vasilha em forma de barco. O alisamento inicial é feito com pedaço de cabaça. A olaria ocorre em um ambiente familiar e envolve meninas desde quatro anos a imitar as mães. Na adolescência, estão treinadas e dominam a olaria.

As ceramistas Suruí Paiter (VIDAL, 2011, 2013; MINDLIN, 1985) modelam a argila em um local fora do ambiente doméstico, em uma construção próxima ou afastada da casa. Utilizam a técnica acordelada e modelada. Organizam estruturas para sustentação da peça com gravetos secos na face interna e amarração da boca da peça (com pedaço de tecido, fibra, plástico) no final da modelagem para garantir que a peça não entorte. Nessa etapa produtiva, o

ambiente é familiar, com presença infantil, divertimento e experimento. As crianças tentam reproduzir os gestos produtivos. As maiores recebem incentivos e explicações para produzir um pote. Atualmente, através da escola, as crianças estão pesquisando sobre a cerâmica com as velhas mulheres, entendendo a produção tradicional e reforçando laços intergeracionais.

Tratamento de superfície

As ceramistas Asurini do Xingu utilizam fragmentos de cuia para tratar a superfície e deixá-la como “pele de gente” (SILVA, 2000:63), além de concha para raspagem (VIDAL, 2017). No ponto de couro, inicia-se a raspagem da peça, geralmente no dia seguinte ao da produção. Depois, se realiza um leve polimento com seixo, que tem o objetivo de regularizar para receber o engobe e não impermeabilizar. Como a peça receberá demão de tinta, a porosidade auxilia na aderência, evitando escorrimentos (VIDAL, 2017:103/104).

As ceramistas Juruna (OLIVEIRA & GALVÃO, 1969) alternam descanso e trabalho na superfície da peça, dentro de casa. Utilizam concha, fragmentos de cabaça e faca. Depois de alisar, inserem leve polimento feito com seixo, finalizado com a parte dorsal da palha de milho. Esses instrumentos são utilizados de forma sequencial, a depender da consistência da argila (FARGETTI, 2010).

As ceramistas Suruí Paiter (VIDAL, 2011, 2013, 2017) utilizam concha ou cuia para esticar e afinar a peça, atuando na morfologia e na espessura, para que tenha simetria e leveza, ambos aspectos apreciados na comunidade. Observam descanso para perda de água de modelagem, manufatura e acabamento, num ato contínuo e constante. O acabamento de superfície envolve empenho de tempo. Inicialmente, é feito com semente como raspador, regularizando a peça. Depois, com seixo, já em ponto de couro, fazem polimento em ambas as faces do recipiente para fechar os poros, impermeabilizando a vasilha e garantindo a conservação de líquidos. Dedicam grande tempo na finalização do lábio, geralmente com 3mm.

Técnicas de pintura e relevo

Entre as Asurini do Xingu (SILVA, 2000; VIDAL, 2017), a pintura é pós-queima, realizada a frio, exclusivamente na face externa. O fundo branco é um engobe, utilizado para dar cor e regularizar o suporte, além de impermeabilizar. A tinta clara (branca ou amarela) é densa, sendo aplicada com suavidade com um chumaço de algodão. Produzem ainda tintas vermelhas (de óxido de ferro) e pretas (de manganês) com pedrinhas que coletam no solo, maceram e esfregam em um bloco de gnaisse. São relativamente macias. Ao pó, é acrescentada água diretamente no bloco de gnaisse, que funciona como um godê. As tintas mais aquosas são aplicadas com pincel de pena de mutum, quando a tinta é mais homogênea (VIDAL, 2017) e o traço mais fino (SILVA, 2000). Outros pincéis mencionados indicam uso para traços médios – raque de babaçu, e grossos – caule de leguminosa (SILVA, 2000).

As ceramistas Juruna (OLIVEIRA e GALVÃO 1969) utilizam duas técnicas combinadas em superfície. Antes da queima, com a peça ainda úmida, aplicam zoomorfos modelados à vasilha e retomam o acabamento de superfície. Depois, aplicam as tintas, que são das cores vermelha, preta e branca. A primeira pode ser obtida de uma matéria-prima vegetal, através de casca de uma madeira não identificada, que resulta em uma tinta que tem aspecto de "sangue de gente", ou então por uma matéria mineral, utilizando terra vermelha e semente de algodão. A tinta preta é feita com caroço de algodão e outra planta não identificada pelos autores, em um processo bem complexo. A tinta branca é feita com argila e caroço de algodão. Os autores não percebem a função do algodão na tinta como aglutinante, e sugerem uso simbólico pois a planta é relevante para a comunidade. O vermelho recobre o fundo, o branco e o preto inscrevem desenhos sinuosos e cruciformes. Para aplicação da base vermelha, utilizam chumaço de algodão; para as pinturas em branco e preto, usam vareta fina e pequena, com ou sem algodão na ponta. As narradoras Yudjá indicam também que utilizam tintas feitas com “fuligem de panela, barro branco, urucum, semente de algodão e um tipo de planta” (FARGETTI, 2010:15).

Berta Ribeiro (1985, 1988) aponta o caroço de algodão triturado como mordente (chamado também de fixante/fixador ou aglutinante) para a produção de tintas para suportes diversos. Para a cerâmica Juruna, indica o vermelho, feito

com infusão das cascas avermelhadas de uma árvore não identificada ou com a mistura do barro vermelho ao sumo de sementes de algodão trituradas (RIBEIRO, 1985:82). Diz que os mesmos processos seriam utilizados para obter o preto, apontando a existência de uma infusão e de uma tinta à base de argila. Para o branco, ela afirma que a produção é feita exclusivamente através da tabatinga. As cores são aplicadas em uma mesma sequência: um fundo vermelho, linhas pretas e pontos brancos.

Secagem

As peças das ceramistas Asurini do Xingu secam à sombra (SILVA, 2000), geralmente, no ateliê (VIDAL, 2017:103). O tempo envolvido para a conclusão da tarefa varia de acordo com o tamanho e a espessura da vasilha, a água de modelagem presente na peça e o clima. Segundo Fabíola Silva, pode durar entre três e cinco dias na estação úmida e até três dias na estação seca. Durante a secagem, a posição da vasilha deve ser observada para cada morfologia. Enquanto seca, o tratamento de superfície continua, com semente de inajá ou seixo para regularizar a superfície, sem impermeabilizar.

Entre as ceramistas Juruna, Oliveira e Galvão (1969) descreveram que as peças secam à sombra e, durante todo o processo de perda de água, a peça é conservada reclusa. Até a secagem final, a peça é avaliada e retocada na medida da necessidade. As ceramistas Yudjá indicam secagem ao sol (FARGETTI, 2010).

As ceramistas Suruí Paiter (VIDAL, 2011) tomam todo cuidado na secagem inicial: evitam o vento direto com esteiras, cobrindo parte da peça, como uma cabana que as protege. Nas peças grandes, o controle da secagem e a verificação do ponto de umidade são cuidados para poderem prosseguir a modelagem, se necessário. Vidal (2011) aponta a importância de acompanhar de perto o processo de secagem, que ocorre continuamente na peça cerâmica. As peças passam por um tratamento térmico na face interna antes secagem completa, ainda no ponto de couro. Essa secagem por esfumaçamento é considerada adequada por evitar trincas, segundo as ceramistas. Além disso, deixa a peça impregnada com fuligem, auxiliando na impermeabilização.

Queima

A queima entre ceramistas Asurini do Xingu é uma tarefa das mulheres, contudo, os homens auxiliam na coleta de madeira, em especial a espata de babaçu (SILVA, 2000), parte lenhosa da palmeira. São duas etapas sequentes: pré-aquecimento e sinterização. A primeira dura cerca de meio dia, ocorre na esfera doméstica, durante processo culinário. As peças ficam perto do fogo e são cuidadas para obter a mesma temperatura em todos os lados, garantindo harmonia térmica. Provavelmente a verificação da temperatura é feita como o toque das mãos diretamente na peça. Depois, na segunda etapa, são levadas ao processo de transformação físico-química da argila para cerâmica. Monta-se uma estrutura de base com tijolo/vasilha quebradas e brasa. As vasilhas vão por cima, em variadas posições. Depois, a lenha é estruturada, cobrindo as peças, em uma organização piramidal (SILVA, 2000; VIDAL, 2017). Geralmente, a queima atinge de 635° a 747°C (SILVA, 2000:71), em média 700°C (VIDAL, 2017:168), e dura até trinta minutos. As manchas de redução não são consideradas como problema, embora atrapalhem a aplicação de tinta (VIDAL, 2017: 107). A queima incluindo carvão tem a vantagem de garantir alta concentração de calor em um pequeno volume, além de uma combustão tranquila e intensa (RHODES, 1996). Quero notar aqui que são técnicas distintas, queima a lenha e queima a brasa.

A queima cerâmica Urubu-Kaapor, observada por Darcy Ribeiro (1996), começou bem cedo, e o processo durou seis horas. A oleira não se afastou durante nenhum minuto, pois, justamente, conduzia o processo de queima. O fogo foi reavivado muitas vezes e os homens auxiliaram com a lenha. O pote foi retirado do fogo antes do arrefecimento completo, para aplicar resina.

Entre as ceramistas Juruna, a queima pode ser realizada dentro ou fora de casa (OLIVEIRA & GALVÃO, 1969). As peças são colocadas sobre três pedras e estruturadas por uma fogueira alimentada algumas vezes durante a queima. Vejo como muito arriscada a operação de efetuar a queima cerâmica com pedras ao fogo, que poderiam explodir. Não há outras explicações, e nem mesmo informação sobre a duração da queima. O resfriamento não é apressado e o resultado esperado são peças na cor ocre. Também aparece uma breve descrição de queima inicial com fumaça (FARGETTI, 2010).

Entre as ceramistas Suruí Paiter (VIDAL, 2011), a queima é uma etapa solitária, cada ceramista cuidando do seu fogo. Lembrando que a secagem final da peça, descrita antes, envolve um tratamento térmico. São três etapas: pré-aquecimento, sinterização e esfumaçamento. A primeira etapa pode demorar horas (peças grandes) ou até trinta minutos (peças pequenas). O interesse é gerar fumaça e não fogo, para tanto, utilizam madeira verde ou úmida, em local sem vento e perto de casa. A ação protege o interior da peça, impermeabilizando. A segunda etapa, a queima propriamente, tem duração entre trinta e quarenta minutos, é feita com madeira seca, em especial o breu, bastante resinoso. A madeira escolhida tem combustão forte e rápida, chegando a 700°C. O arrefecimento é feito com calma, aguardando a extinção do fogo e a diminuição do calor. Por fim, a terceira etapa, novo esfumaçamento, é feita com madeira mais úmida e resinosa. A fumaça reduz os poros e aumenta a impermeabilidade na superfície. Durante a queima, observam e comentam entre elas, caso tenha trinca, é vedada com cera de abelha. A queima aqui implica em três diferentes curvas de temperatura, com técnicas distintas.

Verniz e impermeabilizante

Entre as ceramistas Asurini do Xingu, o verniz é aplicado depois da pintura, na face externa, com resina de jaboatã (SILVA, 2000). Limpam a peça, aquecem e aplicam a jutaica com auxílio de uma vara com a bola de resina presa na ponta, depois, alisam o verniz com uma espátula de babaçu (SILVA, 2000) ou uma vara de taquara, em uma operação bem exigente fisicamente (VIDAL, 2017). As peças consideradas mais apuradas sob esse aspecto apresentam fina camada reluzente e as aplicações consideradas inadequadas podem ser abandonadas (VIDAL, 2017:108). O processo de aplicação envolve cerca de três horas, geralmente, evitam-se os períodos mais quentes do dia. Durante aplicação, a oleira não pode comer, beber, defecar, urinar (SILVA, 2000). Na face interna ou eventualmente em ambas as faces, é aplicado o suco viscoso de ingá, que funciona como impermeabilizante (SILVA, 2000) e fungicida (VIDAL, 2017). O suco é feito da casca – cortada e macerada – que é despejada na superfície e os pedaços são friccionados na superfície da peça (VIDAL, 2017).

Certamente auxilia na limpeza e curadoria da peça, além de proteger a peça contra microrganismos.

Na descrição de Darcy Ribeiro, no processo desenvolvido pelas ceramistas Urubu-Kaapor, a peça é retirada do fogo e arrefecida com galhos verdes para não gerar fogo, limpando ao mesmo tempo a superfície. Depois, aplicam a resina de jatobá. A forma de extração aqui é amolecer a resina em água fervente, e a seguir colocá-la na ponta de um pau, para aplicar ao suporte.

Entre as ceramistas Suruí Paiter (VIDAL, 2017), as peças grandes utilizadas na cocção recebem, na última etapa da queima, um caldo de casca de jequitibá na face externa, enquanto a face interna recebe a fumaça. O vegetal auxilia na curadoria e limpeza das peças, funcionando como fungicida, além de diminuir os poros da peça, aumentando a impermeabilização. A aplicação na face interna é feita pela técnica do açoite, batendo com a casca na superfície. A aplicação na face externa é feita com a peça emborcada e o suco é despejado no assento da peça, gerando linhas escorridas, de cor avermelhada, contrastando com o interior preto da fuligem.

O processo como produto

Os diferentes exemplos apresentados indicam que a olaria é uma tarefa liderada pelas mulheres, de forma intergeracional, envolvendo a rede de parentes. A coleta de matéria-prima – como o barro, resina e lenha – é, eventualmente, realizada com auxílio de homens relacionados à parentela.

A olaria está cercada de procedimentos de cuidado durante a coleta e o preparo do barro, local específico e calmo, silencioso. É preciso proteger o barro da vida ordinária e extraordinária, resguardando-o desde quando sai da fonte. Ele não toca o chão, fica reservado de pessoas, atividades e produtos, e mantém sua pureza. A argila é o corpo recluso que será transformado pelas mãos ativas de mulheres, que produzem e explicam a olaria para outras jovens mulheres. A argila é uma pessoa, é preciso qualificar essa comunicação interespecífica (WATTS-POWLESS, 2017). Nessa irmandade pelo fazer, o corpo argiloso é cuidado como o próprio corpo, é uma pessoa a ser manufaturada num processo de gestação (LAGROU 2005, VETHEM 2003, 2017). A transformação do informe é uma operação reclusa, silenciosa e íntima.

Desde quando chega à aldeia, o barro fica em um local apropriado para a tarefa. É continuamente protegido de sujidades e impurezas, envolvido em folhas, tecidos, cestos, fica em resguardo. Geralmente, a produção oleira ocorre em um local próprio, que Vidal (2017) chama de ateliê. Neste espaço apropriado à olaria, as materialidades se engendram e são acumuladas. Forma-se a tralha da ceramista: um conjunto de substâncias e matérias-primas, objetos aproveitados e expedidos, instrumentos cativados e utilizados por longa vida útil, artefatos difíceis de serem adquiridos e que são cuidados com atenção, instrumentos de prestígio.

Todos os instrumentos de material orgânico teriam uma vida útil muito curta, não sobrevivendo no registro arqueológico: semente, pena, esteira, madeira, cabaça, sabugo e palha de milho, por exemplo. Somente conchas poderiam resistir em alguns contextos. O material mineral - como seixos e blocos de preparo de tinta - certamente seria identificado em uma escavação. Resta saber se seriam entendidos como instrumentos da olaria. Se os instrumentos desaparecem, suas marcas nas vasilhas ainda podem ser identificadas.

O tratamento do barro é uma tarefa familiar que envolve gerações de mulheres pensando e fazendo corpos cerâmicos. Nas referências bibliográficas citadas, crianças de ambos os sexos, desde tenra idade, estão em contato com o barro. Desde cedo, as meninas são incentivadas e imitam suas mães, tias e avós, primas, irmãs - tendo como companheiros eventuais primos e irmãos mais novos. As crianças estão junto às mulheres, realizando as tarefas cotidianas, e não apartadas. O processo educativo aqui é do exemplo e não do modelo (VIVEIROS DE CASTRO, 2018). As crianças observam os gestos produtivos de vários pontos de vista, por muito tempo. Experimentam e brincam com o barro, observam durante toda a infância mulheres produtoras concentradas na tarefa. São estimuladas a reproduzirem as peças, formatando a sequência de gestos técnicos com o próprio corpo. As narrativas indicam que a cobrança em dominar a técnica ocorre na adolescência das jovens mulheres da aldeia.

Durante a manufatura da peça, geralmente duas técnicas são indicadas na bibliografia, acordelado e modelado, ocorrendo também a combinação entre elas. A argila não toca o chão, está sempre amparada com esteira, madeira ou folhas. O corpo é a medida da produção. As bolas argilas são mensuradas para caber nas mãos durante o processo. A saliva é utilizada pelas Asurini do Xingu

para umedecer de forma controlada a peça, enquanto as Urubu-Kaapor parecem usar recipiente com água durante o procedimento. Em todo caso, é necessário cuidar da umidade da peça em produção.

Sucessivos instrumentos regularizam a peça, num processo contínuo até a secagem. No entanto, os mesmos instrumentos são utilizados por populações diferentes para obter resultados muito distintos nas peças. O instrumento que sucede retira as marcas anteriores, sendo, por isso, difícil reconstituir cada sequência gestual.

Durante a manufatura, o tratamento de superfície envolve uma sequência de instrumentos, sempre citados nas bibliografias, mas a sua forma de uso e o gesto produtivo não aparecem, e são fundamentais. A cabaça ou a concha, por exemplo, podem ser utilizadas tendo como parte ativa a face externa ou interna. Ao aplicar tangencialmente a face externa de um fragmento de cabaça contra a superfície úmida do recipiente, a ação é de empurrar a argila, retirando pouca ou nenhuma matéria. Muito útil para conduzir os grãos maiores para o núcleo da peça, por exemplo, além de regularizar a superfície. O mesmo gesto, com o instrumento utilizado pela face interna, na argila de mesma umidade, causa retirada de argila, como uma raspagem. É preciso parar repetidas vezes para limpar o instrumento, pois a argila retirada é acomodada no seu interior côncavo. Trata-se de um belíssimo instrumento, e as Asurini do Xingu têm a cuia como instrumento cativo. A concha bivalve funciona de forma similar, no entanto, como tem gume mais cortante, pode ser mais eficiente durante o processo de secagem da peça. As marcas dessas ações com diferentes faces ativas são distintas entre si: a primeira afunda a pasta e a segunda corta.

O mesmo instrumento, como o seixo, utilizado com aplicação de força e intensidade distintas, gera regularidades distintas e brilhos diferentes. Pode regularizar a superfície levemente ou até impermeabilizá-la. Essa diferença pode ser observada comparando as peças Asurini do Xingu e Suruí Paiter, respectivamente. Quanto mais uniforme se quer o resultado, mais tempo dedicado na tarefa. O seixo recobre uma pequena área do artefato por vez, sendo necessário muito tempo de empenho na tarefa. Eventualmente, seixos arqueológicos utilizados intensamente poderiam ter facetas levemente planas, indicando o polimento na manufatura oleira. A depender, é claro, do tempo e intensidade de uso.

Depois da manufatura da peça, é possível utilizar estruturas, escoras de sustentação e amarrações, como fazem as Suruí Paiter, para manter a forma (VIDAL, 2017).

As técnicas de relevo necessitam que o corpo cerâmico permita alteração na superfície. Deve, portanto, ter ainda umidade suficiente, a depender da ação, gesto, instrumento e força aplicada. Altera-se a superfície do pote inserindo porções maciças ou vazadas em seu contorno ou também através do corte, deslocamento ou raspagem da superfície. As junções podem indicar acréscimos de argila na peça, rebarbas laterais podem indicar ponto de umidade da argila durante a aplicação das marcas ou grafismos. O movimento na pasta, suas estrias, podem indicar direção do movimento. Esses dados não são alvo de interesse descritivo, na bibliografia analisada, e poucas vezes as descrições se assemelham ao exemplo Kadiweu, de língua Guaycuru, na descrição de Boggiani.

Numa das mãos, a esquerda, se a fabricante não é canhota, segura-se uma cordinha bem torcida e igual, molhada; e com o indicador da outra mão se vai imprimindo, começando pela extremidade, na argila, em linhas direitas, curvas ou quebradas, ou paralelas ou cruzadas, segundo o desenho que bem claro deve estar na fantasia da desenhista, cada traço sendo feito sem arrependimento, raramente com correções, com finura, sem tomar muita medida preventiva (BOGGIANI, 1945:160).

A pintura pode ocorrer com a peça ainda úmida ou depois da queima. Para tanto, é necessário produzir tinta. Existem muitas receitas apresentadas na bibliografia. Chama atenção a diversidade de matérias-primas e procedimentos para obter a tinta a ser aplicada em suporte cerâmico. Podem ser produzidas a partir de elementos vegetais e/ou minerais, processados de forma a obter diferentes produtos nomeados nas artes como engobe, aguada, tinta a óleo, tinta seca. Dependendo da consistência da tinta, é indicado um instrumental próprio, como talas com ou sem algodão na ponta, pincéis de materiais heterogêneos. Conforme indica a bibliografia, cada instrumento é usado para uma técnica e aplicação específica, com tinta de consistência apropriada. Cada aspecto limita os resultados possíveis. Essas diferenças podem ser buscadas para compreender os detalhes de aplicação da tinta e inscrição de grafismos na peça, através de suas marcas físicas: tamanho, direção e sobreposição das tintas, por exemplo. A diversidade deve nos fazer pensar nos instrumentos necessários e

disponíveis antes do processo colonial: espinhos, escamas, pelos, cabelos, dentes e ossos de animais, além de talas e pincéis para aplicação das tintas.

Até o final da secagem, a peça está sendo modelada e alterada, num eterno ir e vir, até não poder mais. Na queima, ao contrário, a cerâmica está sujeita, é apresentada à prova de fogo, para a transformação definitiva de argila para cerâmica, se tudo ocorrer bem. Nos exemplos, o processo envolve várias etapas distintas de ação térmica, diferentes curvas de temperatura. As queimas curtas e intensas necessitam uma massa apropriada para resistir ao choque térmico. A disposição de peças em chapa de metal, uma inovação que parece bem difundida entre ceramistas indígenas contemporâneos, também necessita uma pasta resistente.

O uso de verniz vegetal e outros impermeabilizantes vegetais acrescentados depois da queima ou com a peça aquecida poderia auxiliar na proteção das pinturas e também na conservação do produto, facilitando a limpeza da peça e agindo como fungicida. De toda forma, para o uso das peças na vida cotidiana, é preciso minimizar os seus poros para que o líquido não vaze durante o uso. Tratamentos específicos na superfície, além de verniz e impermeabilizante, poderiam cumprir essa função.

Todas as restrições parecem evitar problemas técnicos, sociais e cosmológicos, reciprocamente. São, portanto, inscritas em uma sequência operatória a ser realizada materialmente: gestos, procedimentos e oferendas ressaltam a ontologia do barro. A Senhora das Panelas aparece, assim, como pessoa, e é nessa relação interespecífica que se concebe o barro. Somente a correta ordenação das etapas e o saber de uso dos bens manejados permitem uma produção oleira adequada, incluindo gestos performativos técnico-simbólicos, de acordo com os parâmetros tradicionais de cada sociedade ceramista.

Considerações: mulher como protagonista da história

Nesse capítulo a dedicação foi tanto em narrativas sobre a origem do mundo e da argila quanto nos fazeres cerâmicos, para falantes Tupi-Guarani. Em todos os casos, a cerâmica aparece relacionada ao corpo da mulher, e de

maneira constante e recíproca contam histórias de mulheres envolvendo dimensões políticas, sociais, técnicas e éticas, ao menos.

A mulher aparece como protagonista de seu destino, e desde o início a marca do feminino está em *Jasuká*, a primeira a nascer e criar o *Nosso Avô*. Cabe lembrar que é ela quem delinea a vida política através do modelo de assembleia.

As narrativas nativas associam a olaria à mulher, desde o nascimento de *Ñandecy*, transformada e criada pela panela, onde também morre como banquete. Esse caminho de construção do corpo se relaciona tanto às materialidades quanto subjetividades. Nas histórias do princípio, o corpo feminino é construído e marcado pela prática, pelo uso das coisas e seus saberes: instrumentos musicais, adornos, pau de cavar, cantos e danças. A materialidade está engajada no corpo (RIBEIRO, 2017), muitas vezes o corpo do pote e o corpo humano compartilham o mesmo desenho na pele (FLORENCE, 1977).

Todas essas narrativas da olaria, muitas vezes interditas aos homens, eram certamente produções orais formuladas por mulheres no ensino das técnicas. As histórias contam o lugar da cerâmica nessa comunidade de prática, contam da relação do feminino com o mundo. As práticas contam de gerações de mulheres ensinando e aprendendo sobre a atividade, que envolve a produção, seu uso ordinário e extraordinário.

O processo de produção cerâmica envolve muito empenho de corpo e muita reflexão, histórias e fazeres se coadunam em uma cosmovisão nativa. Cada etapa do processo envolve materialidades e comportamentos indicados e conhecidos pela comunidade de prática, e essas escolhas dizem da construção do corpo e da identidade do grupo. A cerâmica implica em um tempo longo de aprendizagem, envolve gerações de mulheres empenhadas em inscrever a identidade na tradição, em suas semelhanças e diferenças.

Trata-se, de uma abordagem que pretende dar visibilidade à história de mulheres Tupi através da cerâmica entendida como materialidade e como subjetividade. A cerâmica é útil, e também bela, está emaranhada nas histórias dos princípios, é mediadora de relações sociais e políticas, e se relaciona com a história das mulheres nesse contexto. Inspirada em Ribeiro (2017), interessa

apontar a mulher como produtora de materialidades e subjetividades que se expressam na esfera pública e na esfera privada.

A cerâmica é um artefato que se inscreve na esfera doméstica e na esfera pública, intermediando relações sociais. Ela é útil na transformação alimentar, e promove as relações sociais através das pessoas que se sentam juntas e comem de um mesmo prato. As peças são belas e carregam marcas e desenhos que contam uma história própria, carregam uma identidade de um grupo, de uma unidade doméstica, de uma pessoa. Os artefatos cerâmicos, produzidos por mulheres, constroem a cosmovisão nativa, e estão presentes em eventos sociais e políticos, além de sua presença no ambiente doméstico.

Nesse sentido, é preciso salientar que as mulheres não estão invisíveis no percurso da história (ADOVASIO et al, 2006), embora tenham sido invisibilizadas muitas vezes pelas narrativas científicas (BERROCAL, 2009, CHAMORRO, 2008; MARTÌN, 2003; GERO, 1999, CONKEY & SPECTOR, 1984). As narrativas históricas, nativas e etnográficas associam a mulher à olaria nesse contexto Tupi, conforme pretendo ter demonstrado. As narrativas arqueológicas podem assumir essa relação, marcando a história das mulheres como protagonistas de seus coletivos gestando potes e pessoas, produzindo artefatos e relações sociais, marcando o ambiente e o tempo, contando histórias e ensinando para a geração vindoura, entre outras coisas, os segredos do barro.

Capítulo 5 – Arqueologia Experimental: corpo em movimento

A experimentação na arqueologia não é algo recente, ao contrário, foi utilizada desde os primórdios da disciplina, no final do século XIX, como técnica para investigar processos de construção, refinar o entendimento de cadeias operatórias específicas e gerar material de referência para as bases didáticas de nossa disciplina. É muito usada, ainda, para criar museus a céu aberto, réplicas de residências com toda a tralha doméstica exposta. No Brasil, a arqueologia experimental voltada ao artefato cerâmico visa estudar a produção e as marcas de uso (DANTAS, LIMA, 2006; CEREZER, 2011, DELFORGE, 2017), e, mais recentemente, o gesto técnico na produção cerâmica (CARVALHO, 2009; JÁCOME, CARVALHO, PANACHUK, 2010; SALLUM, 2011; CEREZER e SOARES, 2013).

A originalidade da experimentação cerâmica nesta pesquisa é a perspectiva centrada no corpo, no gesto técnico empreendido. Experimentar a olaria foi uma imersão para mim, similar à experiência de Favret-Saada (2005), e uma exigência de minhas mestras ceramistas: inserir o (meu) corpo na aprendizagem desses gestos. Segue como uma provocação, já que “o gesto do fazer é atualmente raro” (FLUSSER, 2014:91) em nossa sociedade urbana, que geralmente consome produtos e não experimenta processos. Aqui, os experimentos cerâmicos figuram como proposta epistemológica e metodológica de se inserir o corpo nas discussões, de situá-lo na perspectiva do fazer (HARAWAY, 2001), e colocá-lo em movimento. Ao mesmo tempo, a experimentação, aqui, é também uma forma de levar a sério o processo de ensino ameríndio, em especial o Tupi, aqui analisado, e me submeter à prática de aprendizagem da argila. A arqueologia experimental aparece como estratégia de aprendizagem da olaria, à moda tradicional, a fim de se olhar o artefato no pêndulo entre o processo e o produto.

Na prática, como estratégia para criar um ambiente propício ao meu empenho na experimentação, foram necessárias várias frentes de trabalho. Esse exercício envolveu a pesquisa relacionada aos artefatos arqueológicos, através de coleções arqueológicas diversas, reprodução de peças por meio da arqueologia experimental, imersão etnográfica em diferentes ateliês, oficinas e cursos de cerâmica sobre técnicas tradicionais da olaria, participação em grupos

de pesquisa de ceramistas. Envolveu, também, o ensino sobre as técnicas tradicionais de produção, através de disciplinas na graduação, cursos e oficinas ministradas. Finalmente, ele contemplou a extensão, através de projeto conectando arqueologia e educação no Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, exposição das réplicas de peças do sítio Florestal II (Ituêta/MG), e, mais recentemente, divulgação do conhecimento por meio das redes sociais. Abarcamos facetas do tripé entre pesquisa, ensino e extensão com essa perspectiva experimental na arqueologia, conectando as artes plásticas e a arqueologia através de formas de transformar a argila em cerâmica.

A arqueologia experimental pode ser uma estratégia de imersão, de aprendizado interespecífico, de proposição científica. Esse foi o ensinamento que também recebi das Mestras ceramistas: sem o fazer, não se percebem as nuances concretas e sensíveis dos materiais, substâncias, fenômenos e processos. Trata-se de um ofício corporal e intelectualmente muito exigente, sem essa prática, não há nada.

A arqueologia experimental aqui proposta inclui uma mudança ontológica, que permite uma relação de intimidade com a olaria – “o barro é minha mãe”, essa frase das narrativas originárias ecoa nesta pesquisa. Trata-se de assumir novas preocupações epistemológicas em relação ao fazer, buscando um saber incorporado. Essa perspectiva permite outras narrativas, ao iluminar, desde outro ponto, os artefatos cerâmicos arqueológicos, pensando processos e produtos em um corpo humano que se move.

Aprendiz incapaz

Diferentes pessoas me ensinaram sobre cerâmica ao longo de minha vida. Cresci em um ateliê, com minha mãe e meu pai como exemplos de corpos artesãos. Estabeleci durante todo o meu percurso de vida, uma relação íntima com o artesanato, em toda sua cadeia operatória incluindo a comercialização. Mantive ao longo da minha história acadêmica uma relação de proximidade com o fazer, com experimentos, produzindo peças e observando ceramistas. Participei de uma longa temporada em Juruti, no extremo oeste do Pará, quando trabalhei com ceramistas locais (PANACHUK, 2012, 2016). Talvez, por isso,

tenha achado que seria fácil aprender e realizar o que eu desejava, ou seja, reproduzir réplicas cerâmicas.

As experimentações para a pesquisa começaram em agosto de 2015, timidamente ou antes, era uma experimentação teórica. Passei, a bem da verdade, a estudar os materiais, especialmente, as diferentes argilas, mas fiz poucos artefatos. Estava empenhada em conhecer os livros sobre o tema, bem como entender o cenário ceramista em Belo Horizonte. Farejava aqui e ali em busca de exposições e feiras, gente para conversar. Ao mesmo tempo, era um momento intelectualmente muito estimulante para mim, com as disciplinas e com as conversas com colegas, no início do doutorado.

Devo confessar que minhas primeiras realizações não me animaram nem um pouco. Pensei que retomar seria fácil e seguro, como dizem sobre andar de bicicleta. Entretanto, técnicas corporais exigentes, como a olaria ou a prática esportiva, precisam de dedicação não só teórica, mas também prática. Rememorar o jeito de corpo leva tempo. Por isso, abandonei os experimentos, mas dizia que estava aguardando chegar um material específico, não estava pronta para narrar meu fracasso.

Como que para ganhar tempo, não de forma consciente, solicitei à minha rede de relações pessoais, amigos e amigas do Norte do Brasil, produtos e matérias-primas amazônicas. Na minha inexperiência, queria me cercar de materiais conhecidos, como se precisasse daquelas matérias, e, assim, procrastinava sem nem mesmo perceber.

Pedi ajuda à Mestre ceramista Maria Hortência Mota (*in memoriam*) de Juruti, que selecionou o melhor caripé que eu poderia ter, conforme ela me garantiu em uma ligação telefônica. Enviou-me, ainda, exemplares de cauxi, desde o oeste do Pará, até Belo Horizonte, Minas Gerais. Em nossas conversas, sempre se mostrava animada com minha retomada na cerâmica, aconselhava-me com sua sabedoria, e me incentivava a prosseguir. Perguntava também sobre minha vida pessoal. Era uma grande mestra da olaria e da vida. Seus ensinamentos e todo compartilhar com ela foram fundamentais para começar a entender os segredos do barro, a ciência do barro, como sempre pontuou (PANACHUK, 2016).

Ainda desde Juruti, meu amigo Mário Jorge me ajudou a fazer uma lista de diversos produtos que eu poderia ter para experimentar. Já tínhamos

trabalhado em diferentes projetos de arqueologia de contrato, e ele conhecia bastante do meu trabalho. Como vem de uma família de grandes artesãos, foi bastante criterioso na escolha e me enviou dezenas de produtos e materiais: tintas, resinas, sementes, cascas, flores, óxidos e conchas; de diferentes qualidades. Ele mesmo organizou pessoas e materiais para me mandar tudo pronto, além dos materiais e receitas, para que eu fizesse e acertasse. Além disso, preocupou-se em me mandar algo já feito, para que eu pudesse ver e entender, materialmente, como deveria ser o aspecto de cada produto.

Da capital do Pará, Belém, meu colega de arqueologia, Andrey Maciel, buscou diferentes recursos, catalogou materiais e enviou para mim. De Porto Velho, capital de Rondônia, Robson Andrade, grande artesão e colega de arqueologia, produziu e me enviou dezenas de instrumentos de modelagem em madeira, muito eficientes e belíssimos.

Em Belo Horizonte, perto de casa, conseguia argila de boa qualidade, extraída manualmente das proximidades. Meus pais, como artesãos, me associam a rede de ofício que construíram com os anos de ofício. Comecei pegando um pouco de argila com o Lela, oleiro muito experiente e nosso vizinho, que veio a falecer faz uns dois anos. Em todas nossas conversas, via nele um orgulho artesão ao me mostrar as peças e todos os apetrechos de seu ateliê. Lela me ofereceu aulas de torno, caso eu me interessasse pela técnica, mas ele via que eu estava mesmo envolvida no “jeito primitivo”. Concordei com ele que não era a minha hora de aprender o torno, ele falou algo incompreensível e voltou com vários quilos de argila: “essa argila é um presente, pois está com mais pedrinhas, vai ser boa para você e não para mim. Quero te incentivar, já tem seu pai e sua mãe, você pode seguir do seu jeito no barro”. Há um orgulho artesão que me emociona, e um entendimento sobre a importância do ofício.



Figura 41: Primeiros objetos produzidos em agosto de 2015, já secos, com trincas, quebras, empenamentos, distorções. Foto: Lílian Panachuk.

Comecei a formar uma ideia do que precisaria para a produção oleira, em especial com as pessoas de minha rede. Aos poucos, reuni objetos diversos, com essa finalidade, vindos de lugares distintos. Os produtos enviados da Amazônia eram muitos, e chegavam com receitas bem explicadas, por mensagens de áudio ou ligações telefônicas, sempre bem detalhadas sobre a forma de fazer e de usar. Em Belo Horizonte, em cada feira que ia investigar, voltava com argila, instrumentos e livros.

Organizava, assim, uma “caixa de ferramentas” muito ampliada, e tudo que eu via parecia ter utilidade para a produção cerâmica. Andando no MHNJB-UFMG coletava semente, algodão de paineira, vagens, galhos, negociava lascas líticas experimentais. Almoçando em família, guardava ossos de animais para tratar em casa e transformar em estecas. Esse interesse expandido fez com que eu perdesse o foco em fazer peças e busquei conhecer a diversidade de matérias-primas e substâncias, inventando instrumentos que pudesse utilizar. Perder o foco foi positivo por me apresentar um panorama geral e abrangente de materiais e materialidades. E talvez tenha sido essa multiplicidade de “coisas” que tenha colocado a olaria, definitivamente, em minha vida profissional.

Certamente, foi quando acumulei e precisei organizar os diversos materiais, substâncias e produtos adquiridos para a olaria. Nesse momento, coloquei uma prateleira no corredor da minha casa, acondicionando as porções de argila e, ainda, muitas caixinhas etiquetadas, indicando diferentes produtos, materiais orgânicos e inorgânicos, além de panos, pincéis, e outros instrumentos. Alguns desses materiais ocupavam discreta e esporadicamente,

também, a minha própria escrivadinha. Discretamente, a olaria chegava em minha casa, e modificava a disposição dos móveis, marginalmente, em um corredor de passagem à área externa.



Figura 42: Ossos de costela de *Tambaqui* limpos com água e auxílio de formigas, dezembro de 2015. Fotos: Lílian Panachuk.



Figura 43: Peças experimentais líticas usadas para corte na produção oleira. Fotos: Lílian Panachuk.

Não me sentia nem um pouco apta na produção oleira e, de fato, a argila não era capaz de me mover, no sentido de me fazer trabalhar para ela. Começava uma peça e não me preocupava em cuidar e me empenhar nesse fazer, como se fosse “perda de tempo”, como se o aprendizado corporal devesse mesmo ficar em segundo plano. Assim, pensava em fazer um objeto, abria um livro ou alguma imagem para escolher a peça a ser replicada, e por lá ficava, sem nenhuma marca de barro nas mãos, era um experimento de ideias. Quando decidia realmente tentar, os roletes saíam achatados, sem que esse fosse o meu desejo; calculava mal a força e deformava o que deveria regularizar. Durante a secagem, as peças trincavam ou as porções se soltavam do corpo. Certamente, não pensei que estaria começando como aprendiz, muito menos, que seria uma aprendiz tão desajeitada.

Precisava urgentemente ter uma guia e praticar, apropriadamente, com treinos e não leituras. Para ter habilidade técnica, se os livros e informações, conhecimento dos materiais, etapas e sequências são importantes, é a prática que gera o resultado. Não se aprende corrida lendo sobre ela, embora se aprenda bastante; mas é o ato de correr que permite aprendizado, desenvolvimento e controle nessa tarefa. Na olaria, igualmente, ler e estudar sobre ela me ajudou bastante, analisar o material arqueológico me ensinou muito, mas, para aprender a fazer as peças, eu deveria concretizar a prática.

Estava em busca de alguém que pudesse me ensinar, em especial alguma mulher porque assim teria uma mestra como outrora outras mulheres também ensinaram nos contextos Tupi, geralmente. Meu orientador tentava, em vão, dissuadir-me, reforçando que a tese não era sobre arqueologia experimental. Ao mesmo tempo, foi ele quem sugeriu que eu poderia fazer as réplicas das peças do sítio Florestal II, de Ituêta, para a exposição permanente do Museu, mas logo desconversou. Seria melhor indicar alguma ceramista, “encomendar as peças seria o mais adequado, e você fica responsável”, reforçou. Fiquei com isso na cabeça, e, imediatamente, decidi que iria sim fazer as peças. Tinha um longo caminho pela frente, pensei na sequência.

Sopro juvenil e faísca inicial

No primeiro semestre de 2016, ministrei uma disciplina na graduação do curso de Antropologia e Arqueologia, nomeada “Análise cerâmica: teoria e prática”, como estágio docente durante o doutorado. A disciplina me obrigou a produzir peças e treinar.



Figura 44: Produção experimental do 1º semestre de 2016. Fotos: Lílian Panachuk.

Para ministrar essa disciplina, foi necessário, também, organizar o Mostroário Cerâmico do Centro Especializado em Arqueologia Pré-Histórica

(CEAPH) do MHNJB/UFMG. Esse conjunto de artefatos cerâmicos, provenientes de contextos diversos (peças arqueológicas escavadas ou doadas; peças experimentais), foi utilizado para permitir aos estudantes conhecer a prática laboratorial do trabalho em arqueologia e despertar seu interesse para o conhecimento experimental. A organização do material foi realizada em colaboração com Flávia Costa, que se voluntariou à tarefa e catalogou as peças.

Na disciplina, como metodologia de ensino, optei por associar as discussões teóricas às análises práticas do material arqueológico, concretizando, assim, a teoria. Somei a isso, apresentações de fontes diversificadas (textos, experimentos, objetos, xilogravuras, imagens de época, vídeos) para cada tema abordado, em uma metodologia construtivista. O contato direto com os objetos e os processos produtivos permitiram discussões teóricas mais pungentes, ao colocar, em paralelo, questões abstratas e concretas, ambas, domínios relevantes para os estudos arqueológicos.



Figura 45: Experimentos e análise de material arqueológico durante as aulas, 2016. Fotos: Lílian Panachuk.

O interesse foi apresentar aos estudantes a cadeia operatória na qual se insere o artefato cerâmico, e as conexões que esse domínio artefactual aciona em outras cadeias operatórias. Esses processos incluem a produção, com coleta das matérias-primas, preparação de instrumentos e implementos a serem utilizados e toda a execução do objeto; o uso, envolvendo usos primários e secundários, a reciclagem e os reparos; e o descarte, ou seja, o abandono do objeto por algum motivo. Além disso, são afetados pelos processos pós-deposicionais, pelos quais passou o sítio arqueológico. O objetivo desse curso

de análise cerâmica foi refletir sobre esses processos e identificar suas marcas específicas, os seus correlatos materiais. Para sua realização, foi imprescindível lançar mão de objetos cerâmicos, experimentos e todo o aparato analítico acionado pela arqueologia para a análise artefactual.



Figura 46: Alguns resultados da manufatura das peças na disciplina. Fotos: Lílian Panachuk.

A experiência com o estágio docente foi marcante e contribuiu para minha formação de maneira global. Primeiro, forçou-me a estudar, a propor experimentos e a criar uma ordem de ensino. Refletir e implementar os diferentes assuntos e práticas para a classe tornou claro alguns dos desafios da educação: compor material didático que apresente ao estudante múltiplas facetas sobre o tema; equalizar os interesses da disciplina e das pessoas participantes; equalizar as diferenças de conhecimento entre estudantes, apresentando o tema de forma que todos possam entender. Ao mesmo tempo, é preciso sensibilidade para perceber em cada estudante seu potencial driblando as peculiaridades individuais, somar os interesses da classe, despertando o melhor de cada pessoa. É preciso criar um desejo de saber, uma inquietação.

O contato com os estudantes permitiu que eu mesma refletisse sobre a cerâmica arqueológica de um ponto de vista diferente: como ensinar sobre ela na graduação? Como despertar o interesse pelo tema? Como agregar jovens a essa pesquisa? O caminho escolhido, entre a teoria e a prática, foi fundamental para aguçar a curiosidade, despertar interesse, construir um conhecimento sedimentado no corpo, experimentado na prática e construído em conjunto. A prática fez com que cada pessoa se colocasse no lugar do artesão ou artesã que produziu o objeto cerâmico. Experimentando as etapas operatórias, puderam avaliar, por si, os desafios e limites que cada tarefa implica. Os experimentos obrigaram, de minha parte, a uma abertura para o inesperado, já que muitos

acidentes de fabricação poderiam ocorrer e precisavam ser explicadas. Eu nem sempre sabia todas as respostas, mas tentava ajudar a pensar. Além disso, os experimentos nem sempre seguiam a minha idealização, assim, eu deveria estar aberta ao fracasso, e saber explicá-lo.

Como pessoa e cientista social, é impossível não se dispor a refletir, também, sobre as relações e sensibilidades envolvidas na docência. É preciso conectar pessoas a um tema de interesse, mas elas são diversas em seu modo de ser, em suas experiências, em sua forma de estar no mundo. É preciso entender essas diferenças individuais e construir caminhos ou pontes para uma relação afetiva e encorajadora, para que cada estudante possa expressar, de sua forma, o conhecimento construído. Compartilhar os questionamentos, anseios e descobertas; acompanhar a construção do conhecimento em cada pessoa foi produtivo para avaliar a eficácia de cada estratégia adotada. Ler cada uma das fichas de experimentos redigidas e cada trabalho realizado foi uma boa maneira de entender como prosseguir, serviu para direcionar e redirecionar a forma de abordar cada tema.

Na prática, percorremos a cadeia operatória cerâmica para produzir diferentes peças (geralmente pequenas) e placas de teste. Essas dezenas de objetos produzidos durante o semestre, por pouco mais de vinte pessoas, precisavam ser transformadas em cerâmica. Vale dizer que algumas dessas pessoas se tornaram “viciadas” na produção cerâmica, não se limitando à prática desenvolvida em sala, mas incluindo outros momentos para o próprio aprendizado. Foi a partir dessa época que as pessoas passaram a me pedir um pouco de argila, para levar para casa, ou indicações sobre como comprar, na medida em que a vida urbana não nos abastece com locais de extração.

O fogo sempre foi fascinante para mim, e queria lidar com ele diretamente para aprender a manejá-lo ao transformar as peças de argila em cerâmica. Estava determinada a cultivar meu fogo, mas, até então, nunca havia conduzido uma queima cerâmica sozinha. Para me preparar, reli sobre as técnicas de fogueira para cerâmica, assisti a vídeos, e, assim, achava-me no caminho para dialogar com ele. Ter uma plateia para executar meus experimentos, que passavam a ser demonstrações, era um desafio extra. Certamente, isso me fez aprender a abraçar com dignidade tanto o sucesso quanto o fracasso, como construções e resultados possíveis.

Deveríamos, então, para completar a cadeia operatória, queimar as peças à lenha. Avisei que não poderia garantir nenhum sucesso das peças, seria um risco assumido.

No primeiro dia de experimento com fogo, na disciplina, já com muitas peças, fizemos três estruturas de queima. Eu estava afoita para sentir o cheiro do fogo, ver seu brilho e enfeitiçar toda a plateia com a transformação das peças, mas não saiu bem assim.

Como eram muitas peças e pessoas, dividi a turma em três grupos, para que pudessem experimentar o fogo, quem assim desejasse. Abrimos duas pequenas covas pequenas – 40x20cm; 50x20cm, em locais diferentes, colocamos as peças e cobrimos com terra para, então, fazer a fogueira em cima. Cada cova tinha um tamanho específico e as fogueiras tinham intensidades diferentes. Nenhuma delas resultou em transformação alguma. Cobrir as peças como terra impediu qualquer combustão e as peças continuaram a ser argila.



Figura 47: Etapas de preparo: montagem da cova, preparo com peças e palhas, depois recobrimento com terra. Fotos: Lílian Panachuk.



Figura 48: Etapas de preparo da fogueira por cima da estrutura. Fotos: Lílian Panachuk.

Fizemos, ainda, uma terceira fogueira nesse mesmo dia, estruturando as peças diretamente na superfície atual, cercadas de troncos maiores, galhos menores e fibras e folhas secas que desenhavam a sua arquitetura. Fomos, aos poucos, com o fogo, aumentando gradativamente. Começamos devagar e foi possível notar o vapor d'água sair, as peças ficaram escuras e depois clarearam. No total, ficaram quatro horas ao fogo. O resultado positivo aqui foi o fogo tocar diretamente as peças de argila, o que não ocorreu com as duas covas.



Figura 49: Fogueira cerâmica por etapas. Fotos: Lílian Panachuk.

O experimento foi realizado em uma tarde, em um intenso trabalho coletivo, em um ambiente acolhedor, marcado pelo fogo e pelo trabalho com ele. Ali erámos aprendizes.

Realizamos, ainda no âmbito dessa disciplina, no dia 15 de junho de 2016, uma queima de fogueira com maior volume de peças, cujo resultado me agradou enormemente pois as peças se transformaram em cerâmica e tivemos poucas quebras e trincas. Reutilizamos as peças não transformadas do primeiro experimento e novas peças. Fizemos uma estrutura retangular de telhas e canaletas de cerâmica na base e, ao redor, colocamos galhos. Começamos, com calma, a aumentar a intensidade do fogo, até cobrir as peças com a fogueira.

O resultado mostra o grande desequilíbrio do fogo nas peças, com uma região da fogueira deixando as peças escuras na superfície e miolo, e outra com peças claras na superfície com núcleo escuro. No entanto, foi a primeira vez que consegui realizar com destreza o processo, operando a transformação do barro na cerâmica que desejávamos.



Figura 50: Experimentações e escavações de fogueiras de queima cerâmica, 2016. Fotos: Lílian Panachuk.

Fundamentalmente, esse momento inicial me mostrava que trabalhar com o fogo seria algo possível, já que, com poucos experimentos, conseguia me entender com esse elemento.

Depois de encerrada a disciplina, alguns estudantes percorreram alguns dos caminhos apontados, seja adotando a metodologia experimental nas pesquisas de final de curso, refletindo sobre os aspectos metodológicos da pesquisa que realizam, ou, ainda, aplicando as discussões debatidas em sala em pesquisas em andamento.

Essa companhia foi fundamental para preparar o terreno para o plantio de uma semente, nosso grupo G.E.S.T.O., Grupo de Estudo do Simbólico e Técnico da Olaria. Algumas pessoas dessa disciplina me incentivaram a criarmos um grupo para debater e experimentar a olaria. Tivemos nosso primeiro encontro no dia 14 de setembro de 2016. Exatamente dois meses antes, encontrei minha Mestre, vamos a essa parte da história.

Recrutamento como discípula de ceramista

Eu estava à caça de alguém que quisesse me ensinar, queria aprender a fazer cerâmica e visitava cada local que julgava interessante. Foi assim que conheci a ceramista Laila Kierulff, “de vista”, durante o lançamento da obra de Jacqueline Prado, “A arte da cerâmica de Minas Gerais”, no dia 14 de julho de 2016. André Prous e eu enviamos algumas fotos para o livro, mas fui sem ele para o evento. Haveria uma queima *raku*, dizia o convite, o que tornava tudo mais interessante para mim: haveria ceramistas, peças e fogo. No dia do evento, por acaso, estava com minha câmera fotográfica, e logo fui verificar se eu poderia tirar fotos. Assim, virei uma espécie de “fotógrafa do evento”. Foi, então, que me apresentei para a ceramista Erli Fantini, que estava organizando a queima, foco da atenção da plateia curiosa. Laila Kierulff estava presente, mas não fomos apresentadas formalmente, porém, soube, no evento, acerca da sua biografia, obra e estilo pedagógico.



Figura 51: processo da queima raku. Fotos: Lílian Panachuk.

Em busca de uma mestra, no dia 18 de agosto de 2016, entrei em contato com algumas ceramistas por correspondência eletrônica, muitas me responderam de forma gentil e generosa, deram-me indicações e conversamos. Laila Kierulff foi uma das pessoas para quem enviei uma correspondência eletrônica, ela me respondeu no mesmo dia, com o seguinte texto.

Que convite feliz!

Prezada Lilian, Lili!!!!

Estou à disposição. Mais do que isso, muito me interessa esta aproximação!

Podemos marcar uma data.

Ao revisitar esses documentos eletrônicos, percebo como agi em atendimento a esse chamado de aproximação. Era como se me convocasse naquele bilhete eletrônico, e dissesse, o interesse é todo meu, fui assim recrutada para o caminho do barro.

Alguns dias depois, nós nos encontramos, no dia 24 de agosto, em sua casa ateliê, que estava situada em Casa Branca, Brumadinho, Minas Gerais. Ela estava curiosa em desvendar o interesse de uma arqueóloga pelo barro e ávida por conhecer algo sobre as ceramistas do passado. Foi muito animador para mim. A conversa fluiu com muita delicadeza e um início de caminhar promissor. Laila desenhava cada palavra no ar, modelava conceitos que se concretizavam em suas ágeis mãos, inquietas, a modelar um mundo possível.

Nesse dia, terminamos a conversa com um convite dela para minha participação no curso semestral de cerâmica, como bolsista. A turma havia

começado há pouco, e seria boa oportunidade de agir no barro, “descobrir sua própria mão”, ela me disse. Reforçou ainda: “Seu objetivo será fazer as peças. Você já leu, observou e pensou, já fez isso muito, eu sei. Agora precisa conversar com o barro, pegar a argila por você mesma. A partir daí o barro vai guiando e tudo vai surgindo. Você vai saber as respostas, e saber como seguir”. Na semana seguinte, eu estava já frequente nas aulas, todas as quintas de tarde. Tinha, realmente, uma mestra.

No Ateliê, estamos sob a tutela de alguém, independentemente de nossas habilidades. O clima do espaço criado por Laila é sempre de abertura. É uma ceramista aberta ao mundo dos experimentos, dos processos. As suas orientações são sempre ordenadas, mas não são rígidas. Na prática, ao ditar uma receita de tinta, por exemplo, indica os ingredientes e suas características de forma muito detalhada, bem como suas reações e processos, etapas. Os ingredientes, ela nos diz, podem ser “medidos no olho” para resultados sujeitos à variação. Ela faz sempre o mesmo gesto de opor os dedos indicador e polegar, que se tocam enquanto reforça a expressão linguística que lhe causa graça. Laila é generosa em gestos e demonstrações, uma narrativa que entrelaça a técnica e sua experiência, critérios estéticos e éticos, vida doméstica e profissional. Tudo isso junto fez dela uma ceramista. Muitas vezes, são explicações complexas que envolvem um emaranhado de relações, já que a própria composição do barro envolve em si uma mistura de elementos heterogêneos em estados distintos, que, com mínimas variações na dosagem, podem resultar em produtos diferentes.

Aprendiz de Laila Kierulff

Então, em agosto de 2016, comecei meu treinamento como ceramista, eu era uma discípula com uma Mestra. A ceramista me ajudou a criar um plano mais palpável de estudo, pois já tinha deixado claro que eu não iria observar somente, deveria fazer as peças. Mostrei a ela as peças que desejava construir, através de fotos e desenhos. Sugeri a produção de peças médias, até que eu conseguisse fazer peças maiores, gradativamente, já que demonstrei para ela, em seu ateliê, que sabia executar as pequenas. Pedi maiores explicações sobre

como fazer. Qual peça deveria escolher para começar? Quanta argila deveria usar? Qual o ponto correto da pasta? Queria ter um guia bem claro.

Perante tantas perguntas, Laila sorriu e me disse que eu já sabia aquelas respostas, deveria pensar com calma. Recomendou ainda escutar e buscar entender a argila, a linguagem do barro, meu corpo e a peça. Animou-me, dizendo que eu deveria seguir o que já estava fazendo, aprender a escutar para formular outras perguntas. Elas iriam aparecer quando eu começasse a fazer. Foi a primeira vez que me disse que deveria deixar “acontecer dentro e fazer acontecer”. Explicou que deveria fazer as peças, observando cada gesto meu, “afinal, foi o gesto que você veio buscar, e vou te abastecer com seu próprio gesto, faça acontecer dentro e esteja atenta”.

Para aprender esses gestos técnicos, além de observar gestos alheios como exemplos de proceder, seria preciso “treinar as mãos” e “fazer acontecer dentro”, tendo como Mestra a Dona Argila, com quem deveria “aprender a linguagem do barro”, mediada por minha Mestra humana, Laila Kierulff. De minha parte, eu sentia que estava em contato com explicações de outra natureza, diferentes daquelas que tinha ido buscar, embora não as excluíssem. Sentia-me como uma personagem do desenho animado “Caverna do Dragão”, e ela, a Mestra dos Magos.

Deveria formatar esse corpo, descobrir e treinar o tato, mediador de todas as coisas e pessoas no ateliê. Na olaria, o tato é o construtor de sentido, que transforma e é transformado, constantemente, pela materialidade oleira.



Figura 52: Peças produzidas pela autora no Ateliê Laila Kierulff. Foto: Lílian Panachuk.

Para me munir de disciplina, busquei a Ciência do esporte, e estruturei minha prática de produção cerâmica como faria com um treino esportivo. Estabeleci que, três dias da semana, iria realizar essa tarefa, durante o dia

inteiro. Trabalhava um dia no ateliê de Laila Kierulff, sob sua supervisão e de outras pessoas pelo espaço, e os outros dois dias em minha casa-ateliê, que começava a mudar a disposição interna para se adaptar às necessidades nascentes.

A partir daí, já não era só uma prateleira a conter as coisas, começaram a aparecer, aos poucos, muitas peças em estágios distintos de produção, expostas na varanda de casa. Nos fundos e no corredor lateral, estavam (e estão ainda hoje) organizados diversos produtos e materiais, argilas em diferentes momentos de reciclagem. Um lar acolhe um ateliê e redesenha móveis e áreas de atividade (MARQUETTI, FUNARI, 2015). A olaria emaranhou e redesenhou muitas relações nessa pesquisa (HODDER, 2012), foi me permeando e me levando a trabalhar e ter trabalho, de forma a colocar definitivamente a olaria na minha vida, como qualquer ceramista.

A partir de setembro de 2016, comecei a fazer as peças maiores com Talita Oliveira, em minha casa-ateliê. Ela foi, portanto, a primeira aprendiz que tive na olaria, o que me causou na época uma grande preocupação: como ensinar o que não havia ainda aprendido? Laila me incentivou a abraçar a presença de Talita, dizendo-me que ela mesma começou a dar aulas sem saber muito, e foi mesmo isso que ensinou enormemente a ela. Ter essa responsabilidade me ensinou muito mesmo, aumentou meu empenho na busca por um corpo oleiro. Eu estava obrigada a descobrir meu par de mãos, e perceber meu corpo desde a olaria. Talvez, tenha me faltado didática e conhecimento no processo, mas não me faltaram empenho e animação. Ela foi a primeira a embarcar no projeto. Essa colaboração, esse trabalho cooperativo, foi fundamental para meu amadurecimento motor, meu entendimento sobre o processo de produção. Éramos duas aprendizes, que podiam treinar gestos improváveis, sem ter nenhuma plateia, e, assim, podíamos pensar nossas pesquisas. Treinar dessa maneira, em “classe de habilidade”, deu-me certa liberdade, mesmo com alguma plateia. É certo que me sentia responsável pela aprendizagem de Talita, e me esforcei muito para que nós duas aprendêssemos algo, mas éramos aprendizes, sabíamos disso.

Ao todo, nosso trabalho em conjunto na produção das peças foi realizado entre setembro e novembro de 2016, quando ficou muito úmido e abandonamos as produções de peças maiores. No total, produzi oito potes de diferentes

tamanhos no meu ateliê, nos primeiros exemplares, Talita e eu trabalhamos cooperativamente. Ela produziu outros oito exemplares de recipientes menores, com diferentes morfologias (OLIVERA, 2017). Guardei todas as peças e prometi que arrumaria uma forma de queimar.



Figura 53: Produção compartilhada, pote 2. Fotos: Lílian Panachuk.

Durante a produção, Laila, vendo as fotos enviadas por celular, podia “decifrar” meus gestos, e me dizia como prosseguir. Periodicamente, visitava as peças no ateliê, e com a pedagogia do exemplo, trazia peças ainda modeláveis para me mostrar o gesto que ela mesma fazia para resolver cada problema técnico. Ela me consultava, para saber como tinha feito, eventualmente, explicava-me os gestos que eu mesma havia executado, e me mostrava como fazia. Sempre reforçava que seu exemplo era isso, um exemplo de como o corpo, as mãos e os dedos aprenderam a fazer essa ação. No seu caso, uma construção corporal de trinta anos de ofício. Reforçava com indicações de que deveria descobrir meu corpo, meu movimento, meu gesto; dentro dos gestos possíveis, para criar um certo diálogo com a argila. “Você precisa fazer acontecer dentro de você, com seu corpo, esses instrumentos, essa argila, esse recipiente”, e, assim, concluía a explicação.

Em cada fala, detalhada e cheia de voltas, Laila sempre desenha no ar, ilustrando o que diz, acrescentando uma coreografia dinâmica, como se seus dedos não pudessem resistir à modelagem de cada informação que ela quer reforçar. Pacientemente, repetia suas falas para que eu pudesse lembrar. Nesse começo de prática, como aprendiz, muitas vezes me esquecia de algo. Ou até sabia, mas meu corpo não parecia se coordenar para realizar a ação. Dizia

muitas vezes para Laila, como para me desculpar, que eu tinha sim entendido, mas meu corpo não. O diálogo com o barro foi lento e contínuo, devagar e firme. Ao mesmo tempo, Laila me indicava que estava aprendendo bem a língua do barro, mesmo quando as trincas se revelavam. Cada passo era um processo de entendimento. “Você deve lembrar que a argila se lembra de tudo, ela é terra, tem uma memória sólida”, disse-me, em um riso delicado. “A argila é generosa e dá pistas, mas é preciso falar sua língua”, prosseguiu. “A gente muitas vezes entende o trinquês. Quando tem uma rachadura, lembramos, não fiz assim, a argila estava em estado diferente, coloquei muita água... Temos que lembrar de cada detalhe, porque a argila, ela vai lembrar, pode ter certeza”.

Essas narrativas me faziam pensar em uma construção outra da argila e da olaria. Aos poucos, abandonava meu desejo de dominar a arte do barro, e aprendia outra forma de me relacionar, buscando a comunicação interespecífica que Laila me propunha como mediadora da minha própria relação com a argila.

A percepção de (meu) corpo

O treino, as dicas e aulas, o retorno e avaliação que obtinha de diferentes pessoas que circulavam em minha casa-ateliê, as considerações de Laila Kierulff, tudo isso me fazia avaliar e repensar. Curioso pensar nisso agora. Como as peças estavam sempre expostas na varanda em seus muitos processos, as pessoas mais íntimas de meu convívio demandavam que eu retirasse o plástico que as envolvia, que permitissem que elas vissem as peças. Isso me colocou em constante avaliação.



Figura 54: Produção experimental durante 2º semestre de 2016. Foto: Daniel Cruz.

Foi essa soma de relações e sociabilidades, e a constância no treino, que me permitiu melhor coordenação bimanual. Laila salientava que eu estava aprendendo a língua do barro, e que deveria treinar as minúcias de “ver com as mãos”. Aprender a tocar, eliminar os lugares onde “os olhinhos param” e entender a paisagem da peça. Em cada fala, as mãos inquietas bailam muito elegantes. No Ateliê, ela convoca as peças para concretizar sua fala, e, aí, apresenta seus conhecimentos técnicos (esses podemos ler nos manuais também) junto com os saberes tácitos. Na prática, funciona assim. Depois de me explicar tecnicamente as reações físico-químicas de regularizar a superfície, por exemplo, ela pega minha mão com determinação e me faz sentir o concreto físico-químico, “ver com a ponta dos dedos”. Faz meus dedos compararem diferentes superfícies, me ensinando a sentir e a usar o tato de forma adequada. Muitas vezes, pontuando diferenças de gestos técnicos e resultados concretos, com informações como essas: “olhe aqui”, e meus dedos são apresentados à superfície sobre a qual ela explicava; depois, em outros pontos da peça, ou em outra peça, “veja aqui”, me ensinando a tocar cada porção, e a perceber aspectos tácitos e sensíveis. Aos poucos, Laila foi conduzindo minha aprendizagem, abastecendo-me de informações do universo ceramista, como ela costuma dizer, formatando minhas mãos. O saber era incorporado, eram as pontas dos dedos que deveriam aprender.

Em seu estilo pedagógico, Laila concede total liberdade para quem está aprendendo com ela, está aberta à comunicação e às respostas do barro. A

disciplina é sempre positiva, ela trata de resultados possíveis, com uma possibilidade ampla de respostas.

Laila me indicava como prosseguir, avaliando o processo e os resultados de cada prática. Insistia na minha falta de espera do tempo do barro, que deveria fazer com mais calma ou fazer mais de uma peça para aplacar meu desejo construtor. A cada explicação técnica sobre água de modelagem, costuras na pasta, manufatura acordelada e resultados ela arrematava com reflexões que lançavam luzes nos aspectos ontológicos do processo com o barro. “Você tem que aprender o tempo do barro, saber quando acrescentar mais massa e quando esperar. Temos que esperar a argila conversar entre ela, criar memória, dar as mãozinhas, se aconchegar. Vai aos poucos, para aprender a língua do barro, para, aí sim, aprender a negociar e poder ir mais rápido.”

Eu avaliava meu desempenho e habilidade na construção de peças cada vez maiores, com boa simetria. Aprendia, aos poucos, como articular esses corpos, tendo Laila como guia e Talita como aprendiz. No primeiro pote médio que consegui produzir (pote 3), e que ficou bastante semelhante ao artefato arqueológico que o inspirou, meu corpo estava ainda sem jeito. Todas as minhas articulações estavam fletidas e angulosas, como se eu lutasse contra a argila, eu me colocava em posições desconfortáveis. Cada mão trabalhava em uma direção. Com isso, cada recipiente ficava marcado com a movimentação de instrumento que eu utilizava para tratar a superfície. Eram gestos técnicos ainda caricatos, bruscos movimentos, angulosos em um corpo cerâmico arredondado.



Punho esquerdo em supinação, obliteração dos roletes na face interna, de baixo para cima. Pote 3. Foto: Talita Barbara.



Forma final do Pote 3, levemente assimétrico na carena. Foto: Daniel Cruz.

Figura 55: Movimento assumido com a mão esquerda, para o Pote 3.

A cada recipiente, ficava mais habilidosa, trabalhava para adquirir um corpo, mas isso não significa um empreendimento progressivo, como disse Latour (2007), e sim descontínuo. Não há uma melhora linear, mas altos e baixos. Certamente esse empreendimento produz “simultaneamente um meio sensorial e um mundo sensível” (LATOURE, 2007:40). Percebia as muitas variáveis a observar, para as quais nem sempre tinha bom tempo de resposta ou conhecimento para agir no momento certo, nesse diálogo com o barro. As conexões e explicações de Laila me mostravam um caminho de múltiplas respostas e concatenações para cada pergunta. Relações aparentemente heteróclitas eram estabelecidas para explicar correlatos materiais, por exemplo, a relação entre as trincas de uma peça durante a secagem e o tempo seco, que pode acelerar a taxa de secagem. As conexões na olaria são sempre rizomáticas, nenhuma explicação é direta ou monocausal. A porosidade da peça, por exemplo, pode ser avaliada colocando a língua na superfície cerâmica, se grudar, é porque tem grande quantidade de poros. Para explicar essa presença, é preciso pensar na relação entre o tipo de argila, tratamento de superfície, tipo de queima e gráfico de temperatura.



Figura 56: Produção pote 4 (esquerda) e morfologia final do pote 6 (direita). Fotos: Daniel Cruz.

Desde o início, evitamos utilizar mesas para a manufatura, utilizamos o chão e, em alguns casos, um banco baixo. Era uma escolha que se desenhava para criar um desafio de corpo e, ao mesmo tempo, a sua percepção, o que tinha a vantagem de nos colocar em uma posição mais próxima daquelas oleiras indígenas. Meu treino incluiu o corpo no sentido de tentar harmonizar minhas enormes diferenças de lateralidade, perfazendo ações bimanuais. Desde novembro de 2016, treinava conscientemente essa simetria corporal, utilizando

alternadamente as duas mãos, para evitar locomover o pote úmido. Assim treinava o movimento de obliterar os roletes, por exemplo, utilizando a mão direita trabalhava a porção esquerda interna do pote, e com a mão esquerda à direita do pote, perfazendo toda a circunferência sem me movimentar. Com apoio dos pés e joelhos para conter os potes grandes, é possível se acomodar sentada em um banco baixo. Em pouco tempo, foi possível modificar meu jeito de corpo; moldando o outro, fui também moldada a novos gestos. Claro que não eram gestos que eu inventava, mas sobre os quais eu era instruída, e ao mesmo tempo em que buscava enraizá-los, criando meu próprio modo de gestuar. Aos poucos, fazia “acontecer dentro”. Como disse Vianna (1990), caminhava no sentido de perceber meu corpo e treinava os gestos possíveis para realizar cada tarefa. Cada recipiente permite a repetição incontável de gestos técnicos. Para regularizar a superfície, por exemplo, é preciso raspar a cuia tangencialmente, em toda circunferência, em um movimento rítmico, negociando a força de aplicação e o ângulo de cada ato.



Figura 57: Manufatura do pote 8 com desempenho bimanual para obliteração dos roletes. Foto: Daniel Cruz.

Todo esse fazer foi realizado com consultas e verificações, conselhos, explicações e visitas de Laila ao “meu ateliê”. Cada postura de corpo, cada posicionamento de dedos no instrumento, cada ponto da argila, tudo era averiguado por Laila, cada detalhe contava para as narrativas que ela buscava arrancar de mim. Cada narrativa era seguida de um pedido para demonstrar o procedimento, como se as palavras não bastassem, era preciso que se fizesse a coreografia corporal, a demonstração do gesto que resultou naquela marca. Assim, não havia correção do gesto, mas um debate, um acompanhar do

processo de “acontecer dentro”. Laila me pedia para mostrar um gesto, para entender como estava fazendo o tratamento de superfície com cuia, meu instrumento predileto para essa tarefa. Nesse começo, ao me pedir por demonstrações, invariavelmente eu contava para ela como tinha feito. E, assim, respondia com riqueza de detalhes, em uma longa narrativa. Ela sempre escutava toda a explicação, muito interessada. Depois, reiterava, “eu quero ver, agora me mostra como você faz”. Como uma médica chinesa, mostrava-me como meu corpo estava retraído, contraído, tenso, em pontos que não deveriam existir tensões. Ao me mostrar, não havia em seu tom qualquer julgamento sobre meus gestos, mas indicações e seus correlatos materiais. “Como exemplo, vou te mostrar como eu faço e te explicar”, ela dizia e procedia. Depois, no ateliê, pedia para alguém me mostrar como fazia. Eram exemplos de gestos diferentes, que cada pessoa utilizava para alcançar um certo resultado. Frente a esses exemplos, deveria construir meu próprio corpo, observando a ordem e a composição geral, eu deveria fazer “acontecer dentro”.

A rotina de aprendizagem envolveu, então, ambientes públicos e domésticos. De um lado, o acesso ao ateliê me permitiu observar a produção de peças diversas, feitas por pessoas diferentes, sob a tutela de alguém. Em casa, desenvolvia produções individuais e colaborativas em “classes de habilidade”, por assim dizer. Essa forma de aprender foi muito proveitosa por me colocar em contato com uma comunidade de prática e me incentivar na produção doméstica. Ao mesmo tempo que me parecia adequada também para pensar a aprendizagem tradicional, aprendendo com pessoas diversas, de diferentes classes de habilidade, em um coletivo, uma comunidade de prática.

O resultado me deixava otimista, não por produzir peças que idealizei, pois, uma parte delas não ficou exatamente como desejava. A secagem revelava, ainda, trincas e ações indevidas. Mantinha-me otimista, pois conseguia explicar eu mesma minhas ações, meus equívocos, minha pressa e pressão sobre o barro, sabia por qual caminho deveria ter ido e para o qual não pude retornar. O erro não me fazia acertar, mas me fazia mensurar onde estava e onde desejava estar. Aos poucos, ainda de forma inconstante, construía meu corpo compósito ao produzir outros corpos. Aprendia a lidar com as ferramentas, criando afetos e paixões instrumentais.

Entre agosto e novembro de 2016, consegui construir grandes recipientes, de morfologias diferentes. Comecei fazendo recipiente de cerca de 10 cm de altura com 20 cm de diâmetro de borda; e cheguei em peças bem maiores, de 57 cm de altura, com cerca de 42 cm de boca.

Laila me disse, em dezembro de 2016, que tudo que ela poderia me ensinar, já estava plantado em mim como uma semente. Agora, era minha responsabilidade fazer florescer, completou. Talvez, pela minha expressão facial alardeada, ela me garantiu que me auxiliaria a regar o grão, na medida da necessidade. Finalizou me tranquilizando que tudo que era preciso eu já sabia no mundo das ideias. “Você já observou a cerâmica por muito tempo, então sabe bastante. Mas para conhecer o barro não basta olhar, é preciso agir junto com ele, você tem feito isso. Agora precisa conhecer o fogo também.” Sorrindo, parecia ver meus pensamentos e minha angústia.

Comecei o ano de 2017 com oito peças grandes em minha casa, sendo que duas delas sofreram acidentes por serem relocadas ou por ficarem úmidas com o período das águas, e descolarem a borda ou a base. Por esses acidentes, uma sala foi disponibilizada no MHNJB-UFMG para guardar as peças cerâmicas, uma vez que as queimas seriam realizadas por lá. Ampliava, assim, a área de acondicionamento, criando uma reserva técnica de peças experimentais. Nesse momento, era dada como certa minha condução nas réplicas para a exposição permanente do Museu.

Evitando o período das águas, retornei às experimentações em março de 2017. Minha primeira peça daquele ano (peça 9) foi também minha primeira encomenda para compor uma experimentação arqueológica idealizada por Maria Jacqueline Rodet no MHNJB-UFMG, para transformar o quartzo em citrino. A peça deveria ser globular e com acabamento para impermeabilizar a superfície. Esse era um desafio para mim, que não conseguia fazer peças muito finas nem tinha formado meu corpo para o encanto de esfregar um pequeno seixo para vedar a superfície argilosa por horas a fio pela superfície. Fiz o melhor que pude, e a peça foi utilizada com êxito no experimento lítico.



Figura 58: Pote 9, manufatura final, março de 2017. Fotos: Lílian Panachuk.

Em busca de Adriana Martinez

Laila me disse no início de 2017 que não sabia mais como me ajudar e, pensando bastante, entendeu que deveríamos ir para Paraty, no Rio de Janeiro, onde eu fazia uma oficina com a ceramista argentina Adriana Martinez, que dedica sua vida ao estudo e produção de peças cerâmicas seguindo os saberes de inspiração pré-colombianas. Laila trouxe seu computador para me mostrar um filme que havia assistido na noite anterior, mas não achou o dito filme. Então, contou-me sobre Adriana, as réplicas de técnicas originárias, queima a lenha e tudo mais. Topei, antes mesmo de consultar minhas finanças. Em questão de segundos, nossa jornada estava planejada, seríamos quatro viajantes: Litza Libelo, Mônica Cunha, Laila Kierulff e eu.

Em abril de 2017, conforme combinação prévia, fomos ao XI Encontro de Ceramistas em Paraty. Conhecemos Adriana Martinez na abertura do evento, quando falou brevemente, embora fosse a convidada em destaque. Não a conhecia, mas me pareceu que estava pouco à vontade. Disse que o barro guiou toda sua vida, e que não seria útil falar muito, preferia mostrar suas peças e realizar a oficina no dia seguinte. Ela tocou algumas vasilhas silvantes, com o auditório silente, assistindo maravilhado.



Figura 59: Abertura do evento em Paraty-RJ. Fotos: Lílian Panachuk.

Ao final da palestra, a coordenação abriu para perguntas. Laila estendeu a mão para o alto, indicando que queria falar. Não havia nenhuma outra pergunta, a não ser a dela. Ela queria saber como se inscrever para a oficina de Adriana, pois não havíamos encontrado a informação. O anfitrião e idealizador do evento, Dalcir Ramiro, informou sobre as oficinas e indicou que as inscrições seriam realizadas na manhã seguinte.

Laila me disse, na manhã seguinte, que iria me levar até o local da oficina para garantir que tudo estaria certo. Achei curiosa a preocupação, que acabei por aceitar, depois de declinar por duas vezes. “Nós viemos até aqui, vou te levar no ateliê, que está bem perto. Depois faço a atividade que escolhi”. Ao chegar, não consegui me inscrever, não tinha vagas. Parecia que a Mestre sabia quando ajudar a Discípula, parecia que ela podia prever o que aconteceria. Laila ficou muito argumentativa, mais do que usual, e conseguiu reverter a situação. Enquanto fui fazer o pagamento, Laila ficou conversando com Adriana, e narrou brevemente meus interesses. Escutei que falavam de mim, mas não tinha traquejo algum naquele momento. Estava acanhada, não esperava ter que lutar por uma vaga. Aliás, não imaginei que alguém tivesse que lutar por ela para mim. Por algum tempo, achei que não me desejassem por lá e me intimidei. Sentei-me em um banco pequenino, na quina da mesa que ardia com o sol. Laila, ao notar onde eu estava sentada, divertiu-se em me ajudar. Ela realmente dava gargalhadas enquanto dizia que eu não podia me sentar ao sol sendo tão branca. Fiquei ainda mais encabulada, garantindo que estava delicioso ficar ali. Ela e Adriana riram juntas, e sem muitas palavras relocaram levemente a mesa e as cadeiras para que ninguém ficasse ao sol. Laila ficou ainda por algum tempo,

trazendo essa leveza gasosa ao calor escaldante do interior carioca, e, logo, evaporou-se.

Técnicas pré-colombianas

Adriana pediu que nos sentássemos e falou brevemente o que faríamos, mostrando suas peças. Ela estava preocupada com o entendimento da língua, falava em espanhol devagar e perguntava se a entendíamos. Recebemos o material – argila, uma taboa de madeira, um pedaço de bambu e uma lixa – e a primeira instrução: devíamos medir cada pedaço de argila em relação ao nosso corpo. Cada pessoa deveria fazer quatro bolinhas maciças similares em tamanho, que deveria caber na nossa mão fechada. Adriana nos falava e realizava a tarefa ao mesmo tempo. De cada bolinha compacta, faríamos uma cuia, garantindo tamanho e espessura similares – em cada uma e entre elas, pois deveríamos reunir cada dupla formando dois globos. Juntaríamos cada dupla de cuias através da “costura” para ter dois bojos para a vasilha silvante. Abriu uma cuia pela técnica do beliscado e mostrou a manutenção da espessura. Fez ainda outra cuia, rapidamente. Tirou um pequeno instrumento de madeira do bolso e deslizou por entre os lábios. “Asegúrese siempre de que la herramienta esté suficientemente húmeda”. Umedeceu o instrumento e demonstrou a “costura”, ranhuras para facilitar a aderência das duas partes, ao aumentar a superfície de contato e melhorar a apreensão.

Entre a plateia, via-se a surpresa pela lambida generosa dada no instrumento. De minha parte, eu me deliciava, pois o corpo era a medida de todas as coisas e, nele, matérias e materiais se embrenhavam.

Além dos dois globos, deveríamos fazer três tubos de argila, também observando as medidas de nossas mãos. Deveriam ser menores que o comprimento do dedo de nossas mãos, e absolutamente simétricos. À medida que realizávamos individualmente a tarefa, Adriana atendia cada pessoa em particular, dando instruções.

O tempo passou em um instante, e, depois de realizar a tarefa pedida, dois globos e três tubos, fui avisar Adriana que iria almoçar. Ela ficou indignada, e quis verificar minha produção. Esclareci que voltaria logo, o que não a deixou mais satisfeita. Verificou minhas peças, e me disse o que deveria fazer antes de

ir almoçar: seis pré-formas de apitos. Cada uma consistia em uma pequena bola oca, e uma ponta maciça, o que me pareceu o salgado conhecido como coxinha na nossa culinária brasileira. Realizei a tarefa solicitada, sem pestanejar. Antes de deixar a sala, mostrei o trabalho finalizado, e ela me autorizou a sair. “Puedes irte ahora, pero vuelve pronto. ¿Entiendes? Aún tienes muchas tareas.” Nessa pausa, pensava no estilo pedagógico de Adriana, rigoroso e acelerado, empenhado em honrar o saber originário e ancestral em cada peça produzida sob sua tutela. Esse rigor técnico e tradicional, por assim dizer, contrasta com a liberdade artística geralmente enfocada nos ateliês. Adriana pretende pontuar um ofício e mostrar a importância e complexidade nessa produção oleira ancestral. Para ela, a técnica liberta (me enquadro aqui), enquanto, em ateliês artísticos, a criatividade liberta.

Quando retornei, Adriana me mandou refazer os tubos, antes de montar minha vasilha e, depois, lixar a ponta do bambu, em seguida, me mostraria como fazer apitos. Refiz esses tubos muitas vezes, até Adriana achar aceitáveis.

A montagem da vasilha silvante me fez ter confiança em mim mesma. Estava radiante! Consegui executar cada etapa, e minha vasilha estava compacta e elegante, aos meus olhos. Adriana fez uma série de observações para meu progresso, ela via muitos defeitos de confecção, mas garantiu que estava suficiente. O dia acabou, e as demais tarefas ficaram para o dia seguinte.

Logo de manhã, fui lixar o bambu para criar o instrumento para o corte do apito, pois julguei que seria fácil. A produção do meu instrumento parecia não ter fim, lixava intensamente a ponta do bambu, e Adriana nunca achava que estava suficiente. Por fim, preferiu me emprestar um instrumento seu, pois eu não conseguia alcançar nem a espessura nem a largura correta para o corte do apito. Nunca achei que fracassaria ao lixar um bambu já partido no tamanho correto, mas a rigidez artesã era maior que meu desejo operário. Mesmo assim, a confiança em ter feito a vasilha me abraçava, e foquei em cortar o primeiro apito, tendo Adriana ao meu lado. A minha incapacidade em calcular a força que deveria aplicar fez com que minha pequena peça se partisse em pedaços. Adriana me encorajou a tentar novamente. Fracassei mais uma vez, de forma diferente, produzindo um corte muito largo. Adriana me explicou novamente o funcionamento do apito, e me pediu para observar um apito dela. Contemplei o modelo e seus gestos técnicos. Peguei uma nova peça, e meu gesto a fez partir,

antes que Adriana pudesse intervir. Ela ficou claramente frustrada com minha incapacidade, e me disse, inflexível, “piensa como el viento”. Talvez minha expressão facial denunciasse minha incapacidade de entendimento, ela então me acolheu. “Si fueras un respiro, ¿cómo sería? Imagina que eres el aire y debes atravesar este artefacto para silbar. ¿Qué camino usarías? Tienes que entender el camino como si fuera el aire que lo atraviesa.”

Achei sua fala triunfal, imediatamente, tentei ser o ar, pensei em seu caminho pelo canal de insuflação e pela abertura do apito. Respirava e tentava entender o ar, seu movimento pelo meu corpo e as mudanças que causava em meus pulmões e em todo aparelho respiratório. Tentava, obstinadamente, ter consciência corporal e buscava relaxar os ombros. Nesse momento, Adriana tentou modelar os meus movimentos, ajeitando minha postura à cadeira, mostrando minhas áreas tensas, que ela via por meio de movimentos desnecessários que eu executava ao produzir a peça. Eu tentava estar consciente e calma, mas, a cada derrota, ficava mais desconcertada. Por fim, conseguimos um apito com som bem baixo.

Adriana me indicou que deveria montar com o apito obtido e decorar a vasilha, para não ficar sem tempo. Não consegui realizar o alisamento conforme ela me indicou. Disse que o tempo não permitia um bom polimento, mas via as colegas ao meu lado com as peças brilhando. Claramente, não era um problema de tempo, mas de prática e empenho nessa tarefa no sentido do gesto técnico. Finalizei a peça, Adriana me garantiu que iria resistir.

Depois deveria fazer mais algumas pré-formas de apito, para cortarmos ainda naquele dia. Ela queria um apito mais sensível ao ar. Fiz como ela me indicou. O horário oficial da oficina já havia se esgotado naquela altura, mas Adriana me disse que só iria embora quando eu conseguisse ter um apito mais eficiente. Isso aumentava minha responsabilidade em acertar o corte na peça. Das seis pré-formas que fiz, somente uma resistiu. Fez um som baixo, mas, para mim, foi o possível naquele momento. Encantei-me e comecei a tocar insistentemente meu único apito sonoro de qualidade. Adriana me advertiu. “Ahora debes pensar como la arcilla. Con cada respiración, la arcilla se humedece nuevamente con la saliva, y no le gusta hacerlo”. Naquele momento, pensava que já tinha essa semente plantada por Laila, “argila não gosta de dar macha-ré” – em uma de suas muitas metáforas automobilísticas. No entanto, eu

não era capaz de acionar esses saberes por mim mesma, precisava de lembretes. Olhei minhas peças antes de partir, e as deixei secando no ateliê.

Todos os participantes, dezoito no total, conseguiram finalizar suas peças. Adriana cuidou de cada uma delas com atenção, instruindo-nos e exigindo nosso empenho. Os colegas, na maioria, já estavam acostumados ao barro, eram estudantes de olaria ou ceramistas profissionais. A faixa etária variava bastante, sendo todos nós adultos, com exceção de um aluno muito novo, com 13 anos. Em dois dias de trabalho, as nossas peças estavam bem compactas e acabadas, prontas para a queima à lenha.

Era possível avaliar, pela qualidade das peças, o grau de habilidade através do controle manual, observando, por exemplo, espessura, junções, tratamento da superfície e decoração.



Figura 60: Participantes da oficina de vasilha silvante, Paraty, Rio de Janeiro.

Encontro com o fogo e a Mestra

O último dia do curso foi dedicado à construção do forno e à queima das peças, justamente meu objetivo nessa oficina. Eu estava confiante, mas percebia alguma descrença no ar. Como as peças irão resistir se ainda estão molhadas? Essa era uma pergunta feita à Adriana e entre nós. Eu me mantinha confiante em seus saberes, pois via nela a mesma mestria que via em Laila.

Nesse dia o trabalho foi intenso. Aos poucos, ela me indicava o que deveria fazer, e me corrigia ríspida, cobrando mais empenho. A primeira tarefa foi amassar o barro junto com serragem. Eu tentava reproduzir os gestos e a

postura de Adriana. Ela olhou para mim e perguntou: “¿No tienes más fuerza en tus manos? Debes amasar la arcilla con más voluntad y determinación. Necesitamos trabajar rápidamente, tenemos poco tiempo y hoy somos pocas personas”. Soquei o barro com a mesma força que via Adriana aplicar, minhas mãos se feriam a cada murro, resignada continuei a tarefa sem reclamar. Involuntariamente, meu sangue e suor eram acrescentados à massa. Laila percebeu que minhas mãos se machucaram e me recomendou moderação. Adriana achou graça de minha fragilidade manual: “Te lastimaste la mano, Lili. ¡Qué mano tan delicada, pobrecita! Déjame ver”. Segurou minhas mãos entre as suas, deu uma gargalhada doce, e me disse encarando meus olhos e minhas mãos, alternadamente: “Así se forma una mano, con mucho trabajo. Lo estás haciendo bien, sobrevivirás”. São estilos pedagógicos distintos, igualmente impactantes, cada uma, a sua maneira, me ensinam e compartilham comigo saberes preciosos.



Adriana me orientando no amassar do barro, e detalhe da massa argilosa.

Figura 61: Preparo da argila para o forno. Fotos: Laila Kierulff.

Depois de preparar a argamassa, começamos a montagem da estrutura do forno pelo arco da câmara inferior. Adriana exigia rapidez e perfeição a cada tarefa, e eu sentia que ela demandava ainda mais de mim, pois agia imediatamente às suas ordens, como uma discípula obediente. Parecia que estava sendo testada em todos os aspectos: resistência física, capacidade de trabalho, empenho, tempo de resposta. De minha parte, tentava me mostrar capaz em cada teste.

Adriana não era complacente com minha inexperiência, ao contrário, exigia atenção máxima e apuro no fazer. Eu estava atenta a cada ordem, seja para mim ou para outrem. Queria absorver tudo, e, talvez, meu empenho tenha

me colocado como pretendente de aprendiz. Ela explicava cada passo, e eu olhava e concordava com tudo, mesmo quando devia discordar.

A cada etapa, mandava-me tocar nos materiais para ver com o corpo. E, nesse dia, diversas vezes pegava minha própria mão e a fazia tocar depois que explicava. Percebi que não sabia nem ao menos tocar verdadeiramente um artefato em construção. Esfregando minhas mãos em cada tijolo, explicava-me como devia tocar para ver melhor. Laila sorria para mim, como para me lembrar de que ela mesma já tinha feito o mesmo comigo. Ensinavam-me o uso das mãos, o tato. Esse toque é a construção do sentido da manufatura, entendendo que o concreto é mesmo sensível, sendo essencial que o corpo participe ativamente dessa construção de sentido, o saber deve ser incorporado. O espaço a ser construído era pequeno, e nossos corpos estavam próximos, íntimos e protagonistas dessa construção colaborativa.



Figura 62: Etapas de construção do forno. Fotos: Laila Kierulff.

Gastamos cerca de uma hora e meia de trabalho, com uma equipe de cinco pessoas, e o forno estava pronto para uso. Durante a construção, as peças ficaram próximas a uma fogueira, e foram distribuídas em arco. Adriana estava cuidando atentamente da temperatura das peças e do grau de secagem, através do toque em cada uma. Pegava cada peça com as duas mãos abertas, e demoradamente avaliava onde ela ficaria melhor. Não havia pressa. Assim relocava cada uma, com calma. Julgando pelo que via, peguei com vontade a minha própria vasilha silvante, que estava surpreendentemente quente para as minhas mãos. Nada passava impune. Adriana e Laila riram de minha pretensão em ter as mãos aptas ao fogo. Certamente, não tinha essa habilidade. Laila, rindo, ainda me perguntou se a peça estava quente o suficiente. Estava encabulada, e tentei explicar que para mim estava sim intocável, mas não era essa uma verdade absoluta. “Seu corpo ainda chega lá, é só ir moldando”, sentenciou sorridente.



Figura 63: Processo de secagem e esquentas das peças. Fotos: Laila Kierulff.

Com o forno pronto e as peças já preparadas, Adriana inseriu cada uma delas na câmara superior, sobrepondo em camadas de acordo com o peso, espessura e acabamento. Para efetuar essa operação, devíamos transportar as peças, que estavam quentes, ao menos para mim. Adriana estava organizando as peças na câmara, e segurava com firmeza cada uma, usei recursos como pano e apoio no solo, e, mesmo assim, eu me queimei inúmeras vezes. O contraste era, ao menos, curioso. Adriana me pedia para segurar uma peça que ela amparava com uma mão segura, e entregava a mim, que tinha já sido “avisada” anteriormente que as peças não eram para minhas mãos. Eu estava cautelosa, com medo do calor das peças.



Figura 64: Montagem do forno, início e fim. Fotos: Laila Kierulff.

Antes de iniciarmos o fogo, ela se abaixou e organizou uma oferenda na câmara inferior. Dois apitos, já queimados anteriormente; e alimentos diferentes que estavam disponíveis: pão e doce. Ela explicou solene a importância de alimentar o fogo, de presentear o fogo e de observá-lo. “Es importante regalar el fuego si queremos que todo salga bien. Dependemos de él y él de nosotros. Cada fuego es único, por lo que debemos ir despacio y luego ir rápido.”



Figura 65: Oferenda ao fogo e início da queima. Fotos: Laila Kierulff.

A queima durou cerca de seis horas contínuas. Inicialmente, com o fogo baixo por uma hora, para esquentar as peças, depois, aumentamos gradativamente sua intensidade, até que lambesse as peças. A lenha estava molhada, o que demandava empenho de nossa parte para não deixar o fogo apagar. Durante esse tempo, o núcleo duro do trabalho erámos eu e a jovem ceramista Tatiane Prudencio Torrez, guiadas por Adriana Martinez. Laila se encarregou do registro fotográfico, Litza e Mônica estavam no apoio cuidando de nosso bem-estar.

Trabalhamos intensamente o dia todo. No final da queima, Adriana tirou cada peça com um galho improvisado, algumas estavam ainda incandescentes. Uma das peças que ela mesma fez no curso foi usada para celebrarmos a queima. A peça foi retirada do forno e resfriada com água e depois verificada com o esfregar de um pano seco. Adriana verteu confiante uma garrafa de vinho na vasilha, segura de que o volume seria perfeito para conter todo líquido. Ela agradeceu o barro, o fogo e às pessoas. Deu um gole generoso no vinho recém-servido pelo recipiente, que foi repassado de mãos em mãos. Ao beber, eu me emocionei, meus olhos marejaram. Ao transformar as peças, sentia minha transformação. Contive meu desejo de chorar intensamente, mas não passou despercebida minha emoção. Estava completamente impactada, transformada,

ao compartilhar esse processo de transformação da argila para a cerâmica através do fogo.

Compartilhamos a bebida, o fogo e todo o processo das peças e dos nossos corpos. Para materializar toda a vivência, ganhei de presente a dita peça, das mãos de sua produtora, como um prêmio para meu empenho em todas as tarefas. Era como uma medalha.

No cair da noite, com o fim da queima, fui agradecer e me despedir de Adriana, sem saber quando a veria novamente. Sorrimos mutuamente, e nos abraçamos. Ela me segurou pelos braços, encarou-me e perguntou. “¿Lili, de Paraty vuelves a tu casa en Belo Horizonte?” Concordei com a cabeça, sem entender o que significava essa pergunta. Julguei que entendia mal o espanhol. Repeti a pergunta dela mentalmente.

Ao mesmo tempo, ela prosseguiu. “Me gustaría ir allí contigo, trabajar, conocer el museo. Todavía necesita aprender el silbato mejor, y tengo unos días antes de dar un taller en São Paulo. Podría enseñarte y ayudarte con lo que ya has hecho. Me gusta la arqueología brasileña. Te gusta trabajar, yo también”.

Parecia irreal. Concordei em recebê-la em Belo Horizonte, mas não era capaz de acreditar. Tinha, então, outra Mestre, fui recrutada novamente.

Dois dias depois, recebi Adriana Martinez em Belo Horizonte, e ela pode ver toda minha produção, pois não tinha feito a queima das peças produzidas no ano anterior, justamente por conta da estação úmida.

Em poucos dias de sua presença em Belo Horizonte, trabalhamos bastante nos apitos (PANACHUK, 2018) e, logo em seguida, ela me aconselhou a ensinar sobre eles em minhas aulas, ou em oficinas, para poder lembrar, aprender e treinar.

Toda minha produção com Talita estava acondicionada na sala do Museu, e ela pôde ver o que havíamos produzido no ano anterior. Através dos recipientes já finalizados e secos, avaliou as peças e fez uma narrativa detalhada sobre caminhos e técnicas que deveria tentar. Apontou e explicou acerca de procedimentos e desigualdades de força na aplicação do gesto, e fez observações sobre a argila que deveria usar. Conversamos e trabalhamos por dois dias seguidos, debatendo a técnica em cada pormenor.

Nesse período, Adriana me disse: “te enseñaré a moverte con tu propio cuerpo, debes observar tu propio gesto para aprender arcilla. Para tanto, deberá

criar su propia verdade”. Não tinha certeza do que significava. Ela prosseguiu dizendo que eu poderia mandar mensagens para ela, por áudio, mandar fotos dos materiais em produção. Disse-me, ainda, que me ajudaria a construir o forno, mesmo de longe, da Argentina.

Antes de partir de Belo Horizonte, Adriana reforçou enfática: “Aprenderá cerâmica a través de palabras, observación, claro, más solamente a través de la práctica terá algo. Es una manualidad, una artesanía, un oficio, sin práctica no hay nada”. Ela propunha o mesmo que Laila, a orientação estava condicionada à execução de peças. A leitura sobre o fazer cerâmico das mulheres indígenas me impulsionava no mesmo caminho, de experimentar com meu próprio corpo, percorrendo a via do exemplo e da aprendizagem cotidiana. Encontrar duas Mestras foi uma honra, sentia-me como uma iniciada, pela primeira vez, embora a cerâmica fosse mesmo uma técnica já conhecida.

O treino nosso de cada dia

Estava bem mais confiante em minha habilidade, pois vinha treinando com constância. Nos meses seguintes, entre abril e maio de 2017, treinei intensamente, em especial as miniaturas. Adriana me indicou a necessidade de focar na forma dos recipientes e na aplicação das tintas e relevos, através de peças pequenas, para apurar meu controle motor. Solicitou ainda que tentasse fazer peças mais finas, para gastar menos material e não o pensar como recurso, mas como patrimônio natural. Dei razão a ela, e iniciei a produção das miniaturas, que me permitiram entender a forma e testar tintas e instrumentos.



Figura 66: Pote 10 (esquerda) e pote 12 (direita). Fotos: Daniel Cruz.

No dia 13 de maio de 2017, ministrei minha primeira oficina, no Ateliê de Laila, em Brumadinho, para ensinar a fabricação de uma das formas do apito pré-colombiano, uma vez que Adriana tinha me dado essa instrução, e Laila estaria comigo, o que me deixava bem mais tranquila. Essa responsabilidade em ensinar algo que mal sabia me fez procurar formas de apresentar as etapas, e desenvolvi desenhos e materiais de apoio, tentava e me esforçava para dar conta da diversidade de pessoas e suas habilidades motoras. Foi nesse dia que conheci Alissa Rezende, uma jovem entusiasta e, naquele momento, estudante de arquitetura que estava tentando se enturmar na cerâmica. Aproximamo-nos nos meses seguintes, e foi com ela que retornei à produção de peças grandes.

Estruturas de queima

Em agosto de 2017, decidimos replicar o forno de tiragem direta, conforme Adriana Martinez havia nos ensinado. Junto com uma equipe multidisciplinar de técnicos do MHNJB-UFMG, foi possível definir uma área a ser utilizada para o que se formatava como um projeto de extensão intitulado “Arqueologia e educação: processos de queima cerâmica”. Assim, foi possível desenhar as estruturas de queima em local estratégico, em uma clareira já existente, visando à segurança e a boa realização da tarefa, em uma construção conjunta com a equipe técnica do Museu. Era necessário realizar a transformação das peças feitas.

A produção das estruturas foi feita em parceria com ceramistas. Laila Kierulff esteve presente em cada etapa, auxiliando minha memória com sua sabedoria. Alissa Rezende pediu para participar do projeto, e esteve em cada tarefa com muita disposição ao trabalho. Outras alunas do ateliê que nos ajudaram foram Matilde Haas, Ana Lúcia Batista, Ângela Pessoa, Heloiza Blanc e Mônica Cunha. A equipe do Setor de Áreas Verdes do Museu nos auxiliou em cada etapa, em especial Alzemar Silva e Marco Silva. E também contamos com a participação de estudantes de uma disciplina ministrada por Mariana Cabral.

Começamos, de fato, no final de agosto e início de setembro de 2017, com a construção de estruturas específicas; o que não tomou muito tempo, foram três dias de ação, somando cerca de quinze horas de trabalho. No total, 35 pessoas, divididas em três turmas, em dias diferentes.



Figura 67: Localização da área de queima cerâmica e organização geral. Fotos: Daniel Cruz.

A equipe das Áreas Verdes do MHNJB-UFMG escavou as duas covas, utilizando instrumentos metálicos, de acordo com as medidas, desenho e com as conversas que tive com Alzemar e Marco. Cada cova era abaulada, com dois metros de diâmetro e um metro de altura, para utilizarmos na queima.

Construímos, ainda, um forno de tiragem direta com tijolo e argamassa e outro com um grande cupinzeiro já abandonado. As alunas do Ateliê Laila Kierulff vieram para a construção do forno de tijolos, que realizamos em dois dias de trabalho, também com o auxílio da equipe das Áreas Verdes. Foram eles que finalizaram o rosto do forno, feito por André Prous, dando características caboclas, segundo me informaram, “para ficar parecido com a gente”. Um grupo de estudantes da disciplina ministrada por Mariana Cabral auxiliou na produção

do forno de cupinzeiro, com uso de instrumentos metálicos para abrir as diferentes câmaras na peça. Laila e Alissa vieram também para essa etapa. Desde essa época somos um trio inseparável.

Gastamos quatro dias e vinte horas de trabalho com a organização do material e execução das estruturas, e o preparo da queima com a seleção do combustível a ser utilizado. Recolhemos a lenha seca caída, normalmente coletada pelos serviços de áreas verdes nas trilhas para visitação do MHNJB-UFG, e, então, depositamos na área de queima.



Figura 68: Construção do forno de tiragem direta, ago./set. 2017. Fotos: Lílian Panachuk.



Figura 69: Construção do forno de cupinzeiro, ago./set. 2017. Fotos: Lílian Panachuk.

A queima foi realizada logo depois de construirmos as primeiras estruturas. Tínhamos, então, muitas peças, e eu estava ansiosa por esse momento. Acondicionados no Museu, estavam vinte recipientes meus e de Talita, entre grandes, médios e miniaturas, além de miudezas diversas, como apitos, chocalhos, carimbos. Somaram, ainda, outras vinte peças pequenas do Ateliê Laila Kierulff, entre recipientes com inspiração arqueológica, chocalhos e apitos. Essa queima envolveu todas as nossas peças feitas entre setembro de 2016 e março de 2017.

De minha parte, queria ver o fogo abraçar as peças, tinha sonhado com esse momento diversas vezes. Minha ideia era fazer dois fogos ao mesmo tempo. Estava ardendo de desejo de ver o fogo, escutar seus estalidos, sentir seu cheiro. Queria me aproximar o máximo possível. Laila não queria utilizar essa estratégia, mas argumentei tanto que ela me deixou, então, aprender diretamente com o fogo. Assim, utilizamos uma das covas preparadas e o forno de tijolo, nomeado Adalberto.

A organização das peças nas duas estruturas, no entanto, foi feita com pulso firme pela Mestra, que orientou a posição de cada uma delas, não me dando brecha para fazer do meu jeito. Trata-se de uma arquitetura delicada, é preciso que as peças preencham o espaço e, ao mesmo tempo, que deixem um caminho para o fogo, explicava a Mestra ceramista para mim, como a justificar sua rigidez pedagógica naquele momento.



Figura 70: Montagem das peças no forno de cova, fogo acendido por arco e broca. Fotos: Daniel Cruz.



Figura 71: Montagem das peças no forno de tijolo, fogo acendido por “atacante”. Fotos: Daniel Cruz.

Era um momento pessoal delicado para ela, que passava por um período de luto, mas, mesmo assim, sugeriu mantermos a data do evento. Convidamos muita gente, em especial ceramistas e pessoas ligadas à arqueologia, concentrando aproximadamente 28 participantes e ainda outros 20 estudantes passaram por lá nesse dia. Convidei um amigo, especialista em técnicas tradicionais de fogo por fricção, Giuliano Toniolo, complementando o tema da arqueologia experimental.

Depois de garantir a arquitetura das peças na área de cada forno, colocamos fogo em cada estrutura. Antes, no entanto, cada uma delas recebeu uma oferenda: peças já queimadas, alimentos e plantas locais. Eram os presentes para o fogo.

Adriana havia dito várias vezes sobre a oferenda, sobre a sua importância. Penso que ela ficou preocupada em relação à minha obediência nessa tarefa. Ela voltava ao assunto, usando diferentes argumentos. “Sé que eres ateo. Sé que tienes pensamiento científico. Pero debes observar y tomarte en serio el regalo, el regalo por el fuego, tu forma de iniciar el diálogo, con respeto, presentando el fuego que deseas”. Era um procedimento para pedir permissão. Desde então, a cada fogo feito, uma oferenda adequada.

O fogo para a cova foi feito por fricção, com arco e broca, por Giuliano Toniolo, sendo observado atentamente pela plateia. Assim que conseguiu o fogo, foi colocado no centro da cova, e causou uma pequena explosão. O fogo cresceu de forma violenta. Não era o nosso desejo. Em minutos, as labaredas se formaram e cresceram enormemente, chegando a cerca de três metros de altura. Nesse momento, escutamos muitos estouros. Não o alimentamos mais, e o fogo baixou rapidamente, em 17 minutos já estavam apenas as brasas, com poucas chamas. Nesse processo, escutamos outros estouros ainda. O período

seco, com combustível muito inflamável, associado às cascas de árvores (como indicou Staden para as estruturas de queima Tupi) e folhas secas gerou um fogo muito intenso, e toda minha produção se partiu.

Foram os dezessete minutos mais longos que pude vivenciar. O dia estava abafado, sem nenhum vento, o sol ardia, o clima estava seco. Parecia que o verão tinha vindo visitar a primavera. O fogo na cova inflamou, não era prudente se aproximar, restava contemplar o espetáculo. Fiquei de pé junto à cova. Escutei cada estouro, e tentava entender a fala do fogo, do pote e da madeira. A cada instante não só sentia o cheiro da combustão, mas esse odor impregnava meu corpo e cada peça de vestuário. O fogo é um fenômeno audiovisual, que não respeita a gravidade, sobe ao seu bel prazer; como fenômeno transgressor. Meu corpo ficava cada vez mais quente, talvez uma mistura do desejo do fogo, da proximidade com o calor e o sol. De toda forma, pairando no alto, era como se o fogo me dissesse: “Quanta imprudência! Quanta imperícia! Tente depois”. Mesmo ao me lembrar do evento, tenho a sensação de que o tempo congela ou passa devagar.

Esse resultado causou uma enorme tristeza em mim, fiquei irritada amargando meu fracasso, que era também uma demonstração pública. Da plateia, recebi algumas condolências de ceramistas, e percebi alguns sorrisos sobre minha imperícia, ou assim percebia, já que estava absolutamente frustrada. Laila transbordou em lágrimas ao me abraçar, pois se julgava responsável pelo evento da quebra, na medida em que sabia que não daria certo, e me deixou seguir. Ela estava triste, achava que, por isso, estava atrapalhando de alguma forma. Nesse momento, percebi o quanto essa relação entre o fazer e o emocionar andam de mãos juntas (MATHEWS, 2014). Também chorei, e assegurei a ela que era mais que necessária. Já sorrindo ela me disse que deveria ter usado meu timbre de voz para dizer: “você não vai fazer dois fogos”, e assim simulava uma voz rouca. Assegurei a ela que havia entendido o recado, ela concordou como se soubesse da minha prosa com o próprio Mestre. Prossegui, “não consegui te convencer, e não deu certo. Acho que o fogo te ensinou algo hoje. Acho que ele te convenceu que não dá para ser assim, que é preciso cautela, mais reflexão e cuidado mesmo”. Seguimos ao trabalho novamente, lidando com essas emoções.

Giuliano acendeu o fogo do forno de tiragem direta, nomeado Adalberto, pela técnica do “atacante”, batendo uma pedra de sílex em um pedaço reto de ferro. O fogo ficou na entrada do arco. Eu me sentia bem tranquila para manejá-lo em um forno, pois sua estrutura me permitia aproximar e vislumbrar cores e sons, inferir temperatura e me aproximar, tudo em segurança. Justamente por isso, utilizei essa estratégia de forno à lenha, para que o fogo pudesse ser também mestre no meu processo de aprendizagem da olaria.

Nessa primeira queima do forno Adalberto, tínhamos uma estratégia de uma curva de temperatura suave no início, mais intensa no meio e depois fechar o forno para ocorrer o resfriamento. Não iríamos retirar nenhuma peça no mesmo dia. Traçamos o tempo de execução da queima em si para 4h30minutos, e assim realizamos.



Figura 72: Manejo do fogo na queima. Fotos: Daniel Cruz.

Laila não parecia disposta a outra decepção e cuidou pessoalmente do fogo, sentada na boca do forno, não saiu de lá nessas quatro horas e meia. Ao mesmo tempo, ela nos instruíva sobre todo procedimento e toda mudança a serem observados, além de responder diversas perguntas. A lenha, eventualmente, tínhamos que buscar mais, no monte que estava por perto. Hoje, desconfio que Laila nos mandava coletar mais lenha, para além da necessidade real, fazia isso quando nossas falas estavam muito intensas ou quando ela queria uma conversa mais intimista com o fogo. A Mestreira assistiu e nos instruiu por todas essas horas, o movimento do fogo era avaliado, bem como sua alimentação. O fogo, cauteloso no início, explodiu em chamas, para depois se acalmar, quando foi vedado para seu resfriamento e para o cuidado para com o entorno.

A retirada das peças foi realizada dois dias depois da queima, com um pequeno grupo de interessados em cerâmica e em arqueologia.



Figura 73: Resultado da queima de forno de cova. Fotos: Flávia Costa.



Figura 74: Resultado da queima de forno de tijolo. Fotos: Flávia Costa.

As peças do forno de cova, como sabíamos “de ouvido”, estavam em cacos. Retiramos as peças já quebradas, e pudemos constatar o que ouvimos em seu processo de queima. Tivemos que retirar o solo depositado para acessá-las, a estrutura estava morna. Era como um velório, falamos nada ou quase nada, em geral, palavras de condolência e incentivo. Somente Alissa e eu entramos para recolher os pedaços, auxiliadas por Laila. Cumpríamos ali um luto pela minha imprudência.

A pedagogia ceramista, como em um saber ancestral, é avessa ao desperdício, mesmo frente à tragédia, os planos são de resistência. As peças estavam aniquiladas, Laila, depois de lastimar a perda, fazia-nos pensar em o que fazer com os fragmentos. Até o final da coleta, tínhamos planos para cada naco de barro. As partes inteiras, como as bases, depois de queimadas e requeimadas, ficariam muito interessantes para a coleção didática, sugerindo marcas de uso. As peças maiores poderiam ser usadas como anteparo de peças secas durante a queima. Os fragmentos menores foram coletados e moídos para virar chamote.

As peças do forno de tijolos, ao contrário, tiveram todas elas uma queima “limpa”, com aparecimento de trincas em duas delas, que já tinham demonstrado sinais de problemas na manufatura. A retirada, já em temperatura ambiente, foi fácil e foi feita rapidamente, com todos falando a plenos pulmões. Foi quando cada pessoa pôde se envolver, retirando, cada uma, as peças que podiam admirar.

Pausa para consulta

Entre 12 e 20 de setembro de 2017, reencontrei Adriana Martinez, dessa vez em São Paulo, para um curso com ela no Ateliê de Cerâmica da UNESP, coordenado por Lalada Daghish. Na ocasião, fomos juntas para Vargem do Tanque, Cunha, São Paulo, em uma comunidade rural, tradicionalmente oleira. Nesse período, sob a tutela de Adriana Martinez, produzi muitos apitos brasileiros, participei da construção de um forno e duas queimas, uma na capital outra no interior do estado (PANACHUK, 2018).

O reencontro com Adriana foi para mim muito feliz, eu a considerava uma Mestra e estava prestes a pedir a ela uma residência artística em Buenos Aires. Ela me trouxe presentes e me tratava como discípula, solicitando ajuda verbalmente e até silenciosamente, “só com os olhos”. Para iniciar um curso, as tarefas são muitas, assim, ajudei a desembalar as peças, o que era, afinal, uma agradável tarefa e realizei outras atividades menores. O ateliê estava cheio, fui apresentada para muitas pessoas no mesmo dia e revia outras que conheci em Paraty. Eu era um agradável espécime de cientista, e, assim, minha profissão me marcou naquele grupo, como uma espécie exótica. Adriana ressaltou justamente minha atuação na arqueologia, como Laila sempre fez (PANACHUK, 2018).

Assim que pudemos conversar, Adriana queria que eu explicasse cada etapa da queima que havia realizado anteriormente. Comecei contando que o forno tinha sido um sucesso. Desde sua construção e uso, com duas peças trincadas somente. Ela me felicitou, com verdadeira alegria, e me disse que tinha notado que eu gostava do fogo. Além disso, reiterou que tinha visto nas redes sociais que eu havia colocado adequadamente a oferenda do fogo, o que era essencial para tudo sair bem, embora não fosse o suficiente.

Aguardou alguns segundos antes de me perguntar pelo outro forno. Estava surpresa comigo, e me disse. “¿Hiciste un experimento de fuego de pozo y pusiste cuatro ollas en él? ¿Eso es lo que hiciste? Vi las fotos en las redes sociales pero no sé si entendí bien, explica”.

Tive que começar explicando que eram de fato seis vasilhas grandes, todas as maiores, que ela tinha conhecido. Ela ficou indignada comigo, e me interrompeu. “¡No creo, Lili! Lo siento, pero es una gran pérdida, tienes que pensarlo. ¿Cómo no te pasó por la cabeza que no sabías cómo hacerlo? Debería haberlo intentado, con uno y no con todos. ¡Qué gran pérdida! ¡Qué lástima! Tienes que pensar mejor antes de hacerlo”. Sentia que tinha cometido homicídio doloso; não um, mas seis. Foi quando entendi cada lágrima de Laila.

Adriana tem o mesmo estilo pedagógico de meus pais. Conhecia aquele olhar de muito tempo antes. Ela marcou minha responsabilidade, dizendo que eu deveria ter calculado os riscos, estabelecendo uma franqueza e um cuidado que deveria ter com as peças, não havia espaço para esse desperdício de energia. Durante nosso convívio naquele período, ela voltou diversas vezes a esse assunto, em um reforço negativo, para garantir que nunca mais iria me atrever a ser tão imprudente. Atualmente, imagino-a contando minha imprudência, para alertar outras pessoas desavisadas e apressadas como eu.

Além dos muitos apitos que produzi, de forma obsessiva, nesse período de curso, pude observar a manufatura de dezenas de vasilhas silvantes, mote do curso na Unesp, feitas por pessoas muito competentes na produção oleira. As peças eram criativas e com grande qualidade técnica. Isso certamente me deixava acanhada. Compensava minha falta de habilidade manual, contando histórias sobre as ceramistas do rio Tapajós, na Amazônia, e minhas réplicas sonoras se tornavam, assim, também encantadas e enraizadas em uma história cerâmica ancestral que entretinha essa plateia, por alguns poucos minutos. Foram três dias de curso, para a modelagem. Não consegui me enturmar, embora tenha conhecido, na época, ceramistas com as quais mantenho contato. Alguns episódios me causaram estranheza, e realmente não era um ambiente acolhedor para mim.

Foi nesse curso que me aproximei da ceramista Patrícia Henriques, que havia conhecido antes, em Paraty. Daquela vez, em São Paulo, conheci seu charmoso ateliê, em seu apartamento em um prédio histórico imponente e já

antiquado, parecido com uma casa, lembrando sua construção nos anos de 1930. Foi lá que pedi para Adriana me aceitar em uma residência artística focando as réplicas brasileiras. Acertamos tudo. Passei o dia no ateliê, enquanto Adriana produzia uma panela.

No dia seguinte, segui o convite de Adriana e fomos juntas para Vargem do Tanque, comunidade de Cunha, no interior paulista. Foi um momento de muita intimidade, passamos o dia juntas na viagem, e falamos sobre vários assuntos: cerâmica, sexo, religião, política e muito mais. Chegamos a Cunha e ganhamos uma carona até Vargem do Tanque, onde conheci José Augusto, então com quinze anos, nosso anfitrião na comunidade. Muita gente estava retomando ou começando na cerâmica. Adriana tinha levado para Cunha uma panela em processo de produção, e trabalhou nela durante parte da noite. Foi quando percebi minha utilidade em ser tradutora e mediadora dos costumes e entendimentos culturais e linguísticos, especialmente.

Acordamos cedo e fomos tomar café, Adriana terminou sua peça durante a manhã. Toda a sua ação era observada por cada pessoa presente, com muita atenção. Em especial, a juventude local absorvia cada variação gestual, estavam a poucos centímetros dela, observando obsessivamente. Era uma coreografia de muita elegância, e esse era o comentário geral.

Depois de um farto almoço, fomos para uma visita ao forno que a família de Lourdes havia construído em sua terra, e seguimos para o então Ateliê de José Augusto, que era também um lugar de uso coletivo, desse grupo de ceramistas a retomar ou buscar esse caminho. Os dois fornos tinham a mesma arquitetura indicada por Adriana, conforme construído por nós em Belo Horizonte.

Adriana tinha acabado a produção de sua vasilha pouco antes do almoço, estava, portanto, ainda bastante úmida. No ateliê, organizou rapidamente uma fogueira e deixou as peças na proximidade, dedicava especial atenção à panela recém-feita. Lá ficaram por quase duas horas, sendo relocadas em relação à posição da peça e à distância ao fogo.

Depois, as peças foram montadas com o fogo já iniciado no forno que José Augusto tinha construído, e seguiu devagar, ficou restrito à boca do arco, por muito tempo, quase duas horas de fogo controlado e restrito à câmara

inferior. A lenha e a brasa entraram devagar, levaram duas horas para ocupar a pequena área do forno. As peças, no entanto, já estavam quentes.

Chegaram ceramistas de Cunha, para acompanhar a queima, sempre um evento atrativo. O grupo, em alguns momentos, somou quase trinta pessoas, e elas faziam tarefas diferentes: organização do espaço, atenção ao fogo, modelagem de peças, produção de instrumentos, fotografia. Muitas atividades eram realizadas pelo grupo, em subgrupos. Havia muita conversa, que, invariavelmente girava em torno do barro. Várias peças foram construídas ao longo do dia, técnicas compartilhadas, em um ambiente colaborativo e amistoso.

Ainda durante a queima, Adriana me pediu para retirar o tijolo do visor do forno e colocar a mão para ver se as peças estavam quentes. Eu dei uma gargalhada como resposta. Ela insistiu, enquanto vinha em minha direção. Sorrindo, como se já soubesse antes a minha reação, disse que não estava tão quente assim, que não me colocaria em perigo, que eu poderia confiar nela. Enquanto falava, agia. Retirou o tijolo do visor do forno, colocou sua mão aberta demoradamente em algumas peças. Àquela altura eu já sabia que minhas capacidades não eram comparáveis. Primeiro, minha mão direita pensou em ir se meter no fogo, mas preferi arriscar a esquerda, racionalmente. Adriana gargalhou, e me provocou sobre a confiança que deveria ter nela. Como prova de fogo, eu me submeti. Encostei as polpas dos dedos da mão esquerda, com muito medo e também desejo. Depois da provocação de minha Mestre, senti que deveria demonstrar bravura colocando também a mão direita, pois sabia, então, o que esperar do calor.

Depois dos gracejos causados pelo episódio, Adriana reiterou que não havia outra forma de me ensinar, a não ser me fazendo usar meu corpo, pensar com as mãos, aprender a tocar e sentir as superfícies para “entender qué cosas se están comunicando”. Para a queima, é o mesmo, é preciso conhecer as temperaturas, além de entender cada etapa dos processos e seus motivos, contextos.

“¿Cómo sabrá la temperatura de cocción de la cerámica? ¿Qué te dirán tu cuerpo, tu tacto, tus ojos y todo tu conocimiento del fuego sobre esto? Debes acercarte a él, pero también pensar como él fuego. Debes comprender sus necesidades, establecer esta relación con él, con el fuego, para aumentar o disminuir la intensidad, para dar o quitar su alimento. Tienes que pensar mucho

y trabajar mucho para que el fuego abrace correctamente la pieza de arcilla. Tienes que actuar con mucho cuidado en el momento de la transformación”.

Com essa fala, ela me lembrava, também, da minha perda. Em Cunha, a queima continuou e o fogo atingiu em cheio a câmara das peças, cerca de três horas depois de iniciado, e assim ficou por mais de uma hora. Logo depois, a tampa foi retirada e o fogo baixou por conta da noite fria. Adriana retirou uma peça do forno, com apoio de um tronco, que estava incandescente, e colocou em folhas secas para o tratamento térmico de redução. Logo depois, limpou a peça com água e um tecido. Para passar por esse choque térmico sem sofrer nenhum dano, a pasta tem grande capacidade de contração e expansão, sendo uma pasta eficiente para o uso em cocção, por exemplo. Ao final, o resultado era uma peça bem preta e brilhante. As demais continuaram no forno, que foi fechado para retirarmos as peças no dia seguinte. Antes de partirmos, alimentamos mais o fogo com lenhas mais grossas e densas.

Na manhã do dia seguinte, fomos cedo ao ateliê e verificamos as peças, trabalhamos, ainda, com aplicação de cera de abelha, depois de reaquecer algumas no forno a gás. Nesse processo, Adriana nos lembrou de que iríamos queimar as mãos, e não deveríamos, em hipótese alguma, soltar a peça. Para ilustrar, contou algumas histórias tanto de desistência quanto de persistência nessa tarefa, que, segundo nos confessou, não gosta especialmente. Conforme demonstração da Mestra, José Augusto e eu também executamos a ação em algumas peças. Nenhum de nós se atreveria a soltar uma peça, e não me lembro de reclamarmos sobre a temperatura da cera. O treino implica em dores, calos, queimaduras, cicatrizes que indicam a caminhada do corpo no empenho do ofício.

Foi uma experiência marcante para mim, e desde então tenho estabelecido uma conexão com o jovem José Augusto, em particular. Ficamos somente dois dias, mas foi realmente instrutivo, e minha posição de intérprete me permitia acompanhar muitas conversas ao mesmo tempo.

No dia seguinte, já deveríamos estar em São Paulo para a construção de um forno e queima das peças feitas no curso da Unesp. Viajamos de noite para a capital. Cheguei de manhã à Unesp, bem animada para construir mais um

forno com Adriana e realizar outra queima. As peças eram realmente muito bonitas, com belo tratamento de superfície.

Para minha surpresa, somente um pequeno grupo do curso se envolveu de fato com a construção do forno, talvez, por ser uma atividade mais intensa na relação com a lama, o informe. Percebi uma certa desconfiança em relação à eficiência do forno e a temperatura máxima, que julgavam ser menor de 1.000°C, apesar de Adriana argumentar que seria maior. Embora no curso anterior, em solo carioca, também tenha experimentado a baixa participação e grande desconfiança sobre a temperatura, em solo paulista, sentia certo incômodo.

Depois de alguns contratempos com materiais, a construção do forno seguiu de 10h até às 16h, quando finalmente ficou pronto. Houve uma aresta durante a execução, uma das pessoas participantes inseriu símbolos ocidentais de “paz e amor” no forno construído, Adriana não achou adequado, e pediu para ela retirar, pois, naquele contexto, o foco era salientar o saber originário. Foi um dos momentos de tensão. Depois, pudemos organizar as peças na câmara apropriada do forno. Para resolver a descrença a respeito do alcance de temperatura, a ceramista Lalada providenciou alguns cones pirométricos que foram colocados em placas cerâmicas, conectados por um naco de argila. Foi a primeira vez que realmente assisti a utilização desses cones, o que muito me interessava.

Para acender o fogo, depois de algumas tentativas de Lalada e Patrícia, fui “acionada com os olhos” por Adriana, e, convidada assim silenciosamente, conduzi o início do fogo com elas.

Adriana demonstrava confiança em mim, dizendo que deveria ficar com essa tarefa de cuidar o fogo. Ao mesmo tempo, pediu-me para acender o fogo para ela cozinhar, enquanto eu cuidava da queima. Uma das panelas em uso era a mesma que havia queimado dois dias antes em Cunha. Eu me sentia realizada, e guardava o fogo, colocava a mão na câmara, chegava a quase abraçá-lo, tentando decifrar cada mudança, tentando mesmo pensar como ele. O fogo “lambeu” levemente meus cabelos, dos braços e das sobrancelhas. Minha pele tinha o seu cheiro familiar.



Figura 75: Etapa final da queima na Unesp. Fotos: Acervo Unesp.

Nessa imersão com o fogo, o corpo experimentou novas dores e novos músculos apareceram. Minhas mãos se formavam com novas espessuras, calos e ferimentos. Aos poucos, fazia acontecer dentro, encontrava a minha verdade, entre o barro e o fogo.

Produção colaborativa, oficinas educativas

Começamos, ainda em setembro de 2017, a trabalhar juntas, Alissa Rezende e eu, em minha casa-ateliê, com as réplicas experimentais do sítio Florestal II. Penso que ela estava naquele momento intrigada sobre a cerâmica tradicional, mas o foco de Alissa era mesmo o torno, conforme me garantia. Quando a conheci, estava em formação, já tinha feito cursos formais e acumulava grande conhecimento da olaria. Atualmente, é uma jovem mestra ceramista, e uma grande amiga de trabalho, mais que isso, uma discípula como eu, com quem “cresci” e com quem dividi minhas duas mestras, para o bem da verdade. Nessa época, já me considerava uma pessoa com alguma prática, por isso, encarei essa nova “classe de habilidade”, trabalhamos juntas uma vez por semana durante sete meses.

Formalmente, pedi para Laila produzir uma peça para a exposição e ela me disse que só poderia fazer se pudesse sentir a peça a ser replicada. Explicou-me, longamente, que não teria o menor sentido para ela fazer algo vendo fotos, ou vendo sem poder tocar a peça. “Preciso conhecer essa pessoa que fez a peça que vou replicar, que eu vou tentar replicar. Eu preciso entender os dedinhos dessa pessoa na peça, em uma conversa minha com ela. Você já teve sua chance, eu não”, disse, com uma cobrança urgente.

Laila e Alissa puderam, então, experimentar com as mãos ativas as peças do sítio e alguns fragmentos, depois de negociarmos com o museólogo André sobre o não uso de luvas, uma vez que esse material havia sido anteriormente manipulado com toque direto das mãos. Não tiramos foto nesse dia. Elas estavam realmente muito animadas, queriam investigar como ceramistas. Considero, e as ceramistas também, como salienta Pellini (2014), que o toque é fundamental para a construção do saber, da experiência incorporada, da memória. É o concreto que permite se afetar. Precisamos, urgentemente, criar medidas para que o coletivo possa aproveitar os muitos saberes que o toque investigativo no objeto nos permite. Realmente, é urgente retirarmos as redomas e repensarmos essa autoridade arqueológica no que tange ao patrimônio (PELLINI, 2014), propiciando outras experiências materiais.

O tato entre ceramistas é o que permite a construção, são as mãos coordenadas que geram a peça. Lembro-me de Laila, com as duas mãos abertas e opostas, pousadas a entrelaçar toda circunferência da peça arqueológica globular da quadra NO23, Local 5, encontrada inteira e enterrada. Foi desenterrada por mim, e eu lhe contava essa história. Ela estava emocionada, era como se estivesse abraçada com uma velha conhecida e fizesse um leve afago em seu corpo. Passamos algumas horas debatendo questões técnicas e reforçando essa emoção do encontro, num desejo cultural, através desse artefato que aciona processos. Laila passou todo o tempo com uma das mãos na peça. A cada instante, reforçava sua emoção em “conversar com a pessoa pela peça”, variando as palavras para reiterar a mesma ideia. Muitas vezes depois, escutei-a narrar a experiência com as ceramistas do passado, por meio daquela peça. Ela via uma rede de aprendizado, via a postura para fazer a peça e aplicar a decoração feita por algum instrumento de gume reto. Essa análise sensorial era imprescindível para saber como fazer.

Caminhava, então, ao lado de duas grandes Mestras, Laila Kierulff e Adriana Martinez, e da “Mestrinha” Alissa Rezende. Nesse grupo de aprendizagem e instrução, os gestos técnicos eram debatidos com minúcia, os corpos se esforçavam para demonstrar aspectos tácitos que são difíceis de descrever somente com palavras. A cada encontro, cada recipiente era analisado, investigado, quando não víamos alguma etapa do pote alheio. A

história de cada recipiente era assim narrada por nós. Desde o início, a biografia do pote se formava.

A transformação pelo corpo prosseguia, e já não era um corpo e sim um microcosmo, um corpo compósito. O constante uso das ferramentas me fez ter consistência no uso delas, experimentar pegadas e superfícies. Aos poucos, minha “caixa de ferramentas” não era externa e alheia ao meu corpo, mas coextensiva (LATOIR, 2007). Aos poucos, a prática criava um corpo ciborgue (HARAWAY, 2001) e a cada instante minha rede de aprendizagem me amparava.

Tudo isso causava uma intensa mudança, e percebia alterações na minha forma de produção, minha área de trabalho estava cada vez mais organizada e eficiente. Ao longo do tempo, encontrava o lugar certo para cada matéria, cada elemento. Com isso, o ambiente não ficava nunca desorganizado. Podia produzir peças sem ficar impregnada de barro, como era comum no início da minha produção. Ao ensinar, acabei ordenando as coisas e, assim, impactando o meu próprio corpo.

Laila explicava minha postura e indicava a posição de corpo adequada, como as oleiras Tupi também fazem com as aprendizes. Logo ao me ver, tocando meus ombros de forma acolhedora, perguntando-me se eu estava bem para pegar o barro. Ao me ver trabalhar, indicava constantemente que deveria ter consciência de corpo. Algo como: “você percebe como está colocada?”, e me mostrava meu corpo, “tente buscar um alinhamento próprio”, aconselhava. Algumas vezes, posicionava meu corpo em relação à vasilha nascente, e me perguntava se essa postura não seria mais orgânica.



Figura 76: Produção final, pote 21. Fotos: Lílian Panachuk.



Figura 77: Produção final pote 22. Fotos: Daniel Cruz e Lílian Panachuk.



Figura 78: Produção final pote 23. Fotos: Daniel Cruz e Lílian Panachuk.

Até o final de 2017, produzi peças compactas, sem trincas, estáveis e com boa simetria. Conseguia manejar instrumentos em um ambiente organizado. Aos poucos, Laila me garantia, eu fazia “acontecer dentro”. No mesmo sentido, entendia agora, Adriana me dizia que eu estava criando com a minha verdade, com minha marca de corpo.

Nessa etapa, o trabalho conjunto na manufatura das peças durou sete meses, sob a supervisão de nossa Mestre em comum, Laila Kierulff. Ao todo, produzimos 21 recipientes médios e grandes. Minha produção me animava, recebia instruções, demonstrações e explicações, pesquisamos juntas, consultamos livros e experimentamos cada etapa.

Além das peças, realizamos oficinas em conjunto, e essa era uma estratégia de ensino confortável para mim, ministrar oficinas com ceramistas. O primeiro minicurso que apresentamos juntas foi entre os dias 22 a 24 de novembro de 2017, intitulado “Cerâmica com som: técnicas de produção de instrumentos musicais”. Estávamos Laila, Alissa, eu e minha filha Helena, já em minha barriga, embora eu não soubesse. Essas tarefas em conjunto, pontuais,

afinavam nosso trabalho de equipe e faziam relacionar nossas redes de aprendizado. Nessa oficina, conheci diferentes estudantes de antropologia e arqueologia, artes e música; além de ceramistas já formadas.

A tralha de ensino precisava ser então formada, e montamos uma pasta com imagens de diferentes objetos arqueológicos, de muitas partes da América do Sul, que trazem flautas globulares ou instrumentos outros feitos em cerâmica pelos povos originários. Os materiais já produzidos eram transportados em caixas de madeira e palha, para que servissem de exemplos dos resultados possíveis.

Na oficina, as coisas foram sempre distribuídas de forma a causar um desejo de interação, a sua exposição deve ser pensada e posta para afetar. Tentamos abolir o uso de mesas e cadeiras, e, desde o início, pensamos o corpo produtor e sua forma de se posicionar, refletindo fazeres originários. Nosso intento era levar cada pessoa a pensar o corpo e fazê-lo agir, tomar consciência do corpo para agir. Sentar-se ao chão era uma maneira eficaz de repensar e provocar o corpo, pois não costuma ser um modo de aula em nosso desenho universitário. Ensinar foi importante demais para entender, na prática, essa relação entre pessoas e coisas, e a produção de um ambiente para criar sentido ao aprendizado.



Figura 79: Oficina de apito, na FAFICH, nov./2017. Fotos: Lílian Panachuk.

Cativando meu fogo

A convivência com ceramistas era essencial para a pesquisa, e também meu treino solitário. Por isso que, no dia 11 de novembro de 2017, resolvi fazer uma queima cerâmica e chamei somente Taísa Jóia, uma jovem aprendiz e boa ceramista, que não estava acostumada ao fogo. Não queria nenhuma dica de procedimento. Desejava fazer eu mesma cada escolha. Foi uma pequena fuga da mestra e da mestrinha. Queria fazer sozinha para ver se conseguiria efetuar a tarefa. Taísa Jóia tinha produzido algumas peças, e eu gostava de trabalhar perto dela. Aconteceu de encontrar Marcony Alves, sabendo que seria irresistível para ele acompanhar uma queima intimista, chamei-o para ajudar. Eu sabia que iriam fazer diferentes perguntas, o que seria ótimo para meu próprio proceder e observar. André Prous, como sempre, passou para ver meus experimentos que já estavam “passando do limite”. Minha filha, Helena, já estava nessa queima, embora eu ainda não soubesse.

Tinha planejado a queima para a parte da tarde, quando a sombra chega até o forno, comecei às 12h40, com a montagem das peças na câmara. Na sequência, começamos com um fogo brando, na boca do arco da câmara do fogo; e aumentamos, gradativamente, até alcançar a tampa superior da câmara das peças. No total, a queima durou cinco horas, e retiramos as peças às 17h40, algumas incandescentes, foram depositadas em folha seca para redução das superfícies. Em menos de uma hora, as peças já estavam mornas, sendo possível segurá-las nas mãos.



Figura 80: Aspecto inicial (esquerda) e final (direita) da queima. Fotos: Lílian Panachuk.



Figura 81: Potes incluídos na queima, de diferentes autoras: Lílian (esquerda), Alissa (direita superior), e Talita (Esquerda inferior). Fotos: Daniel Cruz.

Nessa queima, passei pela sabatina de aprendizes, como eu mesma procedia com Laila e Adriana. A dupla pôde experimentar fazer todos os procedimentos que desejaram, e me ajudaram tanto nas tarefas quanto nas perguntas.

Os resultados foram muito bem apreciados, no entanto, eu tive muita dificuldade de levantar o fogo. Minha explicação era a pequena quantidade de peças na câmara. Tempos depois, quando soube da época da gravidez, ao rememorar com Adriana, ela refez sua explicação sobre o fogo que eu não levantava. Eu estava grávida, estava mais quente, era como se rivalizasse com o fogo.

Criando corpos, multiplicando fogos

O ano de 2018 chegou a minha vida acadêmica como uma revolução, na medida em que deveria deixar prontas muitas coisas antes de ter a minha bebê, quando entraria em licença-maternidade.

Esse foi o motivo que me levou a encarar o período úmido e chuvoso do início do ano para produzir a peça que faltava para a exposição do Museu. O objetivo era construir uma igaçaba, conforme encontramos no sítio, que era

particularmente grande e com uma mudança de ângulo que dificultava sua construção: uma carena.

De minha parte, estava muito bem, mas aprendia a conviver e a me mover em um corpo em mudança constante. Ao longo da gestação, fui modificando levemente a postura produtiva. Entre janeiro e fevereiro de 2018, período mais úmido do ano, construí a maior peça da coleção, com 70cm de altura, 62cm de diâmetro maior no bojo superior, e diâmetro da boca com 44cm.



Figura 82: Manufatura Pote 24, janeiro de 2018. Foto: Daniel Cruz.

Meu corpo se movia com mais destreza e cuidado, a ação era bilateral, conseguia manejar a massa, negociando a cada gesto. Ao final da manufatura, a peça estava bem simétrica, compacta, estável e sem trincas. No final da secagem, apareceu uma pequena trinca que tratei com argila e mel. Já sabia como lidar.

O grupo estava contente com meu avanço, e decidimos nos reunir para fazer a pintura de forma colaborativa. Vieram Laila, Alissa e André. A tinta branca foi feita com argila caulim, portanto, um engobe, com um acréscimo de quartzo. A tinta preta foi feita através do manganês, diluído em água. As duas tintas foram feitas por Laila, e estavam bem cremosas. Eu fiz a tinta vermelha com a combinação de água e óxido de ferro, também densa, depois da correção de Alissa.

A pintura demorou mais tempo do que previmos, começamos no meio da manhã e terminamos já de noite, cerca de oito horas de trabalho e espera. Coletivamente, aplicamos o engobe branco, inicialmente, com os dedos e mãos, e, depois, com pincéis para melhor acabamento. Esperamos secar para aplicar

a tinta vermelha em faixas na circunferência do recipiente, e, depois, as linhas pretas. A aplicação das tintas, vermelha e preta, foi executada exclusivamente por Alissa, por meio de dois pincéis de pelos, de espessuras diferentes. A peça final ficou bem similar ao artefato que o inspirou. Após a secagem, ela se mantinha íntegra e a produção finalizava. Era preciso, entretanto, queimar muitas peças, realizando a transformação para a cerâmica.

Gestando peças e pessoas: processos de transformação

Em cada queima se juntavam pessoas com interesses específicos, que traziam suas peças para queimar conosco, reunindo pesquisadoras e pesquisadores em cerâmica, arqueologia, geologia, biologia, geografia, arquitetura, dentre outros.

A minha gravidez causava efeito em diferentes pessoas, e, assim, acabamos tendo mais ajuda que o usual. Organizamos a primeira queima do ano em 13 de abril de 2018, no forno Adalberto. Tivemos que realizar alguns reparos, reforçando a argamassa na face externa impactada pelas chuvas. Resolvemos pontualmente o problema, somente para efetivar a queima planejada.

Eu já estava com uma barriga bem avantajada, e era alvo de cuidados diversos, o que me incomodava um pouco, mas tolerava. Eu queria saber como seria queimar estando grávida, mas parecia quebrar algum tabu. Recebi muitos conselhos, de todas as oleiras que foram mães e que não foram. Sorri para os conselhos, e continuei a fazer o que sabia que poderíamos fazer, Helena e eu formatando nossa própria tradição.

Diferentes aspectos eram apontados: o trabalho era muito árduo e perigoso para uma mulher grávida, poderia secar meu leite (e eu nem tinha tido o colostro). E assim, como as mulheres de gerações anteriores à minha, eu trabalhei, porque era preciso finalizar essa etapa. E a geração ainda não nascida me ajudava, mesmo do ventre. Sentia-me bem perto do fogo, e era realmente importante concluir a etapa.

Começamos a organizar as ações junto com o Grupo do Barro. Alissa e eu estávamos ativas nas reuniões do Grupo de Pesquisa Cultura do Barro, e as ceramistas de lá nos auxiliaram com a queima no forno de cova do Museu. O grupo tinha diferentes ceramistas com experiência nessa queima, e foi de grande

importância esse compartilhar. Debates sobre a organização dos potes na cova, as lenhas do Museu, como faríamos com a curva de temperatura. Adel Souki sugeriu um modelo de queima com uma suave curva de temperatura, para experimentarmos a demonstração feita por ceramistas Xakriabá (LEITE, 2019). Tomamos alguns dias discutindo e pesquisando as ideias e experiências até criarmos um plano de ação.

Decidida a realizar mais duas queimas à lenha, tive a companhia de um batalhão de pessoas. Nessa altura, Laila e Alissa faziam parte de todas as ações realizadas nas experimentações arqueológicas, e eram consultadas sobre o cronograma.

Fizemos duas queimas de cova, uma em maio e outra em junho de 2018, em parceria com o Grupo de Pesquisa Cultura do Barro, que é também “nosso” grupo. Realizar essa técnica com relativo sucesso foi um grande feito, e a cada experimento pudemos verificar sua complexidade e suas variáveis.

Na primeira queima, realizada no dia 11 de maio de 2018, utilizamos três peças maiores (n.21 e 23, além de n.4 de Alissa), com algumas miudezas dentro delas. Adel Souki e Marlúcia Temponi foram realmente as ceramistas a organizar os materiais na cova.

Assim que chegaram, Adel e Marlúcia comentaram comigo que o desenho da cova deveria ser mais fechado, para ajudar a conter o calor e diminuir o gasto de lenha. E assim recomendaram uma reforma em nossa estrutura.

Nessa queima, como teste, cada peça ficou em uma posição distinta, todas amparadas em uma cama de tijolos que forrou o chão da cova. Começamos o esquentar das peças com o fogo longe dos recipientes, na circunferência da cova, formando, aos poucos, um círculo de fogo. A operação durou cerca de duas horas, chegando a formar labaredas para deixar o fogo abaixar e, então, lançar dentro da cova as brasas. Essa era uma operação delicada: era preciso jogar as brasas de forma controlada, sem derrubar os potes. A cada tentativa minha de chegar mais perto do fogo, era cuidadosamente acolhida e enviada a uma tarefa menos exigente.

No primeiro momento que aumentamos o fogo, já dentro da cova, escutamos estouros. Adel estava perto de mim e me abraçou pela cintura, como para vermos o acontecido, enquanto exclamava um quase gemido de dor. Chegamos e vimos uma porção da peça cônica e da tigela rompidos. Adel ficou

absolutamente abatida, ao mesmo tempo em que me consolava, ensinando a resistir, mesmo na perda, estava condoída pelo pedaço partido. A queima seguiu sem nenhum barulho oco, e imaginávamos estar tudo bem.

Esses longos momentos de cuidado, de conversas, de trocas à beira do fogo, criam raízes profundas, revelam afinidades e geram compromissos. Éramos, ao menos, quatro gerações de estudantes do barro e do fogo, trabalhando em equipe para fazer dar certo. A mobilização desse coletivo heterogêneo era já a maior prova de que tinha dado certo, quebrando ou não as peças, a vontade havia se tornado inquebrável, porque coletiva, compósita. Como a própria argila, impregnávamos diferentes pessoas e nós mesmas (eu e Helena, no caso), nesse processo de transformar argila em cerâmica. Foram oito horas de queima, tivemos tempo para fazer muita coisa, Ulisses fez pão no forno Adalberto; e além de cuidar o fogo, trabalhávamos e afinávamos o entendimento sobre o barro, sobre o fogo, sobre transformar em conjunto.

Antes de irmos embora, cobrimos com terras as brasas para que a estrutura se mantivesse quente, ao mesmo tempo em que, assim, protegíamos o entorno do jardim botânico e todas as estruturas do museu.



Figura 83: Queima de buraco, maio de 2018. Fotos: Lílian Panachuk.

As peças foram retiradas no dia 15 de maio de 2018, passados quatro dias. A estrutura estava quente, e no início, as peças queimavam nossas mãos.

Retiramos o sedimento, e percebemos que a peça de Alissa estava quebrada completamente. A minha peça cônica resistia, apesar de porções estouradas pelo fogo, e a peça carenada, posicionada emborcada, resistiu bem, a não ser por uma trinca perpendicular à boca.



Figura 84: Retirada do forno de cova, 15 de maio de 2018. Fotos: Lílian Panachuk.

No dia 26 de junho de 2018, combinamos de fazer o que seria nossa última queima do ano no Museu. Novamente, contamos com o apoio de ceramistas do Grupo do Barro, além da participação de Armando Ribeiro, ceramista do vale do Jequitinhonha. Começamos bem cedo a montar nossa estrutura, como da outra vez, com uma cama de tijolos, que recobriu todo o piso da cova. A grande peça de 70cm de altura foi colocada no centro e amparada por uma parede de tijolos em sua base e bojo inferior. O pote ficou na posição de uso, com a boca para cima. Dentro dele, algumas peças pequenas. Ao redor do buraco, colocamos lenhas de tamanhos e densidades diferentes, e por quase três horas o pote foi aquecido indiretamente. Deixamos a circunferência da cova em labaredas, para iniciar o processo de levar a brasa para a periferia inferior da cova.

A brasa foi empurrada para dentro da cova, aos poucos, enquanto avaliávamos, cuidadosamente, o seu efeito na peça. Sempre equilibrando o calor, portanto, que ia sendo aumentado aos poucos dentro da cova, numa ação coordenada, feita em equipe. À medida que o recipiente era abraçado pelo fogo e continuava intacto, íamos aumentando o calor, com brasas e lenhas, até formar uma fogueira bem no centro do pote, por alguns minutos o fogo atingiu quase quatro ou cinco metros e, então, recuou.

Queimar as peças com essa intensidade de fogo e com a barriga de sete meses e meio era assustador para quem via. Para mim, aprendi a tomar uma distância das chamas, já que sentia e escutava a preocupação das pessoas.

No total, a queima durou cerca de dez horas, até o recobrimento da estrutura com chapa de metal, para garantir a segurança do espaço. A temperatura no museu cai bruscamente, como um microclima, e percebemos uma trinca perpendicular à borda ao cobrir a cova.



Figura 85: Queima de cova, 26 de junho de 2018. Fotos: Lílian Panachuk.

Abrimos a cova novamente no dia 29 de junho, para notar que estava ainda bem quente em alguns pontos. A peça estava trincada em vários lugares, acompanhando os roletes. Além disso, havia a trinca perpendicular que vimos antes de cobrir a cova, durante o final da queima. A pintura estava bastante fixa, não sendo possível retirar a tinta esfregando os dedos.

Mesmo não logrando as peças desejadas, esse percurso me ensinou muito a travar um diálogo com o fogo. Aos poucos, aprendia a ter calma e escutar ruídos, estouros, a sentir os cheiros, aos poucos, reconhecia madeiras indesejadas, mesmo sem saber seus nomes.

Cada queima me ensinava o que fazer e o que não fazer. Cada queima trazia pessoas diversas, com peças, saberes e vivências de diferentes lugares.

A rede relacional se ampliou, o corpo se alterou, com a vida oleira e com a gestação de um ser humano.

Cada fogo era único, e cada resultado alcançado era fruto de múltiplos fatores. Percebia, então, com clareza, que deveria falar muitas línguas para aprender a olaria, deveria ser uma poliglota de materiais e fenômenos, relacionando os quatro elementos: terra, água, fogo e ar.



Figura 86: Retirada da peça n.24, no dia 29 de junho de 2018. Fotos: Lílian Panachuk.

No dia 13 de julho de 2018, Laila e Alissa modelaram minha barriga, como sugestão dada por Adriana, para criar uma materialidade desse relevo de corpo único. Assim fizemos. Eu estava com 38 semanas de gestação, poderia ser a qualquer momento o nascimento. Demorou ainda quase três semanas, com 41 semanas de gestação.



Figura 87: Modelagem da barriga gestante, por Laila e Alissa. Fotos: Alissa Rezende e Laila Kierulff.

Produção de corpos, humanos e não-humanos

Em novembro de 2018, foi possível trazer para Belo Horizonte a ceramista Adriana Martinez, para um minicurso intitulado “Técnicas cerâmicas dos povos originários”. A ação foi realizada pelo Departamento de Antropologia e Arqueologia/FAFICH, através do apoio inestimável de Maria Jacqueline Rodet. A oficina foi ministrada no Ateliê de Cerâmica da Escola de Belas Artes, da UFMG, nos dias 13,14 e 16 de novembro de 2018. Ao mesmo tempo, Laila, Alissa e eu organizamos duas oficinas no Ateliê Erli Fantini, durante o final de semana e feriado, para ceramistas locais, uma sobre panelas (10 e 11 de novembro) e outra sobre vasilhas silvantes (15 e 17 de novembro). Todas as oficinas focaram na modelagem das peças pelas técnicas tradicionais, em especial réplicas ameríndias e resultaram em cerca de cinquenta peças. A etapa de construção do forno e queima cerâmica foi realizada no mesmo dia, reunindo o público das três oficinas, no dia 18 de novembro, na Escola de Belas Artes.

Foram dias intensos de trabalho, eu já tinha uma bebê, então com pouco mais de três meses, e estivemos presente em (quase) todos os dias de atividade. De fato, minha presença foi mais de observante do que de participante. Ainda assim, com auxílio de minha mãe, que foi comigo em alguns dias para atender sua neta e sua filha, conseguimos construir um pote colaborativo, feito por Alissa Rezende e por mim, com o apoio prático de Adriana. Periodicamente, eu tinha que corresponder aos desejos alimentares de Helena, que mamava em livre demanda. Produzir nesse contexto foi um desafio, e, por vezes, o pote ficou “abandonado” por conta de necessidades alimentares urgentes, indicadas por um choro estridente.



Figura 88: Pote de manufatura colaborativa, na Belas Artes (acima), Ateliê Erli Fantini (centro) e depois da queima no Museu (inferior direita), no ano seguinte. Fotos: Lílian Panachuk.

Nas três oficinas, havia, ao todo, 52 pessoas, distribuídas da seguinte forma: 35 no Ateliê Cerâmico da EBA, 10 no curso de panelas e 6 nas vasilhas silvantes, realizados no Ateliê Erli Fantini. Embora cada ateliê, público ou privado, tenha uma liderança, respectivamente de João Cristeli e Erli Fantini, foi mesmo Adriana quem teve o protagonismo do ensino. O público, em sua grande maioria, já era íntimo da olaria, com poucas exceções.

Observar a produção através de dezenas de corpos foi um deleite. Em especial por reunir diferentes ceramistas, entre pessoas muito jovens e maduras, cada uma com sua própria medida, seu desempenho e seus interesses. Essas diferentes histórias de vida criavam peças distintas. Como disse Viana (1990), é a pessoa inteira que se expressa. Cada qual a seu modo, todos nós tentávamos produzir uma peça adequada.

Nessas oficinas, não somente as mãos, mas a cabeça foi impressa nas peças. O corpo todo participava e modelava a cerâmica. Durante a manufatura, a cabeça foi utilizada como contramolde para definir a morfologia de cada peça, acertada pela técnica do paleteado. Essa concatenação de técnicas, recursos e

suportes demonstra toda a sofisticação técnica tradicional, e a importância de incluir o corpo como elemento ativo para pensar a olaria.



Figura 89: Demonstração de procedimentos para o grupo. Curso de panelas, Ateliê Eri Fanitni. Fotos: Alissa Rezende.

Embora haja variabilidade no gesto produtivo, cada qual com sua “própria verdade”, há recorrências e padrões nas comunidades de prática. Na olaria, as mãos trabalham em equipe, esse exemplo era reforçado pelas demonstrações de Adriana e no empenho das pessoas participantes. As mãos de Adriana eram protagonistas, observadas atentamente, em cada demonstração, seja coletiva ou individual. Nesses três cursos, a maioria das pessoas já “falavam a língua do barro”, portanto, era particularmente agradável ser plateia dessas diversas coreografias.

Cada pessoa ali se empenhava para realizar a tarefa. As mãos devem estar ativas a investigar cada detalhe da pasta, apalpando delicadamente “a paisagem da peça”, como diz Laila; elas agem em um ritmo próprio, empurrando, deslocando, negociando. A atenção está focada na peça, é possível observar a compenetração através de uma seriedade produtiva, na concentração dedicada a ela.



*Figura 90: Detalhe da demonstração de Adriana (acima) para Paula Araújo Alves (abaixo).
Curso de panelas, Ateliê Erli Fanitni Fotos: Alissa Rezende*

As peças foram produzidas em um ateliê com mesas e cadeiras, que foram utilizadas. No entanto, diferentes expressões e usos da mão eram experimentados, em um esforço para que todo o corpo estivesse atento. Para fazer pequenas bolinhas compactas, e retirar eventuais bolhas de ar, é ideal comprimir na palma das mãos bem esticadas. A cada toque na face externa, a interna deve ser amparada. Nessas coreografias que fazem o gesto técnico, a maestria caminha para um gesto econômico, eficiente e apropriado à tarefa. Assim, nota-se Laila e Adriana realizando o mesmo movimento para a produção de roletes, sem apoio de mesa, enquanto olham para Helena, que dorme despreocupada.

O uso de instrumentos é um espetáculo à parte. Por vezes, estão de tal forma acoplados às mãos da executante, que mal vemos o objeto, mas sim, um ciborgue, uma conexão entre mão humana e instrumentos os mais diversos. O ritmo cadenciado, a movimentação fluida e o enraizamento da ação como resultado de prática permitem uma coreografia que afeta o conjunto: o corpo, que desenvolve músculos e sinapses; o instrumento, que desgasta de acordo com o uso; e a peça, tateada com curiosidade é marcada e remarcada por ações sucessivas.



Figura 91: Posturas e ambiente de ensino. Curso de panelas, Ateliê Erli Fanitni Fotos: Alissa Rezende.

No dia 18 de novembro de 2018, realizamos, na Escola de Belas Artes, a construção do forno e a queima das peças à lenha, cerca de cinquenta peças e quase o mesmo número de pessoas, aproximadamente quarenta, passaram por lá.

Cheguei bem cedo, para tentar auxiliar, dando soluções logísticas para o forno, e indicando instrumentos e recursos disponíveis no museu. Era um domingo, meu companheiro estava em uma viagem de campo e meus pais estavam na feira da Afonso Pena, ou Feira Hippie, no centro de Belo Horizonte. Ir com a minha filha para a queima, sendo tão pequena, gerou preocupações minhas, e de muitas pessoas que estavam por lá.

Devo ter ficado por quatro horas, e retornei para minhas tarefas maternas, ainda de licença. Percebi uma grande preocupação com nossa presença,

revelando os tabus que congregam essa comunidade de prática. Havia uma preocupação com o fogo afetar meu leite de alguma maneira, fazendo-o secar. Os mosquitos eram também destacados como uma preocupação para uma pequena bebê. Assistimos, Helena e eu, à montagem do forno, mas saímos de lá antes do início da queima, que começou perto do meio-dia. Ao longo do processo, recebi de pessoas diferentes fotos e informações sobre cada etapa.

O período já mais úmido resultou em uma queima bem lenta, com quase oito horas no total. As peças foram retiradas do forno no mesmo dia e entregues aos artífices, ou deixadas para alguém responsável pela entrega.



Figura 92: Construção do forno e queima das peças das oficinas de novembro. Fotos: Laila Kierulff.

No dia seguinte, Adriana veio para minha casa, quando terminamos a peça colaborativa, que havia ficado com ela. Trabalhamos e cada uma tinha sempre uma bebê ou uma peça nascente no colo. Acrescentamos em nossos temas de conversa a maternidade. Adriana me disse que eu me aproximava do entendimento da olaria ao ter uma filha. Foi quando Alissa combinou com a Mestra uma residência artística em Buenos Aires, em seu ateliê.

Maturação para novos aprendizados: G.E.S.T.O.

No ano de 2019 já me considerava uma ceramista, embora tivesse feito poucas peças, dividindo o tempo entre a maternidade e a vida acadêmica. Percebia que minhas Mestras indicavam minha dupla formação, uma ceramista-arqueóloga, eu não mais era apresentada como arqueóloga.

No início do ano, talvez por sentir muita saudade de um ateliê, resolvi me inscrever para o curso de *terra sigillata*, no dia 19 de janeiro de 2019, ministrado no ateliê de Inês Antonini, por ela e Regina Mota. Foi o primeiro dia que me afastei de minha filha, foi também o dia que ela aprendeu a acenar, indicando uma despedida. O movimento permeia tudo que é vivo.

Ao chegar ao curso, eu já era conhecida de algumas pessoas, ou sabiam do meu trabalho por essa rede de sociabilidade no barro. Foi muito agradável para mim, e, logo depois, retornei para uma conversa com Inês sobre a queima à lenha.

Ainda no primeiro semestre de 2019 comecei a dar aulas como professora substituta para estudantes de graduação do Departamento de Antropologia e Arqueologia (FAFICH-UFMG). No intuito de levar as questões relativas à arqueologia experimental, propus uma disciplina abordando a cadeia operatória de diferentes artefatos. Uma das unidades do curso foi justamente a cadeia operatória cerâmica.

A disciplina foi um sucesso, com grande quantidade de pessoas matriculadas, e muita participação. Estudantes com diferentes interesses se aproximavam de mim por conta dessa maneira de aprender, fazendo as coisas. Havia uma demanda reprimida por atividades práticas como essa.

Estimulada por diferentes estudantes, em especial Sara Toja, reuni ceramistas do Grupo de Pesquisa Cultura do Barro (EBA-UFMG) – Silézia Santos, Magali Souza, Sofia Junqueira de Oliveira – e realizamos, em conjunto, uma atividade complementar do noturno, intitulada “Como fazer um chocalho indígena de argila”. Realizada no dia 23 de abril de 2019, na FAFICH, como atividade do noturno, o que permitiu a aproximação de estudantes de áreas diversas, em especial da arqueologia e da arte.

A cada oficina realizada, muitos objetos eram produzidos, e acabavam ficando comigo para futuras queimas. Comecei a utilizar o Laboratório de

Arqueologia da FAFICH para acondicionar os trabalhos feitos em sala e nas oficinas. Era preciso deixar secar para transportar ao Museu, ampliava assim os espaços de apoio ao acervo gerado.

No mês seguinte, repetimos a oficina de instrumentos musicais de argila, durante a Semana de Museus. Nela, estavam presentes as ceramistas Laila Kierulff e Alissa Rezende. A manufatura e queima das peças foi realizada em dois dias seguintes, 18 e 19 de maio de 2019, no Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG. Eram então mais peças feitas.

Nessa altura, diferentes estudantes, em especial Sara Toja e Alex Soares, rondavam-me em busca de um grupo de estudo. Ela já tinha percorrido minhas sugestões, dentre elas, a ideia de participar do Grupo do Barro, mas queria ter um “grupo nosso”. Sugeri que fizéssemos, em conjunto, uma ação durante a Colônia de férias no Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, e aceitaram prontamente. Na atividade, além de mim, estavam Sara Toja, Amanda Trindade, Lucas Soares. Nessa ação realizada nos dias 16 e 18 de julho de 2019, começamos a esboçar a retomada do G.E.S.T.O., e a organizar atividades coletivas.

Sara Toja ficou, então, responsável por organizar estudantes interessadas ou interessados em dedicar seu tempo a entender o barro. No começo de agosto de 2019, começamos a nos reunir com assiduidade para estudar textos, fazer objetos, entender análise cerâmica através da arqueologia experimental. Aproveitei para ministrar uma disciplina focada na experimentação cerâmica, e outras pessoas se juntaram ao nosso grupo que recomeçava trabalhando intensamente.

Em equipe, realizamos ainda, nos dias 10 e 11 de outubro de 2019, o minicurso “Sons de barro: réplicas de apitos da Amazônia brasileira” durante a Semana de Antropologia e Arqueologia. Assim, nosso grupo nascia e se fortalecia com o ensino das técnicas tradicionais. Nesse evento participaram comigo Sara Toja, Lucas Soares e Bruna Damiance. Minha filha, Helena, então com pouco mais de um ano, também participou dessa oficina.

Logo depois do curso, Sara me pediu autorização para criar um perfil de nosso grupo nas redes sociais, e não me opus, mas tampouco participei inicialmente.

A Glória, explosão de luz e calor

No ano de 2019, embora não tenha feito muitas peças, pude incentivar e conduzir a produção de dezenas delas em oficinas de curta duração e em sala de aula como professora substituta. Geralmente, fiquei com as peças produzidas para a queima a lenha. E, assim, aumentava enormemente a tralha cerâmica que se deslocava entre a FAFICH e o MHNJB, geralmente com a colaboração de estudantes.

Com a motivação de aulas e oficinas, além de estudantes, em especial muito interessadas e interessados em saber fazer cerâmica, reunimos um grupo empenhado. Essa foi a motivação para a construção de mais um forno no MHNJB-UFMG. No entanto, queria fazer algo que fosse um desafio para mim, então, resolvi que iríamos construir uma grande fornalha, com 1,20m de diâmetro e 1,5m de altura. Certamente, agia mais por impulso, pois a fornalha se mostrou grande demais para os apetrechos que já tínhamos feito, como a tampa da chaminé. Mesmo assim, estava animada com esse desafio arquitetônico.



Figura 93: Construção da fornalha, Glória I, maio e junho de 2019. Fotos: Lílian Panachuk e equipe.

Em equipe, construímos a grande fornalha, envolvendo cerca de duzentos tijolos e 60 kg de argila, que se mostraram insuficientes. Gastamos dois dias para a construção da grande fornalha, que nomeamos de Glória.

Tivemos alguns problemas de alinhamento, em especial no arco, mas também em todo corpo do forno, mas nada que indicasse um problema estrutural grave. Assim que o forno foi construído, percebi que seria muito difícil acessar a câmara das peças por causa de sua dimensão, mas estava realmente satisfeita.

Ainda em junho de 2019, aproveitando a necessidade de barrear toda a superfície de Adalberto, decidimos alterar seu desenho, reduzindo a câmara das peças e aumentando a boca do fogo, ou seja, a extensão do arco.

Essa tarefa foi toda conduzida por estudantes e por visitantes de nossas oficinas, incluindo, portanto, o público espontâneo em nossas atividades.



Figura 94: Reforma no forno Adalberto, junho de 2019. Fotos: Lílian Panachuk e equipe.

Depois de construir o forno, queríamos utilizar nosso equipamento, e realizamos a queima coletiva no dia 29 de junho de 2019, incluindo duas estruturas de combustão ao mesmo tempo, um forno e uma fogueira. Pessoas de diferentes lugares trouxeram suas peças, ou já as tinham deixado no Museu, como era o caso das pessoas ligadas ao projeto de extensão entre professoras, estudantes e técnicas. Algumas ceramistas do Grupo de Pesquisa Cultura do Barro – Sabrina Damas, Theodora Lima, Marina Brasil – trouxeram seus artigos e acompanharam a queima. Participaram, também, ceramistas como Helen Souza, Ângela Leão e Bruno Lavalle, que se aproximaram por mediação de nossa mestra. Além de peças autorais, Laila Kierulff trouxe dezenas de artigos de ceramistas do município de Pedro Leopoldo, onde ela começava um projeto, e Helen Souza trouxe objetos de crianças experimentando recipientes. Tínhamos muitas pessoas e objetos, somando 33 participantes e 273 peças.

Começamos cedo a organizar todas as coisas na área de queima. Claro que as frágeis peças secas eram as protagonistas, mas a tralha incluía muitas outras coisas para nosso bem-estar durante o dia, como alimento e água; equipamento de registro das atividades; equipamentos como termopar para tomada da temperatura; e, também, cadernos e lápis, para anotações de cada ação, dentre outros.

A lenha havia sido separada anteriormente, era já uma prática constante a coleta de galhos nas trilhas e o acondicionamento em nossa área de queima.

Sempre algum trabalhador das Áreas Verdes nos ajudava nessa tarefa de cortar alguma lenha ou em algum tamanho específico.

Depois de organizar toda essa materialidade, começamos, às 8h40, a organização das peças na câmara da fornalha. Laila, Ângela e eu tentávamos organizá-las de maneira adequada. Estávamos em boa sintonia, e fluía bem a arquitetura de peças tão distintas.

Cerca de meia hora depois, tínhamos finalizado a tarefa. Escutamos um estrondo ecoando entre nossas peças, mas não vimos nada de errado, inicialmente. Olhando melhor, uma das barras de metal havia escorregado, embora não causasse impacto na arquitetura. Mesmo assim, achamos prudente retirar todas as peças novamente, verificar as barras de metal, encaixar corretamente, colocar uma cama de peças fragmentadas (novamente), e reposicionar as ainda em argila. Gastamos mais uma hora adicional nessa tarefa.

Iniciamos a queima às 10h15, com fogo brando. Ao mesmo tempo, selecionamos algumas peças que pareciam ainda muito úmidas, e fiz uma fogueira para estudantes que queriam ver o efeito e o processo dessa forma de proceder. Laila me lembrou da nossa primeira queima, e as tantas peças e processos vividos. “Dois fogos de uma vez é sempre demais, mas vamos aproveitar esse fogo da juventude para realizar o desejo de transformação”, disse Laila.

Estávamos dividindo a atenção entre dois fogos, cada um com uma quantidade específica de peças, sendo o forno com 219 e a fogueira com 54. O forno recebeu todas as peças maiores e as feitas por ceramistas de Pedro Leopoldo e Lagoa Santa, e todas as que estavam secas e com boa estruturação, sem trincas ou partes maciças. Assim, a fogueira receberia as peças ainda úmidas ou grossas demais, além dos experimentos de estudantes que tiveram suas peças divididas entre as duas estruturas, para que cada pessoa pudesse ter esses diferentes processos, e assim pudessem avaliar os correlatos materiais.

Em vários momentos Laila marcou seu desacordo em manter duas estruturas de queima, fazia suas observações com jocosidade e leveza, sem causar qualquer mal-estar. Dirigia-se em especial a mim, mas já provocava Sara Toja, estudante sempre atenta e à beira do fogo, querendo tudo saber. Dizia a Mestre para nossa aprendizagem: “Eu não posso dar uma brecha que Lili já faz

logo dois fogos diferentes, e agora está na companhia de vocês, estou vendo muitos foguetes aqui. Tem que ir com calma, ir conhecendo o fogo, um a um. São sempre diferentes, e vocês querem logo dois”. Ríamos de nossa soberba, descrita com tanta doçura.

Contamos em jogral, Laila e eu, sobre a primeira queima no Museu. Sua fala trazia advertências e conexões heteróclitas, a minha lembrava o grande aprendizado e o porvir. Organizamos, então, duas equipes, e cada grupo ficou mais atento a uma ou a outra estrutura de combustão. De toda forma, estavam lado a lado.



Figura 95: Etapas para queima na fornalha Glória. Fotos: Lílian Panachuk e equipe.

O dia de queima parece mesmo uma festa, sendo o fogo nosso Mestre Anfitrião, em sua interação com as nossas peças, tanto no forno quanto na fogueira. Esse espetáculo era apreciado por pessoas diversas, além de familiares e crianças de nossa responsabilidade, um coletivo heterogêneo era

atraído para essas festas à lenha. Ao longo do dia, outras pessoas apareciam e iam embora. Um pequeno núcleo ficava mesmo cuidando o fogo, garantindo seu alimento.

Ao todo, a queima durou sete horas. Começou às 10h15, inicialmente lenta, depois, gradativamente, aumentamos o fogo, até atingir a câmara. As peças estavam no início da incandescência, ainda em tom escuro, a partir das 14h, quando começamos a aumentar o fogo. Escutamos alguns ruídos e vimos o metal se curvar, e a agradável estabilização. Estávamos mesmo quase chegando ao final da queima, quando, às 16h, um estrondo surdo se fez ouvir. Laila tinha acabado de ir embora. Na mesma hora, retiramos as duas tampas que havíamos improvisado juntas, pelo grande diâmetro da fornalha. Foi quando vimos as peças incandescentes caídas no fundo da câmara do fogo, em meio ao metal retorcido. A separação entre as câmaras havia cedido.

Elas não pareciam ter sofrido qualquer dano, pelo que podíamos ver até aquele momento. No entanto, o calor impedia uma aproximação maior da boca, e o forno era alto demais para nos permitir uma avaliação mais apurada. Fizemos fotografias subindo em toras de madeira, para registrar dentro do forno, e foi possível verificar que elas estavam mesmo inteiras.

Sugeri que alimentássemos ainda um pouco mais a fornalha, diretamente pela chaminé, para que as peças ficassem incandescentes. Assim fizemos utilizando galhos mais finos, para não causar peso extra nas peças ainda em processo de transformação. Empenhamo-nos nessa tarefa por cerca de uma hora, e deixamos o fogo amainar. Depois, tapamos a chaminé e a boca do forno.

A queda da separação entre as câmaras de nossa fornalha, Glória, causou um impacto emocional nas pessoas envolvidas, e cada qual reagia ao impacto de uma maneira própria, com expectativas esperançosas ou derrotistas, por vezes, com sensações alternadas entre elas. Finalizamos como deveríamos. Estávamos, de qualquer forma, muito impacientes para retirar as peças de suas estruturas, para ver o que havia restado.

A fogueira permaneceu sendo cuidada o tempo todo. No final dos acontecidos com o forno, todo o grupo se empenhou e demos atenção maior à fogueira. Aumentamos mais a intensidade do fogo. Finalmente, deixamos o fogo diminuir, e se extinguir completamente, depois, enterramos a fogueira. Essa era tanto uma estratégia de segurança, para que nenhuma brasa causasse qualquer

dano ao MHNJB, quanto um experimento para avaliar as marcas nas peças, e garantir que ficassem quentes por mais tempo já que a temperatura no Museu cai rapidamente.



Figura 96: Etapas da queima em fogueira, 29 de junho de 2019. Fotos: Lílian Panachuk e equipe.

No dia 01 de julho de 2019, retornamos ao Museu para ver o resultado das duas estruturas de queima, e, ainda, organizar os produtos e materiais que haviam ficado por lá.

Cheguei e Sara Toja já estava por lá. De fato, assim que havia chegado, ela me enviou uma porção de informações textuais e imagéticas, via celular. As peças estavam lá, ela dizia e provava por fotos. Pedi para não mexer na estrutura, e sim na fogueira. Cheguei logo depois, ela já estava retirando as peças da fogueira. Juntas, finalizamos a tarefa.

O que mais nos atraía eram as peças na fornalha, por conta da queda da estrutura. Para acessá-las, caídas na câmara inferior, seria necessário desfazer a estrutura. Retiramos com facilidade os tijolos, e já fazíamos planos para outra fornalha.



Figura 97: Retirada das peças. Fotos: Lílian Panachuk e equipe.

As peças estavam inteiras, em sua maioria, lembrando que entraram no forno 219 peças, e, dessas, dez apresentaram trincas ou imperfeições. Poucas quebraram, apenas cinco delas. Alguns efeitos causados foram bem apreciados.

Avaliamos que elas não haviam se quebrado justamente porque já estavam acima de 600°C quando ocorreu a queda, pois começava a incandescência, ainda em cor escura. Em algumas delas, foi possível notar diferenças de temperatura bem perceptíveis, com porções que pareciam “fritadas”, geralmente, denominadas como “requeimadas”, no jargão ceramista, indicando que a temperatura foi maior que aquela desejada para a sinterização da peça. Ao pegá-las, sempre batíamos com um metal para perceber o som resultante, o que nos ajuda a inferir sobre a temperatura alcançada.

Embora tenhamos também tomado essa medida, as cores de incandescência durante a queima e o som metalizado que escutamos no pós-queima indicam que as diferentes peças dali retiradas tenham alcançado pouco mais de 900°C. O aumento da temperatura de forma brusca em decorrência da queda, certamente foi responsável por algumas trincas e efeitos crômicos.



Figura 98: Resultados nas peças. Fotos: Sara Toja.

Glória Segunda, o retorno da fornalha

Como havíamos desmontado a nossa fornalha, seria preciso reconstruí-la, e assim fizemos. No dia 25 de outubro de 2019, nasceu a fornalha Glória 2. Ela foi feita, talvez, às pressas e sem a quantidade de argamassa que gostaríamos, mas eu sabia que resistiria para a queima vindoura. No entanto, jamais poderia prever o que iríamos enfrentar.

No dia 26 de outubro de 2019, organizamos a queima com uma equipe de 21 pessoas, a maioria estudantes de antropologia e arqueologia, ceramistas, professores e professoras. Alcançamos um total de 530 peças, em sua maioria miudezas, de todas as pessoas envolvidas. Eram muitas coisas a organizar. Foi uma das poucas queimas em que Laila e Alissa não estiveram presentes, e eu, poucas vezes, havia feito a queima à lenha sem ao menos uma das duas. A juventude, formada por estudantes de antropologia e arqueologia, estava animada e parecia confiar inteiramente em meus dotes com o fogo. Isso, de alguma forma, obrigava-me a aparentar algum saber. Contava com duas ceramistas, Helen e Ângela, que estavam se aproximando da queima à lenha, através da participação em nossas atividades.

Encontramo-nos logo cedo e, pouco antes das oito horas, já estávamos com toda tralha organizada em nossa área de queima. As peças, trazidas por diferentes pessoas, estavam expostas ao prazer dos olhos e às mãos curiosas.

Começamos a montar o forno, eram muitos objetos a serem organizados, a maioria de pequeno porte. A separação entre as câmaras do forno foi feita com barras de metalon enfileiradas, cobrindo o diâmetro e deixando espaço para o fogo caminhar entre as peças, na câmara superior. Sobre o metal, foi colocada uma cama de fragmentos cerâmicos, aproveitados de queimas anteriores. E, por cima, organizamos as peças a serem transformadas pela queima à lenha.

Gastei uma hora nessa espécie de jogo de equilíbrio, arquitetando a trama das peças, sendo assessorada por algumas pessoas, em especial pela ceramista Ângela Leão. Era uma tarefa realmente difícil. Cada objeto trazido era consultado. Enquanto organizava, tentava explicar verbalmente as escolhas. Era, no entanto, interrompida e acabava explicando outra coisa, ou solicitando uma peça que via chegar.

A arquitetura das peças sobrepostas em camadas formava um teto abaulado, quase uma cúpula. Inserimos, também, alguns cones pirométricos distribuídos na câmara. Sara Toja foi, certamente, uma grande parceira, tanto para fiscalizar e denunciar qualquer tentativa de inclusão de peças que não fossem vistoriadas por mim quanto na providência de instrumentos e substâncias, nesse caso, todos os cones pirométricos.

Iniciamos o fogo brando às 9h. Como de costume, a lenha estava organizada em toras maiores e menores. Para dar certo, todos os recursos e produtos foram previamente organizados, é sempre bom salientar.

Iniciamos às 9h e, até às 12h, o fogo foi distribuído por toda câmara inferior. Foi somente perto das 14h que deixamos de fato as chamas chegarem até as peças, gradativamente, pela câmara superior. A longa exposição à fumaça resultou em peças bem escuras, impregnadas de fuligem. A incandescência começou logo depois, desde aquelas localizadas na base da câmara até as camadas superiores.

Foi quando notamos que o tempo iria mesmo virar. Esse foi o motivo da ausência de Laila, ela disse que iria chover muito, e não iria arriscar. O tempo realmente virou. Em questão de minutos, o vento formava redemoinhos e aumentava nosso fogo causando explosões, com chamas saindo da chaminé e do arco de fogo. Era arriscado chegar perto, e ainda não tínhamos atingido a temperatura desejada. Era importante que um grupo ficasse ali, e outro guardasse nossa tralha e equipamentos. Sugerir que subissem todos, que eu

ficaria ali vendo se o fogo pularia, essa era minha preocupação. Nunca tinha visto o fogo tão descontrolado, querendo sair de sua casa. Não me lembro de ninguém que tenha subido desse grupo que estava à beira do fogo.

Quando o vento deu uma acalmada, colocamos mais lenha para que a temperatura interna não despencasse. Colocamos lenho denso pelo arco e galhos finos pela chaminé. Vimos chama azul, sugerindo que a temperatura, ao contrário, estava extremamente alta. Colocamos a tampa na chaminé com toras e tijolos de escora, para que o vento não pudesse derrubar. Além de fechar com tijolos a boca do fogo.

Termos enfrentado o fogo e o vento, no que parecia ser um combate de elementos, nos fez vivenciar algo único e fascinante. Ver o fogo sair por todos os poros, e cuidar para que ele não “pulsasse” de sua casa no forno, era uma operação arriscada. Os galhos caíam aos montes, o ranger e o chacoalhar das árvores nos ameaçavam a cada segundo. Os sentidos eram inundados com o chiado do fogo e o assobio do vento, a energia das labaredas e os galhos arrastados pelo vento. Parecia mesmo um diálogo apaixonado entre o fogo e o ar.



Figura 99: Queima a lenha. Fotos: Sara Toja.

Retiramo-nos em busca de abrigo, já que a chuva caía em gotas espessas e o fogo estava mais controlado. Era difícil narrar aos colegas o que havia sido experimentado, era algo maior do que podíamos descrever. Narramos brevemente aos colegas abrigados, e aguardamos a chuva. A energia do Museu caiu por conta de um poste derrubado pelo vento. Ficamos por lá até às 18h, com a certeza de que a queima tinha logrado sucesso, e que o fogo estava controlado, ao todo nove horas de queima. Havia um deleite em saber que, mesmo em situações adversas, poderíamos cuidar dos elementos.

Retiramos as peças no dia 28 de outubro de 2019, um pequeno grupo com muitas peças envolvidas na queima, e interessados em entender cada resultado. Elas estavam levemente mornas, lembrando ainda sua transformação, mesmo dois dias depois. Não queimava a mão, antes, era bem

confortável, como um acalanto. Vimos alguns cones distorcidos, outros pouco curvos. No entanto, nessa altura, Laila havia explicado que essa não seria a forma correta de coletar o dado da temperatura, e salientou que os cones são funcionais em fornos elétricos e não no fogo direto. De minha parte, tinha me fiado na observação feita na Unesp sobre o uso de cones pirométricos, e não busquei outras informações.

A queima na camada superior estava bem “limpa”, como dizem algumas ceramistas, indicando uma queima com poucas manchas. As peças mais centrais da construção abobadada ficaram mais escuras, no entanto, também com poucas manchas.



Figura 100: Retirada das peças, outubro de 2019. Fotos: Sara Toja e Carolina Matos.

Sara notou que, em algumas peças feitas com argila do tipo tabaco, uma parte deveria ter atingido média temperatura (1.200°C) por tempo suficiente para ter resultado nos pontos de granito saliente, conforme indica o fabricante para esse patamar. Outras, geralmente as que estavam perto da base da câmara, apresentaram aspectos de “requeima”. A temperatura saiu mesmo de nosso controle, mas isso não causou nenhum problema maior em nossas peças. Essa

passagem, como uma espécie de rito, tanto nos unia quanto nos mostrava a sabedoria alcançada até aqui. Foi uma transformação profunda, ao observarmos essa intensidade entre o ar e o fogo, retroalimentando-se mutuamente.

O forno acadêmico em Pelotas: pedir permissão

Não me lembro de quando foi que meti na cabeça que iria para a XX Reunião da Sociedade de Arqueologia Brasileira, realizada em Pelotas, no Rio Grande do Sul. O objetivo era ministrar uma oficina desde a manufatura até a construção de um forno e a queima das peças durante o período de 4 a 8 de novembro de 2019. A ideia de um minicurso assim gerava muito trabalho, pois seriam necessários materiais e espaços específicos. Obtive apoio local, em especial de Loredana Ribeiro, Jorge Viana e Rafael Milheira; o ceramista Paulo Damé foi essencial desde as conversas iniciais. Além de apoio da organização do evento para realizar todas essas ações.

Ir ao evento acadêmico em outro estado do Brasil, com uma bebê de 1 ano e 3 meses, na época, dava algum trabalho extra, que resolvi encarar. O anúncio de um espaço para receber as crianças, (a Sabinha) era de fato muito animador, mas eu estava bastante ansiosa.

O minicurso era realizado todas as manhãs, de 8 às 10h, de segunda a sexta. Para nosso exercício, de modelagem, construção do forno e queima, utilizamos os três primeiros dias para manufatura; o quarto dia para construção do forno e queima das peças, e o último para retirada das peças. Ao todo, foram 23 participantes, e tivemos a colaboração do ceramista Jefferson Paiva em todas as etapas, demonstrando em conjunto e me auxiliando em especial na queima. Foi importante também a colaboração de Amanda Trindade e Lorenza Carvalho, estudantes de graduação e participantes do G.E.S.T.O., nosso grupo de pesquisa, ensino e extensão.

Eu era uma mãe em período integral e uma cientista. No primeiro dia, a Sabinha entrou para a sala onde estava ministrando a oficina, e Carol cuidou dela ali, no meio de um evento científico. Helena era a integrante mais nova da Sabinha, e não acho que tenha sido por acaso que a sala destinada à minha oficina tenha ficado ao lado da sala destinada às crianças. De toda forma, foi um alívio para mim. Com o passar dos dias, ficou mais fácil lidar com as tarefas,

administrando a oficina e minha própria cria. Recebi ajudas de pessoas amigas e de pessoas inesperadas, Helena criava, também, sua rede de sociabilidade.

A oficina corria bem, já no segundo dia, Helena ficou na sala destinada às brincadeiras, e eu fui fazer ciência com a argila, o corpo e seu kit de ferramentas. Foi a partir do terceiro dia que Jefferson Paiva, estudante de arqueologia da UFPA e ceramista tradicional, compartilhou com a gente sua maneira de pensar e fazer objetos cerâmicos. A participação dele foi muito marcante.

Nesse dia, conversei com a intelectual indígena Pietra Dolamita, na porta do prédio onde ocorria o evento, enquanto tomava um café e tirava alguns minutos para mim. Tínhamos trocado algumas palavras na noite anterior, pois Helena não tirava os olhos de sua pipoca, e ela parou para oferecer a mim pois a bebê reclamava sua porção. Helena movimentou o braço antes da minha resposta, demonstrando grande atração. Nessa conversa sequente pela tarde, rapidamente o assunto era a oficina, o forno, e tudo mais que envolve a argila. Ela me perguntou o que tinha achado do espaço no ateliê de cerâmica com Paulo Damé, na UFPEl. Expliquei que não tinha ido por lá. Lembro-me de seu olhar me interrogando. Ela me disse decidida, algo como “vamos lá agora, eu mesma te levo”. Eu estava indecisa por conta de Helena, ela me tranquilizou e interrogou para as questões pragmáticas mesmo: como pretende construir algo lá sem ter visto o local? Não falou isso, mas seus olhos me diziam claramente. Imediatamente chamei um carro por aplicativo, e deixei Helena na Sabinha; estávamos em boa companhia.

Conhecer a escola de arte com Pietra foi uma honra, muitas histórias e conversas sobre a arquitetura, as movimentações políticas, apresentações artísticas. No ateliê, Damé e Angélica me mostraram a área, os materiais e argilas já organizados. Foi muito prazeroso. O local congrega diversidade e é muito acolhedor. Estabelecemos a área de construção do forno, compartilhamos preocupações e soluções. A montagem seria no dia seguinte, e, na sequência, faríamos a queima à lenha.

Na manhã seguinte, o ateliê estava bem cheio, a produção movia diversas pessoas ao evento. Começamos a misturar a argila plástica e úmida com a serragem seca e espinhenta. Estávamos veementes, eu tinha pressa. Logo no início, Pietra me pergunta: “Lili, vocês vão trabalhar com os quatro elementos hoje? Terra, fogo, ar e água. Você vai fazer algo para ligar esses elementos entre

eles? Você tem que pedir licença para eles!” Eu estava dividida entre minhas responsabilidades, entre Helena e o forno, gerados por mim. Nessa ansiedade, acabei me perdendo e não tinha aprendido ainda a tratar e cuidar da epistemologia oleira. Confesso ter ficado envergonhada pensando em como tinha aprendido tão pouco. Pedi auxílio, e ela assim nos conduziu.

“Que esse barro, esteja bem conosco. Que essa água nos purifique. Que esse ar eleve nossa alma. Que o fogo traga toda prosperidade e saúde para todos. Que possamos fazer nosso trabalho, para que estejamos em paz nesse ato. Eu peço para o barro permissão. Eu peço para o ar permissão. Eu peço para o fogo permissão. Eu peço para água permissão”. (Pietra Dolamita/Kuawá Kapukaya Apurinã, 2018).

Vários meses depois, em uma entrevista, Pietra disse algo que me remeteu a esse episódio de construção do forno, e minha falta de fluidez na comunicação interespecífica.

Tudo tem um dono ou uma dona! Alguém é possuidor disso e nós somos também possuidores disso. A gente pode mexer com as coisas, a gente pode lidar com elas, mas a gente precisa ter respeito. (...) Quem foi que disse que a argila, o barro, a raiz, as árvores, que o pássaro, que outros seres não têm inteligência, modo de viver e estar no mundo? Tu que não fala a língua das árvores? A árvore fala, a natureza nos fala. A gente não conversa com nada, precisamos nos alfabetizar (Pietra Dolamita/Kuawá Kapukaya Apurinã, 2020).

Para a construção do forno, o empenho foi geral, e pessoas externas ao curso por lá apareceram, tanto da arqueologia quanto da arte, além dos participantes que fizeram a inscrição. Todos os materiais e construções, além do evento do fogo, eram atrativos. Construimos o forno ainda de manhã. Depois, inserimos na câmara quase trinta peças pequenas, entre as já queimadas e secas. Começamos o fogo brando para garantir a secagem cuidadosa e lenta. Tive que me ausentar por algumas horas para cuidar das necessidades da minha bebê. Em especial, tive ajuda de Amanda Trindade, Lorenza Carvalho e Jefferson Paiva.

A queima transcorreu bem, antes de retornar ao ateliê, no meio da tarde, deixei Helena na Sabinha. Há um ambiente de empatia em muitos dos ateliês que frequentei, como esse. Angélica havia separado algumas peças para me presentear, com uso de esmalte de cinzas, sobre o qual conversamos

anteriormente. Pietra também tinha separado duas peças para mim, com os resultados que havíamos debatido. Esse ambiente empático e generoso é muito potente para acolher diferentes formas de expressão.

No fim da tarde, peguei Helena e retornamos ao fogo, para o final da queima, prevista para às 20h. Abandonamos, mãe e filha, a queima antes do fim, sabendo que as peças ficariam bem na mão das pessoas que cuidavam o fogo.

No dia seguinte, a retirada das peças foi muito agradável, sem nenhuma perda. Esse era o momento que queria alcançar; realizar e ensinar; compartilhar; demonstrar e fazer, coletivamente. O material e o fazer geram e emaranham pessoas, coisas e lugares de maneira quase exponencial.

Realizar essa oficina em um ambiente acadêmico, perceber o interesse de pessoas diversas, de lugares diferentes foi muito revelador para mim. Conduzir esse processo de ensino foi um percurso de aprendizagem, como me disseram minhas mestras. Mediar esses afazeres com a vida privada, cuidando de uma criança, também continua sendo instrutivo.

Musealização da arqueologia

No dia 19 de dezembro de 2019, foi realizada a inauguração da Exposição Permanente do Museu, “Diversidade em contextos arqueológicos indígenas de Minas Gerais ao longo dos últimos 14 mil anos”. Esse ato consagrava todo nosso caminho de construção das peças cerâmicas do sítio Florestal II para apresentação ao grande público, especialmente infantil. O Museu recebe cerca de 40.000 visitantes por ano, em especial de agendamentos escolares, assim, o evento foi de uma grande responsabilidade.

Nosso interesse ao construir essa área da exposição era mesmo apresentar o sítio arqueológico Florestal II, de Ituêta, através do seu produto, recipientes cerâmicos. Como se nossos visitantes pudessem ver o sítio em um momento anterior, antes de ser impactado por processos pós-deposicionais naturais e antrópicos. Por isso, construimos os recipientes, e desconstruímos alguns, para indicar o longo processo de desarticulação dos artefatos, de deposições sedimentares, recobrimento dos vestígios e formação do sítio arqueológico.

Utilizamos, para a réplica das peças, uma das áreas escavadas, Local 5, que resultou em recipientes inteiros e remontados colhidos em 140m² (PANACHUK et al, 2010). As plantas de identificação dos fragmentos indicam, justamente, essa característica do sítio: os recipientes foram fragmentados no local de deposição, pois foram remontados entre algumas quadras contínuas e entre os níveis artificiais, indicando ser o resultado de uma ocupação.

Com o conhecimento sobre o espaço do sítio, tentamos recriar os objetos possíveis, conforme análise dos materiais arqueológicos, levando nosso público a discutir sobre artefatos e o modo de vida de populações passadas. Foi acionada, também, a dinâmica do tempo que alterou o local ou os artefatos. Ao mesmo tempo, evidenciou-se a possibilidade de se contar sobre esse processo de mudanças com a ajuda da arqueologia, num movimento que vai dos cacos aos recipientes e às pessoas.

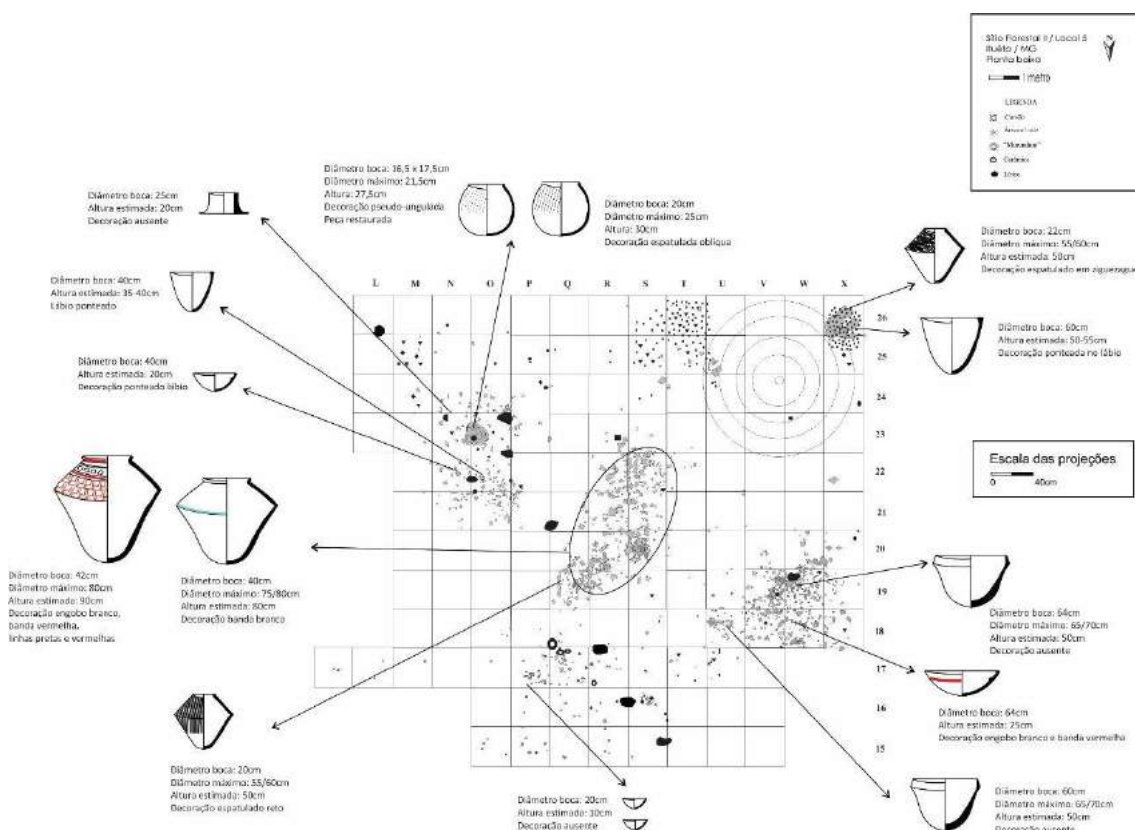


Figura 101: Planta do Local 5, sítio Florestal II, Itueta, Minas Gerais: localização dos recipientes cerâmicos. Planta digital: Lílian Panachuk.

A expografia conta com fotografia de fundo, apresentando o sítio na paisagem, e dois painéis suspensos com textos e imagens do processo de escavação, indicando os fragmentos cerâmicos e líticos identificados. Na exposição, as peças estão dispostas em um ambiente contínuo, como se fosse

um pedaço do sítio arqueológico, em um momento anterior ao impacto do abandono da aldeia.

Na prática, idealizamos uma expografia com inspiração no Local 5, para apresentar a diversidade de morfologias e acabamentos dos recipientes cerâmicos, contemplando um conjunto com diferentes tamanhos e decorações. Adicionamos um ralador com dentes de pedra, justamente por encontrarmos na escavação um conjunto de pequenos “dentes” lascados de quartzo, interpretados como possíveis “raladores” (AMORELLI, 2007). Inserimos, ainda, esteios e rede de dormir, com marcas de uso constante, para mostrar esse processo de acordo com os materiais. Com os esteios, também queríamos mostrar que o espaço era uma casa.

Nesse sítio, o único sepultamento identificado estava na planície do rio Resplendor, e não no topo onde estaria implantada a aldeia, por isso não aparece na exposição. O enterramento estava estruturado com duas peças cerâmicas, uma grande piriforme com relevo corrugado, e outra bicarenada com superfície unglada.

Nos dias da montagem propriamente dessa área da exposição, reunimos alguns estudantes, professores e professoras ligados diretamente à arqueologia do Museu. O material estava já organizado e preparado. No preparo do solo e organização de cada peça, gastamos dois dias, para deixá-las no local adequado.

A montagem ocorreu de acordo com a proposta feita anteriormente, resultado de uma conversa que envolveu Andrei Isnardis e André Prous, coordenadores da exposição, e eu, arqueóloga responsável pela equipe de ceramistas. Traçamos as metas e as formas a serem representadas, e toda tralha associada que pode ser inferida através do estudo dos materiais arqueológicos.

Algumas peças foram quebradas ou desarticuladas, manchamos outras com terra ou as requeimamos para dar a sensação de uso intenso dos materiais.



Figura 102: Montagem da exposição (esquerda), detalhe da peça maior desarticulada (direita), aspecto geral da exposição (abaixo). Fotos: Lílian Panachuk e Andrei Isnardis.

Montar a exposição e estar presente no dia da inauguração foi uma realização e um deleite. Eu estava completamente nervosa, era a primeira vez que peças minhas eram apresentadas a um público. Meu corpo tremia, eu “suava frio” de emoção. Foi muito gratificante estar lá com Talita, Alissa e Laila, que tornaram a exposição possível.

Divulgação nas redes sociais

Em 2020, começamos o semestre com planos diversos que foram abortados em decorrência do contexto de pandemia. Nosso grupo, G.E.S.T.O., que estava muito engajado, ficou sem saber o que fazer, aguardando o término de tudo. As aulas foram suspensas em março, e, em junho, a expectativa não era animadora em relação à crise sanitária.

Foi então que o grupo pôde dar atenção ao canal do Instagram, @gestoufmg, criado em 19 de outubro de 2019, por Sara Toja, mas abandonado depois de alguns meses de sua ação solitária, e que estava inativo em 2020. Em junho, investimos em uma programação e, aos poucos, organizamos a vida útil do canal, como um espaço de divulgação científica sobre o “barro”, como diz Sara. Foi a solução que encontramos como grupo de pesquisa, ensino e extensão para driblar o contexto que exige afastamento social.

De minha parte, não tinha o menor contato com essa rede social, tive que aprender tudo. Desde então, meu engajamento e coordenação na página é intenso e constante. A juventude do grupo me apoiou e ensinou tudo que precisava, e fui também me arriscando.

O crescimento do canal e seu alcance motivaram o grupo, e os dados nos mostram que estamos caminhando de forma constante nesse trabalho de divulgação científica. Nos três primeiros meses, o canal cresceu 438% em relação ao número de seguidores. Enquanto escrevo essa tese, o crescimento desde maio de 2020 é de 546%, de 152 para 830 páginas acompanhando nosso canal.

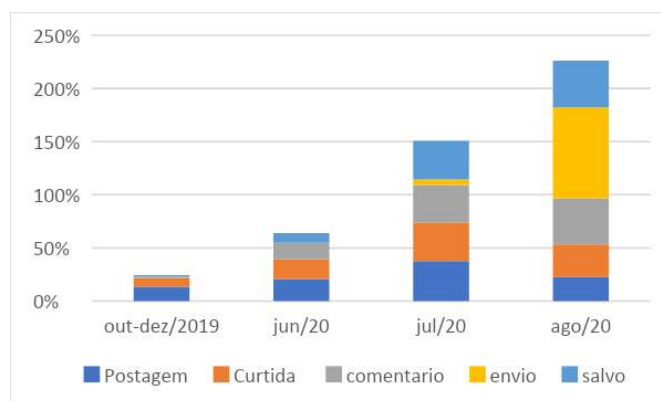


Gráfico 3: Dados sobre interação na página do Instagram, @gestoufmg.

Ao postarmos mais conteúdo, atraímos mais pessoas à nossa página, a constância da programação era outro componente para cativar cada seguidora ou seguidor. Esse crescimento foi intenso e continua ainda até o momento presente.

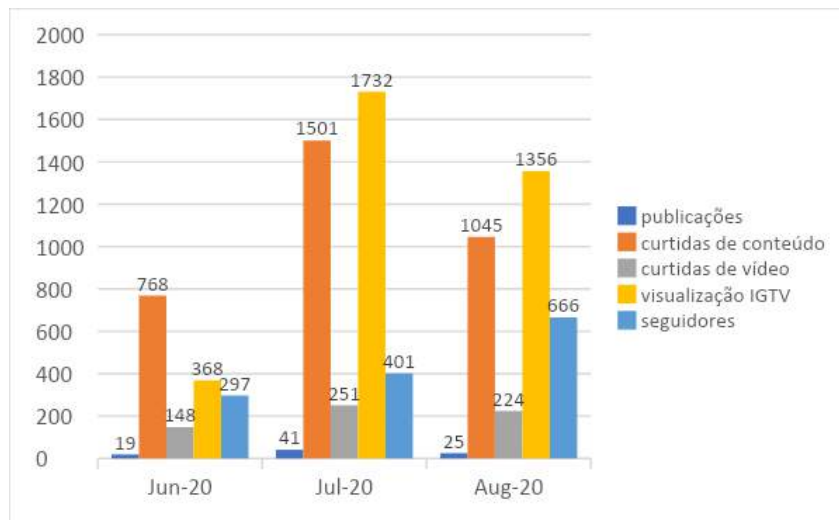


Gráfico 4: Interação com a página entre junho e agosto de 2020.

Organizamos nossas postagens com conteúdo que trazem os saberes indígenas sobre a olaria, bem como dicas de bibliografia, imagens de nossas oficinas e queimas, dicas de construção das estruturas, dentre muitas outras. Ao todo, até o final de agosto, somavam 105 publicações.

Criamos duas formas de apresentação em vídeos ao vivo, com temas diversos, que ocorrem todo sábado, de maneira alternada, sempre às 15h. Uma das séries foi nomeada “G.E.S.T.O. Entrevista”, e consiste em apresentar e conversar com pessoas relacionadas à produção oleira, valorizando as diferentes histórias e saberes. A outra série, “Lives Interativas”, busca apresentar aspectos práticos da olaria, por meio de demonstrações.

Além disso, criamos vídeos em outras duas séries: “Dicas do G.E.S.T.O.” e “Bate-papo com G.E.S.T.O.”, com publicação mensal. A primeira trata dos procedimentos pontuais que utilizamos para tratar o barro de maneira tradicional; a segunda é o registro de uma visita a algum ateliê onde acontece a conversa.

As conversas e os envios de perguntas e solicitações à página cresceram enormemente, de sete comentários por mês para mais de 200.

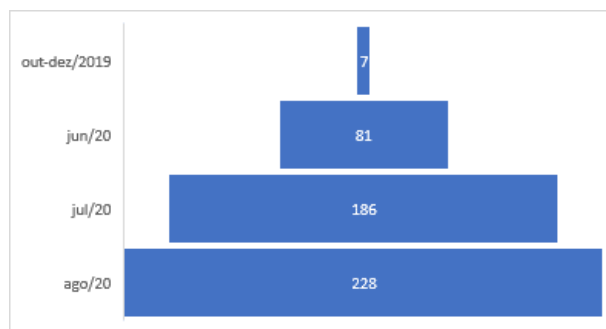


Gráfico 5: Interação por comentário na página do Instagram.

Esse crescimento foi inspirador para o grupo, no sentido de provocar um grande empenho em criar conteúdo e se responsabilizar pelas diversas tarefas.

Por conta dessa visibilidade nas redes sociais, o Exarc nos convidou para que o grupo se tornasse membro de sua rede, que envolve arqueologia experimental e museus a céu aberto.

Ao mesmo tempo, multiplicamos uma rede de sociabilidade pelo barro, inspiramos e cativamos pessoas, criando desejo de conhecimento. Sabemos disso pelas fotografias de materiais e pedidos sobre informações para montagem de estrutura de queima, em especial o forno de tiragem direta. A página aumentou nosso alcance, de uma forma diferente, não presencial, mantemos a lembrança da terra.

O corpo em movimento emaranha coisas, pessoas e lugares

Trata-se de um novo pensar sobre o corpo e a olaria. Ser submetida ao “tempo do barro” foi (e ainda é) um processo que, certamente, exigirá mais tempo e mais peças danificadas. Para cada peça correta, muitas são abortadas. Como salientaram Branquinho e Nogueira (2010), na vida e na cerâmica, aprende-se a abrir mão, negociar, e inutilizar a obra, refazer fazendo já outra coisa. No processo cerâmico, a perda faz parte da contabilidade.

Ao mesmo tempo em que a experimentação me fez voltar às artes e ao ofício de ceramista, ela me levou à Ciência do esporte para refletir sobre o tema. Não foi por acaso. Desde a infância, gosto de me aventurar em práticas esportivas distintas – vôlei, natação, ioga, ciclismo, corrida, boxe. Em cada uma delas, foi preciso adquirir técnicas corporais específicas e desenvolvê-las para o controle da habilidade demandada. Na minha prática esportiva, aprendi com

técnicos e com colegas de atividade – em treinamentos, competições ou amistosos – a contemplar o corpo alheio e seus gestos mínimos, a estudar a técnica e a observar o próprio corpo criticamente. Na olaria, não é diferente: é preciso atenção às instruções, às demonstrações e aos treinos.

Para os teóricos da motricidade, o desenvolvimento motor pode ser entendido como um processo de mudança do comportamento ao longo do ciclo de vida – desde infância até a velhice, implica variabilidade ao longo do tempo (MANOEL, 1998; 2000; GALLAHUE, OZMUN & GOODWAY, 2013; BARREIROS e NETO, 2016). Ele reverbera especificidades culturais e socioeconômicas, a individualidade da pessoa e as particularidades da tarefa. Está entrelaçado à aprendizagem motora, e implica uma determinação recíproca entre maturação e experiência (GALLAHUE, OZMUN & GOODWAY, 2013), uma dependência independente, como na relação organismo e ambiente (VALSINER, 1987).

Se, para aprender a olaria, é preciso repetir o mesmo gesto várias vezes, esse refazer é algo sempre novo. Cada processo como um todo e cada movimento em particular é único, por reunir um emaranhado específico. No esporte, repetir uma tarefa, um gesto pode ser entendido como ato não completamente novo e nem inteiramente conhecido (GALLAHUE, OZMUN, GOODWAY 2013). A cada treino, a percepção e a ação formam um sistema e não duas ações seguidas (MERLEAU-PONTY 2015). Nessa perspectiva, a técnica manual especializada da olaria se aproxima das artes cênicas e da dança, por ser a repetição uma prática de sentido (STANISLAVSKI 1991, LABAN 1971, VIANNA 1990).

Aos poucos, fui formatando um corpo, pelo uso e manuseio, vivenciando na prática novas experiências cinemáticas e sinestésicas. O treino permitiu um acoplamento mais sensível entre as informações sensoriais e o movimento concreto (MERLEAU-PONTY 2011, BARELA 1999), através do refinamento das qualidades sensíveis (LÉVI-STRAUSS, 1983) e de práticas concretas, aprendia sobre saberes técnicos e tácitos.

Laila Kierulff assumiu minha orientação em 2016 e me guiou para outra mestra, de 2017 em diante, as duas dividiram minha formação. A partir de então, as duas mestras ceramistas me ensinaram uma técnica de corpo, a olaria, auxiliando-me na construção de minha consciência corporal. Não havia outra

forma de proceder! Para aprender, deveria fazer e repetir. Não de forma a mecanizar o gesto, mas de ter consciência dele até não ter mais. Seguir fazendo era a única forma de aprender a fazer, diziam-me, ensinando a resiliência. Ao mesmo tempo, demonstravam e debatiam cada etapa, corrigiam meu corpo e me faziam refletir sobre um gesto ou uma postura. Em ambos os casos, definidos como movimento ou posicionamento, um ponto de vista. A pedagogia é sempre essa, uma imersão entre observar, dialogar, entender e fazer, num experimento prático-teórico. Trata-se de um ensino freiriano, no sentido de atuar na teoria e na práxis.

Há uma diferença crucial entre observar, entender cognitivamente e realizar uma tarefa (INGOLD, 2011). E todas essas facetas são essenciais para aprender uma técnica corporal especializada como a olaria. Fui convocada, por desejo próprio e por demanda externa, a mergulhar nessa técnica. Ao longo do processo, fui questionada por mestras e aprendizes, como em uma sabatina escolar, sobre processos e resultados materiais. Realizei individualmente, em duplas e em grupos a produção oleira. Percebi, ao longo do tempo, como essas facetas estavam acopladas e ganhavam harmonia na mesma medida do exercício. Produzir um objeto é um ato provocador, contestador e aglutinador. Percebi como esse exercício foi potente para reunir e mover pessoas.

Durante os anos 2017 e 2019, organizei diferentes oficinas, geralmente, em ambiente acadêmico ou universitário, conforme exposto anteriormente. Como Pietra disse para mim durante uma entrevista ao canal do nosso grupo, a cerâmica realmente envolve muitas entidades, além de pessoas, coisas e lugares.

Como é a relação da argila? Pro meu povo é uma relação é... vou utilizar o termo "utilitária". Vou fazer a argila porque tem uma utilidade prática. Panela, o prato, a outra panela pra cozinhar o outro feijão (...) é tudo algo que nos serve (...). Então a argila sempre tem uma relação utilitária, mas também tem uma relação espiritual (...). Ela tem sempre uma utilidade.

Essa argila pra gente ela tem um papel de, não só de produção, mas de união entre o fazer (...). Há uma sociabilidade no fazer a argila e estar produzindo alguma coisa. Porque tu nunca vais produzir sozinho. A gente não produz as coisas sozinho. A gente só pode produzir as coisas com outras pessoas. (Pietra Dolamita/Kuawá Kapukaya Apurinã, 2020).

As oficinas foram organizadas para despertar o desejo de saber sobre o barro, instigar a curiosidade e anunciar a argila, como a potência que é. Ao todo, foram dezessete dias de oficinas, com pessoas diversas, somando 170 participações. Nesses encontros, ensinamos algumas técnicas específicas sobre a argila, e incentivamos que cada pessoa experimentasse a produção de uma peça, que demonstrávamos passo a passo, numa metodologia do exemplo, do fazer em conjunto.

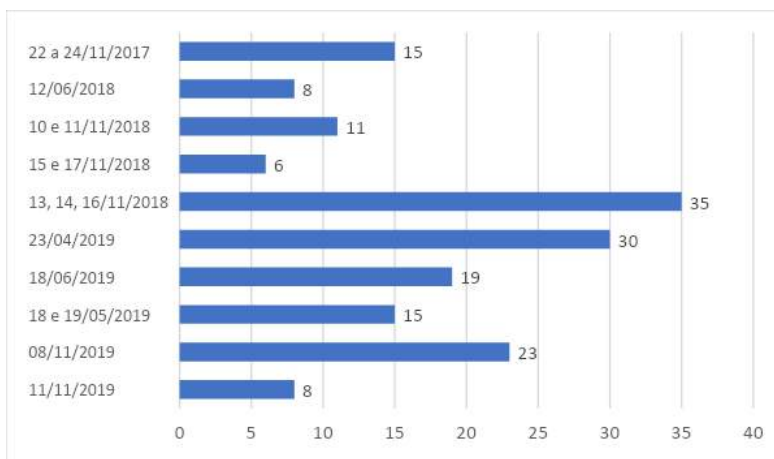


Gráfico 6: Participação nas oficinas de modelagem organizadas nessa pesquisa (2017-2019).

As diferentes etapas de queima – construção de estruturas de combustão, realização da queima e retirada das peças – somaram 27 encontros entre 2017 a 2019, reunindo 435 participações.

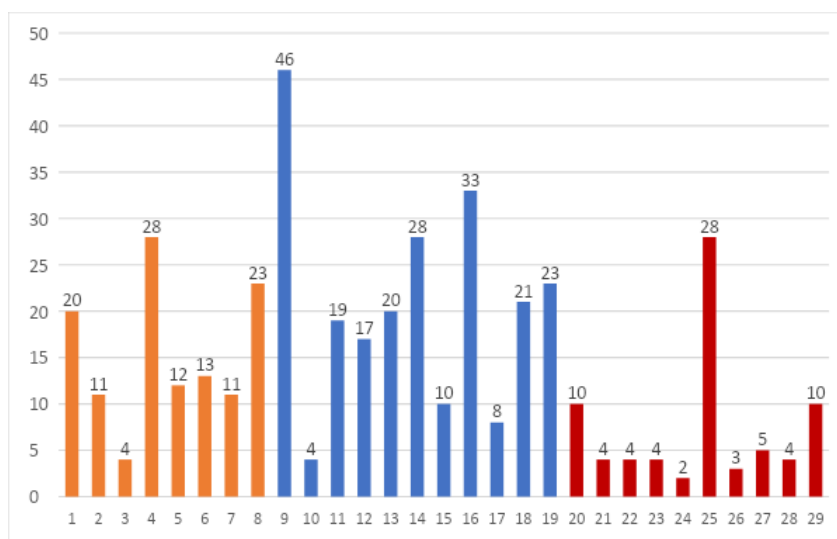


Gráfico 7: Participação nas diferentes etapas envolvidas na queima cerâmica (2017 a 2019).

Ao todo, somam 44 dias de trabalho e 605 participações. O número de participantes é bem menor, deve ter mobilizado uma lista com 140 pessoas.

Mesmo assim, foi um resultado muito maior do que aquele imaginado quando do início das experimentações.

Ceramistas, e as (muitas) coisas envolvidas em um ateliê

O exercício experimental compreendeu, também, minha prática constante na produção de peças cerâmicas em cursos formais de longa e curta duração. Assim, firmava meu interesse e compromisso de aprender as técnicas da olaria. A presença nesses espaços acionava relações diversas com pessoas e coisas, e, a partir delas, foi possível construir e fortalecer redes de relação sobre o barro, sobre o processo, sobre o ofício.

- ✓ Oficina artística, agosto a dezembro de 2016, Laila Kierulff (Brumadinho, MG).
- ✓ Oficina de vasilhas silvantes, abril de 2017, Adriana Martinez (Paraty, RJ).
- ✓ Oficina de apitos, novembro de 2017, Adriana Martinez (São Paulo, SP).
- ✓ Oficina de queima cerâmica, novembro de 2017, Adriana Martinez (Cunha, SP).
- ✓ Oficina de técnicas dos povos originários, novembro de 2018, Adriana Martinez (Belo Horizonte, MG).
- ✓ Oficina de tintas, fevereiro de 2019, Inês Antonini e Regina Horta (Belo Horizonte, MG).

Toda essa base de formação e pesquisa me colocava em relação com pessoas com graus de habilidades e interesses muito heterogêneos, o que era potente. Em um ambiente específico: o ateliê cerâmico, onde estão organizadas as coisas mais diversas. Cada experimento que fazia, acionava substâncias que me lembravam de ensinamentos, convivências, histórias com pessoas específicas em lugares os mais diversos.

À minha rede pessoal de artesãos e artesãs, somaram-se pessoas vindas da relação com minhas Mestras, a relação com elas me colocava em conexão com suas próprias redes. Assim, a partir de agosto de 2016, passei a me relacionar com diferentes pessoas, com graus de instrução muito diversos, entre novatas, práticas e sábias da arte do barro. A grande maioria mulheres, de idades diferentes, interesses distintos, histórias de vida variadas.

Ao conviver em ateliê, eu podia observar uma obra em processo, ao mesmo tempo em que me expunha produzindo eu mesma para olhos alheios. Essa heterogeneidade de desempenhos que eu podia observar me fazia ter uma

medida do meu próprio desenvolvimento motor, em comparação a uma diversidade de corpos. A comunidade que assiste à peça em produção, ou antes, à coreografia em execução, é seleta e se encontra em um local reservado, o ateliê. Essas pessoas têm acesso ao espetáculo de corpos que agem sob outros corpos. Como uma dança, uma coreografia, por vezes de ritmo cadenciado, outras vezes em descompasso (OLIVEIRA, 2017).

A minha formação em cerâmica foi, então, desenhada nos seguintes espaços privados, como aprendiz: Ateliê Laila Kierulff (Brumadinho, Belo Horizonte, Lagoa Santa/MG); Ateliê Dalcir Ramiro (Paraty/RJ); Ateliê Erli Fatini (Belo Horizonte/MG); Ateliê Inês Antonini (Belo Horizonte/MG); Ateliê Patrícia Henriques Cerâmica (São Paulo, SP); José Augusto Cerâmica (Cunha, SP). Além disso, ela também se fez em espaços públicos como o Ateliê Cerâmico de escolas de arte de instituições de ensino superior: Instituto de Arte da Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Escola de Belas Artes da UFMG.

Esses lugares têm diferenças fundamentais. Os espaços privados são individuais, no sentido de reiterar a obra de alguém; são também lares ou locais de estadia para vivência artística, por exemplo. Essa função, ordinária, íntima, está permeada pelo lugar. Os espaços públicos são locais de obras de diferentes pessoas, em processo formal de aprendizagem. São lugares de pesquisa, ensino e extensão; e o coletivo está marcado em todo lugar. Entretanto, de toda forma, no ateliê privado também se ensina, e, por lá, estão obras de pessoas distintas. Da mesma maneira, no ateliê público, também está marcada a particularidade expressa nas obras individuais, poucas vezes ocorrem produções realmente colaborativas.

Esses lugares que frequentei são diferentes entre si, mas são locais propícios à imersão. Parecem feitos por uma diferente dimensão do tempo, marcados por trabalhos e processos concomitantes, ritmos distintos. Tem certa calma e silêncio, mas não é um mosteiro, e alterna momentos de vociferação. Há de ser um local com certa acolhida, pois implica em demonstrar, durante os processos de ensino e aprendizagem, um desejo e uma habilidade, tanto por parte de ceramistas profissionais quanto por parte daqueles em processo do ofício. Algo íntimo, exposto para uma plateia que consome ávida não só o produto, mas o processo, seus gestos e instrumentos, ritmos e direção,

resultados e desacertos. Essa plateia, inclusive, conhece bem a coreografia dos corpos a desempenhar essa tarefa bimanual.

Participar de um ateliê é observar muitos corpos ativos, voluntariosos, que se expõem através de seus processos produtivos. Nele, vemos cada etapa, conversamos sobre processos e escolhas, com muita delicadeza no trato. Somos protagonistas e, também, plateia.

Se é um diálogo liderado pela relação mestre e aprendiz, também relaciona e cria laços entre aprendizes, que, convém lembrar, têm graus diferentes de desenvoltura e motivação. Há uma habilidade outra em Ateliê e espaços similares, pois é preciso abertura à expressão alheia, à opinião de outrem, muitas vezes demandadas. Meus pais outrora e ainda hoje requisitam minha opinião sobre composição de cores e o resultado de um experimento, e esperam que eu seja honesta. Ao ser honesta, devo levar em conta o empenho envolvido, pois é também o que esperam de mim. É um momento de exposição mútua.

Como qualquer lugar, depende das relações que se travam e da prática de ensino, dentre outras questões. Pode tanto ser um ambiente colaborativo como competitivo. Quero chamar atenção, em minha experiência, de uma construção de local íntimo, de acolhida e um lugar de confiança, onde posso expressar minha emoção. Ela mesma, muitas vezes, acionada para explicar processos.

Todos eles foram fundamentais para minha própria aprendizagem formal do barro. Nesse meio artístico e artesão, pude formar meu próprio gesto produtor, usando o corpo para entender saberes técnicos e tácitos envolvidos na tarefa.

Geralmente, o ateliê é organizado com grandes mesas centrais rodeadas de cadeiras ou bancos e prateleiras pelas paredes. Tanto o forno quanto o torno, elétricos, costumam estar perto da parede, pela necessidade de energia. Como salientei anteriormente (PANACHUK, 2018), não há uma mesa destinada a quem educa. A arquitetura dos móveis desenha uma relação diferente entre mestre e aprendiz, respeitando tempos e processos pessoais.

Os objetos em um ateliê são muitos e diversos. Incluem obras expostas para o desfrute de quem chega, são pontos de vendas, no caso dos ateliês privados. Geralmente, incluem além de obras prontas, peças em processo de

produção, muito frágeis e já secas, outras ainda secando; peças encobertas e protegidas para garantir umidade.

O ateliê comporta, ainda, uma infinidade de materiais em diferentes processos. A própria argila está preparada ou em processo de reciclagem, descansando em um ambiente úmido. Consistências diferentes da mesma matéria estão por lá acomodadas, esperando o tempo de maturação. Os óxidos, esmaltes, vidrados são abrigados em prateleiras ou armários. Tanto em pó quanto já liquefeito, matéria-prima e produto são vistos e utilizados constantemente nesses ambientes do meu convívio.

O torno elétrico é bastante utilizado nos locais de minha investigação, precisa ficar em local de boa iluminação e perto da rede de energia elétrica. Além disso, há o forno, elétrico ou a gás, eventualmente também à lenha, utilizado por essas diferentes ceramistas aqui designadas.

Muitos materiais em processo, substâncias as mais diversas. Cada ambiente tem, assim, um cheiro próprio, uma organização, uma expografia que é, também, uma experiência sensorial. Ao frequentar esses espaços de produção, sabia, àquela altura, que cada coisa evocava diferentes pessoas e lugares.

Pensar como terra

Cada coisa em meu ateliê, que nasceu em 2015, tem uma biografia extensa, como cada pote que nasceu aqui. Desde então, convivi intimamente com o barro, conheci a arte das massas, experimentei receitas e criei as minhas. Minha casa-ateliê acondiciona diferentes argilas, em etapas diferentes de preparo.

Ao usar cada produto do meu ateliê, muitas lembranças e memórias são acionadas. Recentemente, durante a escrita desta tese, resolvi fazer um pote. Estava saudosa e disse a mim mesma que merecia tomar um ar, afastar-me da escrita e deixar meus dedos inquietos praticarem movimentos mais generosos que a digitação.

Preparei o barro com o caripé que Dona Hortência havia me mandado ainda em 2016, que uso com parcimônia. Ao abrir o pote, muitas lembranças. A encomenda demorou muito a chegar, mas ela me repetia ao telefone, “Ei, Lili,

vale a pena esperar, muito bom esse caripé vidro, mana”. Estava mesmo me esforçando para me lembrar dela, que faleceu em 2020, e quem eu considero uma grande Mestre. Preparar a massa com o caripé de Juruti me lembrava de um lugar, de um fazer cerâmico (PANACHUK, 2012, 2016). Dona Hortência muitas vezes frisava essa genealogia, que eu tinha ficado boa por ter aprendido em Juruti. Essa vontade de origem me alegrava. Esmaguei o caripé em um pilão de pedra sabão, produzido em Ouro Preto por uma artesã amiga de meus pais. O caule, já carbonizado, tornava a operação muito simples, e, assim, prossegui a tarefa escutando as palavras de Dona Hortência em minha memória, “tem que ficar bem fininho mesmo esse caripé”, lembro-me do sotaque e do timbre de sua voz. Lembro-me, também, de sua mão compacta e inquieta, a tocar minhas mãos e braços, como se esses gestos também demonstrassem a sociabilidade. A cada lembrança, mais empenho em minha tarefa.

Hortência sempre me dava receitas, como minha avó materna, numa conexão aparentemente heteróclita, conectando aspectos que eu pessoalmente nunca relacionaria. Por exemplo, em um dia que estava tentando fazer uma peça, ela trocou minha massa de argila dizendo que não deveria usar a serragem, pois minhas mãos secavam muito rápido as peças pequeninas, e que o caripé iria me ajudar nisso. E complementou, dizendo que, afinal, eu deveria testar era o caripé, especialidade local, e não a serragem, que é algo comum. Explicou que, no meu caso, poderia fazer com menos caripé, assim, a massa teria mais argila e, com minhas mãos, iriam secar mais devagar e não se rachariam. Ela prescreveu uma massa para um corpo produtor e seu produto. Essas e outras histórias percorriam meu corpo ao processar o caripé.

Preparei a massa, mas deixei por gosto alguns fragmentos maiores de caripé, sabendo que Hortência iria sorrir de minha travessura em não triturar tão intensamente a casca da árvore.

Toda a modelagem dessa peça foi feita com as mãos e dedos em especial, corpo e argila. A superfície foi regularizada aos poucos, à medida que a peça foi crescendo por roletes e tiras, obliterados por dedos e mãos. Ao longo do tratamento de superfície, tanto na face interna quanto externa, utilizei fragmentos de cuia, que também aprendi a usar com Dona Hortência e outras grandes ceramistas de Juruti (PANACHUK, 2016). Alguns instrumentos que tenho ainda são de lá, mas outros se somam, de locais diferentes.

Essa peça foi, ainda, regularizada por seixo, de um instrumento que me foi dado por Adriana Martinez, em um episódio muito marcante para mim. Ela me deu dois instrumentos, um de metal para cortar os apitos e outro com um seixo ovoide em um cabo (PANACHUK, 2018). Ela fez questão de compartilhar a história do objeto até ali. Foi dramático para mim, profundo, ela olhou dentro de meus olhos e me contou uma longa história. Eu deveria ser cuidadosa com o instrumento, quem fez já havia morrido, um grande artesão amigo dela, que polia as pedras para melhor eficiência do instrumento. Foi contaminado com o pó das rochas cristalinas e morreu. Aquele instrumento ela mesma utilizou por anos, eu deveria ser cuidadosa. Com essa narrativa, mostrava-me sobre os riscos da imersão nos materiais, e o conselho da Mestra era de atenção.

São essas questões que esse mergulho me causou, ser afetada tanto pelo afeto quanto pelo efeito, em uma relação de raízes profundas e que são, também, rizoma. Cada coisa está emaranhada e intraciona pessoas e lugares. Fazer me impulsiona a essa memória, a esse afeto e efeito. Trata-se de uma construção de um corpo compósito, um microcosmo, que se retroalimenta a cada fazer, a cada saber e a cada lembrar.

Esses instrumentos me acompanham, e trazem histórias sobre cada pessoa, seus lugares. A elas, somei minhas histórias e minhas construções de potes, sempre ecoando a longa história de cada coisa.

Ao longo do processo, observei outros corpos que se aventuravam na argila. Pude ver o amadurecimento de ceramistas ainda jovens, desde seus primeiros objetos, suas primeiras tentativas.

Atualmente, tenho auxiliado e instruído minha filha em sua produção oleira, é surpreendente observar sua intensa produção e sua necessidade de amassar a argila, produzir peças. Ela demanda o barro, e aprende conceitos de transformação do material.

Pensar como fogo

Na queima, o fogo certamente é o anfitrião, mas é na relação com as peças que se realiza a transformação desejada, quando fogo e peças se abraçam.

Para isso acontecer, é preciso um intenso trabalho anterior de produção dessas peças, uma ação que facilmente podemos entrever nelas, que são também protagonistas desse evento. Cada peça conta, assim, de pessoas e seus emaranhados, seu microcosmo. É possível ver o estilo e a forma de expressar em cada uma, reconhecer artista em cada peça, e também comunidades de prática.

As coisas ordinárias, entretanto, muitas vezes nos escapam. Para realizar uma queima, é preciso gerenciar recursos e produtos, convidar pessoas e achar uma data apropriada, organizar uma infinidade de tralhas, além de procedimentos e processos que devemos observar para a segurança da tarefa.

O primeiro passo era sempre criar uma lista de interesse e ver uma data possível, fazíamos convites pontuais por meio de redes de ceramistas e estudantes de diferentes áreas e instituições. A lista deveria ser sempre enviada para nosso corpo diretor e Setor de Serviços Gerais no Museu, para tomar conhecimento e autorizar a entrada do pessoal. Antes do evento, os termos de responsabilidade deveriam ser assinados, e o material de segurança disponibilizado. Com o fogo, é mesmo preciso prudência. Como salientei anteriormente, a área de queima foi definida por um corpo técnico competente.

É preciso organizar a lenha em quantidade suficiente para a queima. Nesse trabalho, fizemos uma parceria com o Setor de Áreas Verdes do Museu, e a equipe cuida para que nossa área sempre esteja abastecida, sabendo previamente nossa agenda.

Em nossas atividades para a queima, levamos tralhas diversas para acomodar nossos corpos, como colchas, bancos e redes de dormir; nessa função, também utilizamos os tocos de madeira deixados por lá. Para refrescar o corpo, na tarefa do fogo é preciso guardar água potável e fresca em galões térmicos coletivos, que alimentam as garrafinhas e cantis individuais. Para nosso despertar ao fogo, café é essencial, e nunca falta uma garrafa térmica com esse precioso líquido, que é repostado ao longo do dia e sua chegada é anunciada a plenos pulmões. Cada pessoa costuma levar algum alimento para compartilhar. É mesmo uma festa, no sentido de compartilhar algo familiar e medonho, o fogo, e comemorar a transformação das peças. Geralmente, combinamos o almoço na Cantina do Museu, e Dona Vanda e Lídia organizam nossa alimentação mais robusta, como almoço, e nos ajudam de diferentes maneiras.

Para registrar os dados do experimento, utilizamos equipamentos como máquinas fotográficas, para registro imagético das ações; além de termopar, eventualmente cones pirométricos, para tomar a medida da temperatura. As anotações são feitas em cadernos, que contém a descrição das diferentes etapas da queima e desenhos.

Para manejar o fogo, são necessários ferramentas e instrumentos diversos que auxiliam em seu controle. Ao longo dos experimentos, utilizamos instrumentos metálicos (enxadas, pás e colher de pedreiro) e instrumentos vegetais (abanador de palha, bambu para sopro). Para começar o fogo, é preciso algum instrumento para ignição (geralmente um isqueiro, mas usamos técnicas tradicionais), além de papel, fibra, casca ou folhas secas, algo que permita a combustão imediata.

Tudo isso deve estar previamente organizado para iniciarmos, de fato, a queima. As coisas e materialidades que indiquei são agenciadas por pessoas, que se movem pelas coisas a serem orquestradas.

Desde o contato com Adriana Martinez, reservei, em cada queima, uma oferenda ao fogo, composta por uma peça já queimada à lenha, alimentos disponíveis e alguma planta. A semente tinha sido plantada por Laila, que, inúmeras vezes, pontuou que não era só fazer um forno, mas dar vida; não era apenas fogo e sim transformação. As tarefas têm, portanto, significado profundo ao envolver diferentes elementos. E para cada qual, um procedimento que deveria observar, como a oferenda. Adriana me explicou várias vezes, “tenemos que alimentar el fuego, antes de dar la leña, que también es su alimento”.

Nas diferentes queimas, pessoas variadas que podem ser classificadas em relação à proximidade do projeto ou em relação à distância do fogo. Em relação ao projeto, temos sempre pessoas do seu núcleo, além de apoiadoras e apoiadores; estudantes e visitantes, motivados por algum propósito, além de amigadas e familiares que, por vezes, eram levados para lá. Nos três grupos, havia pessoas com conhecimento e habilidades distintas e heterogêneas. Nos três grupos, cada pessoa tem uma medida própria de distância do fogo. E, também nos três grupos, estávamos sempre em um certo hipnotizar das chamas, independentemente da proximidade que estivéssemos delas.

O fogo é evitado por algumas pessoas, desejado por outras, e ainda analisado por outras mais. No ambiente de queima, as pessoas marcam a

distância que querem manter do fogo. Algumas preferem ficar mais afastadas, e muitas vezes trazem água e organizam o alimento, gerenciando e cuidando de nosso bem-estar ao fogo. Outras parecem querer se jogar na boca do fogo, tamanho fascínio que ele lhes causa. São as responsáveis em cuidar e avaliar cada ruído, cada cheiro e estalido. Muitas vezes, é preciso lembrá-las da prudência. Entre esses grupos, há também o pessoal que toma distância para observar, atento a qualquer variação da chama. Em relação ao fogo, é preciso calcular a aproximação. De todos os grupos, escutei pedidos de desculpa pela não participação, ou pela imprudência ou pela falta de iniciativa. O fogo havia provocado algo em cada pessoa, em suas diferentes medidas.

O fogo é mestre em afetar, causa efeito e afeto em quem o observa, e gera muito fazer (LATOIR, 2007), o fogo mobiliza muitas pessoas e coisas em um ambiente que deve ser cuidado e preparado para recebê-lo, mantê-lo e controlá-lo, em um diálogo contínuo. O fogo é familiar e misterioso (BACHELARD, 1997).

A nossa área de queima precisava estar sempre bem cuidada para receber o evento e o seu protagonista, o fogo. Na prática, foi a equipe das Áreas Verdes do Museu que gerenciou para fazer aceiro no entorno de cada estrutura, e manteve a grama aparada, as lenhas organizadas e as árvores verificadas em relação a galhos soltos. Claro que, no dia da queima, sempre verificávamos novamente cada detalhe.

Essas coisas e pessoas povoam um ambiente realmente acolhedor, com grama aparada e uma vegetação robusta, flores e borboletas. O microclima do Museu é sempre mais fresco e úmido. É um ambiente rodeado de cheiros e vegetações, que nos trazem bem-estar, talvez, lembre um ambiente idílico.

Ao redor do fogo, cuidamos dele e de nós. Naquele ambiente familiar, contamos histórias de queimas passadas, histórias de vida, arqueologia, falamos muito do barro, do fazer, do ofício. Questões pessoais, vivências e intimidades também têm lugar ao fogo. Geralmente, em cada construção de estrutura de combustão, em cada queima e em cada retirada das peças, passamos algumas horas contínuas trabalhando coletivamente. Esse fazer junto, alimentando o fogo, organizando a lenha, garantindo o bem-estar de cada pessoa, gera uma aproximação. Nossa missão era mesmo essa, de inspirar outras pessoas a se embrenhar pela arqueologia experimental, pela ciência do barro.

Todo o processo de queima era um lembrete de estar lá, de estar em um experimento, em um evento, um acontecimento de aprendizagem para todas as pessoas. De minha parte, como anfitriã e professora, sempre me esforço em saber um pouco sobre cada participante, a fim de conhecer interesses e motivações sobre o tema. Isso ajuda a calcular e entender o ritmo e interesse de aprendizagem, a buscar recursos e demonstrações pontuais para elucidar ou provocar questões.

Os experimentos, muitas vezes, saem de maneira não planejada, o que demonstra os limites do saber de quem o conduz. Isso é importante, pois me dá a tranquilidade de demonstrar que não sei tudo, e que também sigo aprendendo com o fogo. Além disso, não havia uma orientação rígida para nada, na medida em que cada experimento é mesmo único; sempre orientamos uma ordem, processos e escolhas, mas não um fazer rígido.

Nossa missão com esse projeto sempre foi afetar no sentido de impactar o conhecimento de jovens da graduação em arqueologia, em especial; e ceramistas em aprendizagem e já Mestras do saber. Buscando inspiração em Favret-Saada (2005) e Latour (2007), queríamos provocar o desejo de uma imersão. Tal como o fogo e o barro, queríamos afetar. O envolvimento alcançado demonstra que esse objetivo foi mesmo atingido com sucesso.

Considerações: aprender a ter um corpo

Os aprendizados concretos e sensíveis apresentados de maneira subjetiva, tem estreita relação com a maneira de aprender a tecnologia, em uma técnica-poética. Fundamentalmente, aprendi que a construção de uma peça ocorre mesmo pela ponta dos dedos, e de maneira reflexiva, em um diálogo com o corpo que nasce.

Percorrer esse longo caminho de experimentação com vistas a aprender uma tecnologia de maneira tradicional permitiram dois movimentos. O primeiro e mais óbvio, foi conhecer os materiais, processos, substâncias e fenômenos com intimidade. O segundo movimento, ainda em processo, foi um passo para uma renovação metodológica e epistemológica ao trazer o corpo concreto (meu corpo) para aprender uma habilidade manual, tão complexa como a tecnologia oleira, em uma rede de pessoas e coisas em um contexto urbano.

Em quatro anos, pude aprender uma técnica manual e aprimorar com a prática minha habilidade. Não foi uma tarefa simples educar o corpo para uma técnica bimanual. Exigiu interesse em observar e repetir, se entretendo com a atividade; refletir sobre o feito, o bem-feito e o mal-feito, escutar outras experiências, observar uma demonstração e retomar o experimento, em uma busca resiliente. Foi um processo longo, cotidiano, constante, rotineiro de relacionar o corpo ao barro e aos aparatos todos que a tecnologia aciona.

No contexto cerâmico urbano experimentado aprendi sobre a relevância de cada elemento não como recurso, mas como bem que deve ser cuidado. Nesse mergulho metodológico e epistemológico, aprendi que procedimentos técnicos andam de mãos dadas com procedimentos simbólicos; são maneiras de bem proceder em relação aos fenômenos e materiais. Aprendi nesse processo que a terra pensa, tem memória e está viva. Como disse a intelectual indígena Vanessa Watts (2017:261) “as oleiras parecem feitas de terra, como indígenas”. Sendo terra, sabem bem que é necessária uma comunicação interespecífica para aprender sobre os elementos envolvidos na olaria. Nessa maneira de pensar, aprendi sobre o uso cuidadoso dos bens acionados pela tarefa, seja argila para manufatura ou lenha para a queima.

Mergulhar na produção de peças cerâmicas foi uma maneira de impregnar o corpo na pesquisa, encorpar e encorporar o saber. Isso traz um impacto para a arqueologia em lembrar que há um corpo que atua em um contexto, que marca a peça com suas habilidades, crenças e valores, desde a tenra idade (KAMP, 2010). O experimento aqui realizado permite pensar uma materialidade engajada no corpo, que reflete o presente e o passado. Nesse sentido, trata-se de uma estratégia para lançar alguma luz no processo de aprendizagem implicado na tecnologia (GOSSELAIN, 2018) e ao mesmo tempo formatar meu par de mãos.

Além disso, a experimentação envolveu a formatação de um coletivo que constrói peças, ensina sobre técnicas diversas da olaria, debate sobre diferentes assuntos tangenciais como grupo de estudo, focado na divulgação científica, bem como a apresentação das peças aqui descritas na exposição permanente do MHNJB-UFMG. Esse empirismo, no sentido da imersão na olaria à maneira tradicional, é também uma percepção metodológica para novas possibilidades epistemológicas. A presença do corpo na pesquisa é fundamental para entender a cerâmica como materialização de relações.

Capítulo 6 –Histórias de cacos em uma cadeia operatória sensível e concreta: Tupi da Amazônia

*Repetir repetir – até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo.*

Manoel de Barros, 1993

A arqueologia e a antropologia podem ser entendidas como artesanato intelectual (MILLS, 1959 apud INGOLD, 2007: 83-90). Se levarmos a sério essa proposição, nas duas disciplinas, tanto a teoria quanto o método andariam juntos, na construção de suas práticas, são empiristas em grande escala, e demandam saberes corporais. Nos dois casos, é impossível refazer o caminho trilhado, repetir o experimento e as experiências de conviver com outros povos, de escavar um sítio arqueológico e, até mesmo, de analisar uma coleção. Cada pesquisa é uma vivência única e não é replicável. Em ambas as disciplinas, a experiência vivenciada, a relação em campo ou em laboratório, com pessoas e coisas é o que constrói sentido do saber. Assim, não há divisão entre o trabalho e a vida. Para mim, a arqueologia se assemelha a um ofício manual, impregnada em nós como um mal incurável (LYNGGAARD, 1983) ou uma inocência (NEVES, 2015). Nesse sentido, tanto a arqueologia quanto a antropologia usam o material heterogêneo que permite ao artesão intelectual moldar seu próprio trabalho. A pesquisa sempre ocorre no tempo presente, seja com populações tradicionais ou escavando sítios arqueológicos (NEVES, 2015), portanto, deve reverberar essas questões que implicam nossas narrativas.

A arqueologia tem uma natureza ambígua, o que a aproxima das ciências da terra, das ciências naturais e das ciências exatas, contudo, ela se propõe responder as questões situando a si mesma nas ciências humanas. Nesse sentido, arqueologia e antropologia têm muitas reciprocidades e questões comuns, que passam por compreender como determinado povo realiza sua vida (LEMONNIER, 2012), e, pela escrita, tecer suas narrativas como uma ficção controlada persuasiva (STRATHERN, 2013).

O interesse aqui é desenhar uma metodologia que permita inserir o corpo como eixo da análise cerâmica, com chaves conceituais da Aprendizagem Motora e da Ciência do Barro, para além das Ciências Humanas. A questão que

se coloca é justamente como acionar as informações sobre a cadeia operatória da olaria, sua significância na vida social e política, nos ritos, na língua, na vida espiritual e técnica da comunidade na construção da pessoa. Como analisar nossos fragmentos, em busca de narrativas sobre as comunidades de prática, fornecendo uma descrição densa sobre os conhecimentos que podemos entrever na materialidade? Reitero o que Berta Ribeiro apontou em relação às mulheres Juruna, os fazeres relacionados à construção da mulher nessas comunidades incluem diversas tarefas, intelectualmente muito exigentes, como a cerâmica, que estão emaranhadas na construção da vida coletiva e na construção da pessoa.

Pretendo associar procedimentos e protocolos analíticos vindos do laboratório de arqueologia e do ateliê de cerâmica, marcando processos concretos e sensíveis na análise de cada fragmento, valorizando o corpo que produziu a peça e aquele que produziu a análise, ambos são compostos por um esforço de aprendizagem, são conhecimentos aprendidos, situados. Nesse sentido, esse exercício é uma busca por simetria na análise e clareza do corpo em todo o processo, em uma propriocepção.

O corpo está presente no artefato, mesmo quando a materialidade do corpo humano está ausente, suas marcas estão na peça cerâmica. O corpo analista parece sempre invisível em nossos debates acadêmicos, na medida em que não o concretizamos como parte da produção do saber nessa arqueologia artesanal. Interessa inserir, neste debate, o corpo de quem executa a pesquisa, bem como o “kit de ferramentas”, codificado em fichas de respostas, que acionamos para construir nossa prerrogativa analítica. Neste capítulo, o interesse é esmiuçar a metodologia de análise e verificar os resultados de sua aplicação.

Ciência corporal, o “kit de ferramenta” e a metodologia de análise

Toda essa vivência científica e artesã, entre a análise em laboratório e a manufatura no ateliê, provocou-me a pensar como deveria coletar e descrever essas informações, debatidas em nossa disciplina (RICE, 1987; SHEPARD, 1956; RYE, 1994; ORTON, TYERS, VINCE, 1993; LA SALVIA e BROCHADO, 1989). A coleta do dado pode, em um primeiro momento, parecer objetiva, fria e

funcionalista, limitada em uma ficha de análise em forma de tabela, com respostas padronizadas e monótonas. Aqui, o ato repetitivo não parece nada motivador ou poético (BARROS, 1993), mas, ainda assim, o repetir da análise é também dom de estilo.

Essa ferramenta, entretanto, permite levar a sério as coleções, buscando atentamente uma relação com a materialidade para uma narrativa profunda sobre sua biografia, uma descrição densa de cada caco, para uma cadeia operatória sensível, particular. Como se fizéssemos uma entrevista estruturada e procedêssemos ao registro. Em grande medida, isso significa observar de maneira inquieta cada fragmento, com as pontas dos dedos e o brilho nos olhos, educando o corpo para a análise. Aprendendo de fato a utilizar um corpo na bancada, relacionando-o com instrumentos diversos e com os muitos cacos a serem conhecidos.

A arqueologia, como ciência artesanal, precisa se revelar em sua potência, incluindo nosso próprio corpo como produtor de saber, trazendo-o para a discussão metodológica e encarando, assim, o saber encorpado (PELLINI, 2014). A ideia é apresentar esse corpo que analisa, manipula, apalpa e registra as respostas possíveis para cada caco, mediado por instrumentos. A ficha de análise utilizada para uma certa coleção, além de uma série de conceitos, atributos e variáveis, já debatidos no capítulo inicial da tese, aciona, também, equipamentos e instrumental próprios. Provoca o corpo em toda sua inteireza. É preciso ter clareza sobre os conceitos e atributos que permeiam sua definição e significação, bem como suas marcas concretas, definidas por variáveis específicas. Para realizar a tarefa no laboratório arqueológico, buscando inspiração em Latour (1998), aqui, a demonstração é a marca e suas imagens correlatas – o gráfico, a foto e o desenho – são argumentos que acionamos para construir nossas narrativas.

Cada peça foi observada por meio de equipamentos diversos, todos mediados pelo corpo. Uma ficha de convenção e uma ficha de resposta, implementos e instrumentos na bancada, além de imagens com exemplos de tipos ideais, classes propostas em desenhos colados na parede: com esses instrumentos, mediados pelo meu corpo, fui montando histórias, caco por caco.



Figura 103: Análise cerâmica em 2005 no laboratório da Scientia em São Paulo. Foto: Acervo Scientia.

Ficha de análise cerâmica e a equipe

Em um laboratório, pode haver mais de uma pessoa analisando a mesma coleção, e, nesse caso, é preciso harmonizar a percepção sobre a materialidade entre a equipe. Costumo criar uma coleção de referência para que possamos consultar. Além disso, inicialmente, a ficha de convenção, a ficha de resposta e o gabarito de preenchimento são debatidos em equipe. A ficha de convenção é um documento de trabalho do laboratório que define conceitos e atributos gerais da cadeia operatória, marcando aspectos materiais de cada variável estipulada como resposta. O interesse é normatizar as respostas para podermos seguir em um mesmo entendimento sobre o processo de produção oleira.

Esses documentos estão organizados em duas partes gerais, dados de localização e dados tecnológicos.

Na primeira parte da ficha, estão os dados de localização, advindos de campo. É composta pelo nome completo do sítio arqueológico; número da amostra, dada em laboratório ou em campo; localização horizontal do material, através de coordenada geográfica ou quadra; e localização vertical do fragmento, de acordo com os níveis de retirada; além do tipo de intervenção arqueológica (coleta de superfície, malha sistemática, área ampla).

A segunda parte é composta por vários itens distintos e agrupados de maneira a otimizar a coleta do dado. Ao mesmo tempo, as variáveis foram elencadas para dar conta de relatar sobre o processo técnico, as escolhas técnicas. Nesse sentido, organizei os itens da ficha de maneira a reforçar a construção da cadeia operatória, apresentada a seguir.

Preparo da pasta

Nas coleções analisadas, uma parcela significativa da amostra de fragmentos é observada, individualmente, em microscópio estereoscópio binocular ou monocular digital. O interesse é a descrição da pasta na ficha, indicando os tipos de elementos presentes na massa, granulometria, porcentagem e distribuição (RICE, 1987; RYE, 1994; ORTON, TYERS, VINCE, 1993; DRUC & CHÁVEZ, 2014), além da esfericidade do quartzo (ORTON, TYERS, VINCE, 1993).

A análise é realizada observando e comparando o fragmento em microscópio estereoscópio, com desenhos esquemáticos previamente selecionados e estabelecidos em nossos protocolos de pesquisa.

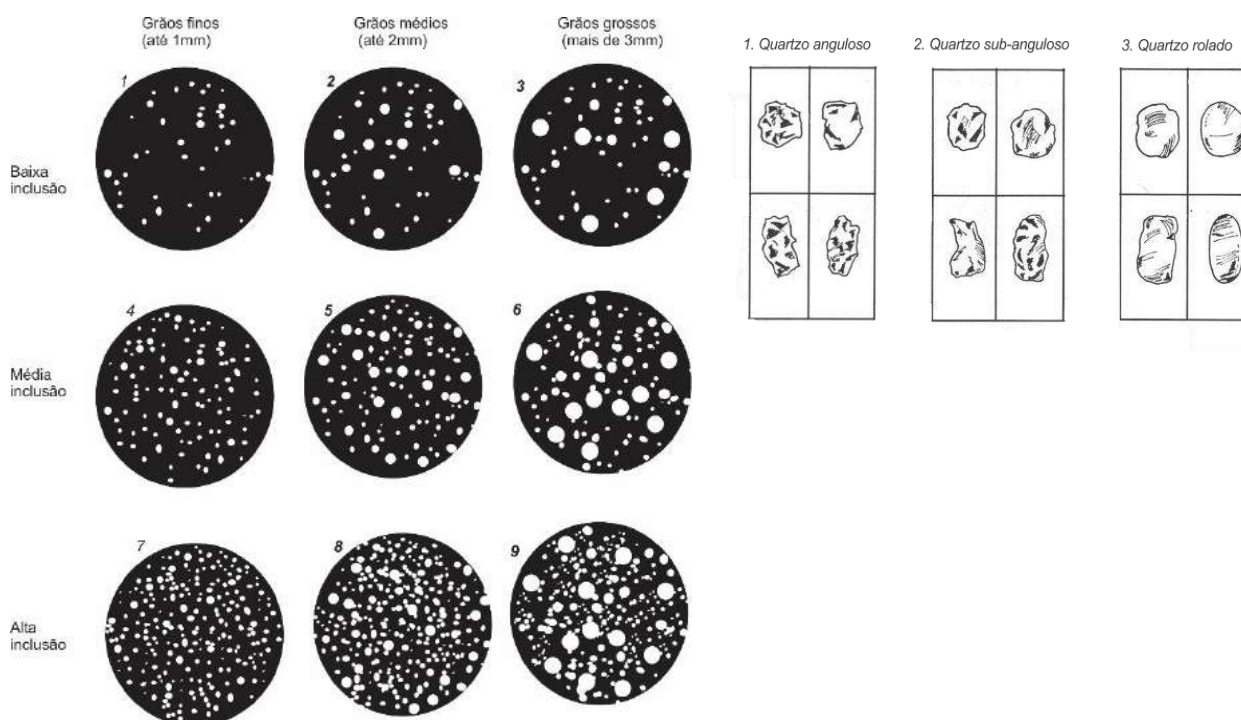


Figura 104: Imagens das classes utilizadas (adaptado de ORTON, TYERS & VINCE, 1993).

Gostaria de ressaltar a ação do corpo nessa análise, reforçando as diferentes informações emaranhadas durante o estudo das peças. Além da visão e “supervisão” do caco cerâmico, fornecida pelo microscópio estereoscópio, o toque na superfície do fragmento nos ajuda a percorrer cada minúcia da “paisagem da peça”. A textura, a espessura, o peso, a temperatura são aspectos percebidos com as mãos e os olhos, e, nessa “vidência das mãos”, são saberes da ponta dos dedos. Quero, com isso, ressaltar que aqui também é preciso treinar os dedos e as mãos, para essa tarefa de análise. Eventualmente, a língua pode ser útil para perceber a presença de poros da amostra: quanto maior a porosidade, maior aderência da língua na peça.

Para analisar a pasta, é sempre mais eficiente buscar ou criar uma quebra “fresca” no perfil do fragmento, e, muitas vezes, utilizamos alicates para retirar uma pequena porção com essa finalidade. Os elementos agregados devem ser analisados em suas características concretas, muitas vezes, é preciso riscá-los, desagregá-los ou quebrá-los para melhor identificação de suas características físicas (DRUC & CHÁVEZ, 2014). Nesses dois casos, há uma força física que violenta a peça, para que possamos observar a dureza dos materiais, sua consistência.

Todo o caco deve ser observado de forma ampliada para um detalhamento das características físicas da pasta, tanto nos elementos presentes quanto em aspectos estruturais, como bolhas de ar e pequenas trincas, que podem indicar sobre amassamento (DRUC & CHÁVEZ, 2014).

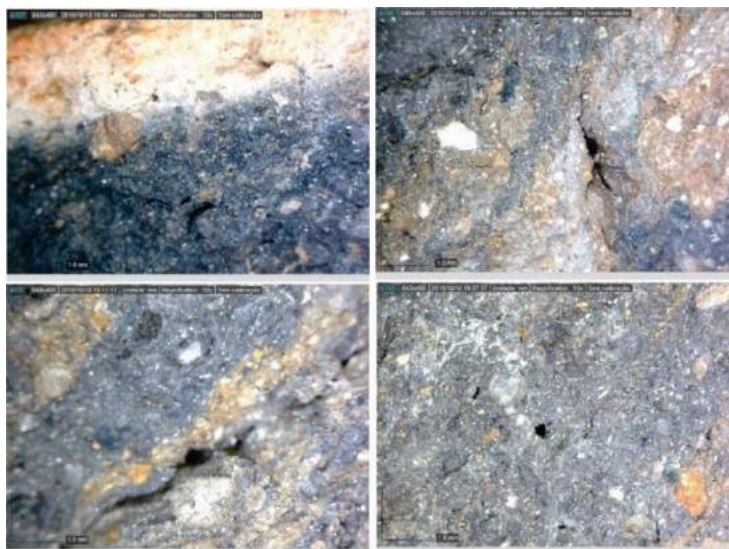


Figura 105: Coleção LAEP/UFVJM. Conceição dos Ouros, MG. Visões de uma mesma peça, escala 50x (notar escala gráfica): diferentes cargas e trincas. Fotos: Lílian Panachuk.

Além disso, o “negativo de carga”, muitas vezes, deixa um contramolde de sua forma na superfície do caco. No caso de vegetais, podem ter sido carbonizados; no caso de minerais, expelidos por não acompanharem a taxa de retração da argila.



Figura 106: Exemplos de “negativo de carga” em uma mesma peça. Fotos: Lílian Panachuk.

Os correlatos materiais de muitos desses elementos foram descritos, e devem ser entendidos em seu comportamento material (RYE, 1981; SCHIFFER e SKIBO 1992, MACHADO, 2005), buscando uma visão multicausal. Ou seja, a inclusão de um elemento ou sua presença não é determinante exclusivo para um correlato material, pois a cadeia operatória implica em uma sequência operacional, e deve ser entendida em seu processo, para que possamos delinear de forma sensível esse concreto. É preciso conhecer o comportamento dos materiais em seu processo da olaria.

É preciso saber retirar e tratar o barro, como nos ensinam as narrativas e as práticas nativas sobre a olaria. Penso que essas questões são aplicáveis aqui na análise, levando a sério cada elemento, cada pormenor, cada escolha identificada no material, buscando as motivações para a pasta, a massa argilosa. Se tudo tem um dono ou uma dona, como dizem as narrativas nativas, cada corpo deve ser composto de acordo com saberes que emaranham diversas nuances. Ao mesmo tempo, a pasta produzida tem que ser apta ao processo de queima e uso da comunidade, portanto, demanda uma pasta refratária, capaz de passar pela transformação do fogo e por choques térmicos constantes.

Para escolher uma pasta, é preciso entender o comportamento da argila coletada e sua carga, a manufatura e morfologia da peça pretendida, o tratamento de superfície e o uso do artefato, além de considerar a curva de temperatura na queima. Todas essas escolhas são feitas ali, no devir-peça. Não é baseado em desejos aleatórios da oleira, antes, em processos específicos para

a produção de um objeto: são receitas, saberes dessas comunidades de prática, perpassam a produção do ser e a relação com a argila.

As receitas de pasta variam no tempo e no espaço, e em uma mesma comunidade de prática. Um belo exemplo etnográfico pode ser visto na obra de Whan (2010), variação entre núcleos familiares na receita da pasta entre ceramistas Karajá (tronco linguístico Macro-jê), tanto no tipo quanto na proporção utilizada.

Todas as pessoas ceramistas com quem conversei e/ou fiz cerâmica, na zona rural ou urbana, recomendaram-me cuidar do barro. Poucas vezes, ele é usado tal como é retirado na fonte. É preciso muito conhecimento da paisagem para extrair uma matéria-prima que necessite pouco trato. Esse é o caso das comunidades indígenas Asurini do Xingu (SILVA, 2000) e Suruí Paiter (VIDAL, 2011, 2013), que utilizam o barro retirando impurezas maiores e não acrescentam nenhum tipo de carga à pasta, indicando que apresentam, desde a fonte, as características almejadas. No caso Suruí, Vidal relata o empenho em amassar a pasta, importante etapa para retirada de bolhas e aumento da plasticidade.

Técnica de manufatura e as medidas

Na ficha, procuro diferenciar o fragmento de acordo com o tipo de artefato ao qual se refere, pode ser um caco de um recipiente quebrado, ou de outro instrumento cerâmico – como cachimbo, trempe, adorno ou pingentes, rodela de fuso, dentre outros. Assim, pode-se pontuar a variedade da tralha cerâmica existente no sítio, entre recipientes e instrumentos independentes.

Para a manufatura, além da técnica de produção, é preciso seguir uma espessura e tamanho, bem como uma forma, dentro do repertório das comunidades de prática e da “gramática da ação” de quem desempenha a tarefa. Cada escolha gera possibilidades e desafios dentro do conhecimento aprendido. Para cada necessidade, uma porção de argila que precisa ser preparada.

A análise da técnica de manufatura inclui observar (sempre com mãos, olhos e lupas) trincas e formato da quebra, detalhes do perfil, indicando alteração de espessura, por exemplo, ou buscando a terminação das fraturas.

O toque foi essencial para perceber cada nuance do fragmento, um sulco ou protuberância, um afundamento, marcas de dedos. Como no ateliê, no laboratório, o manuseio, saber tocar a peça, é um processo de entendimento e de aprendizagem. Cada caco pode narrar sua história, mediado pelo corpo analista e pelas fichas com aspectos sensíveis e concretos de cada corpo cerâmico.

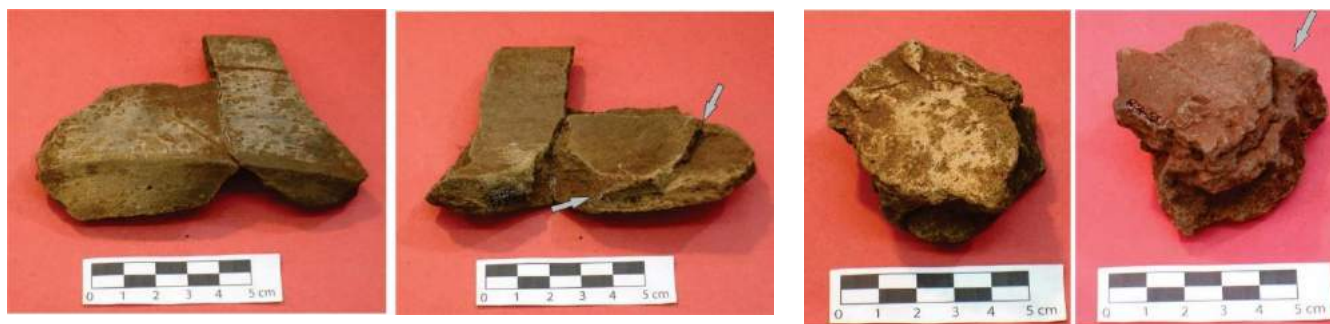


Figura 107: Sítio Ibiporã, manufatura com acordelado e placa as setas indicam os limites da placa. Fotos: Acervo Scientia, 2006.

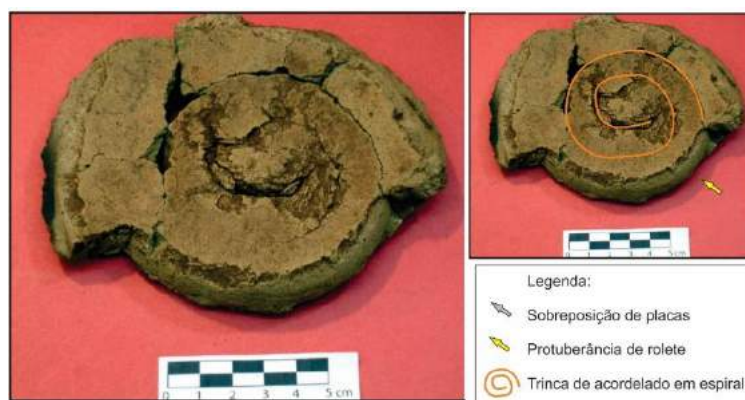


Figura 108: Sítio Ibiporã, manufatura de base de recipiente com roletes. Fotos: Acervo Scientia, 2006.

Medidas diversas foram tomadas para delimitar espessura, tamanho e diâmetro dos fragmentos. Cada caco foi medido em sua espessura máxima e mínima; tamanho máximo e mínimo, por meio do paquímetro ou régua; e pesado em uma balança. Além disso, estabeleceu-se o diâmetro estimado, através do “gabarito de círculos concêntricos”, conhecido como ábaco, privilegiando fragmentos diversos (além das bordas, bases e carenas, eventualmente bojós). Esse gabarito supõe uma boca de forma circular, o que, de fato, corresponde à maioria das amostras das coleções. Optei por anotar a porcentagem de cada porção de círculo, para podermos estimar o percentual de cada fragmento.

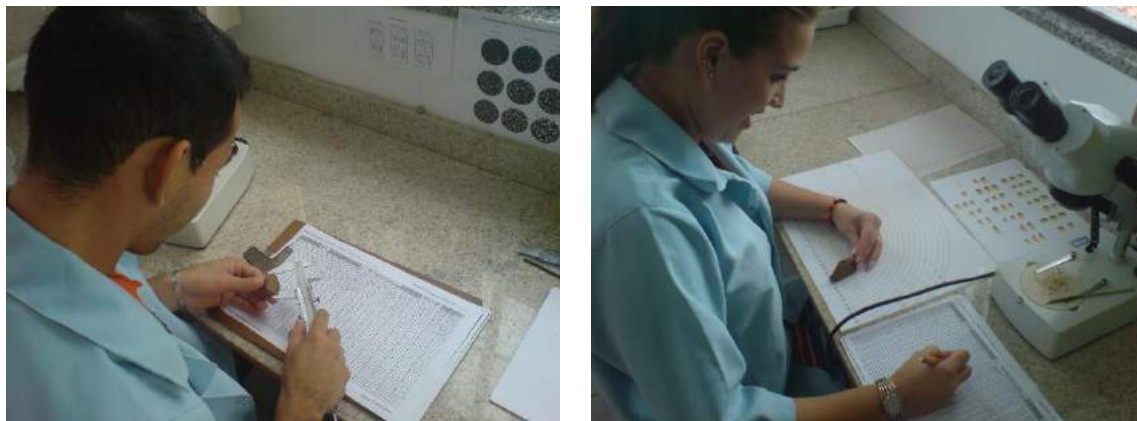
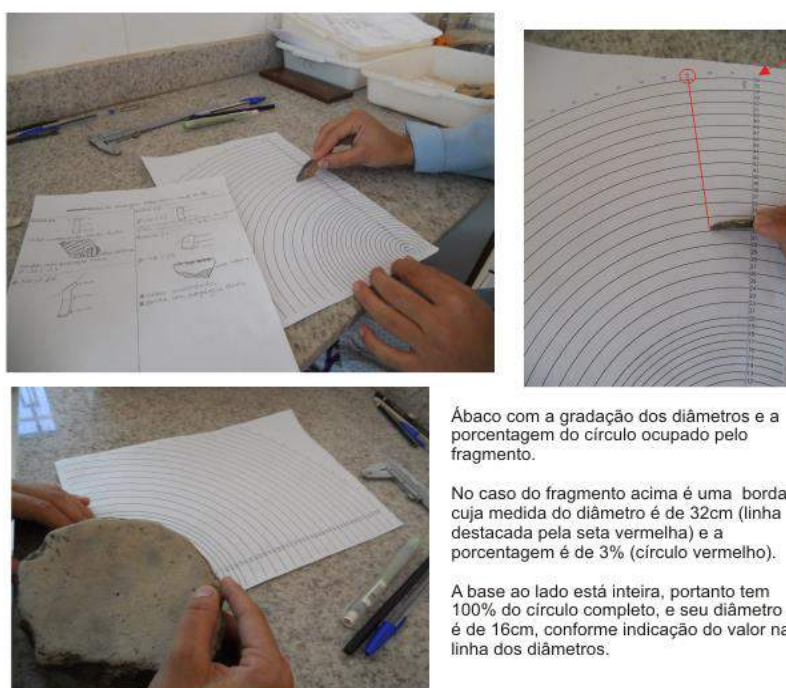


Figura 109: Utilização do paquímetro por Mário Jorge Melo e do ábaco para medidas de borda por Lia João. Acervo Scientia, 2012.



Ábaco com a gradação dos diâmetros e a porcentagem do círculo ocupado pelo fragmento.

No caso do fragmento acima é uma borda cuja medida do diâmetro é de 32cm (linha destacada pela seta vermelha) e a porcentagem é de 3% (círculo vermelho).

A base ao lado está inteira, portanto tem 100% do círculo completo, e seu diâmetro é de 16cm, conforme indicação do valor na linha dos diâmetros.

Figura 110: Coleta de dado com gabarito e porcentagem. Acervo Scientia, 2012.

Para coletar as medidas necessárias, sempre mantive “mãos ativas” para o que Laila chama de “paisagem da peça”, o toque aparece como processo de aprendizagem e saber sobre os detalhes da produção. Por vezes, relevos muitos tênues não são percebidos com os olhos. Nesses casos, é preciso que se usem as pontas dos dedos. Sobre esse gestual, quero chamar a atenção em relação a alguns aspectos. Cabe lembrar que tocar não é algo natural, mas cultural, por isso, é preciso aprender a tocar no fragmento e na peça. Fazer cerâmica é um comportamento aprendido (GOSSELAIN, 2018) tanto quanto o ato de analisá-la.

Morfologia do fragmento

Os fragmentos identificados como pertencentes à categoria recipiente – objeto que pode conter algo, manufaturado a partir do vazio interior (MARTINEZ, 2020) – foram observados em relação à forma, por meio de diversas estratégias. Nas fichas, cada parte específica (lábio, borda, carena/inflexão, base) foi descrita em relação aos detalhes anatômicos.

A borda foi alvo de interesse, sendo a morfologia dividida em dois aspectos: inclinação e espessamento, para permitir uma classificação geral, adequada à comparação entre os muitos fragmentos de um sítio. O lábio foi descrito em relação à sua forma geral no fragmento. A base foi mesmo Chmyz (1976), com algumas adaptações.

Os fragmentos de base foram também descritos em relação ao desenho de perfil, observando a superfície interna e externa, conforme indicam La Salvia e Brochado (1989).

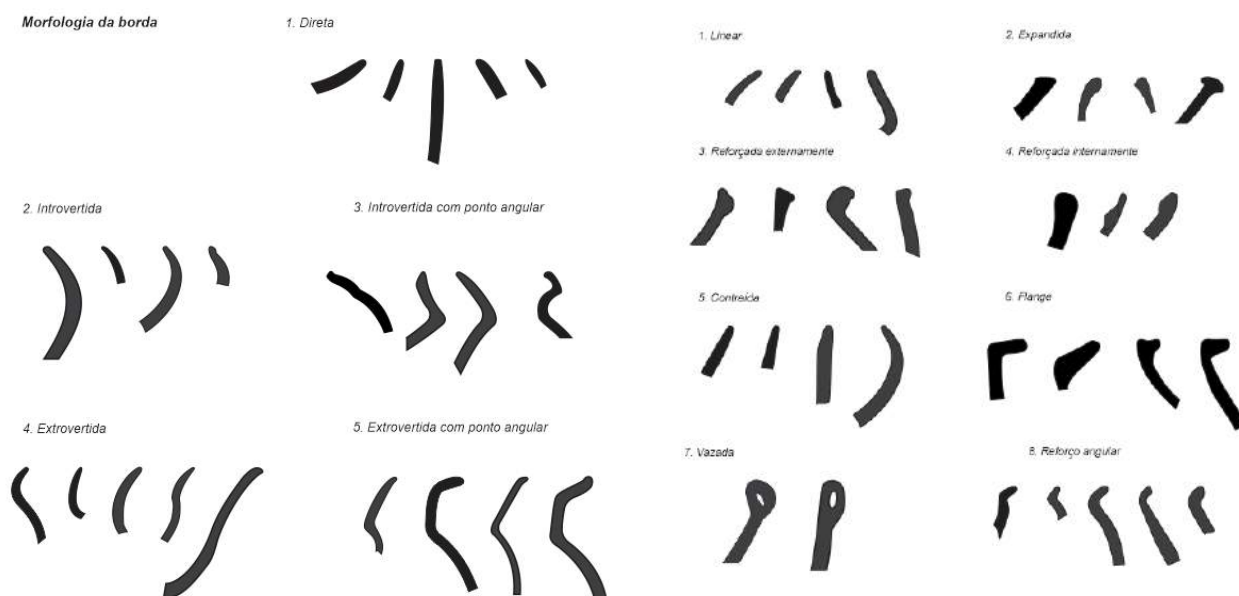


Figura 111: Imagens utilizadas para descrição de porções do recipiente, adaptado de Chmyz (1976). Perfil de borda.

1. Lábio arredondado



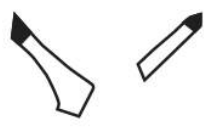
2. Lábio plano



3. Lábio apontado



4. Lábio biselado



TIPOS DE BASE

1-Biplana



2-Plano-côncava



3-Plano-convexa



4-Convexa-plana



5-Convexa-côncava



6-Bi-convexa



7-Côncava-convexa



8-Concava-plana



9-Bi-côncava



10-Anelar



11-Pedestal



12-Pés/tripode



Figura 112: Imagens utilizadas para descrição de porções do recipiente, adaptado de Chmyz (1976) e de La Salvia e Brochado (1989) por Panachuk e Cruz (2016). Perfil de lábio e base,

Os fragmentos de borda, carenas/inflexões e bases foram considerados relevantes para indicar sobre a morfologia dos recipientes e para ajudar a dimensionar a quantidade mínima dessas peças nos sítios.

Os desenhos e as fotografias entram como processo de conhecimento e produto desse saber, um argumento científico imagético (TRINDADE, 2020; LATOUR, 1999). Para coletar esses dados, são necessários instrumentos de medida e de papelaria, conhecimento sobre técnicas do desenho arqueológico; máquina fotográfica e sua tralha (iluminação, tripé, fundo e escala gráfica).

Na prática, o registro fotográfico é feito ao final da análise, quando é possível consultar a ficha de desenhos, conferir as informações, inserir número de foto.

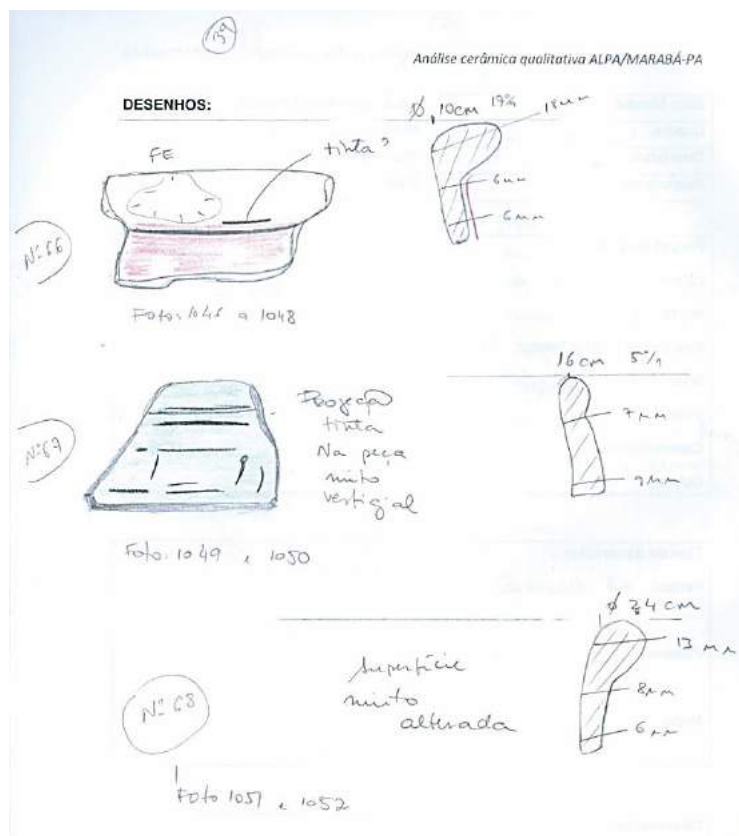


Figura 113: Desenho de perfil de borda.

Tratamento de superfície

O tratamento de superfície indica alguma técnica de regularização aplicada em cada face do recipiente, retirando as junções de massa características da obliteração. As técnicas incluem, geralmente, o alisamento e suas intensidades; além do polimento, brunidura, barbotina/reboco (debatidas no capítulo 1). Podem ocorrer depois da peça estruturada, ou aos poucos, na mesma medida da inserção e obliteração dos roletes e/ou porções inseridas. Não conseguimos demarcar diferenças nesse procedimento. Considerei essas técnicas como acabamento de superfície, pois todas resultam em uma regularização da face, sem alterar sua cor nem relevo (que trataremos mais detidamente no próximo item).

Cada escolha técnica percorrida pelas comunidades de prática implica tanto medida estrutural, reforçar a ligação entre os roletes, por exemplo; quanto funcionais, facilitar a limpeza e evitar acúmulo alimentar. Essas escolhas dizem ainda de um gosto da comunidade, demonstram ritmo de corpo em sua aplicação

técnica, seja ela qual for, e eventuais instrumentos utilizados podem ser delineados. Os ritmos e gestos são resultados da construção do fazer-ser ceramista, podem informar sobre preferências, ações corporais e instrumentos utilizados.

Na prática, para avaliar o acabamento de superfície, foi necessário dosar o toque da peça com as mãos, avaliando o relevo em sua minúcia, e apurar a visão, com uso auxiliar da lupa monocular com iluminação. Observamos variações concretas na pasta ou na orientação da argila, por exemplo, trincas e “tensões superficiais” (SINOPOLLI, 1994) como “craquelês” na superfície, comuns em várias situações, por motivos diversos. Foram identificadas possíveis marcas de impressões de dedos, o que demonstra o manuseio durante o processo de manufatura. No entanto, não conseguimos verificar as digitais nesses afundamentos (BAXTER, 1995).

Busquei observar aspectos mais discretos, como sobreposição de alisamento e facetas de polimento, estrias de prensão entre partes de argila, além da regularidade da aplicação da técnica em superfície.

Cada técnica tem suas características físicas e concretas, e demanda saberes específicos, um conjunto material também distinto. Para alisar a superfície, é preciso instrumento de corte abaulado, como a face interna da concha ou cuia, para retirar argila em geral com movimentos longos ou curtos. O polimento implica em instrumento com parte rombuda, que empurra a argila (como seixo ou semente) em um movimento quase milimétrico, em um gesto “miúdo”, curto. Exige conhecer o ponto adequado da massa para o uso de cada técnica, um gesto motor e um ritmo culturalmente construídos. Técnicas como barbotina ou reboco, que implicam acréscimo de argila em consistência mais pastosa, devem cuidar, em especial, da umidade do suporte para receber a argila do acabamento, bem como a taxa de retração, no caso de argilas diferentes, entre camada e suporte. São técnicas aprendidas, e, com elas, a maneira de gestuar, de posicionar o corpo e empunhar o instrumento, uma aprendizagem de longa duração (GOSSELAIN, 2018) que permeia um corpo que se modifica ao longo do treino suas habilidades motoras, dentro de sua genealogia de aprendizagem.

Não se trabalha a argila de maneira genérica, mas dentro de seus contextos culturais, históricos, que se materializam em demandas técnicas e

simbólicas entrelaçadas. Ao mesmo tempo, essa cadeia operatória comporta sequências que dizem de processos materiais, sensíveis e concretos, por isso, reconhecíveis, em especial, pela ponta dos dedos.

Singularizar o corpo: pintura e relevo como marcas

Para descrever as técnicas de pintura e relevo em peças ou cacos cerâmicos, optamos (como disciplina) pelo uso do termo decoração, presente em nossa língua e em muitas outras. No entanto, o giro linguístico e as teorias decoloniais nos fazem repensar essa base terminológica, nossas escolhas conceituais são impactadas, e nos damos conta da limitação de nossas opções narrativas. Usamos termo decoração como “enfeite, adorno”, e, certamente, as peças cerâmicas com grafismos indicam significados mais potentes. Para o contexto ameríndio, uma ampla base bibliográfica antropológica indica histórias profundas para os grafismos, significados emaranhados em suas comunidades, que reiteram identidades, traços familiares e histórias de mundo.

Não digo que seja o caso de se abandonar o uso do termo decoração para descrevermos peças e fragmentos com aplicação de técnicas pintadas e em relevo. Talvez, possamos “salvá-lo”, acionando o verbo decorar – do latim “guardar na memória, memorizar, gravar” – pensando que a memória, no sentido de reforço da oralidade, retrata a vida nativa.

Importa aqui salientar que cada técnica tem especificidades, aciona instrumentos e produtos previamente preparados. As escolhas estão conectadas com os materiais e os procedimentos de cada comunidade de prática.

A técnica da pintura exige atenção em relação à regularidade do suporte cerâmico para receber a tinta, bem como a umidade e o preparo prévio de tinta e eventuais instrumentos produzidos para aplicação.

Na ficha, são identificadas as cores (entre branco, vermelho, preto, laranja, além de “outras”), o tipo de tinta e a expressão gráfica geral, além da ordem de aplicação das camadas. Geralmente, essas são peças fotografadas e desenhadas.

São feitas anotações sobre marcas de queima e sua relação com a pintura, para que se obtenham dados sobre a ordem de aplicação da tinta em relação à queima: pintura a quente, passa pela sinterização; ou a frio, aplicada

depois da queima. A pintura pode ser vista na face interna e/ou externa, a depender, também, da morfologia em questão.



Figura 114: Exemplo de fragmento com marca de queima com contorno delineado sobre pintura (PROUS et al, 2017:653F)

Algumas peças podem ser observadas em relação ao detalhe da pintura, e suas marcas gestuais, lançando mão de desenhos, fotografias e tratamentos de imagem (Dstrech), para salientar aspectos materiais das tintas, ou da sobreposição de traços, indicando gestos motores e ritmos, na construção desse corpo compósito, que aciona a construção da pessoa e a modelagem do coletivo.

Podemos reconhecer que a espessura do traço e seu eixo são aspectos materiais que informam sobre a pessoa que se empenhou nessa tarefa tradicional e são, por isso, relevantes para compreender a construção do ser compósito.

A técnica do relevo resulta na modificação tridimensional da superfície de uma vasilha com a argila ainda moldável e anterior à queima (LA SALVIA e BROCHADO, 1989). Portanto, é preciso observar a umidade na superfície para promover a alteração desejada, de acordo com técnicas diversas, que serão pontuadas abaixo, conforme os sítios estudados. O relevo é aplicado como uma padronagem geral e repetitiva, ao longo da superfície do recipiente, podendo ocupar toda a área, geralmente externa, ou somente o terço superior ou borda, de acordo com os sítios estudados. Na análise, busquei apontar o tipo de técnica utilizada para alterar o relevo, dentro de uma lista mais enxuta.

É preciso pontuar a presença da combinação entre as técnicas de pintura e relevo, presentes também nos fragmentos.

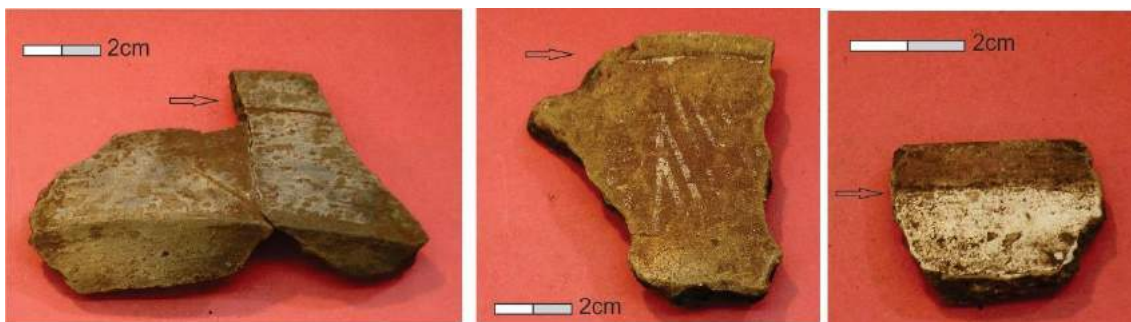


Figura 115: Sítio Ibiporã. Técnica da Incisão ao longo da circunferência do recipiente (setas) demarcam o corpo do recipiente. Esquerda (n.89): incisão com vestígio de tinta. Centro (n.88): incisão com linha branca sobreposta. Direita (n. 99): incisão delimita as cores vermelha e branca.

Ao mesmo tempo, as peças foram apreciadas em relação à análise gestual, em fichas próprias, observado cada detalhe do relevo, como ponto da massa na aplicação do instrumento (pasta mais úmida ou mais seca), sobreposição ou desvios, preenchimento, indicando a cronologia da aplicação de cada traço materializado na peça.



Figura 116: Exemplos de técnica incisa em dois pontos diferentes da pasta. A- Fragmento de Marabá, PA, incisão com pasta úmida. B-Fragmento de Barcarena, PA, incisão com pasta mais seca.

Cada técnica utilizada, seja de pintura ou relevo, implica saberes, instrumentos e maneiras de aplicação conhecidas nas comunidades de prática, certamente, junto com os grafismos, marcam as particularidades e identidades. Na análise, ao toque da peça, soma-se a observação a olho nu e em lupa binocular ou digital. Muitas imagens costumam ser geradas dessas peças com grafismos: desenhos, fotografias e tratamento da imagem. Essas peças são muito revisitadas, indicando sua importância na construção de nossas narrativas.

Aspectos de queima

A queima, ou antes, o resultado do seu processo, associado ao percurso de uso desse artefato, pode ser observado por meio de um gabarito geral de tipos de queima (RYE, 1981). Observa-se a relação entre cores mais claras (e avermelhadas) e mais escuras (e cinzentas) para inferir sobre atmosfera de queima oxidante e reduzida. No entanto, estão sobrepostos a esses processos outros tratamentos térmicos e alterações, resultantes da história de uso da peça, além dos processos pós-deposicionais. Um recipiente que é comumente levado ao fogo, como uma panela, vai criar uma rotina de uso com choque térmico, que pode alterar as cores resultantes.

Para a análise, além da observação e comparação crômica em um gabarito, é comum bater na peça com instrumento metálico para escutar o som, que soa mais metálico quando a argila passou por um processo de sinterização, atingindo seu ponto de queima, para argila terracota, costuma estar perto de 900°C. Se nos relatos etnográficos e etnoarqueológicos é possível descrever as diferentes etapas de queima, no material arqueológico, nem sempre é fácil supor sua separação.

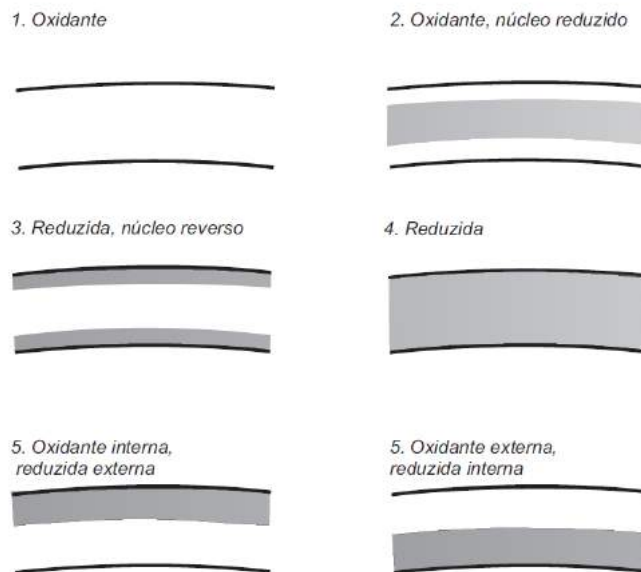


Figura 117: Gabarito de resultado de queima (adaptado de Rye, 1981).

Para comparar adequadamente o material, optei por medir a porcentagem da área reduzida a fim de entender regularidades nesse processo, driblando a espessura do artefato. Minha hipótese é que havia um controle em manter essa porção mais escura, reforçando a porosidade dos objetos cerâmicos de queima direta, dentro do espectro considerado baixa temperatura, que chega aos 1.000°C.

Marcas de produção e uso

Em cada caco, diversos detalhes foram observados em relação ao processo produtivo: impressões em superfície (marcas de dedos, unhas, outros instrumentos, cestaria ou folhas), aplicação em superfície (como verniz ou impermeabilizante), ou alteração do perfil (sulcos, protuberâncias, furos).

Marcas de fuligem de queima ou impregnação, crostas carbônicas também foram observadas nos fragmentos e marcados na ficha de análise, pois podem indicar uso de recipiente para cocção alimentar. Da mesma maneira, foram registrados desgastes de fermentação, materializados por uma erosão regular em forma petalar, na face interna do recipiente. A salinização pode ser observada pelo embranquecimento da face externa de recipientes que contêm água, por exemplo. Recipientes cerâmicos podem se desgastar com uso de

instrumentos para mexer o alimento, como “colher”, esse desgaste pode aparecer, em especial, na borda e na base, a depender dos processos culinários.

Cada uso tem aspectos materiais e que foram justamente observados com o manuseio, toque, visão e “supervisão” mediada por instrumentos de aumento, além de bisturis, para permitir riscar a superfície e investigar. As marcas mais “didáticas” foram fotografadas e, assim, revisitadas em momentos seguintes da análise. De toda maneira, marcas regulares são indicadas e entendidas de acordo com um aparato material e conceitual, procedimentos que geram correlatos materiais.

Marcas pós-deposicionais e conservação

Aspectos físicos do material, como superfície ausente ou faces não identificadas, quebras recentes por instrumento metálico, marcas de queimada, crostas sedimentares, manchas de umidade, fungos, raízes e radículas, são também indicados na ficha para ajudar a qualificar como bem conservado e erodido por aspectos pós-deposicionais. São aspectos visuais e táteis que é preciso aprender a conhecer.

Estudo de caso na Floresta Amazônica

Nesta seção, o foco será o detalhamento da cadeia operatória cerâmica, alicerçado na análise do material oriundo de seis sítios arqueológicos alinhados à beira da margem esquerda do rio Tocantins, em seu médio curso, na proximidade da junção com o rio Itacaiunas, no município de Marabá, no estado do Pará. E outro, mais ao interior, em um igarapé menor, na margem esquerda do Tocantins.

Interessa, também, descrever a tralha Tupiguarani na Amazônia, apontando particularidades de seus vestígios cerâmicos, através desse conjunto de sítios, resultado da análise intra e interssítios, em um estudo microrregional.

Todos os sítios apresentam datações por radiocarbono a partir de 1.000 A.D.. Temos, aqui, um contexto regional, com um conjunto de datações, que permite diferentes reflexões sobre a metodologia aplicada. O objetivo é aplicar essa metodologia, realizar, na prática dos cacos, essas reflexões sobre o fazer

cerâmico, sua significância para essas comunidades, delinear escolhas técnicas dentro do processo produtivo, da cadeia operatória da olaria.

Os sítios arqueológicos encontram-se localizados a jusante do núcleo urbano da cidade de Marabá, no sudeste do Pará. Foram resgatados dentro de um projeto de maior envergadura, “Resgate dos sítios arqueológicos identificados na área da empresa Aços Laminados do Pará/PA”, realizado entre os anos de 2011 e 2012, pela equipe da Scientia Consultoria Científica em Belém. Os relatórios finais foram entregues aos órgãos públicos responsáveis pelo licenciamento ambiental no ano de 2013 (CALDARELLI e PANACHUK, 2013) e deferidos.

Os sítios ocupam a calha do rio Tocantins (Marabá 9, 10, 11, 13, 12, 14), o alto curso de um pequeno igarapé na terra firme (Marabá 15) e a margem direita do rio Itacaiunas (Marabá 25).

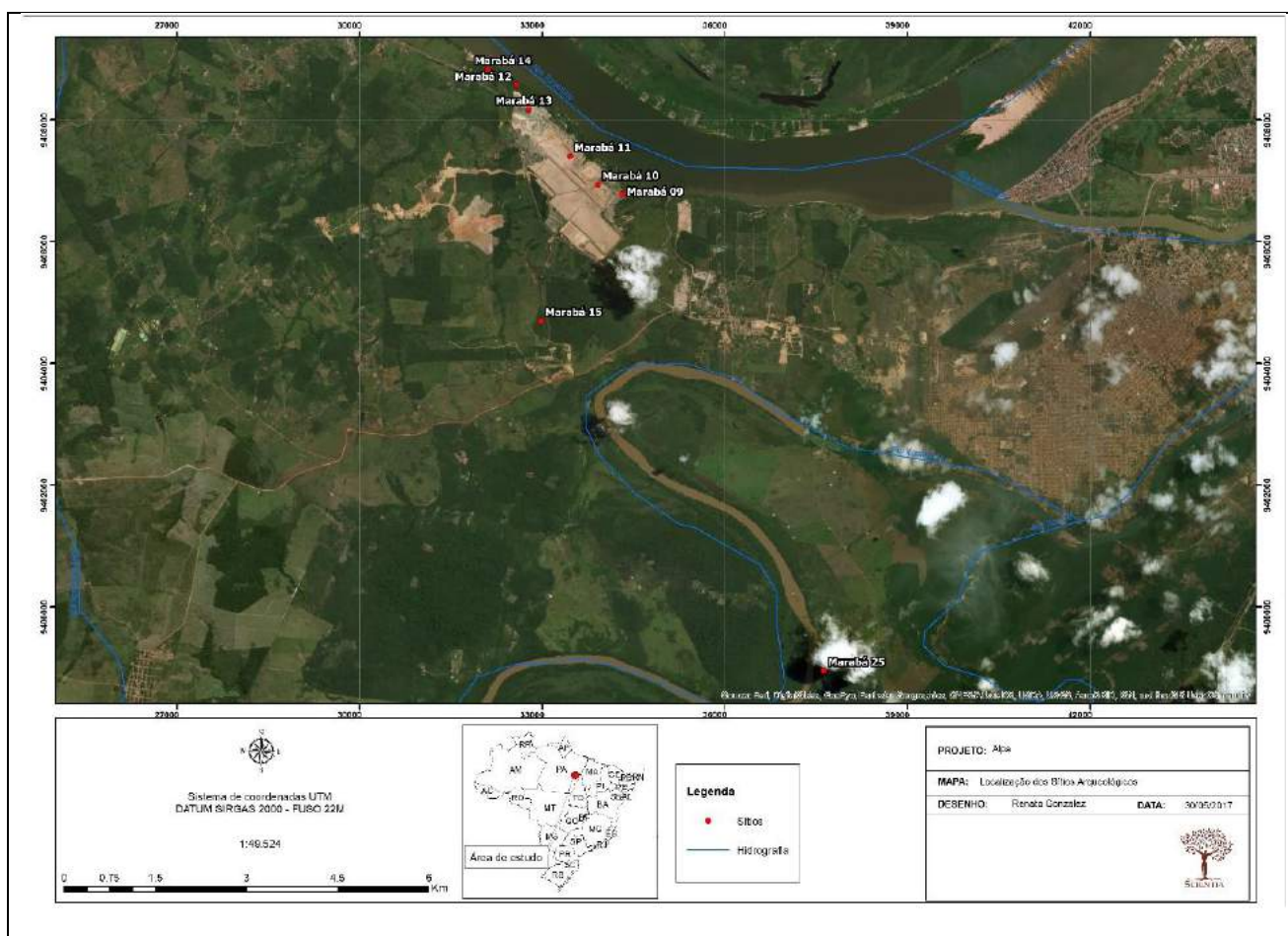


Figura 118: Mapa de localização dos sítios arqueológicos.

Os sítios implantados na margem esquerda do rio Tocantins foram identificados durante a prospecção da área como específicos, estendidos por

uma extensão de quase 6km. No entanto, devido à proximidade entre Marabá 9/10, Marabá 11/13, Marabá 12/14, foram escavados, em uma segunda etapa, com uma malha contígua para medir a dispersão do material entre os locais e, assim, avaliar a unicidade ou multiplicidade da ocupação (CALDARELLI, PANACHUK e KERN, 2011).

A separação entre MA 9 e MA10 (usaremos a sigla MA e o número para designar cada sítio nomeado Marabá) foi considerada inexistente, já que não houve hiato de material entre as áreas. Entre os sítios nomeados MA11 e MA13, há uma lacuna de material por cerca de 30m, o mesmo ocorre entre MA12 e MA14, que, nesse caso, aproveitaram diferentes patamares separados por 50m.

Ao considerar cada dupla como um único sítio (MA9/10, MA11/13, MA12/14), notamos que ficavam distantes entre si por 500m; apresentavam convergência na análise tecnológica. Todos continham terra preta em justaposição ao pacote arqueológico (CALDARELLI, PANACHUK e KERN, 2011). Em todos eles, a maior densidade de material estava a 20/30 cm de profundidade, a não ser por algumas estruturas enterradas (quatro delas) e pela ocorrência pontual de materiais até camadas mais profundas (entre 40 e 90 cm). As diferentes manchas de terra preta e pacote arqueológico não se sobrepõem, ao contrário, formam certo padrão de dispersão, denotando continuidade da habitação ou memória sobre as ocupações anteriores.

O sítio em terra firme (MA15), entre os leitos do rio Tocantins e Itacaiunas, foi identificado com poucos vestígios, 40 cacos cerâmicos exumados nas escavações, por isso, será mencionado apenas brevemente. Não apresentava terra preta, e os poucos vestígios estavam espalhados em uma área extensa (1.800m²), portanto, muito dispersos.

Na margem direita do rio Itacaiunas, outro sítio com terra preta (MA25) foi identificado e será alvo de nossa investigação. Nele, também a maior densidade de material ocorre a partir de 20 cm, e foram apresentados vestígios particulares em relação à ocupação no rio Tocantins.

Assim, dos seis sítios iniciais na calha do Tocantins, três grandes sítios são o principal alvo de nosso interesse. Trataremos o sítio em terra firme de forma pontual, e assumiremos, também, o sítio no rio Itacaiunas como o foco de nosso empenho, totalizando cinco sítios.

A terra, o lugar e o tempo

Embora os solos aqui estudados não tenham apresentado teores químicos muito elevados (totais e disponíveis) de Cálcio, Magnésio, Fósforo, Zinco, Cobre, Manganês e Carbono orgânico; os estudos geoquímicos e de fertilidade puderam caracterizar os solos das ocupações pretéritas, atestando a natureza antrópica da terra preta nesses sítios (SOARES, 2011; HERON REIS, 2011; SOUZA, 2011; CALDARELLI, PANACHUK, KERN, 2011).

A distribuição do solo escuro é congruente com a quantidade e o peso do material cerâmico no espaço, ou seja, áreas de solo mais escuro são também áreas de maior concentração de vestígios cerâmicos. Nos sítios, o material arqueológico estava distribuído de forma linear (MA9/10 e MA11/13) ou anelar (MA 12/14, MA15, MA25). Para os sítios da calha do Tocantins, foi possível verificar impacto pelo “fenômeno das terras caídas”, erosão ao longo da calha, fazendo colapsar parte do sítio arqueológico. Em todos os casos, o pacote arqueológico é mais denso desde a subsuperfície até os 20 cm de profundidade, embora possa alcançar maiores espessuras, até 90 cm no MA12/14.

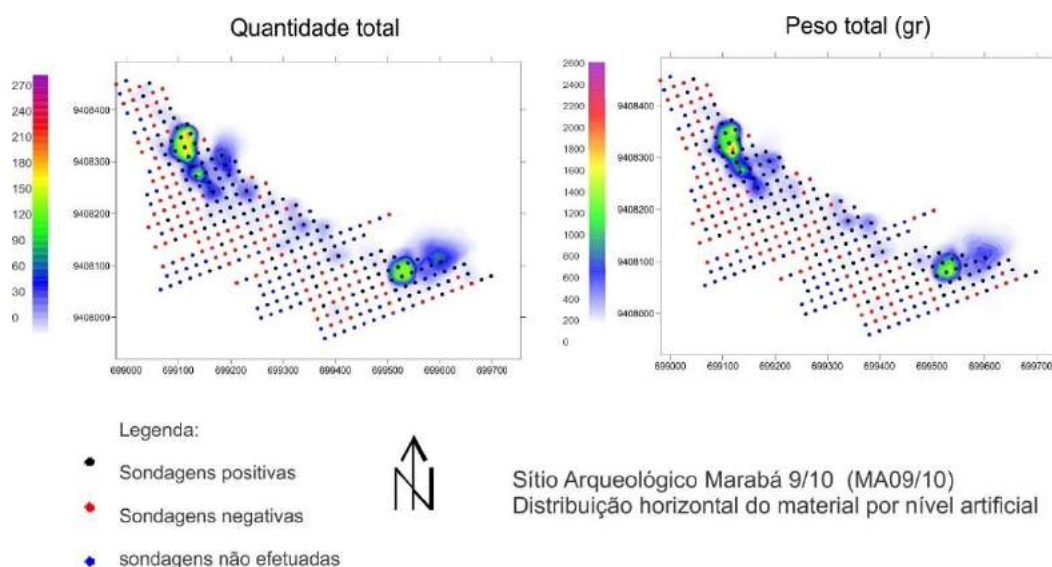


Figura 119: Sítio Marabá 9/10, distribuição horizontal do material cerâmico, linear ao longo do rio

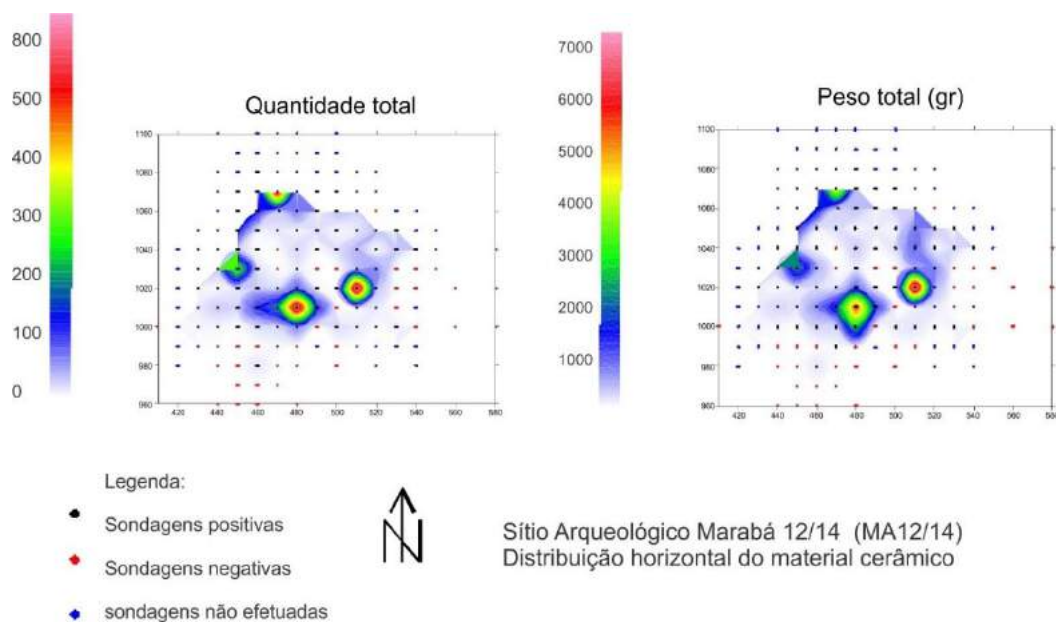


Figura 120: Sítio Marabá 12/14, distribuição do material considerando quantidade e peso, organização anelar.

Para os oito sítios aqui estudados, foram obtidas 17 datações por amostras de carvão, através de isótopos de C14, pela técnica de Espectrometria de Massa por Acelerador (AMS), no laboratório da Beta Analytic (EUA). Os dados indicaram datações a partir do ano 1.000 A.D., e reiteraram as aproximações feitas entre os sítios da calha do Tocantins.

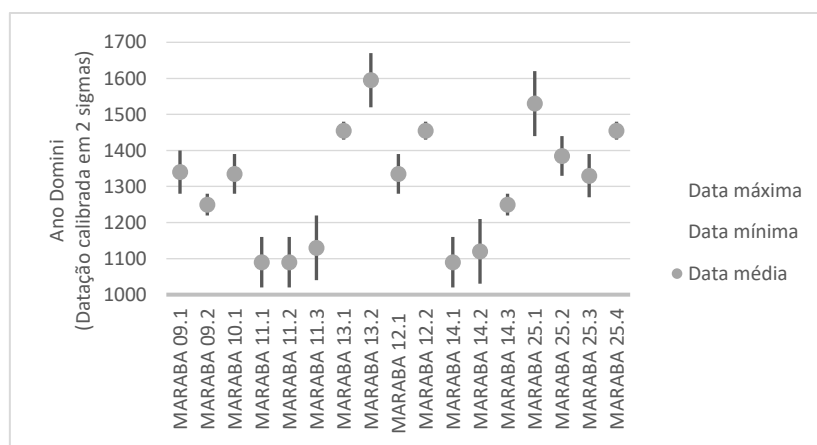


Gráfico 8: Datações obtidas para os sítios estudados.

As datas formam três conjuntos diferentes, denotando uma permanência continuada, atestada por materiais cerâmicos, dispostos de forma quase ininterrupta, em uma extensão de quase 6km na calha do Tocantins, por, ao menos, 700 anos. Os sítios MA11 e MA14 apresentam as datas mais recuadas, depois dessa ocupação, aparecem datas intermediárias nos sítios MA9, MA10, MA12, MA14 e MA25, e mais recentes nos sítios MA13, MA12, MA25, seguindo com datas pós-contato.

Como dito anteriormente, há uma “explosão de vestígios” em um mesmo período, para todos os sítios, a partir de 20 cm, tanto para os mais rasos, como MA9/10 e MA25, quanto para os mais profundos, como MA11/13, MA12/14. Nos núcleos com datações mais antigas, poucas sondagens alcançam os níveis inferiores com boa densidade de materiais.

No Tocantins, os sítios com solo e pacote arqueológico mais profundos apresentam, também, as datas mais recuadas (MA11/13, MA12/14), entre o ano 1.000 e 1.200AD; e conterrâneas, pela proximidade de menos de 5km, juntamente com a análise do material, que cria o elo entre todos os sítios. No lapso temporal seguinte, entre 1.200 e 1.400AD, um dos sítios parece expandir (MA12/14) e outra ocupação se forma a sudeste (MA9/10). É desse mesmo período a ocupação do rio Itacaiunas (MA25), entre 1.300 e 1600AD, e uma última data entre 1.400 e 1.800AD, para o Tocantins (MA11/13).

As datas indicam 700 anos de ocupação para essa região. Vale chamar atenção para o fato de as áreas não se sobreporem, denotando contemporaneidade ou memória sobre os lugares de ocupação iniciais, uso de longa duração desse espaço. Áreas de terra preta precisam de tempo para serem formadas. Tanto as ocupações do Tocantins quanto do Itacaiunas apresentam sítios extensos e densos.

Comunidades de prática e suas escolhas entre o Tocantins e o Itacaiunas

Todos os sítios foram amostrados de forma similar. Inicialmente, com uma malha sistemática, intervenções arqueológicas regulares e extensivas, para avaliar diferentes áreas de atividades e a expansão real dos sítios, bem como para sugerir locais a serem investigados mais detidamente. Posteriormente, com a escavação de superfícies amplas, intervenções arqueológicas contínuas e intensivas em áreas de interesse, para compreender a concentração e dispersão dos vestígios de forma detalhada. Ao todo, foram estudados quase 65mil fragmentos e 500 kg de cerâmica.

Dados		Malha Sistemática			Superfície ampliada			Total		
Sítio	Área sítio (m ²)	Área escavada (m ²)	Quantidade	Peso (g)	Área escavada (m ²)	Quantidade	Peso (g)	Área escavada (m ²)	Quantidade	Peso (g)
MA9/10	360.000	271	4.040	32.700	90	12.021	112.231	361	16.061	144.931
MA11/13	185.600	121	5.323	37.500	97	33.067	197.754	218	38.390	235.254
MA12/14	16.000	112	4.524	48.000	39	3.234	30.506	151	7.758	78.506
MA15	1.800	33	40	500	0	0	0	33	40	500
MA25	57.000	16	260	4.300	37	2.637	32.794	53	2.897	37.094

Tabela 112: Área, quantidade e peso do material nas intervenções arqueológicas, por sítio.

Os dados quantitativos apresentados correspondem à análise dos vestígios exumados na malha sistemática, pois a metodologia foi aplicada em todos eles, o que permitiu um estudo comparativo entre os sítios. O material oriundo da superfície ampliada, também examinado, serviu de base para consulta e foi utilizado para detalhar algum ponto não totalmente satisfeito com a análise dos dados sistemáticos.

Os objetos cerâmicos identificados podem ser atribuídos a artefatos como recipientes, na quase totalidade dos casos, em todos os sítios estudados. As únicas exceções são 66 fragmentos encontrados que indicam presença de bolas de argila, rodela de tortual de fuso, peso de rede, suporte de panela.

No entanto, a análise tecnológica permitiu perceber nuances nessa produção ao longo do tempo, e é sobre essa variação entre os sítios e a variabilidade de cada um que quero tratar.

Escolha e preparo da massa argilosa

A pasta utilizada para a produção cerâmica contém em especial quartzo, óxido de ferro e feldspato, comuns em todas as amostras, a mica aparece de forma expressiva. Todos esses elementos minerais da pasta podem estar presentes desde a coleta da argila na fonte. Cabe notar que a mica sugere o uso de, ao menos, duas fontes de argila em cada sítio: uma delas com sua presença e, na outra, não foram encontrados vestígios desse mineral. Isso porque seria impossível retirar grãos tão pequenos da argila, sendo mais provável pensar em locais distintos de extração, uma fonte contendo o mineral.

O chamote (caco moído) é popular nos sítios do Tocantins e Itacaiunas, bem como o carvão. A presença de argila e “cariapé” (sílica amorfa) foi notada somente na bacia do rio Tocantins, e, mesmo assim, de maneira discreta na amostra.

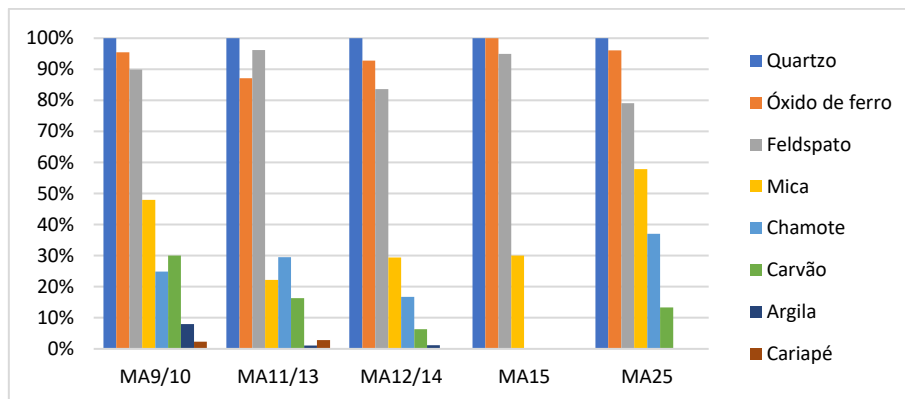


Gráfico 9: Principais elementos identificados na pasta cerâmica.

É importante frisar a regularidade do carvão, como elemento agregado à pasta nessa coleção regional, já que não costuma ultrapassar 2 mm de diâmetro. Caso fossem vegetais presentes desde a fonte, certamente, teríamos uma variação de tamanho e resultado de incineração, gerando diferenças no aspecto material. O que ocorre na pasta analisada é a presença de carvão preparado para a inclusão, pois seus aspectos são regulares, constantes. Além desse preparo, o caco moído ou do chamote, foi também, obviamente, preparado para inclusão na pasta, sempre menor que 3 mm.



Figura 121: Sítio MA-9: aspecto geral da pasta com média porcentagem de inclusão e grãos médios.

Há diferenças de comportamento e características dos materiais e o tamanho dos grãos varia de acordo com a dureza de cada um. A pasta tem elementos de até 3 mm, essa regularidade limite indica que eles são preparados e cuidados. Geralmente, poucos fragmentos apresentam pasta de

granulometrias fina (média 12%), a maioria tem grãos médios (até 2 mm) ou mais grossos (média de 48% e 43%, respectivamente).

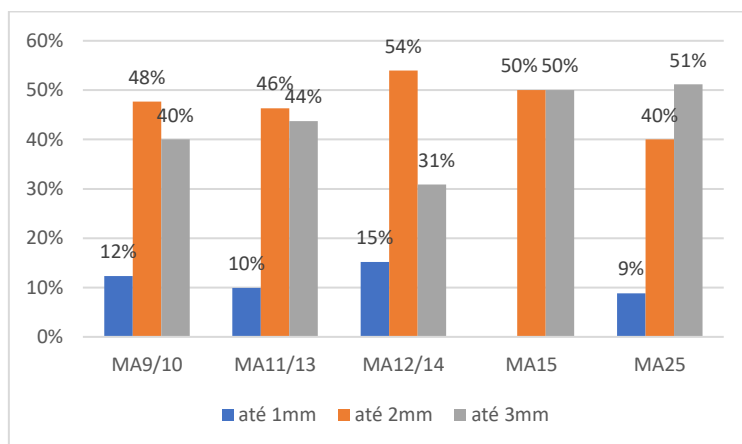


Gráfico 10: Granulometria da carga na pasta.

A porcentagem de carga na pasta varia entre baixa (até 10% do volume de argila), média (até 20%) e alta (30%). Em todos os sítios, a maioria dos fragmentos (entre 64% a 88% da amostra) apresenta média proporção de carga na pasta, sendo que os percentuais maiores ou menores variam em cada sítio de maneira específica. Cada argila vai ter uma taxa própria de saturação, no entanto, é possível “negociar”, alternando o tipo de carga e sua granulometria, grãos muito finos podem mesmo aumentar a plasticidade da argila.

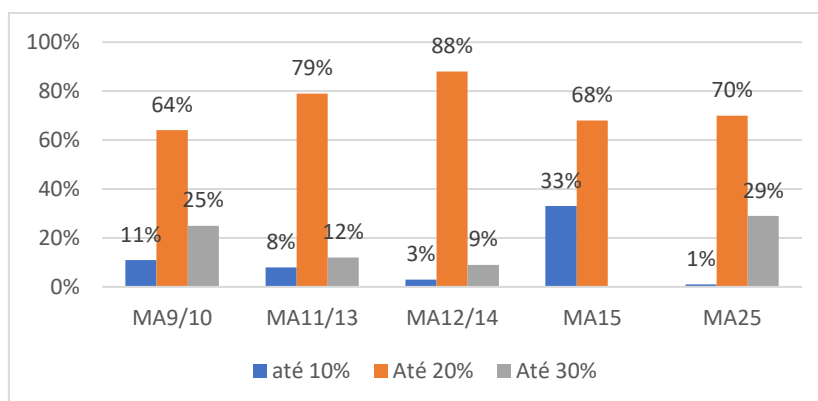


Gráfico 11: Porcentagem de carga presente na pasta cerâmica.

Os elementos estavam, em geral, distribuídos de forma homogênea na espessura dos fragmentos (98% em média, entre os sítios) ou com grãos mais grossos concentrados no miolo central (2% em média), indicando o processo de acabamento de superfície tanto do polimento quanto da barbotina.

Essa regularidade evidencia que a pasta não foi preparada ao acaso, mas selecionada atendendo escolhas técnicas que coadunam o fazer-ser dessas comunidades de prática da olaria. O quartzo e o chamote auxiliam na

estruturação das peças, em especial, as maiores, reduzem a taxa de retração da argila, bem como o feldspato, inerte em queima de baixa temperatura (até 1.000°C) que serve bem como enxerto na peça. A mica é um argilomineral com grande resistência ao choque térmico, por isso muito utilizado (como o mineral talco) para a produção de painéis em artesanatos tradicionais contemporâneos.

O uso do carvão, um vegetal incinerado, é mais estável e menos fibroso que o vegetal fresco ou seco, ao mesmo tempo em que auxilia na secagem da peça. A granulometria e percentual de presença de carga indicam um cuidado em sua elaboração e a distribuição homogênea dessa carga reitera o seu preparo. Permite certa leveza à pasta, ao mesmo tempo em que, ao ser queimado, possibilita atingir uma granulometria menor durante o trituração, incluindo elementos mais finos.

Modos de fazer e suas medidas

Em todos os sítios analisados, a produção das peças cerâmicas envolveu, majoritariamente, a técnica do acordelado, e, de maneira marginal e combinada, apareceram a técnica do modelado e as placas.

A técnica do acordelado é clara nas trincas e no formato de alguns roletes, que mantêm forma côncava ou convexa. As peças mais finas (entre 5 e 7mm) e menores têm roletes com até 1cm de altura, enquanto as peças mais grossas (10mm) e maiores podem chegar a 2cm.

Em alguns fragmentos remontados ou em fragmentos maiores, foi possível observar a base modelada por disco, além de placas, em geral, inseridas sobre os roletes, aumentando a espessura da peça. Nas coleções do Tocantins, essa técnica estava sempre associada ao acordelado ou ao modelado à mão livre. É bastante útil para encorpar a peça, tornando-a mais espessa. Esse procedimento foi realizado desde a base até a borda dos recipientes identificados por seus fragmentos.

A espessura geral dos fragmentos é menor que 10mm (em média 87%) para todos os sítios estudados, embora alguns possam atingir até 30mm. Nessa coleção, a base costuma ser a porção mais espessa, bem como as carenas internas ou externas. A borda pode ser de maior espessura por técnicas de

aumento, como veremos. Já o lábio, terminação do recipiente, costuma ser a porção mais delgada, entre 4 e 7mm.



Figura 122: Sítio Marabá 9/10: detalhe de quebras paralelas e na trinca abaulada do rolete.



Figura 123: Sítio Marabá 11/13: remontagem indicando base modelada e paredes acordelada (até 30cm).



A-base modelada com quebra na linha do rolete, anelar do sítio MA14, B-borda acordelada com pequeno modelado aplicado ao lábio, sítio MA25, C- borda acordelada com acréscimo de placa (seta), sítio MA9, D- base acordelada com perfurações na espessura, e marcas que sugerem apoio em esteira, sítio MA14.

Figura 124: Associação de técnicas de manufatura.

Duas rodelas perfuradas em cerâmica foram encontradas no rio Tocantins, respectivamente nos sítios MA11/13 e MA12/14. Embora similares em sua morfologia geral, contam histórias diferentes.

O instrumento de MA11/13 reaproveita um fragmento de recipiente quebrado, que foi perfurado na porção mais central, desde a face interna. Deve ter sido regularizado, mas ainda mantém assimetria radial e lateral. Com tais características, não poderia ser usado na tecelagem, mas como peso de rede, por exemplo. O instrumento exumado em MA12/14 foi manufaturado a partir da argila para ter essa forma, é plano e apresenta simetria radial e lateral, pode ter sido usado para preparar o fio para tecer.



Figura 125: Artefato obtido por reaproveitamento do caco, do sítio MA11/13 (A), e artefato manufaturado por modelagem, do sítio MA12/14 (B).

Anatomia das partes e outras medidas

As peças foram observadas em relação ao desenho do seu corpo, diferença no contorno e ângulo no seu perfil, marcado por carenas e inflexões. Cada porção do recipiente foi classificada, e quando possível, descrita de acordo com características formais.

Em cada coleção, os fragmentos de borda foram classificados em relação ao espessamento e inclinação, em sua maioria, foram desenhados e fotografados. Alguns resultados chamam a atenção.

Embora os sítios compartilhem de maneira geral os tipos de espessamento de borda, seja no Tocantins ou no Itacaiunas, apresentam variações significativas. Com exceção de um dos sítios (MA09/10), a borda mantém a mesma espessura e inclinação direta.

Destacam-se, no rio Tocantins, as bordas ocas ou vazadas - particularmente numerosas no sítio MA14 - e cuja morfologia se assemelha à borda reforçada. O reforço de borda com rolete mais espesso ou com uma espécie de rolete mais fino ou placa é expressivo, em especial em dois sítios (MA09/10 e MA25).

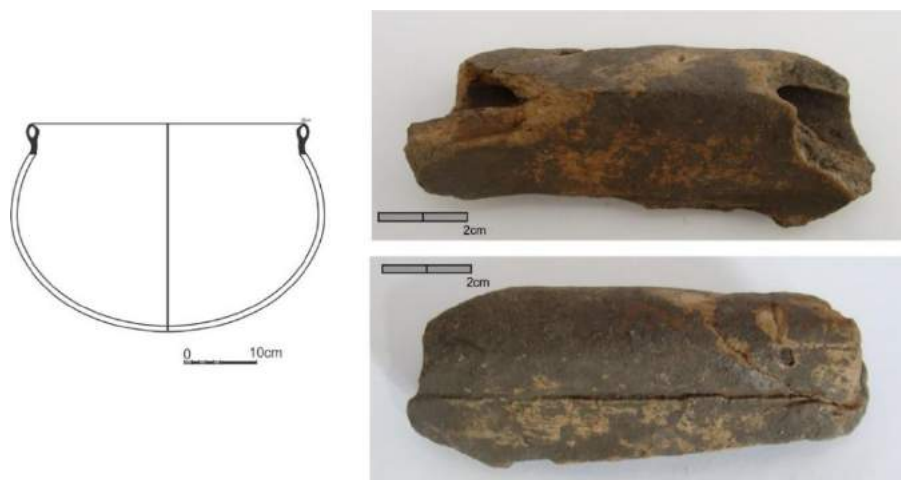


Figura 126: Sítio MA14: exemplo de borda oca ou vazada, com projeção de morfologia



Figura 127: Sítio Marabá 11, exemplo de borda vazada e detalhe das trincas no perfil (setas) indicando processo de manufatura.

O que chamamos “reforço angular” é algo constante nos sítios, trata-se de uma pequena “dobra” perto do lábio, extrovertida e, muitas vezes, regularizada pela face interna.



Figura 128: Marabá 09 (SA1): Peça superior com incisão (NR. 44) e inferior com cores (NR.45), indicando morfologia carenada, com “reforço angular” na borda.

Em todos os sítios, aparece um desenho de borda que preferimos nomear de flange, pois apresenta uma superfície alargada, bem-marcada e ampla, alcançando alguns centímetros de área plana.



Figura 129: Exemplo de borda com flange no Sítio MA10 (n.399, superior) e no sítio MA11 (n.4, inferior)

A borda expandida (a que apresenta aumento de espessura em direção ao lábio) é mais popular no sítio MA9/10, sendo quase insignificante nos demais.

A borda contraída (com diminuição da espessura em direção ao lábio) é significativa tanto no sítio MA9/10 quanto no MA11/13.

Os dados podem ser sintetizados como no gráfico abaixo, indicando, também, que as demais morfologias da borda são menos frequentes entre os sítios. Há um compartilhar e há especificidades.

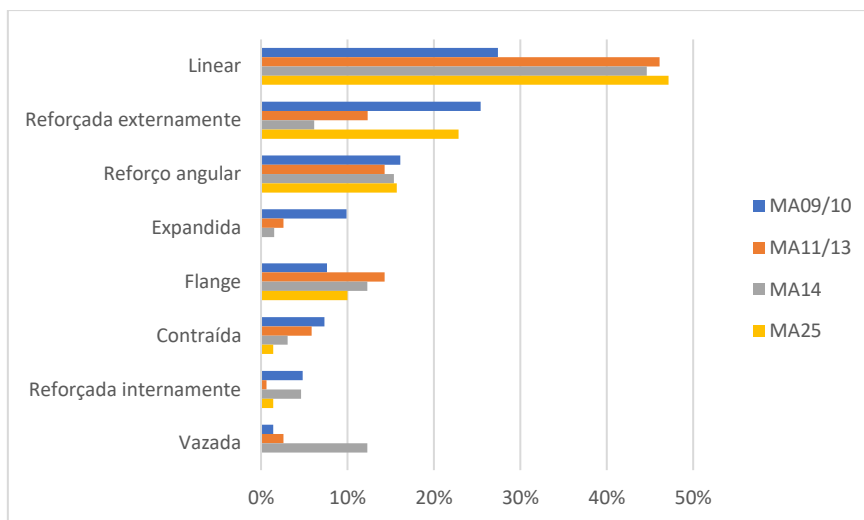


Gráfico 12: Espessamento da borda de acordo com os sítios analisados,

A maioria das peças apresenta variação de espessura, já que o corpo do recipiente explora esse espessamento da porção terminal da peça, a borda.

A borda foi investigada em relação ao diâmetro potencial e à porcentagem da circunferência da boca do pote projetado. No que diz respeito ao tamanho, de acordo com intervalos estatísticos, resultou em peças em quatro classes de tamanho, pequenas, médias, grandes e muito grandes. Chama atenção a presença, mesmo que pouco frequente, de peças com diâmetro menor (entre 4 e 12cm).

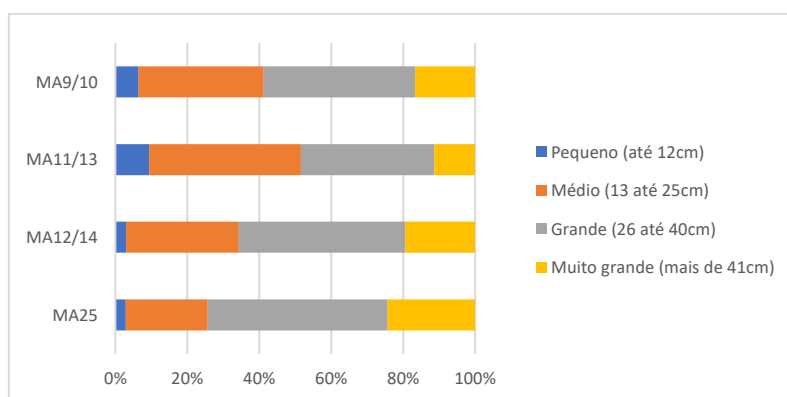


Gráfico 13: Diâmetro de borda.

Acabamento da pele, sua superfície

Avaliar o acabamento de superfície implica em aceitar que as ações realizadas em uma tarefa podem retirar estigmas anteriores. Ao mesmo tempo, muitas técnicas se sobrepõem, como, por exemplo, o polimento dado a uma peça implica que outras ações foram realizadas antes, permitindo a regularização da pele da peça.

Por isso, aqui consideramos que o acabamento poderia incluir o alisado e seus graus de regularização, por exemplo, outras técnicas como o polimento e a aplicação de barbotina (como uma argila líquida). Considerando que esses procedimentos regularizam a superfície, foram realizados em um empenho voltado para torná-la lisa.

Assim considerado, o acabamento incluiu o alisamento médio e grosso (majoritariamente), mas também o alisamento fino, variando caso a caso. Chama a atenção o uso expressivo da barbotina, e o polimento mais raro, e geralmente associado ao anterior. Em geral, o acabamento mais delicado estava localizado na face interna. Para a maior regularização das faces do recipiente, é preciso combinar técnicas diferentes, e graus de regularidade.

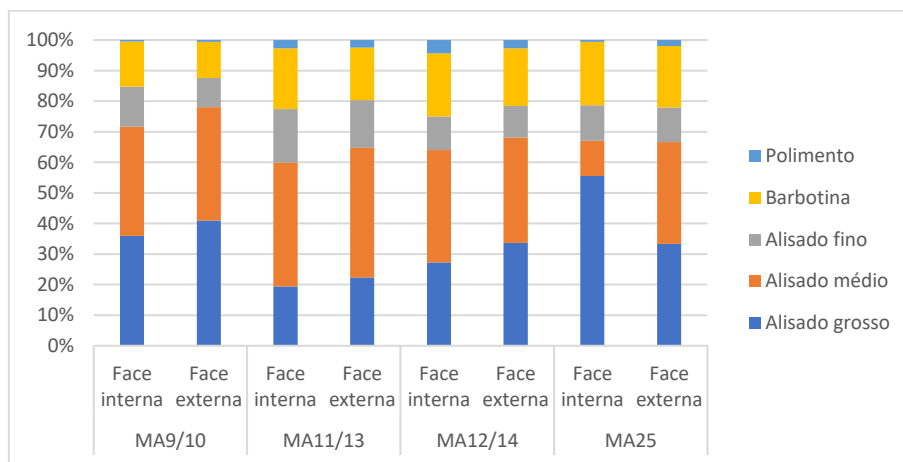


Gráfico 14: Tratamentos de superfície dos recipientes cerâmicos.

A cerâmica Tupiguarani é conhecida pela presença de técnicas de pintura e de relevo que alteram a superfície de seus recipientes – incluindo a combinação entre elas. Convém observar que o material analisado quantitativamente não comporta muita decoração. O material foi computado dentre a totalidade de amostras exumadas do sítio, e não apenas dos fragmentos analisados detalhadamente, pois distorceria a análise.

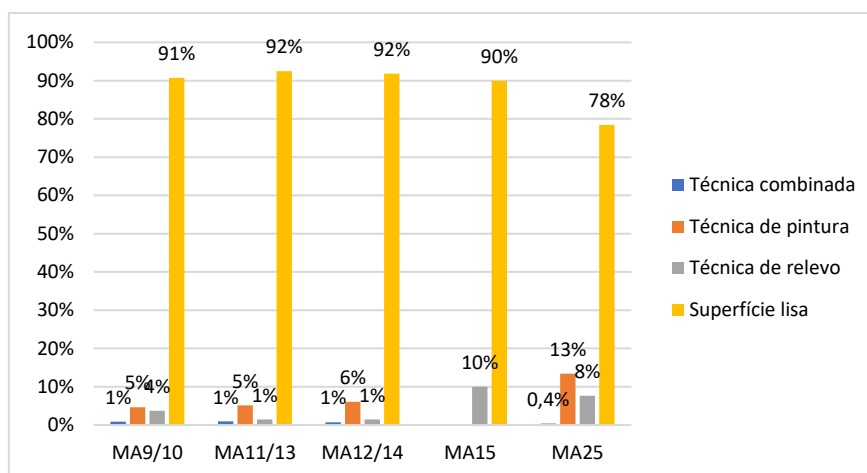


Gráfico 15: Presença e ausência de técnicas de pintura e relevo.

Supondo que nossa amostra seja significativa, nota-se que a média de decoração no rio Tocantins é menor que no rio Itacaiunas. As decorações combinadas (mistas) são raras, e mais expressivas na bacia do rio Tocantins.

A decoração pode ocorrer tanto em uma quanto em ambas as faces do fragmento. No material analisado, as técnicas plásticas são quase exclusivas na face externa, enquanto as técnicas de pintura são frequentes nas faces externa e interna, o que aumenta suas chances de aparecer no registro arqueológico. Isso vale para a decoração mista (combinação entre a técnica pintada e plástica), mais comum na face externa ou em ambas as faces.

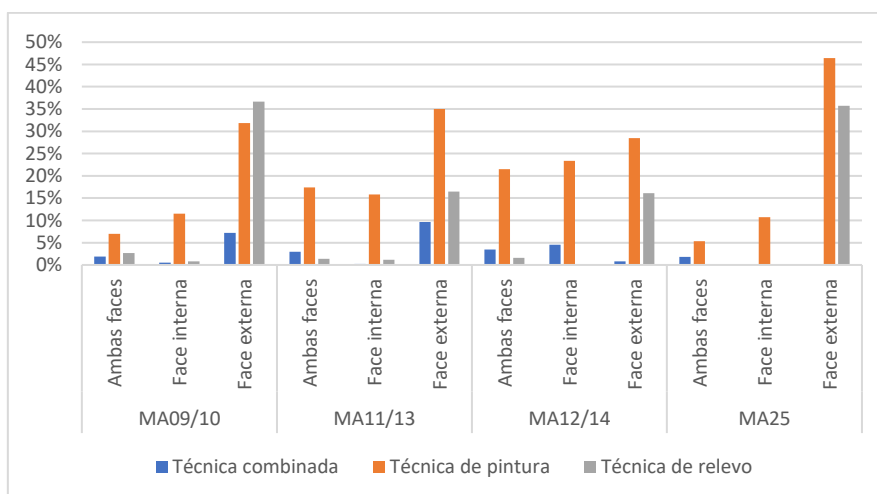


Gráfico 16: Localização das técnicas de alteração na superfície do caco.

Ao observar toda a população de fragmentos, a ocorrência daqueles com alterações em superfície, com uso de técnicas de pintura ou de relevo, bem como a combinação entre elas, alcança, em média, 8% da coleção na bacia do rio Tocantins e cerca de 20% no sítio do rio Itacaiunas.

No entanto, quando se observam somente os fragmentos de borda, os dados indicam maior popularidade na presença de técnicas de pintura ou de relevo. Sabemos que, geralmente, incluíram a borda, localizadas no terço superior dos recipientes. Nessa conjugação gráfica, podemos indicar que a maioria dos recipientes dessas coleções eram pintados ou escafiados em sua superfície.

No sítio MA12/14, a pintura é mais popular, no sítio MA11, divide a sua presença igualmente com alterações de relevo, que passam a ser dominantes na coleção de MA09/10, e majoritárias em MA25.

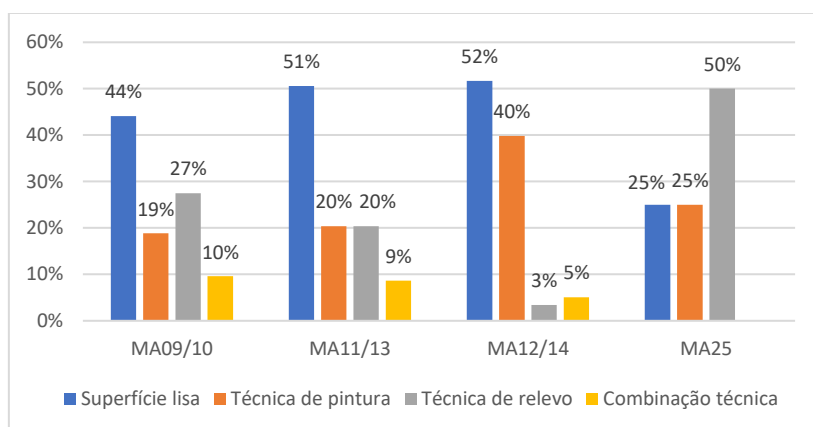


Gráfico 17: Fragmentos de borda segundo presença ou ausência de técnicas de alteração de superfície.

Importante destacar que os processos pós-deposicionais reduziram fisicamente as amostras, sendo que os fragmentos pequenos, menores que 5 cm, e a face dos fragmentos cerâmicos encontravam-se bastante erodidos na maioria dos casos, raras as peças com grande visibilidade de pintura, por exemplo, com identificação dos motivos.

As técnicas de pintura

A maioria dos vestígios cerâmicos pintados apresenta demão de tinta em uma das faces ou ambas, variando entre 70% e 85% da amostra. A combinação entre demão cromática e linhas ou faixas é popular na amostra dos sítios analisados, variando entre 10% e 20%. Chamou atenção, durante a análise da coleção, a presença de linhas finas e médias, aplicadas diretamente no suporte cerâmico. Essa é uma característica expressiva e particular da bacia do rio

Tocantins e não foi vista no sítio (único da amostra) do rio Itacaiunas. Não detectamos quaisquer fragmentos com pintura no sítio MA15.

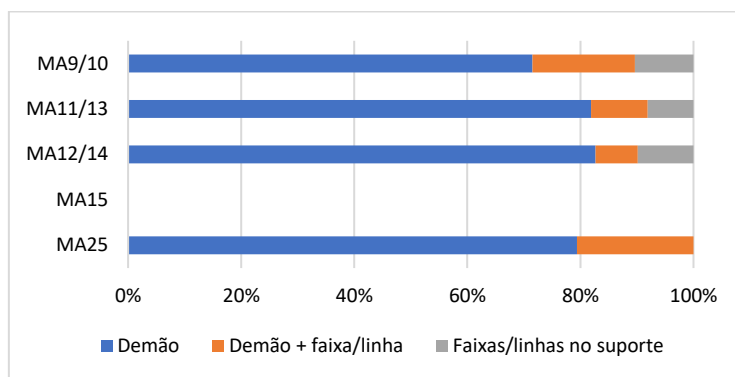


Gráfico 18: Formas de aplicar a tinta na superfície cerâmica.

Em cada fragmento, as cores aparecem isoladas ou agrupadas, em combinação de até três tonalidades, geralmente, branco, vermelho e preto. De maneira sucinta, e relacionando a presença crômica e a face de ocorrência, podemos verificar as particularidades dos sítios. A monocromia foi verificada de maneira majoritária nos sítios, a não ser na face interna de um deles (MA09/10), onde domina a bicromia.

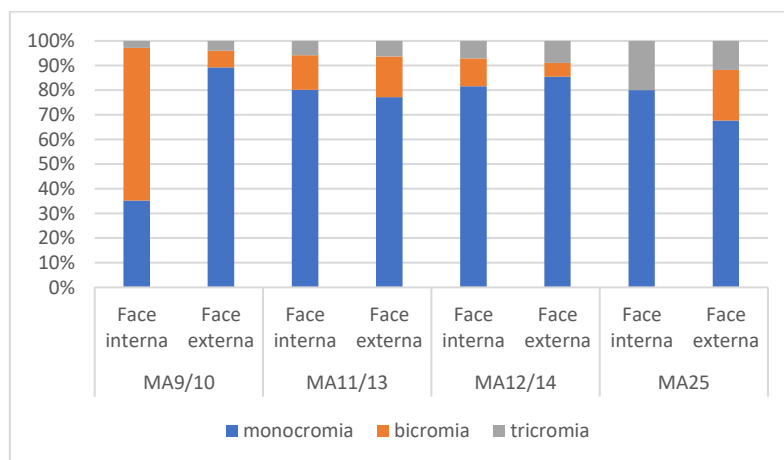


Gráfico 19: Uso de uma ou mais cores em cada face.

A demão de tinta vermelha recobrendo a superfície da peça foi majoritária em todos os sítios, em ambas as faces, sendo mais aplicada na face externa dos fragmentos. A demão de branco, mais comum em ambas as faces dos recipientes do Tocantins, aparece mais expressiva na face externa dos fragmentos do rio Itacaiunas.

Chama atenção a variedade de cores aplicadas para recobrir a superfície, mesmo sendo mais raras: amarelo, laranja, preto e rosa foram notados. Essa variação cromática aparece exclusivamente no rio Tocantins: a demão em preto

está presente em todos os sítios (em especial MA9/10, MA12/14), além do amarelo/laranja (MA9/10, MA11/13) e do rosa (MA11/13 e MA12/14).

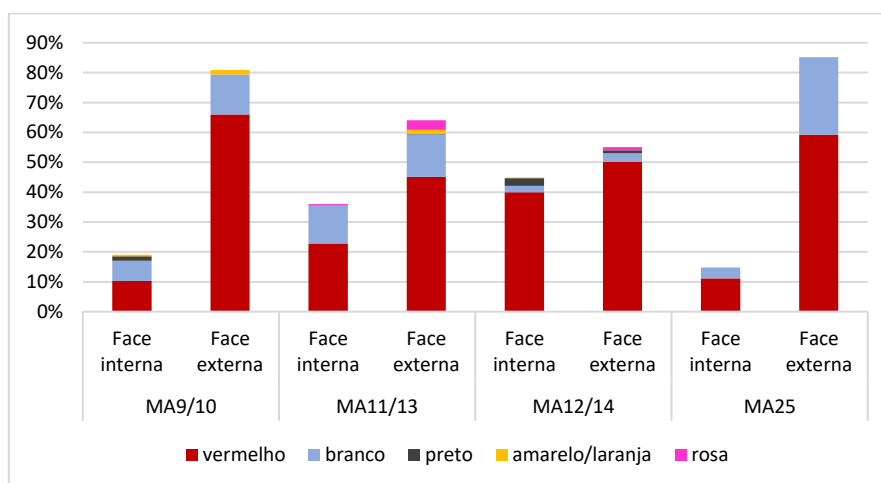


Gráfico 20: Cores utilizadas em monocromia, de acordo com a face de ocorrência.

Usarei o termo demão para indicar a aplicação de uma cobertura em uma área grande ou em toda a superfície do caco. Todos os fragmentos com pintura foram analisados macroscopicamente e, também, por meio de microscópio estereoscópio binocular da marca Opton (com aumento de 40 a 200 vezes, geralmente utilizado até 50). Mesmo com material bastante impactado por efeitos pós-deposicionais, foi possível sugerir dois processos de manufatura da tinta e aplicação, de acordo com características materiais como espessura, cor, densidade, textura.

Nas amostras estudadas, somente a tinta branca aparece claramente com a técnica do engobe (LYNGAARD, 1983; HARVEY, 1984, dentre outros). Nesse caso, foi muito comum ocorrerem trincas superficiais, conhecidas como craquelê, indicando diferença na taxa de contração entre a argila do suporte (terracota, podemos assumir) e a tinta branca (tabatinga, a julgar pela cor e sua disponibilidade na região, além da maioria das análises químicas no Brasil indicarem seu uso). Uma tinta espessa restringe as soluções técnicas de aplicação. A julgar pela espessura e regularidade da camada e brilho, a tinta deve ter sido aplicada no suporte – com pincel, mãos e dedos – e regularizada para fixação – com mãos, dedos, couro –, o que deve ter sido feito depois de certa secagem da tinta. Essa ação gera um brilho na superfície, como resultado desse polimento ou regularização.

Há, também, outra tinta muito diferente, que nomeamos de aguada, conforme ceramistas definem o pigmento produzido com óxido e água

(LYNGAARD, 1983; HARVEY, 1984, dentre outros). Resulta em uma tinta mais diluída, rala, que costuma ter baixa cobertura, quase transparente, por isso, não apresenta espessura perceptível sobre o suporte cerâmico. Embora a bibliografia mencione o uso de aglutinantes para as tintas, os experimentos realizados durante minha pesquisa de doutorado mostram a eficácia desse tipo de cobertura sem necessidade desse recurso. Outra técnica notada em alguns poucos exemplares, talvez para a melhor fixação, foi o polimento sobre a tinta com a peça ainda no “ponto de couro”, a julgar pela movimentação de partículas de argila e as facetas de polimento.



Figura 130: Engobe branco, com detalhe de craqueles do sítio MA25 (superior), e aguada vermelha, com detalhe de superfície erodida, mas sem craqueles do sítio MA09/10 (inferior).

A combinação entre demão de tinta, por engobe ou aguada, e faixas e/ou linhas foi expressiva. Chama atenção o uso de linhas finas (cerca de 1,5cm cada), duplas, às vezes, triplas, bem como as faixas ou bandas aplicadas em preto ou branco, para além das vermelhas, utilizadas, geralmente, na cerâmica tupiguarani para delimitar os campos decorativos do recipiente.

Na combinação entre demão e faixa/banda, além de engobe branco e banda vermelha no lábio sobre a demão (MA12/14), ocorrem faixas largas, em especial com demão vermelha e faixas largas brancas (MA9/10). Muitas vezes, o engobe não é aplicado na região que receberá a banda (MA9/10 SA2, MA11/13, MA25), podendo incluir alteração de cores entre as faces (MA25). Nos sítios do Tocantins, para além da demão branca com linhas vermelhas ou pretas,

outra particularidade encontrada consiste nas combinações entre engobo preto e linhas vermelha ou branca, que também são frequentes.



Figura 131: Engobe e banda



Figura 132: Exemplos organização do espaço pictórico, MA-25



Figura 133: Demão de tinta e linhas e/ou bandas.

Os traços observados diretamente no suporte podem se apresentar monocromáticos, em geral, vermelhos ou pretos; em bicromia, alternando vermelho e preto; e tricromia, alternando vermelho e branco, com linhas delimitadoras em preto. Certamente, essa forma de compor é uma especificidade regional que precisa ser mais bem descrita. Infelizmente, a combinação entre fragmentos pequenos e pintura desgastada não permitiu entrever os temas expressos.



Figura 134: Linhas diretamente no suporte cerâmico em monocromia (superior), bicromia (centro) e tricromia (inferior).

As linhas aplicadas diretamente no suporte cerâmico ocorrem somente na calha do Tocantins, e apresentam especificidades entre elas. As linhas monocromáticas são mais frequentes em vermelho ou branco no MA-9/10 e em preto no MA-11/13 e MA-12/14. Nestes dois últimos, o preto aparece também como reforço e com figuras preenchidas, aparentemente na porção central do recipiente.

Em todos os sítios da calha do Tocantins, em especial em MA-9/10, muitas vezes, linhas vermelhas justapostas parecem uma demão de tinta. Em MA-11/13, foi comum a alternância de linhas duplas vermelhas e linha preta, ou

linha vermelha mais larga, delimitada por linhas finas em preto, bem como vermelho e branco. A combinação entre linhas pretas e banda vermelha foi comum nos fragmentos de MA-12/14.

A alternância de linhas vermelhas e brancas, delimitadas por traços finíssimos em preto foi comum em fragmentos de todos os sítios analisados no rio Tocantins.

Em geral, pode-se dizer que a combinação entre linhas vermelhas e pretas ocorre em todos os sítios; a combinação entre vermelho e branco é mais expressiva em MA-9/10 e MA-11/13, e a mistura de branco e preto é mais comum em MA-12/14.

É preciso salientar que o tratamento de superfície com cobertura de barbotina e polimento talvez tenha relação com o uso de tintas mais líquidas e a aplicação de linhas diretamente no suporte cerâmico.

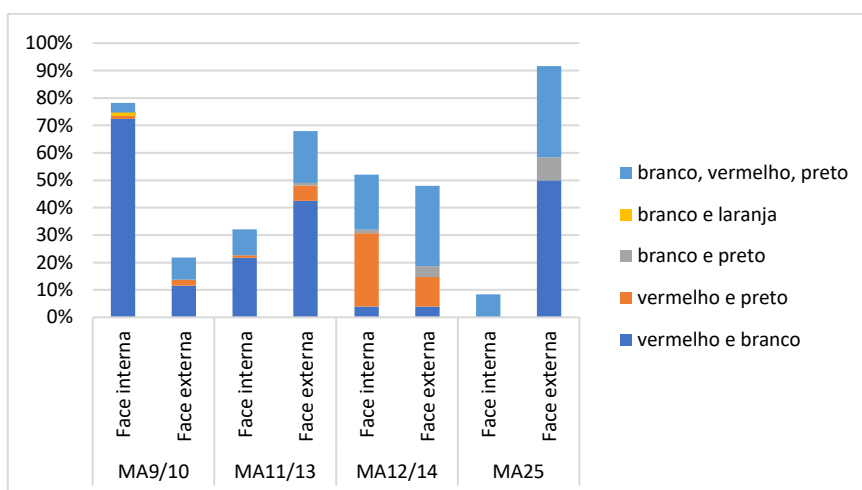


Gráfico 21: Combinação de cores e aplicação em cada face.

A decoração crômica pode ocorrer na face externa, interna ou em ambas. Em geral, recobre o terço superior e médio dos recipientes, aparecendo, raramente, o terço inferior de recipientes com pintura.

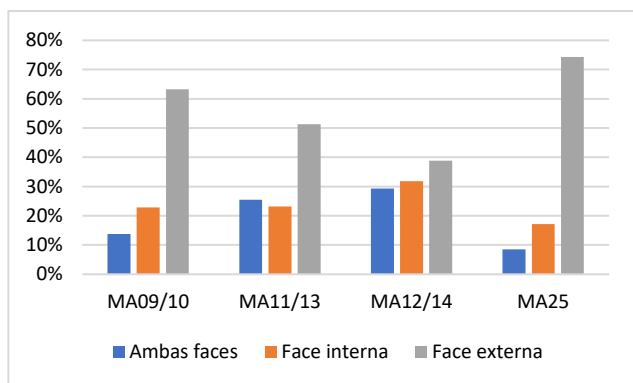


Gráfico 22: Ocorrência da decoração crômica.

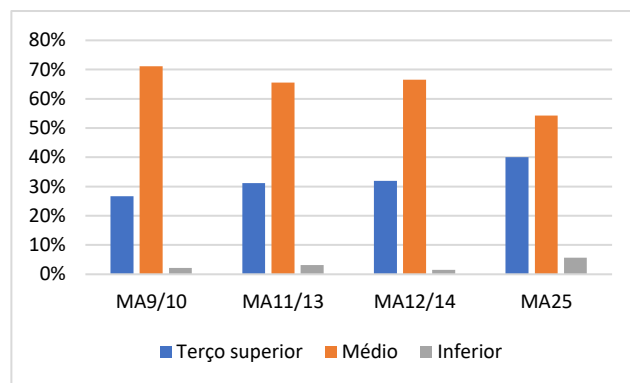


Gráfico 23: Localização da decoração crômica no recipiente.

O gesto de pintar

Embora a superfície dos fragmentos esteja bem alterada por processos pós-deposicionais, gostaria de fazer alguns apontamentos sobre a aplicação da tinta, como pistas de gestualidade.

A extensa bibliografia sobre a cerâmica pintada Tupiguarani indica uma regularidade na sucessão de aplicação das cores utilizadas que, geralmente, consiste em fundo branco, linhas mais grossas vermelhas na circunferência dos recipientes, linhas mais finas, vermelhas ou pretas, preenchendo cada campo decorativo, eventualmente, pontos, hachuras ou outros preenchimentos podem ocorrer nos grafismos. Identificamos exemplares similares.

Em alguns exemplares, podemos entrever os gestos de aplicação, como no exemplo de MA25 (n.1).



Figura 135: MA25 (n,1- Malha sistemática), exemplo de tricromia e detalhe da pintura (Dstrech, filtro rgbo) com círculo indicando sobreposição de traços.

O engobe branco forma uma camada espessa e compacta, sem trincas em superfície, indicando proximidade da taxa de retração entre a tinta e o suporte. Pode ter sido aplicada com as mãos ou com pincel, certamente, foi fixada de forma mecânica, com o toque das mãos nuas ou mediadas por couro, por exemplo. A espessura da camada de tinta sugere várias demãos sucessivas, alternando aplicação e fixação, além de secagem para reaplicação.

As linhas vermelhas marcadas são traços concatenados, que formam motivos retilíneos e curvilíneos, feitos com espessura finíssima e com tinta densa, em alguns casos, é possível perceber o relevo da espessura da tinta com a ponta dos dedos. Para a aplicação dos traços curtos e finos, é preciso um instrumento delgado, que contenha a carga de tinta, e com flexibilidade suficiente para permitir a pintura de traços retos e curvos na peça abaulada. Talvez, uma tala vegetal, reta e flexível, como fartamente indicado pelas comunidades ameríndias para a pintura corporal, por exemplo, poderia servir. A sobreposição indica a aplicação do grafismo como uma sucessão ordenada de vários traços centimétricos para completar a circunferência da peça, podemos inferir pelo fragmento. Mesmo em um caco como esse, podemos verificar as junções entre traços que formam cada linha, ao menos nos traços retos. Quatro, das seis linhas retas vermelhas finíssimas, apresentam sobreposição de traços na mesma “altura” da peça, indicando ritmo de trabalho, regularidade motora, controle motor. As marcas de tinta sugerem que cada traço tenha sido feito da esquerda para a direita, considerando a peça em posição de uso, por conta da maior espessura, o que pode indicar maior carga de tinta, no início do traço, além da sobreposição entre eles. Somado a isso, o movimento de estrias em cada traço parece caracterizar um certo deslocamento do instrumento no suporte para realizar o gesto.

Os traços curvos em preto estão aplicados por último. Cada elemento em “c” é bem mais espesso que os traços em vermelho, indicando que outro instrumento foi necessário, com ponta mais robusta, capaz de conter carga de tinta, como pincel ou tala com algodão na ponta. A tinta é espessa para cobrir a base branca, e parece que, justamente por isso, ela “desplaquetou”, criando negativos de tinta em algumas delas. Parecem traços aplicados com bastante carga de tinta, aparentemente em um movimento único.

Mesmo em um fragmento, é possível verificar gestos técnicos diferentes nessa relação entre aspecto da tinta e área de aplicação, por meio dos aspectos materiais, dos rastros, e das pistas do processo que se podem entrever no produto, ou antes, nos fragmentos da peça.

No mesmo sítio, MA25 (n.2 – Malha Sistemática), uma peça bastante atípica apresenta demão de tinta branca, faixas vermelhas largas na borda e na modelagem, além de linhas vermelhas mais escuras. A tinta é aplicada reforçando a técnica de modelagem e a incisão, também presente. Trata-se, portanto, de um recipiente com uso de técnicas combinadas: pintura e relevo. A modelagem inclui a borda ondulada, e uma figura “zoomorfa”, com corpo filiforme acoplado no recipiente, cabeça trilobada com dois olhos diametralmente opostos, feitos por impressão de sulco retilíneo e na porção central incisão reta.

A face externa do recipiente recebeu pintura, inicialmente, com a demão branca que recobre toda a superfície e a modelagem. A tinta branca é bem consistente, criando uma espessura que pode ser notada na análise. Na curvatura da peça, na região da modelagem, o acúmulo de tinta branca pode ser visualizado pelas trincas superficiais, craqueles. Toda a peça apresenta craquele do branco, mas, nessa área, o acúmulo de tinta pode ser indicado com trincas maiores, ressaltando a diferença na taxa de retração. Nessa peça, aparecem estrias paralelas associadas a toda tinta branca, como se fosse finalizada por um pincel, podem ser estrias das cerdas. Se esse for o caso, não parece ter recebido uma fixação final por fricção, como parece ser o caso de outros exemplares, como acima descrito.

O vermelho claro, quase alaranjado, foi inserido com uma tinta mais rala, sua aplicação nos permite entrever a demão branca. Essa tinta foi aplicada em duas espessuras diferentes ao longo da peça: demarcando um trecho da borda, delimitado pela incisão, e ao longo da modelagem. Vale salientar que a incisão delimita a área da cor vermelha na borda, que não ocupa toda a circunferência da peça.

As linhas finas em vermelho escuro foram aplicadas delimitando as linhas mais claras da mesma cor. Em três locais, é possível verificar uma terminação reta, indicando a parte ativa do instrumento. A tinta, nesse caso, é mais densa, recobre a superfície. Podem-se ver, também, linhas retas perpendiculares e oblíquas à boca, mas já bastante erodidas.

Cada fragmento conta, justamente, sobre a complexidade do processo que temos apontado, um trabalho que conjuga diferentes técnicas e gestualidades.



Figura 136: MA25 (n,2- Malha sistemática), exemplo de tricromia e detalhe da pintura (Dstrech, filtro rgbo).

As peças da coleção do sítio MA09/10 permitiram verificar outro gesto técnico para criar fundo e figura. O vermelho recobre a superfície como fundo, mas sua aplicação ocorre traço a traço, formando alinhamentos paralelos de tinta com instrumento fino como pincel. Em alguns casos, é possível verificar trechos não cobertos com a tinta. Há, também, casos em que é possível perceber o número de traços paralelos necessários para recobrir a superfície. A tinta, assim aplicada, não recobre toda a área, deixando um espaço para encaixar a linha espessa branca. Por fim, linhas pretas delimitam o branco em traços retos finíssimos.

A superfície dessas peças é muito suave, como se fosse o resultado de um intenso trabalho de alisamento. Nota-se craquele por toda área do suporte.

As tintas de cor branca e vermelha são ralas, não apresentam espessura perceptível.

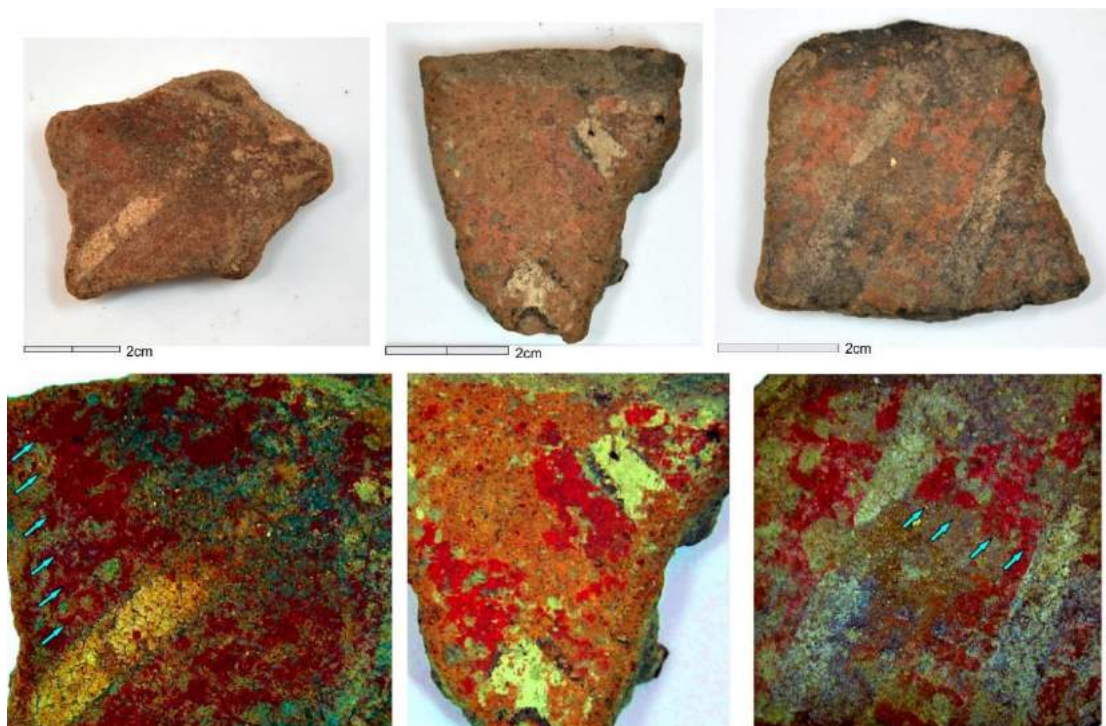


Figura 137: MA09/10 (n.94, 95, 2 – Superfície Ampliada), exemplo de tricromia e detalhe da pintura (Dstrech, filtro lrd).

Embora esse tipo de gesto produtivo não tenha sido identificado no sítio do Rio Itacaiunas, MA25, nos sítios estudados no rio Tocantins, ao contrário, encontramos muitas peças com tricromia entre engobo branco, faixas vermelhas e linhas pretas, que indicam procedimentos similares ao sítio MA25.



Figura 138: MA09/10 (n.48 – Superfície Ampliada), exemplo de tricromia.

A bicromia entre fundo branco e grafismos em preto apresentam semelhanças em todos os sítios, pois, aqui, a tinta preta é sempre muito rala,

diluída, com baixo recobrimento da superfície (seja o suporte ou demão de branco). Aparece em morfologias diferentes dentro da tralha de recipientes projetados para a coleção.

No sítio MA09/10, na face externa do conjunto 1, notam-se dois campos crômicos diferentes, que não se sobrepõem completamente, apenas se tocam, justamente na mudança de relevo no perfil da peça. A tinta branca é espessa e apresenta estrias, como se tivesse sido aplicada pelas cerdas de um pincel. A tinta vermelha é muito rala, como uma faixa muito larga. Não se percebe a forma de aplicação, que pode ter sido a mesma. A tinta branca foi aplicada primeiro, a julgar pelas sobreposições. Nesse caso, uma morfologia do tipo “cambuchí”, que recebe pintura interna e externa.

Outro exemplo do mesmo sítio, em uma morfologia aberta, com marcas de fuligem, possivelmente relacionadas à cocção, apresenta pintura na face interna, exclusivamente. Toda a face apresenta engobe branco, sem marcas de estrias, algum craquele muito miúdo pode ser notado. Os grafismos em um preto muito diluído estão sobre o branco. São traços paralelos à borda, como o fragmento anterior, complementados com áreas preenchidas completamente.



Figura 139: Sítio MA9/10, conjunto 1 (superior) – face externa com áreas com engobe branco e aguada vermelha, face interna com engobe branco com grafismos em preto; conjunto 2 (inferior) face externa com marcas de fuligem face interna com demão de tinta branca e grafismo em preto. Fotos: Daniel Cruz.

Já nos sítios MA11/13 e MA12/14, a demão em branco é muito rala ou inexistente. A tinta preta é sempre rala, deixando entrever o suporte.



Figura 140: Sítio MA11/13 (n.1361), face externa com demão vermelha e face interna com faixa e linhas pretas.



Figura 141: MA12/14, face interna e externa com linhas em preto diretamente no suporte, lábio com faixa preta (esquerda e centro, n.1629), face interna com linhas paralelas em preto (direita, n.1760).

As técnicas de relevo

A decoração plástica ocorre em menor frequência no material presente nos sítios analisados, com exceção de MA15, onde ela é a totalidade. Quando se observam as decorações mais frequentes nos sítios, nota-se predomínio da incisão e a popularidade do acanalado na bacia do Tocantins, e maior frequência do corrugado e do ungulado no interflúvio e na bacia do Itacaiunas.

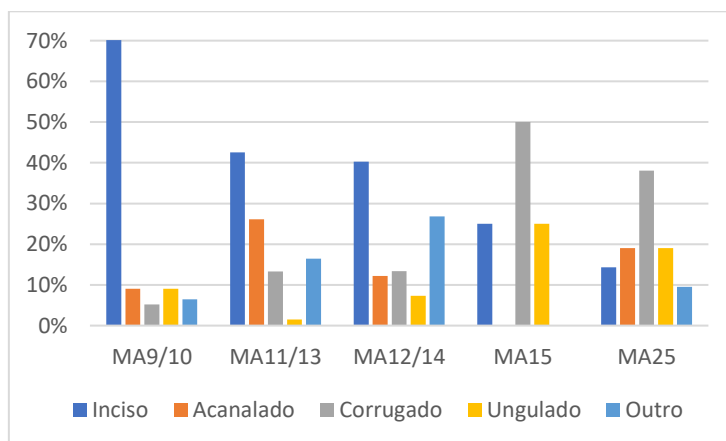


Gráfico 24: Tipos principais de decoração plástica.

Convém observar que a técnica incisa aparece de duas maneiras: marcando o contorno do pote, mais popular nessas coleções; e inscrevendo grafismos, através de traços paralelos retos, oblíquos ou curvilíneos. Muitas vezes, evocam temas conhecidos na região sul e sudeste, para peças de morfologia similar, no entanto, nestas regiões, associadas a técnicas de pintura.



Figura 142: Grafismos associados à técnica da incisão

Notou-se, ainda, o uso, mais raro, de outras técnicas como o roletado, digitado, ponteadado, escovado e o filete, bem como a combinação entre eles. Parecem funcionar como elemento particularizante: nos sítios da calha do Tocantins, tanto o roletado quanto o digitado se destacam, já no Itacaiunas, o escovado e o corrugado.

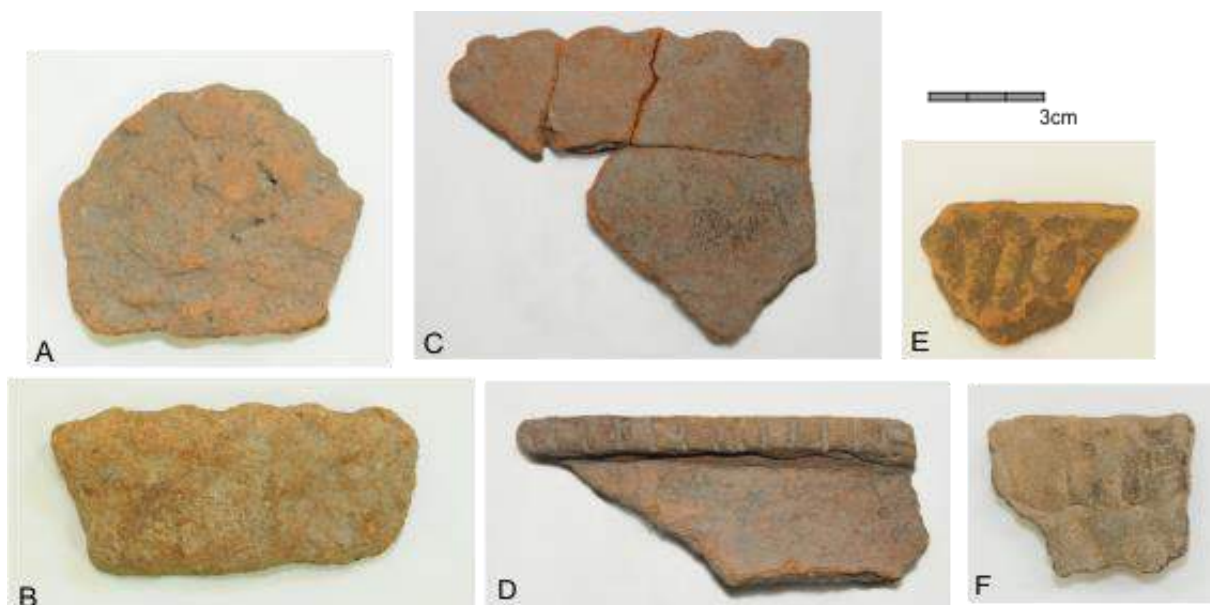


Figura 143: Decoração decorada (a, e, f), Digitada (b,c), unglada (d).

O material com decoração plástica aparece, majoritariamente, na face externa, sendo que os casos de ocorrência na face interna ou em ambas são raros e se restringem à bacia do rio Tocantins.

Essa técnica decorativa é mais expressiva no terço superior dos recipientes (lábio, borda e bojo superior) do que no terço médio (bojo, carena e inflexão); sendo quase insignificante sua presença no terço inferior (bojo inferior e base) do recipiente.

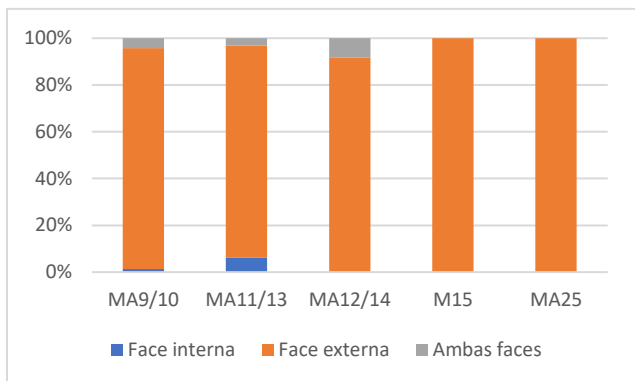


Gráfico 25: Face de ocorrência de decoração plástica.

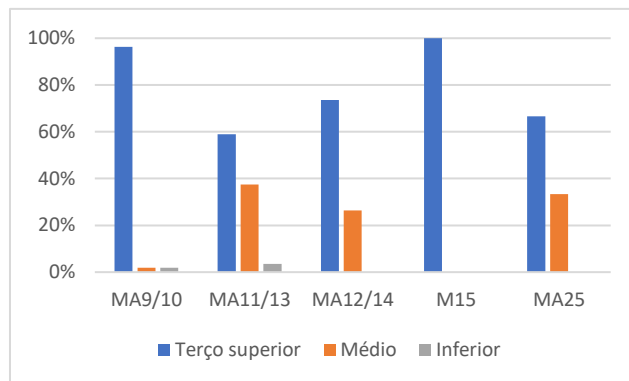


Gráfico 26: Local de ocorrência da decoração plástica no recipiente.

O gesto de escarificar a pele

A pasta, em geral, era trabalhada quando estava ainda bastante úmida, como indicam a rebarba lateral e estrias de arraste da argila. Esse recurso era usado, em especial, nas técnicas que implicam deslocamento de argila com a ação de empurrar ou deslocar, como no caso do corrugado, acanalado, ponteadado e ungulado.

Nesses casos, um único gesto é repetido ao longo de uma porção específica do corpo do recipiente. A única peça inteira encontrada enterrada no sítio MA11/13 apresenta uma decoração “corrugada”, com a ação de empurrar a argila, mantendo como delimitação do campo de aplicação de um gesto concatenado e repetido. Nesse recipiente, encontramos somente um grande fragmento mineral vermelho, que colore a mão com facilidade, como pude verificar na escavação de laboratório. Certamente, trata-se de óxido de ferro, comumente utilizado para produzir tintas vermelhas, tão presentes nas peças encontradas nos sítios, e nesse em específico. Uma camada de raízes enredou todo o recipiente, certamente, durante o processo pós-deposicional.



Figura 144: Estrutura enterrada MA11/13, SA10.



Figura 145: MA11/13, SA10, escavação em laboratório, com evidência do único exemplar identificado na peça, cor da peça ao toque.

A aplicação da incisão aparece tanto com pasta úmida como com pasta muito seca. No primeiro caso, estão as divisões que acompanham e demarcam os campos decorativos, geralmente, associadas às técnicas de pintura, já indicadas. No entanto, as incisões justapostas, formando padrões sinuosos ou encaixados, feitas com a pasta bem seca, em um adiantado ponto de couro.

Essa é uma tarefa muito exigente do ponto de vista técnico, por conjugar conhecimento sobre o ponto da argila e pelo controle motor demandado.



Figura 146: Exemplo de fragmento inciso na face interna do sítio MA09/10 (n. 1624, esquerda) e de MA11/13 (n. 1361-1, direita).

Nesses exemplares, cada incisão é rasa, e parece mais riscar do que deslocar argila. Esses grafismos encaixados formam padrões compostos, diferente da repetição anterior descrita.

Resultado de queima ou história de fogo

As amostras dos sítios apresentam as mesmas características de queima, a não ser pelo sítio em terra firme (MA15), com poucos fragmentos. Chama a atenção que três fórmulas se equilibram quantitativamente, com peças totalmente oxidadas, totalmente reduzidas, e com núcleo reduzido.

Podemos especular que as cerâmicas totalmente oxidadas teriam necessitado um calor de, pelo menos, 900° C, temperatura prevista para oxidar totalmente o material orgânico (RICE, 1987). As cerâmicas totalmente reduzidas podem ser obtidas através de técnicas distintas (HARWEY, 1983). Nas coleções analisadas, os núcleos escurecidos estão associados às faces interna e externa escurecidas, o que sugere queima com controle de oxigênio, possivelmente, recobrindo as peças com algum combustível seco, como folhas, estrume, dentre outros. Etapas pós-queima, como uma queima reduzida, permitiam o recobrimento regular e o brilho, típicos dessa coleção. As peças com núcleo reduzido e faces oxidadas, ainda nomeadas na bibliografia de “queima incompleta”, são mais difíceis de conquistar. É preciso garantir a cozedura da argila e, ao mesmo tempo, não deixar a curva de temperatura chegar aos 900°C.

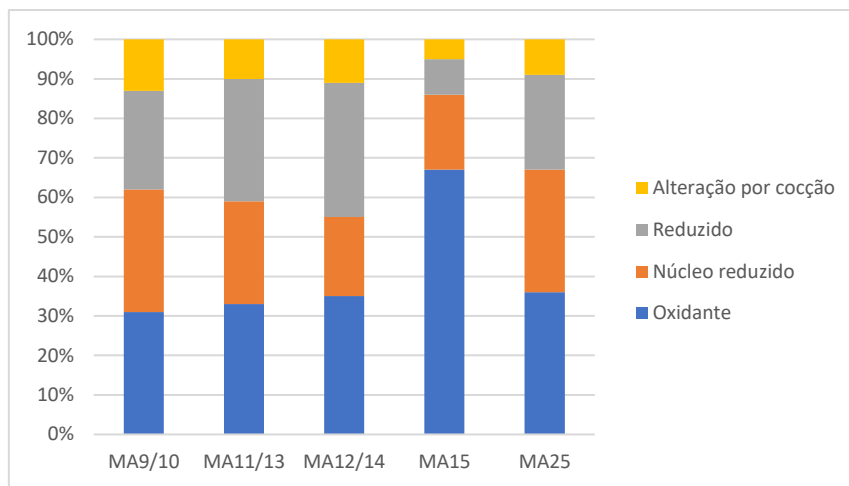


Gráfico 27: Aspecto da queima e uso: história de fogo.

Resultados assim tão diferentes poderiam se relacionar com técnicas distintas, processos diferentes no que toca à curva de temperatura, bem como temperatura máxima alcançada. Isso porque a pasta não apresenta variações tão destacáveis. Quero aqui ressaltar as diferenças entre a forma de queima, que pode incluir covas, e tratamentos térmicos seguintes. É muito difícil desenhar esse caminho de queima pretérito, mas nota-se, pelo resultado, ao menos três processos, a julgar peças características materiais: oxidada, núcleo redutor e totalmente reduzida. Lembrando que esse resultado inclui o uso que pode alterar as marcas de fabricação.

Nota-se, ainda, em parte da amostra, uma relação entre face externa oxidada e/ou com fuligens em toda circunferência, com face interna escurecida, eventualmente, com depósitos carbônicos. Essas marcas foram relacionadas ao processo de uso da peça, durante a cocção.



Figura 147: Aspecto escuro da superfície da cerâmica associada a queima reduzida (núcleo e faces), como nesse exemplo de MA25 (esquerda), e aspecto avermelhado da superfície associada a queima oxidada e núcleo reduzido, como nesse exemplar de MA9/10 (direita).

Além disso, foi possível observar manchas regulares nas marcas de fuligem durante o processo de queima, bem como depósitos carbônicos e redução nas faces dos fragmentos.



Figura 148: marcas de fuligem de queima do sítio MA25 (esquerda, superior), marcas de fuligem do sítio MA10 (esquerda, inferior) e intensas marcas de uso em cocção do sítio MA11 (direita).

Os resultados observados nos fragmentos indicam tanto o processo do fogo durante a transformação da peça argilosa em peça cerâmica quanto os padrões de uso dos recipientes, na transformação alimentar. Separar essas marcas nem sempre é tarefa fácil, mas é preciso considerar essa questão.

Projetando uma população de recipientes a partir de cacos

As formas projetadas e desenhadas a partir de fragmentos das coleções foram compartilhadas entre os sítios, com variação na popularidade dentro de cada um.

Para a coleção, foi possível realizar uma análise qualitativa, incluindo remontagens de fragmentos e organização de conjuntos quando poderíamos supor serem partes de um mesmo pote, de acordo com suas características materiais. Diferente das porcentagens indicadas anteriormente, aqui reverbera a análise de conjunto, e o número mínimo de recipientes estimados em cada sítio. Assim, foi possível identificar uma quantidade de recipientes em cada sítio: 217 no sítio MA09/10; 159 recipientes no sítio MA11/13, 67 no sítio MA12/14 e 70

recipientes em MA25. Ao todo, 513 recipientes identificados para quatro sítios. As formas fechadas são mais frequentes em dois sítios (MA09/10, MA11/13) e as formas abertas são mais frequentes em outros dois (MA12/14, MA25).

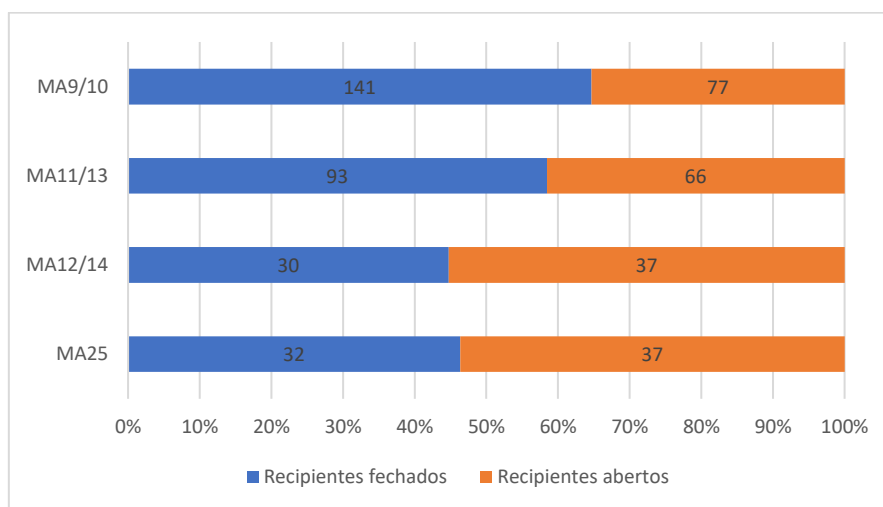


Gráfico 28: Tipo geral de abertura dos recipientes identificados.

Em relação aos recipientes contabilizados através de fragmentos ou conjuntos, é possível indicar que, em média 20% (dos recipientes) não apresentavam decoração em cada uma das categorias, recipientes abertos e fechados. Resultado muito diferente da contabilidade de fragmentos em relação a esse critério. Os recipientes fechados apresentam maior popularidade de técnicas de pintura, enquanto nos recipientes abertos, há um equilíbrio entre as técnicas de pintura e de relevo. No entanto, cada sítio apresenta uma combinação específica.

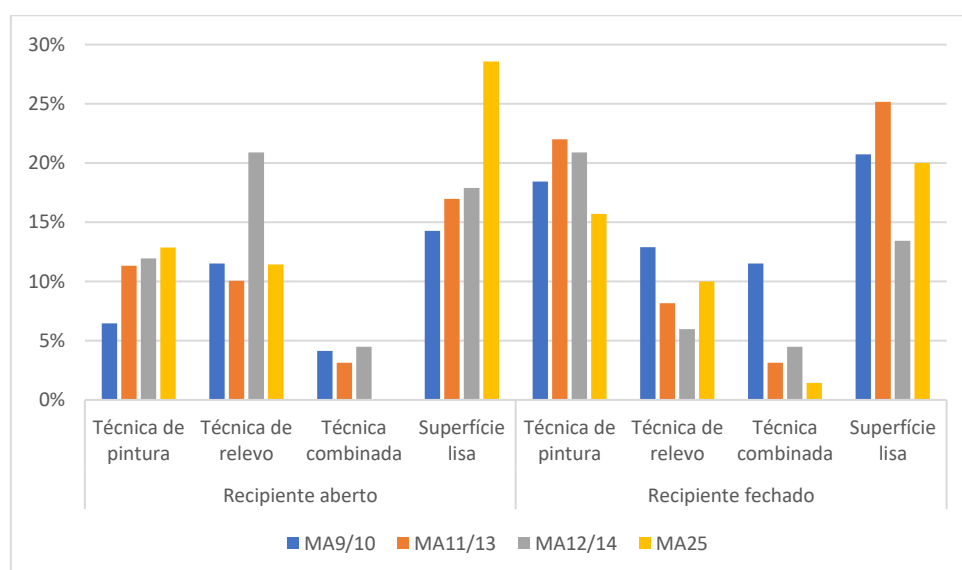


Gráfico 29: Tipo de abertura dos recipientes contabilizados x presença e ausência decorativa.

Os recipientes fechados apresentam diferentes geometrias de corpo: meia calota, globulares e elípticos. Embora as porcentagens variem entre os sítios, eles compartilham os tipos mais populares.

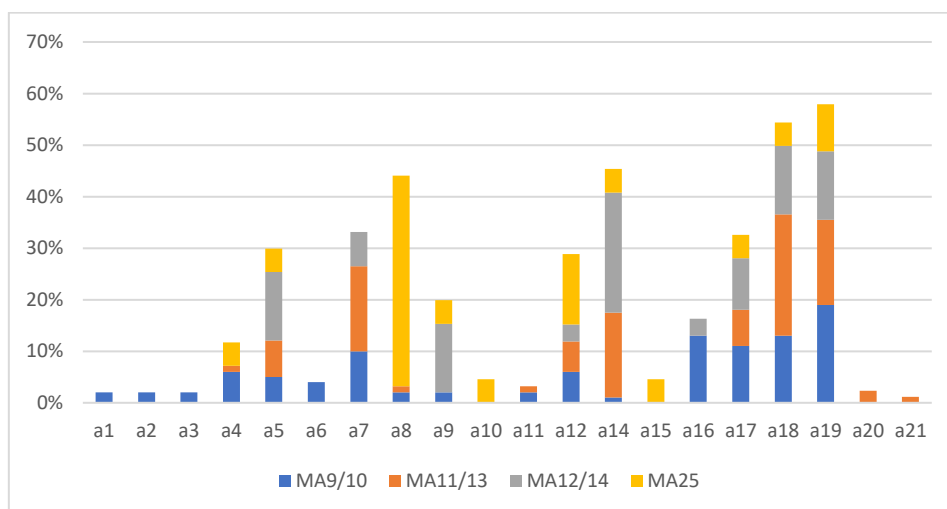


Gráfico 30: Recipientes fechados, por classe geral.

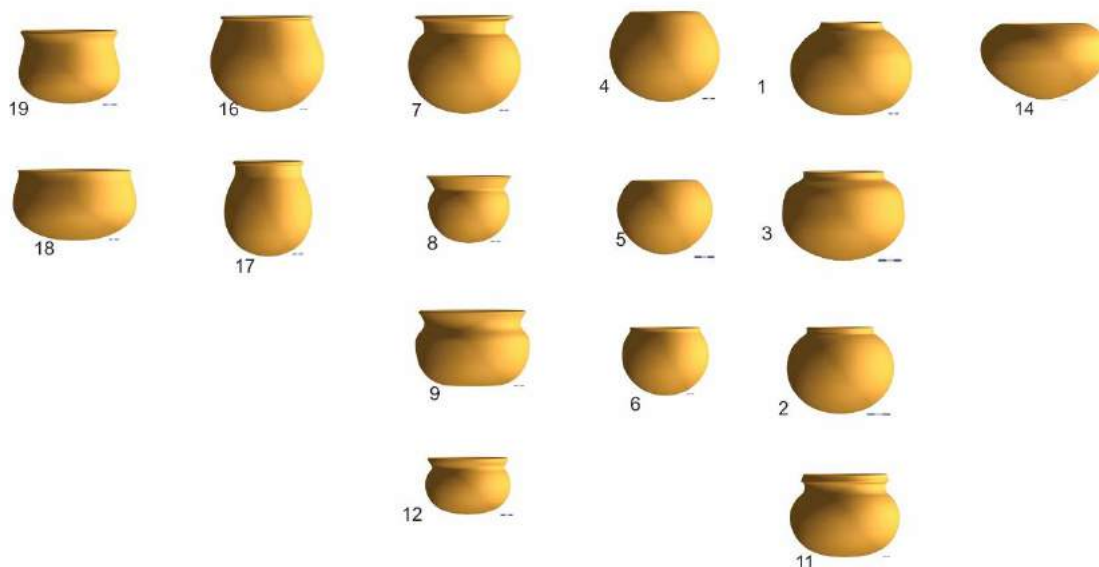


Figura 149: Morfologia de recipientes fechados.

Nessa categoria, os diâmetros de boca variam bastante. Para os sítios do Tocantins (MA09/10, MA11/13, MA12/14), aparecem desde vasilhas muito pequeninas, menos populares nas amostras e ausentes para o sítio no Itacaiunas (MA25). Tamanhos maiores são mais frequentes em todos os sítios.

A superfície desses recipientes fechados recebeu técnicas de pintura, relevo ou a combinação entre elas (no caso exclusivo da bacia do Tocantins). Nos sítios da bacia do Tocantins, a maioria das vasilhas apresenta atributos

crômicos e/ou gráficos (68%, em média), já no Itacaiunas o índice é menor (45%).

A escolha das técnicas a serem utilizadas variou entre os sítios, podendo ter mais frequência de recipientes pintados (MA12/14) ou equilíbrio entre as duas técnicas (MA09/10 e MA25).

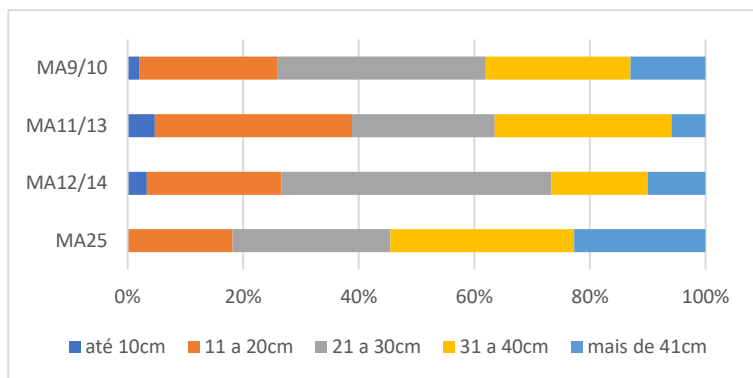


Gráfico 31: Morfologia de recipientes fechados, diâmetro de borda.

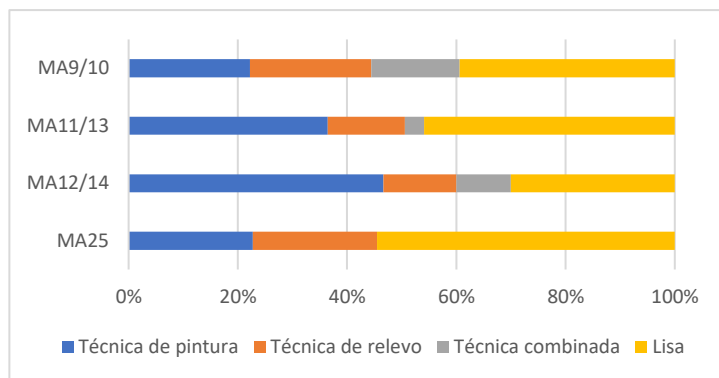


Gráfico 32: Recipientes fechados x presença e ausência de técnicas de superfície.

Os recipientes fechados projetados que apresentam carena na face externa, como cambuchís e caguabás, são recorrentes nas comunidades ceramistas Tupiguarani. Podemos identificar uma morfologia geral similar entre os sítios. Duas formas aparecem exclusivamente no sítio MA9/10, por toda sua área de concentração. Nenhuma delas foi identificada no sítio MA12/14.

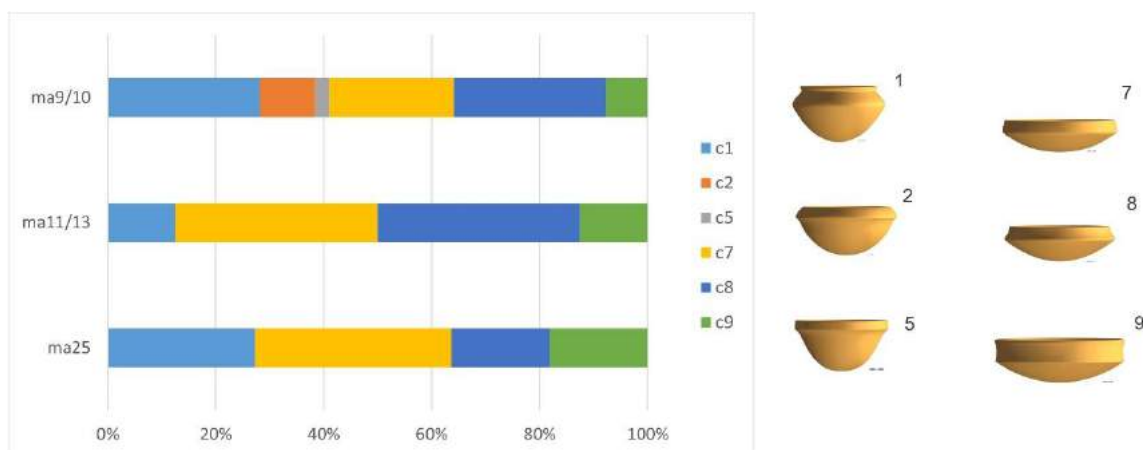


Gráfico 33: Morfologia carenada e sua distribuição entre os sítios.

Observando em relação à categoria de peças fechadas, nessa morfologia em específico, as peças têm maior diâmetro, estando ausentes em um dos sítios (MA25) as pequenas.

Nesse caso, as técnicas de pintura e relevo, em especial a primeira, foram utilizadas majoritariamente. Chama a atenção a expressão das técnicas de

relevo e a combinação entre elas. De toda maneira, é raro que fragmentos com esse perfil não apresentem grafismos próprios.

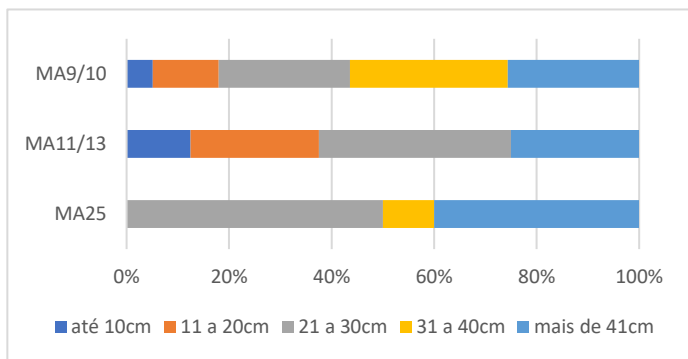


Gráfico 34: Morfologia carenada, tamanho de boca.

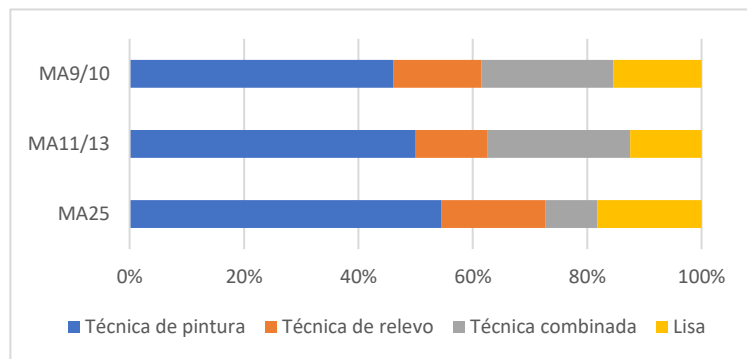


Gráfico 35: Morfologia carenada, presença e ausência de técnicas de pintura e relevo.

Os recipientes abertos projetados envolvem 219 vasilhas, distribuídas da seguinte maneira: 79, no sítio MA09/10; 66, em MA11/13; 37, tanto em MA11/14 quanto em MA25.

Dentro dessa grande categoria, as tigelas mais fundas e mais rasas de corpo em meia calota se destacam em todos os sítios.

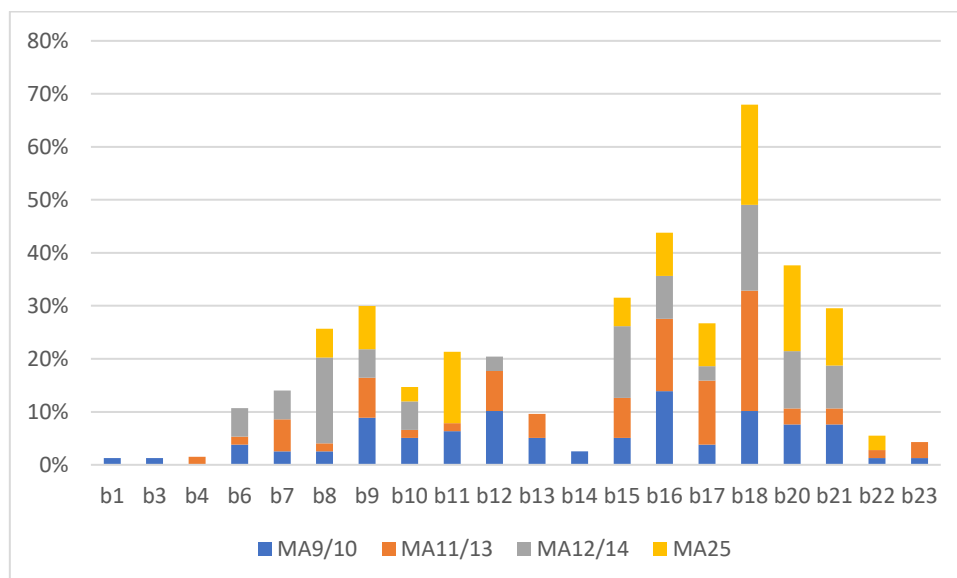


Gráfico 36: Recipientes abertos.

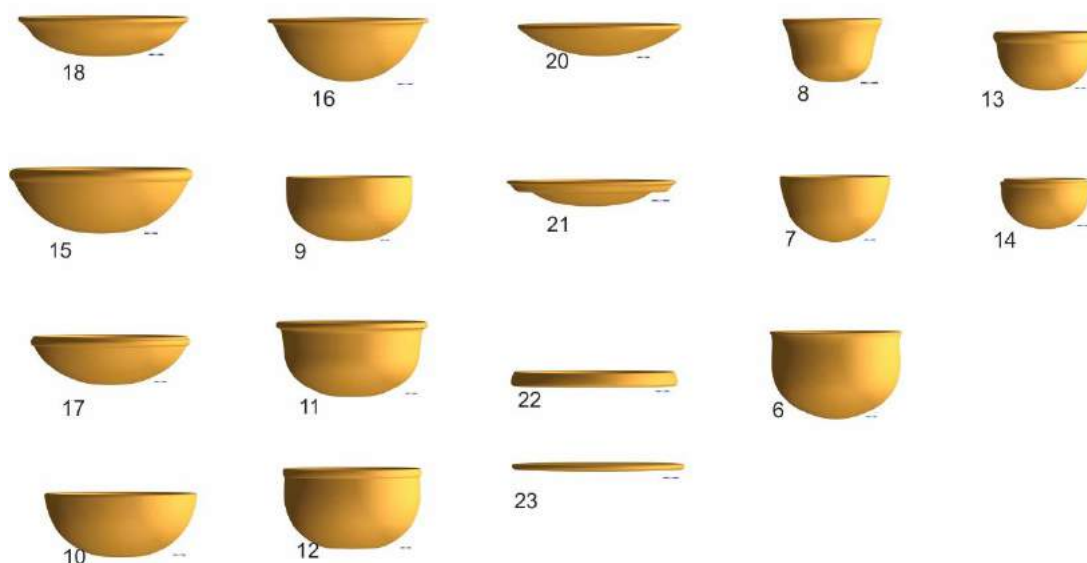


Figura 150: Morfologia de recipientes fechados.

Esses recipientes podem variar entre 8 e 84 cm de borda. Nesse quesito, os sítios parecem similares entre as duplas (MA09/10 e MA11/13, MA12/14 e MA25). Os menores foram identificados em dois dos sítios, MA09/10 e MA11/13, estando ausentes nos demais, MA12/14 e MA25. As peças com até 20 cm dominam a amostra em um caso (MA09/10, MA11/13) e aquelas um pouco maiores, de até 30 cm, dominam em outro (MA12/14 e MA25).

A maioria dos recipientes abertos apresentam técnicas de pintura ou relevo em superfície, em média 62%, para o material do rio Tocantins, e 46%, no Itacaiunas.

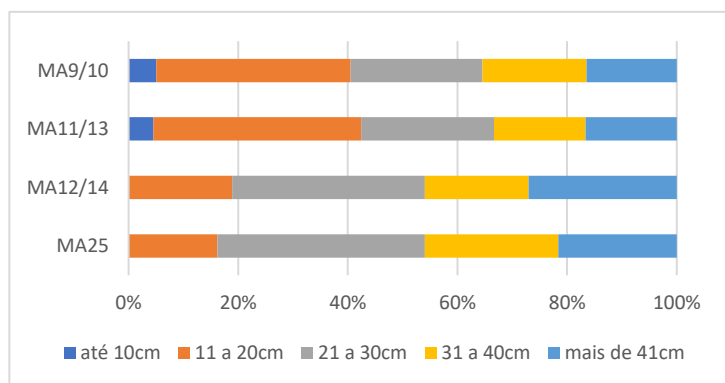


Gráfico 37: Recipientes abertos e diâmetro de borda.

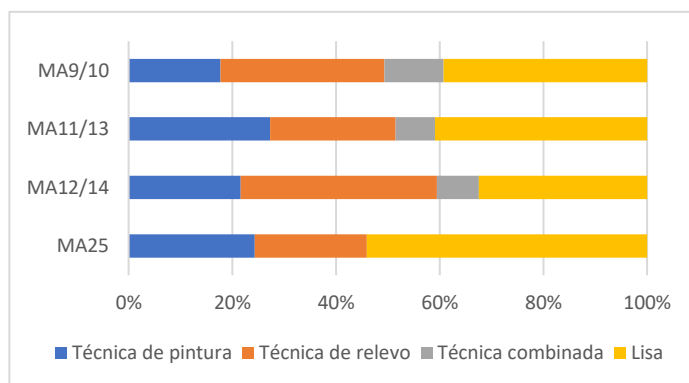


Gráfico 38: Recipientes abertos e técnicas de superfície.

O material dos sítios, como indicado anteriormente, conta com cerca de 65.000 fragmentos cerâmicos pesando quase 500kg. Desse conjunto exumado, apontamos cerca de 500 vasilhas entre os sítios. Geralmente, as vasilhas

pequenas resultam em peças de cerâmica de até 500g, as peças pequenas e médias podem utilizar cerca de 2 a 5kg de argila úmida, as grandes podem chegar a 15kg, enquanto as maiores podem ter entre 20kg e 40kg.

Marcando a diferença e a identidade na olaria de uma mesma comunidade

Dentre os sítios analisados, selecionamos um deles, MA09/10, para entender a variabilidade na tecnologia da olaria dentro de um mesmo sítio.

No sítio MA9/10, dois setores apresentam grande concentração cerâmica e lítica, e de terra preta, além das três datas obtidas que apontam para os séculos XIII ao XV. O mesmo nível artificial datado, nas duas áreas, gerou datas sobrepostas.

SÍTIO	Tipo de intervenção	QUADRA	NÍVEL	<i>Calibrada em 2 Sigmas (Beta Analytic)</i>
				Antiguidade
<i>Marabá 09</i>	Sondagem ampliada	873N-679E	10 a 20cm	1280 a 1330 A.D., 1340 a 1400 A.D.
	Sondagem ampliada	875N-679E	10 a 20cm	1220 a 1280 A.D.
<i>Marabá 10</i>	Malha sistemática	1180N-380E	10 a 20cm	1280 a 1320 A.D.; 1350 a 1390 A.D.

Tabela 113: Lista de datações no sítio.

O material está distribuído em duas áreas de maior densidade, ao longo do rio Tocantins, distantes menos de 120m. Entre elas, há material rarefeito disperso, sem nenhum hiato. A área de terra preta está sempre associada às áreas de concentração de material cerâmico.



Figura 153: Pasta com predomínio de grãos de feldspato visível na erosão da superfície, com demão de tinta vermelha.

A pasta da porção oeste do sítio apresenta leve presença de feldspato e carvão, geralmente em grãos maiores (entre 2mm e 3mm), majoritariamente em média porcentagem de carga na pasta (20%). Na porção leste do sítio, há presença maior de chamote, argila e sílica vegetal (cariapé). Nessa região, a pasta apresenta carga de grãos mais finos (até 1mm), e destacam-se aqueles com baixa porcentagem (até 10%).

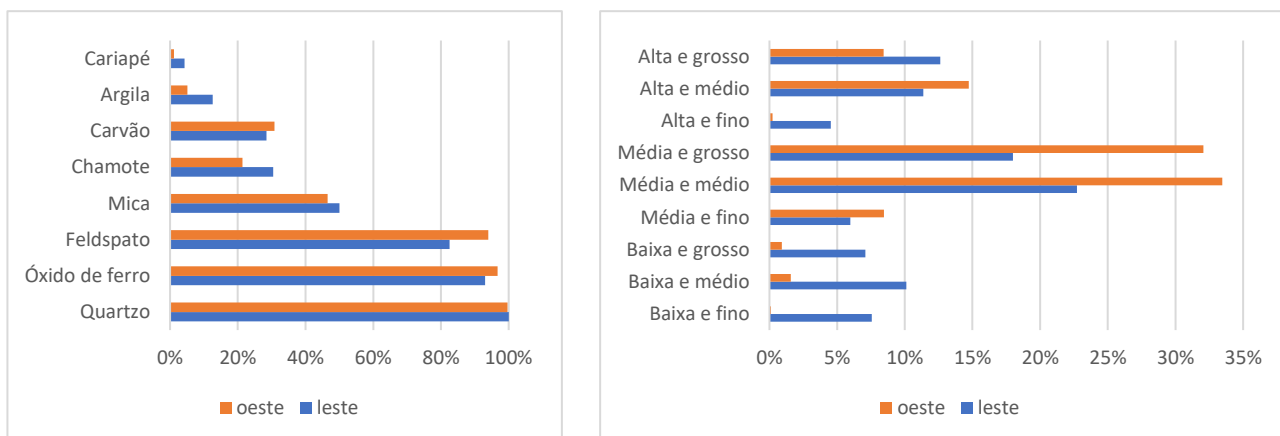


Gráfico 39: MA9/10: Caracterização da pasta: tipo de carga, granulometria e porcentagem.

As mudanças na pasta poderiam ser entendidas como misturas distintas, escolhas que contam sobre os processos de produção em espaços diferentes do sítio. A técnica de manufatura e suas combinações não mudam de um setor para o outro. O tratamento de superfície apresenta, geralmente, alisamento médio e grosso, em ambos os locais.

A diferença está na maneira de aplicar os tratamentos mais finos ao tato. Na porção oeste, as técnicas de alisamento e uso de barbotina, aqui entendida como uma argila mais fina aplicada à superfície do recipiente, são bem mais

populares. Na porção leste, a forma de alisamento mais intenso foi através da regularização mecânica, no alisamento fino.

Pode-se notar que o alisado grosso é mais popular em todo sítio, seguido de perto pelo alisado médio. O alisado fino é insignificante na porção oeste (não chega a 2% em cada face), mas é expressivo na porção leste (variando entre 13 e 17%). O contrário ocorre em relação ao uso da barbotina, mais significativo na porção oeste (variando entre 18 e 21%), sendo pouco frequente a leste (variando entre 5 e 7%).

Essa comparação é particularmente interessante, já que o mesmo problema – o de dar tratamento mais intenso na superfície – foi resolvido de duas maneiras diferentes, de acordo com a região do sítio. Em um dos casos, por meio de uma ação mecânica de regularizar a superfície, como o alisado fino; no outro, com a aplicação de uma argila mais fina e líquida na superfície, a barbotina, para criar uma película mais regular.

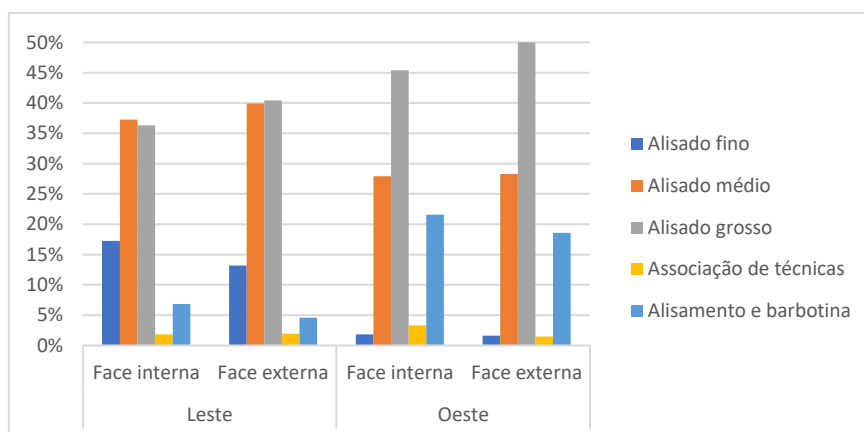


Gráfico 40: Distribuição espacial para o tratamento da superfície do sítio MA9/10.

Técnica de pintura e relevo

Em relação ao uso das cores, cada região do sítio apresenta uma expressão particular, há variabilidade em um mesmo lapso temporal de ocupação, já que o sítio tem a mesma antiguidade.

A demão de tinta vermelha é expressiva na face externa em ambas as regiões. A demão em branco, aplicada na face externa, é muito mais popular a oeste que na porção leste. Enquanto a demão de tinta amarela/laranja aparece de forma marginal em ambas as áreas, a demão em preto ocorre, exclusivamente, na região leste.

Na face interna, a demão vermelha é presente na porção leste, e muito rara na porção oeste. A demão branca aparece exclusivamente na face interna da porção oeste. O amarelo aparece, também de forma exclusiva e rara, na face interna da porção leste do sítio.

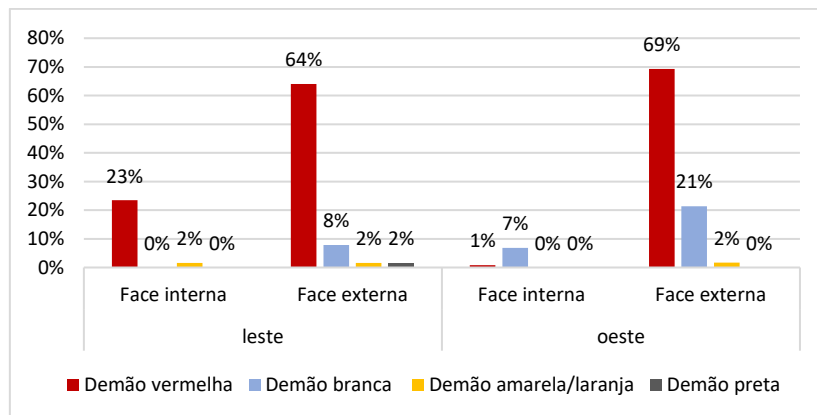


Gráfico 41: Sítio MA09/10 e distribuição espacial para demão monocromática na superfície de aplicação.

Se a monocromia é mais popular na face externa, o mesmo não ocorre para a combinação de cores, mais popular na face interna em todo o sítio. No entanto, cada região apresenta particularidades.

Quando observamos a face interna dos fragmentos, notam-se algumas especificidades. Na porção oeste do sítio, a demão de tinta vermelha e branca, geralmente alternada em trechos, é a mais frequente, enquanto na porção leste, as linhas vermelhas e pretas, diretamente no suporte, são mais populares. As demais combinações são muito raras e sempre exclusivas para cada região.

Na face externa, ambas as regiões compartilham a presença da tricromia, com demão de tinta branca, faixas vermelhas no lábio e linhas pretas, em frequências diferentes (respectivamente, 18% à oeste e 8% à leste). Já a demão branca e vermelha, é popular e exclusiva na face externa da porção leste e comum e exclusiva na face interna à oeste. A demão branca e vermelha, com faixa vermelha, é a mais popular na face externa da região oeste (25%). São exclusivos da porção oeste outros três tipos de aplicação e cor, o mesmo ocorre na região leste.

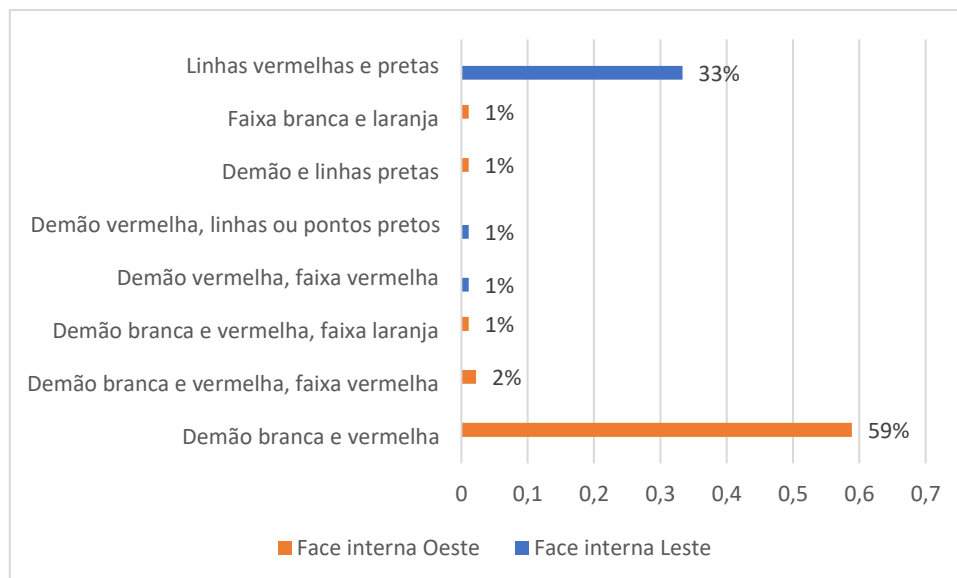


Gráfico 42: Sítio MA09/10 e distribuição espacial para combinação de técnicas ou cores na superfície interna.

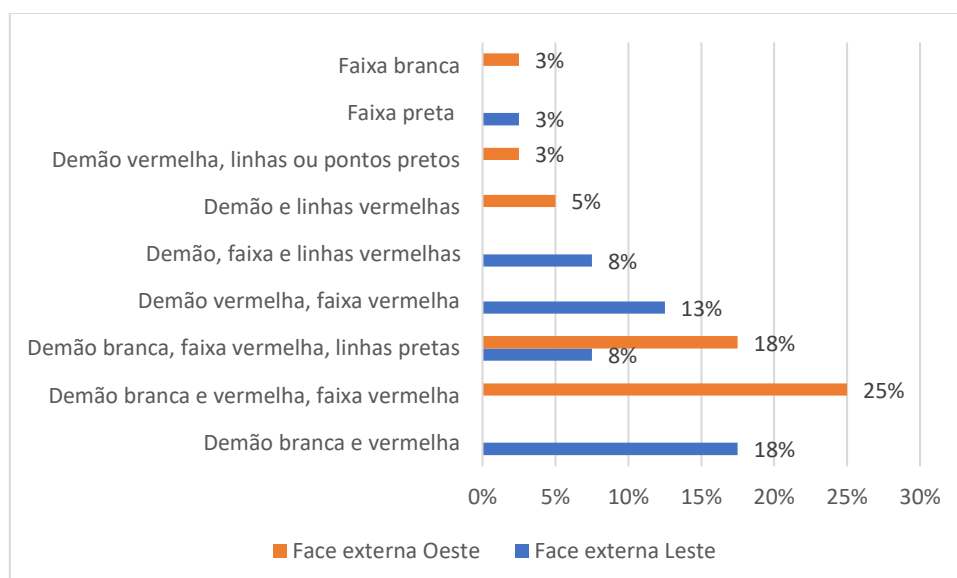


Gráfico 43: Sítio MA09/10 e distribuição espacial para combinação de técnicas ou cores na superfície externa.

Essa variabilidade parece indicar formas específicas do sítio, datado em um mesmo recorte temporal e que ocupa um mesmo espaço. Ainda assim, fazer o mesmo é também fazer a diferença, numa relação entre semelhança e particularidades.

Algo similar ocorre para as técnicas de relevo. Nesse caso, apresentam-se quase exclusivamente na superfície externa dos fragmentos. Dos 56 exemplares de cacos com aplicação de técnicas de relevo identificados na porção oeste, somente em um deles o relevo aparece na face interna. Na região

leste, a situação não é diferente, de 175 fragmentos cerâmicos com identificação de técnicas de relevo, 11 deles foram decorados na face interna. Nesses casos, aparecem as técnicas mais populares, inciso e ungulado, na face interna. Por isso, iremos apresentar, para esse atributo, a soma das faces, sem discriminar cada uma.

Como se pode observar no gráfico seguinte, existe uma grande popularidade no uso da técnica da incisão, que se destaca tanto na porção oeste quanto leste (59% e 74%, respectivamente).

A técnica do ungulado, corrugado e acanalado é popular em ambos os locais. Na porção oeste, as técnicas do ungulado e corrugado são mais expressivas (14% e 13%), enquanto o acanalado é mais frequente na porção leste (11%). Aparecem raramente, nas duas regiões, os apliques e filetes, e, ainda, as técnicas da digitação e ponteados como exclusivas da região oeste do sítio.

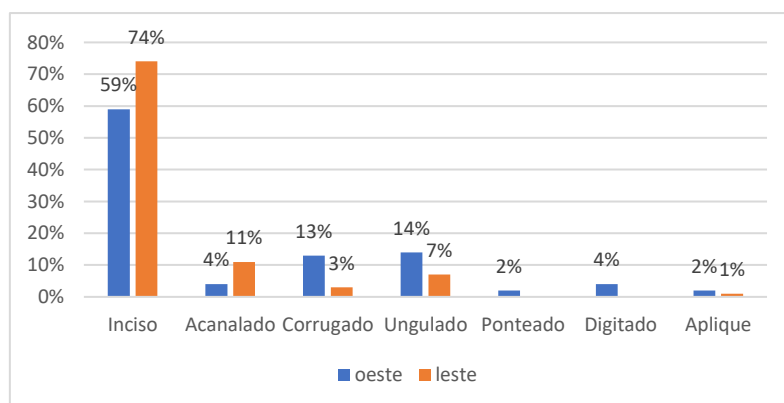


Gráfico 44: Sítio MA09/10 e distribuição espacial das técnicas de relevo na superfície externa.

Processos de queima

Vale indicar que, embora a queima tenha os mesmos resultados gerais, a área reduzida mensurada parece muito diferente entre as regiões do sítio.

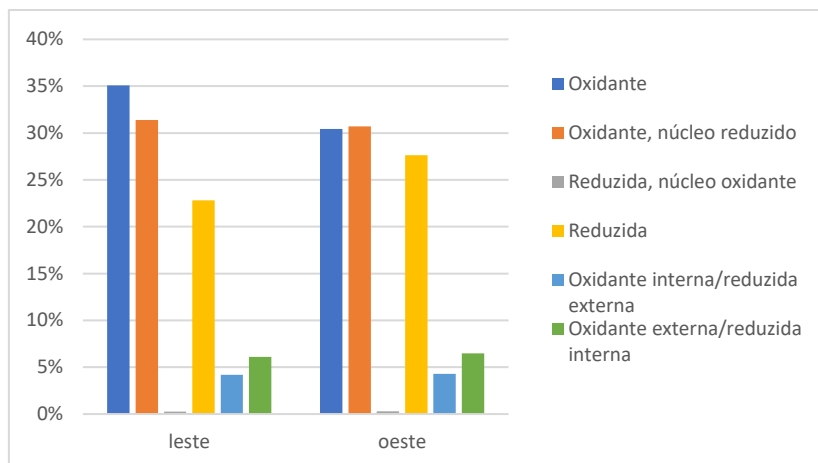


Gráfico 45: Resultado de queima, por regiões do sítio MA9/10.

Para melhor entender os fragmentos com núcleo reduzido, seja na porção central do perfil, na face interna ou externa, mensuramos a porcentagem que representam em cada fragmento. O resultado apresenta duas parábolas no gráfico, diferentes entre si. Essas particularidades me parecem indicar diferença nos detalhes sobre o fogo, como a curva de temperatura e a temperatura máxima. E parece ter havido, no processo produtivo, variabilidade entre as duas áreas de densidade.

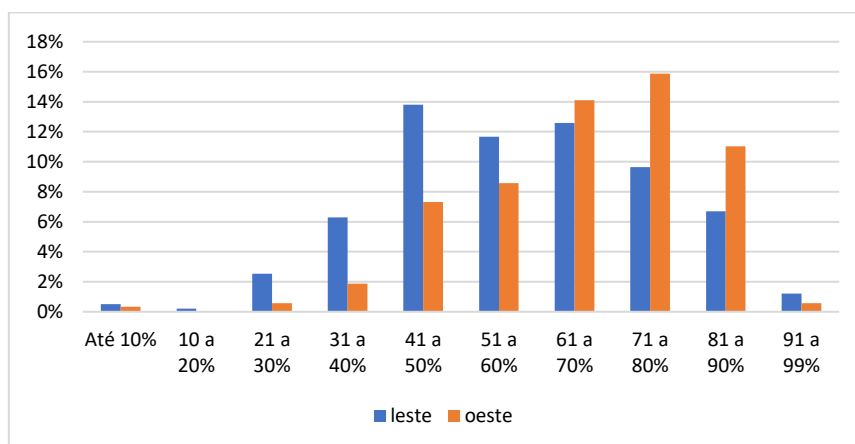


Gráfico 46: Resultado de queima, por regiões do sítio MA9/10.

As marcas físicas indicam tanto o processo de uso em cocção alimentar, como o processo de queima, com suas marcas delimitadas. Em geral, a região mais densa do sítio apresenta maior intensidade desses correlatos físicos.

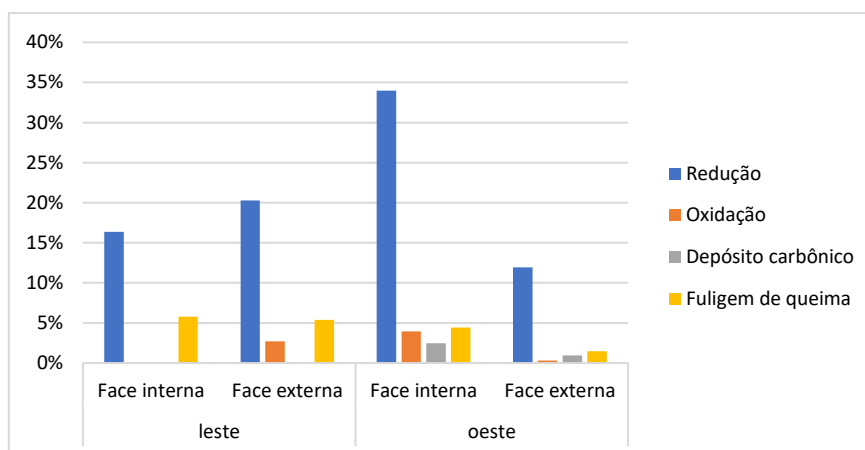


Gráfico 47: Marcas de produção e uso relacionadas ao fogo e às faces, por regiões do sítio MA9/10.

O que todo esse conjunto de escolhas, levemente distintas, podem nos indicar sobre a produção oleira nessas comunidades? Para nos ajudar na tarefa de refletir, com lentes distintas daquelas a que estamos acostumadas a usar, oxigenando as explicações e narrativas arqueológicas, buscamos a etnoarqueologia. Na cerâmica Asurini, a variabilidade foi entendida pela arqueóloga Fabíola Andrea Silva (2007) como uma conexão entre aspectos práticos, sociais e simbólicos.

As diferenças nas escolhas dentro do sítio, de acordo com as áreas de densidade, mostram uma pasta levemente distinta no tipo de carga e granulometria. O tratamento de superfície mais fino apresenta uma inversão interessante entre as áreas do sítio. Ao mesmo tempo, entre as regiões de densidade de material, o uso das cores apresenta variações. As técnicas de relevo apresentam também particularidades na forma de aplicação, de acordo com o setor do sítio. Poderíamos entender essa variabilidade como unidades domésticas diferentes, com uma expressão gráfica e crômica específica, em sua forma de organizar o espaço e as cores do recipiente cerâmico.

Frente a essas escolhas, a regularidade começa a apresentar diferenciações, as comunidades de prática, inicialmente homogêneas, particularizam-se em suas minúcias. A variabilidade na produção da vasilha pode ser entendida como marcas de núcleos familiares, unidades domésticas, laços de relação nos fazeres e na construção da pessoa.

Considerações: entre o ateliê e o laboratório

Algo que observei em laboratório de arqueologia e ateliê de artes plásticas: a frase “deixa-me ver” é sempre acompanhada de um par de mãos que almeja a peça. Por vezes, ao ser manipulada por outras mãos, a peça é colocada sob outra luz, observada com e sem o par de óculos, eventualmente, algum elemento do kit de ferramenta é acionado para “deixar ver”.

Ocupar o laboratório de arqueologia e valorizar as técnicas compartilhadas com o ateliê de arte é também ter clareza de um corpo (VIANA, 1990), que vai aprimorando o par de mãos, desenvolvendo calos, músculos e destreza, para saber percorrer a face e reconhecer marcas que contam histórias de sua vida. Gosselain (2018) aponta a produção oleira como um processo de aprendizagem, e, aqui, ressalto que é igualmente processo de aprendizagem a análise cerâmica. Por meio dela, são acionados comportamentos culturais, conceitos com histórias próprias que mobilizam e arrastam correntes de significado em nossas línguas. Reflete questões conceituais e analíticas, que devem ser levantadas neste momento histórico. Como refinar esses termos dando conta, também, desse protagonismo e modo de fazer, artefatos indicados na cosmovisão nativa, ameríndia? Se tudo tem um dono ou uma dona, ao analisar o material cerâmico, é preciso, ao menos, estranhar, rever e atualizar conceitos e práticas, trazendo o corpo para a cena.

A análise permite um longo percurso de contato com a materialidade do sítio, com cada caco. Por diferentes momentos, ao examinar um fragmento e suas mediações - com gabaritos e respostas estruturadas, instrumentos de aumento, de medição, enquadramento em foto, desenho, conferências - é possível estabelecer uma relação com os vestígios. Tal vínculo, carregado de materialidade, traz a possibilidade de refutar ideias e sentidos, num revisitar constante. Aqui, aproximo-me de questões colocadas por Andrei Isnardis.

As relações com as peças costumam ocorrer em várias etapas, entre visitas e revisitas a várias delas. Geralmente, aquelas que consideramos mais informativas são vistas mais vezes. Essa relação é mediada pelo corpo, pelos sentidos e pela ligação que esses estabelecem com instrumentos e implementos diversos. O processo pode ser ótimo para nos dar a chance de pensar e repensar

o material, sendo ele o protagonista. Manuseamos e observamos cada peça em perspectivas diversas e sob muitos enquadramentos.

A ficha é como uma entrevista estruturada, por meio dela, registramos cada detalhe material, cada observação sensível e concreta. O exercício é levar a sério todo naco de cerâmica manipulado por mãos pretéritas, considerando o empenho de cada comunidade de prática.

Durante a análise em laboratório, vamos organizando o espaço de nossa mesa, de alguma maneira, dispendo equipamentos, instrumentos, fichas e cacos em uma certa disposição. Aprendemos um ritmo e um protocolo, que serão repetidos por dias inteiros, até que se finalize a análise de cada coleção.

No laboratório, como no ateliê, há uma rede de pessoas, genealogias de aprendizagem, que se relacionam de diferentes maneiras. Em alguns casos, há uma equipe técnica que examina o material, então, é preciso harmonizar esses saberes, calibrá-los, para que possam reconhecer igualmente as diferentes marcas. Muitas vezes, as dúvidas são levadas a outras pessoas, analistas mais experientes, para ajudar a pensar as marcas ou reconhecer algum material. Um fragmento, assim, pode ser visto e analisado por diferentes pessoas, com graus diferentes de experiência. Eu costumo criar uma mostra das marcas de cada variável da ficha, a fim de, justamente, criar uma baliza para cada analista.

Ao longo de cada análise, fiz experimentações pontuais, muitas vezes, assistemáticas, com objetivo de ajudar a pensar “com as mãos” sobre processos produtivos específicos de alguma coleção.

Como exercício dessa proposta metodológica aplicada ao material cerâmico, pretendo ter demonstrado os resultados e alcances em um conjunto de sítios situados no Norte do Brasil, entre o Rio Tocantins e Itacaiunas, na região Amazônica.

Se a análise do material entre o laboratório e o ateliê nos ajuda a contar a história da variação e da variabilidade cerâmica, aqui, ajuda a contar uma longa história de ocupação, percorrendo 700 anos, uma história material dinâmica, através de uma descrição densa. Essa estabilidade parece estar mais de acordo com os processos profundos de alteração e manejo da paisagem, conforme muitos estudos nos indicam. Além disso, em todos os casos, o material está inserido no mesmo estrato de solo, até 20 cm de profundidade, comporta quase 90% do material exumado. Não há, também, sobreposição entre o material ou

terra preta, indicando uma memória, mesmo que os locais, as antigas aldeias, não mais estivessem em uso.

As datas mais antigas para esse conjunto são do início do ano 1.000 AD, em dois locais distintos, ao longo da margem esquerda do rio Tocantins. Convém notar que, nessas duas áreas, aparecem características materiais da olaria compartilhadas entre os sítios, que depois ficam quase ausentes, como a morfologia de borda vazada, ou mesmo a presença de base com perfuração, mais populares nos sítios mais antigos. Conforme indicado na análise, guardam muitas diferenças, mas compartilham o espaço e o território.

No conjunto de cada sítio, cada criação cerâmica é única, biográfica e biografável, mesmo que seja por meio de uma população de cacos. Aliás, são os fragmentos cerâmicos muito informativos sobre o processo, dando-nos indicações sobre a variabilidade material dentro de cada comunidade de prática. Cada caco conta e ajuda a compor uma “gramática de ação”, efetivada por pessoas reais, sujeitas às adversidades da materialidade e da sensibilidade. A minha busca inquieta é desvelar a pessoa no artefato, povoando de diversidades humanas as coisas diversas que observamos em contexto. A pessoa aqui é o “divíduo”, que reitera um corpo coletivo e a pessoa, não como antagonistas, mas como construtores de um corpo compósito.

Coordenar a produção constante na olaria envolve saberes diversos, um grande cuidado e empenho, conhecimento sobre as escolhas da comunidade de prática e domínio das técnicas, tempo de dedicação e trabalho, formas de fazer particulares, segredos do barro. Envolvem conhecimentos aprendidos (GOSSELAIN, 2018). Existem escolhas específicas e são elas que queremos perceber durante a análise arqueológica, para entender as particularidades do processo produtivo dentro das comunidades de prática. Assim, tomei como escolha metodológica aproximar-me de uma cadeia operatória concreta e sensível, heterogênea e fundamentalmente, como um processo de aprendizagem de longo prazo e contínua (GOSSELAIN, 2012; 2018).

O poder das ceramistas

O artefato cerâmico marca uma das produções das mulheres nesse contexto Tupi, conforme argumentação dessa pesquisa, e estendemos essas

percepções ao passado mais antigo. A cerâmica é uma atividade de manutenção e subsistência, tem utilidade e função; e na mesma medida é bela e tem um lugar na cosmovisão nativa, carrega significados múltiplos que constroem formas de pensar e viver no mundo. A cerâmica é o cosmo e marca identidades. A cerâmica permite entrever as diferentes dimensões atravessadas no artefato, para além da subsistência e tecnologia (CONKEY & SPECTOR, 1984). O corpo da mulher e o artefato cerâmico constroem outros corpos emaranhados na dimensão material, espacial, social e temporal de suas comunidades de prática.

A dimensão espacial merece destaque, uma vez que todos esses sítios foram identificados pela presença de cerâmica em superfície, além da terra preta. Tanto a “terra cozida” quanto a terra escurecida são marcos que indicam antigos territórios ameríndios.



Figura 154: Material cerâmico em superfície nos sítios MA-09 (esquerda) e MA-10 (direita).

O artefato cerâmico resiste no espaço, mesmo em cacos, e indica diferentes maneiras de ocupar a paisagem. Na prática da arqueologia, os vestígios cerâmicos, produzidos por mulheres, resistem ao tempo e são eles que assinalam o sítio na paisagem. Como vimos, mesmo os cacos cerâmicos podem contar longas histórias.

Nos sítios analisados, os fragmentos cerâmicos estavam depositados em uma extensa área de ocupação, com variação de densidade. Isso nos faz pensar que os artefatos correspondentes, recipientes cerâmicos, estavam distribuídos ocupando diferentes ambientes no território, na aldeia, das unidades residenciais. A cerâmica é essencial na vida doméstica e pública, está emaranhada por toda a área do sítio. Muitas vezes sua presença indica os limites do território da aldeia, e mudanças nas áreas de atividade (como unidades residenciais e lixeiras e ainda outras estruturas possíveis). Essa ampla

distribuição no sítio arqueológico indica que diferentes espaços eram ocupados pelo artefato cerâmico, que cumpre diferentes funções, materiais e imateriais.

A dimensão material foi bastante esmiuçada nesse capítulo, entendendo a maneira e o processo de produção através de fragmentos cerâmicos e recipientes projetados. Certamente as diferenças e semelhanças materiais aqui apresentadas dizem de aspectos sociais, de famílias, de pessoas em suas especificidades. As particularidades de cada sítio certamente contam de genealogias de mulheres ceramistas ligadas pela produção e a vida, pelo trabalho cotidiano e a construção como humanidade no mundo. Cada pessoa nesse contexto se formata através da cerâmica como materialidade e subjetividade, seja empenhando o próprio corpo para produzir ou usufruindo, desde tenra idade, da presença desses corpos de barro.

A dimensão social da olaria inclui toda a comunidade envolvida no contexto, que utiliza as peças produzidas para diferentes funções ordinárias e extraordinárias. A hipótese defendida aqui é de que as mulheres desempenhavam a atividade oleira, e processavam os alimentos através de seus produtos, cuidavam da despensa (GERO, 1999). Além do uso desses recipientes em todas as relações sociais e políticas travadas, em enterramentos e na comensalidade. Em cada uma dessas ações lá estavam diversos recipientes cerâmicos produzidos por mulheres. Os recipientes apresentam ainda grafismos que contam histórias e marcam identidade. Os artefatos cerâmicos contribuem na construção da vida na comunidade com toda a potência do lugar que esse artefato ocupa na cosmovisão nativa.

A dimensão temporal pode tanto ser entendida como o período de ocupação datado, como também o tempo empenhado nessa atividade. O primeiro ponto foi abordado anteriormente, e sabemos que a região foi ocupada por 700 anos contínuos, uma estabilidade dessas comunidades Tupi no território. Ao mesmo tempo, a quantidade de fragmentos analisados e o número de recipientes projetados implicam em um tempo constante dedicado à produção e ao ensino-aprendizagem da tecnologia. As peças mostram diferentes pessoas empenhadas na produção de peças, e com habilidades distintas. Ensinar e aprender a tecnologia é um empenho de vida, ao menos 10 anos para conhecer procedimentos técnicos-simbólicos. Para a produção oleira constante é preciso engendrar uma rede de coisas e pessoas em uma comunidade, trata-se de um

empenho e um trabalho constante composto de diferentes tarefas e diferentes pessoas. A cerâmica certamente fazia parte do trabalho cotidiano das mulheres de diferentes idades, atreladas por parentela, seja na produção das peças ou no manejo delas pelas áreas domésticas e públicas do território.

Nesse sentido há um poder de resistência e durabilidade nessas peças e nesses cacos cerâmicos, e por extensão, quero salientar o poder das ceramistas. As peças por elas produzidas se transformaram no processo pós-depositacionais, viram fragmentos, mas continuam a contar histórias de um território (XAKRIABÁ CORREA, 2018). E indicam uma história antiga e longa, onde o que mais se nota no espaço são esses recipientes da vida ordinária e extraordinária da comunidade.

Capítulo 7 - Recipientes Tupiguarani: estratégias de ensino e aprendizagem no corpo cerâmico

O corpo é nosso instrumento de expressão por via do movimento. O corpo age como uma orquestra, na qual cada seção está relacionada com qualquer uma das outras e é parte de um todo. As várias partes podem se combinar para uma ação em concerto ou uma delas poderá executar sozinha um certo movimento como “solista”, enquanto as outras descansam. Também há a possibilidade de que uma ou várias partes encabecem e as demais acompanhem o movimento. (...) Cada ação de uma parte particular do corpo deve ser entendida em relação ao todo que sempre deverá ser afetado, seja por uma participação harmoniosa, por uma contraposição deliberada, ou por uma pausa (LABAN,1978:67).

Ao longo dessa pesquisa mergulhei em uma perspectiva experimental, replicando as peças cerâmicas e buscando entender os problemas concretos da olaria, destacando a corporeidade na tarefa de produzir peças e de analisar coleções (HAMILAKIS, 2011, 2014). O corpo, o movimento, a escolha técnica são construções contextuais que contam de valores e de pensamentos.

Ao experimentar a produção de tantas peças (e de uma criança), pude ver que o movimento é mesmo a "mãe de toda a cognição e sua base conceitual", como disse Sheets-Johnstone (2011).

Na olaria as mãos ativas e curiosas são geralmente as “solistas”, e também parte de um corpo que se adequa em uma postura para cada etapa da tarefa bimanual. Desde o preparo do barro são as mãos vorazes e ágeis que atuam diretamente na transformação da matéria. Já a manufatura inclui uma série de gestos mais contidos e ritmados, concatenados em cada técnica escolhida. O tratamento de superfície implica em gestos técnicos “miúdos”; em um mover de dedos e punhos da mão dominante, enquanto a outra ampara atenta para apoiar a ação. Esses gestos do fazer variam muito em toda a produção, cada escolha impõe certos limites por muitos fatores na relação entre corpos, materialidades e contextos. É preciso emaranhar a realidade de cada materialidade para realizar a tarefa.

Se levamos à sério os dizeres de Flussém (2014), cada par de mãos é diferente de outro, e para forjar a dexteridade e a sinistridade é preciso empenho concreto. As mãos resistem e negociam com o barro. “As mãos classificam, generalizam, induzem e o fazem ao aprender aspectos típicos do objeto” (FLUSSÉM, 2014:85). O tato é a base do saber na olaria. As mãos se alternam,

combinam e se contrapõem para apalpar, afundar, alongar, cortar, raspar, furar; enfim manusear e alterar a superfície argilosa. Podemos dizer que a resistência plástica da argila molda os dois corpos. A mediação de instrumentos nessa tarefa deve ser examinada em seu longo processo de construção de um corpo ciborgue (HARAWAY, 2001), é preciso tempo para construir um par de mãos e incorporar o kit de ferramentas (LATOURE, 2007).

Em comunidades ceramistas esses saberes e fazeres estão emaranhados em toda a vida das pessoas, desde o nascimento, de diferentes maneiras. Podemos dizer que a olaria faz parte do processo de aprendizagem do mundo, e é utilizada como mediadora para criar um par de mãos desde tenra idade e para sedimentar conceitos. Esse processo educativo da olaria depende de um repertório compartilhado por uma comunidade de prática, em um processo contínuo, que envolve uma rede de aprendizes, práticas e mestras na olaria. Como disse Gosselain (2012) aqui também esse processo de aprendizagem envolve uma ação continuada, que perdura no espaço-tempo como processo ordinário e invisível, rizomático.

O objetivo é observar a variabilidade das peças cerâmicas Tupiguarani para que possamos descrever o processo de aprendizagem, como um processo contínuo e diverso, envolvendo, portanto, uma multiplicidade de corpos. Gosselain (2012) argumentou que a estabilidade tem estreita relação com o significado de identidade pela comunidade. Interessa destacar os gestos que materializam diferentes desempenhos, incluindo a diversidade de agentes históricos que constroem a identidade através do artefato cerâmico. Os dados colhidos em relatos coloniais ou em narrativas etnográficas indicam a participação de muitas gerações empenhadas na tarefa da olaria, que compartilham saberes técnicos. Assim, nos artefatos cerâmicos analisados podemos assumir e visibilizar a produção das mulheres em contexto Tupiguarani. O componente de gênero é marcado de acordo com as narrativas históricas, nativas e etnográficas que associam a tecnologia oleira ao corpo da mulher.

Aqui a habilidade motora será também alvo de análise, pois a perícia no desempenho de uma tarefa é uma demonstração coreografada e construída ao longo do tempo, que favorece a aprendizagem de uma audiência. Aptidão manual aqui entra também como resultado de prática, que se relaciona ao

processo de aprendizagem. A prática levaria a uma harmonia motora (VIANNA, 1990) observada por gestos incorporados, movimentos claros e eficazes, uma fluência corporal para lidar com o corpo argiloso e instrumentos a cada pequena ação produtiva.

Certamente o desempenho habilidoso foi destacado no contexto Tupi, como exemplo de execução que ajuda a criar uma memória e um aprendizado. Certamente foi observado na construção da pessoa e da comunidade. Ouso dizer que algumas peças deveriam ser reconhecidas em sua autoria, como reconhecemos autoria das peças tradicionais do Vale do Jequitinhonha, por exemplo. Cada marca revela a maneira de expressão de cada corpo, de cada par de mãos.

Nesse sentido interessa decompor o gesto do fazer, em especial o gesto de pintar, para pensar a diversidade de corpos ativos e situados que marcam o suporte, empenhados em fazer-ser ceramista em uma rede familiar de mulheres em uma comunidade de prática.

Seleção dos dados e método de coleta

As peças cerâmicas arqueológicas Tupiguarani têm sido alvo de interesse de colecionistas desde o século XIX, depositadas em diferentes instituições brasileiras, podem nos dar algumas pistas sobre o processo de aprendizagem da olaria.

Essas reflexões são desdobramentos do esforço empreendido, com demais colegas, na publicação do DVD intitulado “Catálogo de Cerâmica Pintada Tupiguarani”, com 405 peças descritas, além de quase 2.000 fragmentos (PROUS et al, 2017). Minha participação ocorreu de diferentes maneiras. Ainda em 2002 e 2004, ajudei a coletar os dados, realizando visitas ao acervo de diferentes instituições para esse projeto. Ao longo dos anos, continuei a catalogar as peças e enviar desenhos e fotos para André Prous. Retornei ao projeto em 2016. Foi necessária uma equipe para organizar as informações enviadas por diferentes pesquisadoras e pesquisadores, que colaboraram informando sobre achados já publicados e aqueles ainda inéditos. Ao entrar na equipe, fiquei responsável por duas tarefas para a publicação: i) organizar os dados, formatando fichas de cada peça, ao todo cerca de 150, incluindo aqueles

que eu havia visitado anteriormente, já no formato definido pela equipe; ii) verificar com André Prous, propositor do projeto, a descrição de ao menos metade das peças.

Em decorrência do projeto, em 2018, começamos a organizar os dados estatísticos desse acervo reunido (PANACHUK, JACQUES-CALLEGARI, PROUS, 2020), tentando entender aproximações temáticas e técnicas. Tudo isso me colocou em acesso direto aos acervos de algumas instituições, além de todos os dados primários como desenhos e fotografias.

Com esse acervo em mãos, organizei os dados de maneira a poder gerenciar as informações e selecionar amostras que nos permitissem pensar o processo de produção cerâmica Tupiguarani.

Essa é uma maneira de aproveitarmos os materiais que abundam em nossos acervos e que, tratados em uma escala distinta, como a gestualidade, podem ser úteis para oxigenar debates sobre a cadeia operatória cerâmica, por exemplo, já que, muitas vezes, não está registrado em sua história o contexto de exumação do achado.

Através das fichas publicadas no DVD, compilei os dados disponíveis, utilizando um conjunto de critérios já apresentados. Tratei as imagens e os desenhos, utilizei estratégias múltiplas para entender as peças inteiras, buscando, para além da estrutura, a geometria e a cinemática, o ritmo do fazer. Foi possível comparar as vasilhas selecionadas pensando o processo de aprendizagem marcado na peça.

Selecionei duas morfologias específicas do *Catálogo*, nomeadas como *cambuchí* e *ñaëmbé*, que, geralmente, apresentam técnicas de pintura na superfície externa ou interna (LA SALVIA e BROCHADO, 1989; BROCHADO e MONTICELLI, 1994; NOELLI et al, 2018).

O interesse é demonstrar, por meio de algumas peças que pude analisar diretamente, os detalhes produtivos, além de salientar outras informações já disponíveis na bibliografia. O foco aqui é o ritmo, são as sobreposições e os detalhes na variabilidade, na forma de fazer o mesmo, pensando sempre o processo educativo da olaria, por tudo o que ela significa no universo nativo e no pensamento Tupi-guarani, conforme detalhado nos capítulos precedentes.

Uma descrição colonial sobre enterramento merece ser destacada aqui, pois envolve as duas morfologias.

(...) punham o finado de cócoras com todos os seus trajos dentro de uma talha de barro. Applica-se hoje particularmente a essas talhas o nome de *cambuchis* ou *camucins*, que os selvagens davam a todas as talhas pintadas, e que chama também *igaçabas*; porem o termo geral tupico, para o jazigo dos cadáveres, era *t'by*, terra própria ou de si mesmo, e o dos cemitérios *t'ibycotêra*, a saber: que foi terra própria, e da qual fica alguma cousa.

Como acreditassem que a alma continua a acompanhar o corpo dentro do tumulo, conservavam durante algum tempo ao finado, fogo acceso, e punham à sua disposição comida, bebida e fumo. Além disto, os que enterravam em talhas, cobriam o rosto do cadáver com um prato concavo afim de que a alma não ficasse sufocada. (GALANTI, 1911:119. Grifo nosso).

Nessa passagem, estão relacionadas as duas morfologias no processo de enterramento: a talha ou *cambuchí* e *igaçaba*, e também o prato ou *ñaëmbé*. Além disso, indica um significado para a cobertura da urna com tampa: cuidar dos processos da alma.

Cambuchí: recipientes para beber e morrer

Em consonância com a bibliografia (LA SALVIA e BROCHADO, 1989), o termo *cambuchí* – identificado tanto em dicionários de Guarani quanto Tupi antigo, no qual aparece também *igaçaba* – em português, pode ser traduzido como jarro, cântaro, talha.

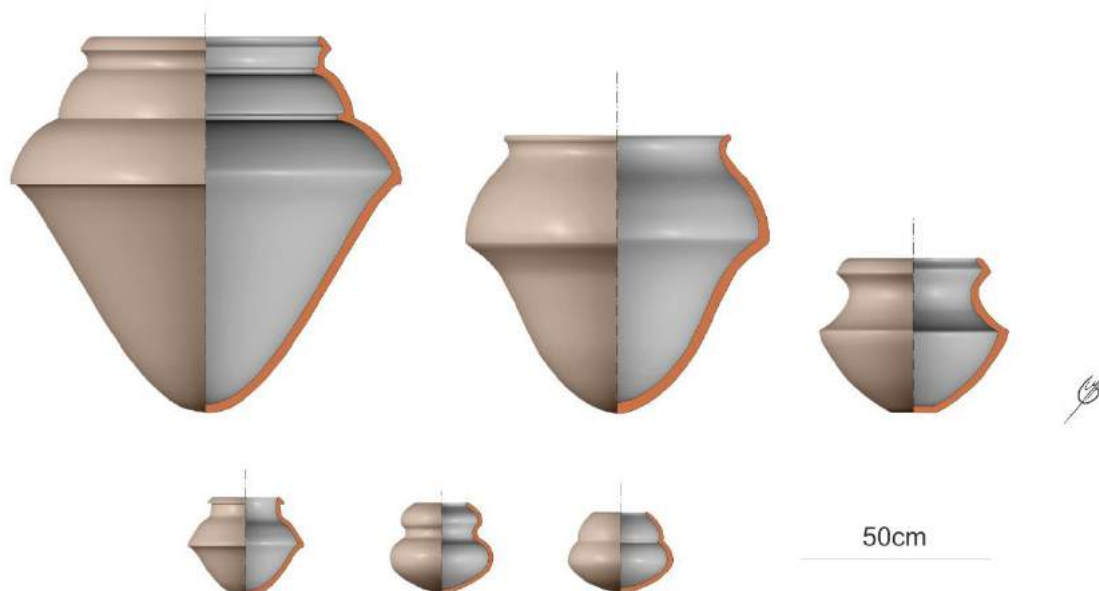


Figura 155: Morfologias do tipo *cambuchí*. Arte: Marcos Brito.

Apresenta “forma elipsoidal vertical ou duplo-cônica, com o diâmetro maior situado no bojo, acima da metade da altura, base conoidal, parte superior

restringida formando um pescoço e borda extrovertida” (BROCHADO e MONTICELLI, 1994:113). A presença de técnicas pintadas é uma marca da forma (LA SALVIA e BROCHADO, 1989; NOELLI et al, 2018).

O diâmetro pode variar entre 8 e 80 cm. Com essa diversidade de tamanhos, é possível que fossem destinadas a diferentes funções. Sobre o uso desses recipientes, conforme indica a base etnográfica e as narrativas coloniais debatidas, eram utilizados para conter líquidos, como água, e, também, para o preparo e o servir da bebida alcoólica.

Embora apareça constantemente que as peças com pintura não eram colocadas ao fogo (BROCHADO e MONTICELLI, 1994; NOELLI et al, 2018:188-189), é preciso ponderar que, de acordo com as informações históricas e etnográficas, eram levadas ao fogo. Da mesma maneira, as peças arqueológicas indicam que os recipientes com pintura apresentam marcas de cocção.

As imagens e os relatos coloniais apontam esses processos culinários. Duas xilogravuras de De Bry indicam vasilhas semelhantes ao fogo, justamente para preparar aquecer a bebida fermentada, de onde se servia aos convidados (ver figura 15 e 17– capítulo 3). Abbeville (2002:287) reforça, em seus relatos, que “*deitam um pouco de fogo ao redor dessas vasilhas para aquecer o cauim, que bebem apenas está tépido, e assim por diante homens e mulheres*”. Jean de Léry também indica que faziam um pequeno fogo para aquecer a bebida fermentada (LÉRY, 2007:130-131).

Nas narrativas coloniais, as peças *cambuchí* estão presentes na vida social e ritual, desempenham funções relevantes nas tarefas ordinárias de armazenagem de água e na transformação extraordinária da bebida fermentada.

Muitos desses recipientes foram também utilizados para enterros humanos, geralmente, como urnas a conter os restos mortais. Embora seja uma morfologia mais popular na porção meridional, aparece também em outras regiões de ocorrência da cerâmica Tupinambá, na porção setentrional.

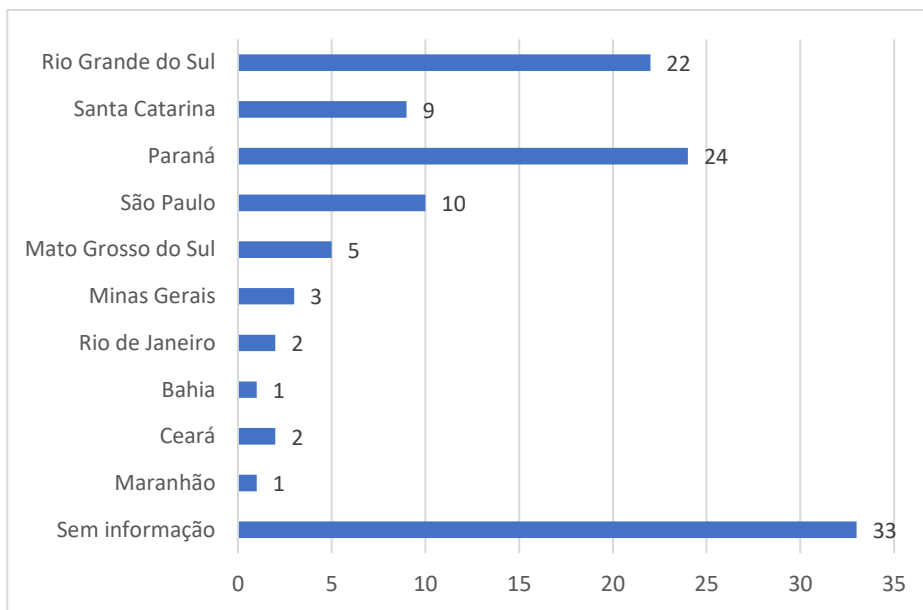


Gráfico 48: Localização dos exemplares selecionados do tipo cambuchí (n=112)

Do *Catálogo*, foram selecionadas 112 peças do tipo *cambuchí*, das quais, 32% estão associadas aos contextos funerários. No município de Salinas, em Minas Gerais (CARVALHO e LIMA, 2006; PROUS et al 2017:46TG e 49TG), foi identificada uma estrutura funerária composta por três peças. Para guardar o corpo, foi utilizado um recipiente do tipo *cambuchí*, contendo dentes, alguns ossos e cabelo. O jarro foi coberto por uma tampa com morfologia de prato, *ñaëmbé*; e por uma tigela, *ñaëtá*, de superfície alisada. Tanto o *cambuchí* quanto o *ñaëmbé* apresentam técnicas de pintura: engobo branco, faixas vermelhas e linhas vermelhas ou pretas.

Chama a atenção o exato tamanho de boca circular de cada uma das peças, 25 cm, que se encaixam bem. Pode ser que tenham sido feitas sob medida? Ou o encaixe seria uma coincidência? Vale notar que, em ambos os recipientes, existem marcas de uso ao fogo, indicadas pela fuligem e impregnação na superfície externa, denotando uso em processo de transformação culinária. Teriam os desgastes na pintura alguma relação com seu uso primário ao fogo, para processar produto extraordinário, como o cauim?



Nome da instituição: Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Salinas, Minas Gerais

Peça 46TG: Diâmetro da boca: 25cm. Altura: 14cm
Peça 49TG: Diâmetro da boca: 25cm. Altura: 50cm

Proveniência: Vila Canaã, Salinas/MG. Na Estrutura foram encontrados dentes, ossos e cabelo, indicando sepultamento humano.

Bibliografia: Carvalho & Pessoa, 2006; Prous et al, 2017:46TG, 49TG.

Fotos e desenhos: Adriano Carvalho



Figura 156: Exemplo de estrutura funerária com presença de cambuchí (49TG), ñaembé (46TG) e ñaetà.

Na coleção reunida pelo *Catálogo*, existem recipientes de muitos tamanhos de *cambuchís*, que correspondem a 27% do total de peças inteiras da publicação (405 recipientes ao todo). Somam 112 recipientes do tipo *cambuchí* que consultamos para a construção do *Catálogo*, 94 foram observados em relação ao diâmetro da borda e altura.

São recipientes relacionados a uma complexa técnica produtiva, pois incluem segmentos e pontos de interseção que dificultam sua manufatura: carenas angulosas e ombros abaulados. Os tamanhos, geralmente entre 34 cm e 60 cm de boca, acrescentam a dificuldade em manipular um grande volume de matéria-prima, entre 20 kg a 50 kg de argila úmida, em média.

A questão, nesse conjunto, será entender se existem ou não traços que indiquem diferença de habilidade, que nos permitam entrever o processo educativo.

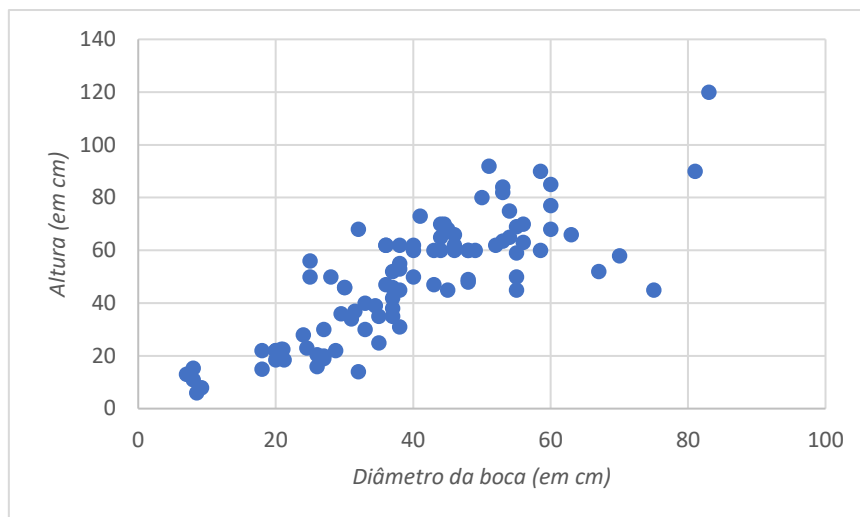


Gráfico 49: Estrutura morfológica: dimensões do cambuchi (n=94 exemplares)

Ñaembé: recipientes de servir e aprender

O termo *ñaembé*, traduzido como prato, pode ser associado à pintura pela expressão dicionarizada por Montoya, *ñaembé quatiá pira* ou *ñaembé ikuatiapyre*. Esses recipientes apresentam corpo em meia calota, ovoide ou elíptico, de boca circular, elipsoidal; ou quadrangular, de contorno aberto, com paredes verticais ou levemente abertas. Borda reforçada ou extrovertida. São vasilhas como pratos e tigelas rasas, recipientes mais largos do que altos.

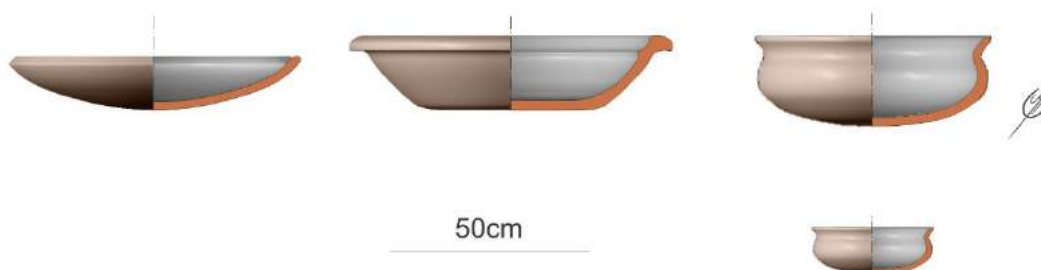


Figura 157: Morfologias do tipo ñaembé. Arte: Marcos Brito.

Os tamanhos variam. Para Brochado e Monticelli (1994), essas seriam formas de até 34 cm de diâmetro na porção sul, entre ceramistas Guarani. Na coleção, foi possível contemplar peças muito pequenas, de 8 cm de boca, e exemplares muito grandes, com mais de 80cm de boca.

Destacam-se, nesse tipo de recipiente, as técnicas de pintura que, tradicionalmente, na arqueologia Guarani, são entendidas como aquelas que não vão ao fogo. Como no caso anterior, a análise aponta marcas de cocção e raspagens que podem indicar colher mexendo o alimento dentro do recipiente, por exemplo. É preciso avaliar cada caso.

Essa morfologia, além de se relacionar ao serviço alimentar, como fartamente indicado na bibliografia, poderia também estar presente nas relações de comensalidade presentes ao receber alguém na aldeia, no comer juntos no mesmo prato. Além disso, ela poderia receber a corda, *mussarana*, importante elemento material na morte em terreiro. Em uma citação colonial, essa forma aparece relacionada ao banquete antropofágico.

Em 1562, o Chefe dos índios Guaianazes Araraig e seu sobrinho Jaguaranho, propuseram ao Líder Tupiniquim Martim Afonso Tibiriçá que expulsasse os Jesuítas do Planalto Paulista, aboandasse o cristianismo e lutasse contra a Coroa Portuguesa. Ao saber que Tibiriçá rejeitou por completo a ideia, os Guaianazes e os Tamoios mobilizaram um exército para destruir São Paulo de Piratininga. Anunciara-se a luta pelo tremendo bater de arcos e pés, velhas bruxas, à retaguarda dos guerreiros, com grandes pratos de barro, já se apresentavam para comer a carne dos jesuítas vencidos, milhares de flechas dos agressores, coloridos e empenachados, caíram sobre Piratininga, centenas de outras voavam sobre os atacantes, como o ruir de montanhas. (GALANTI, 1911:279. Grifo nosso).

Brochado e Monticelli apontam para o material Guarani, ressaltando que esta forma não aparece associada à estrutura funerária, já Noelli et al (2018) indicam que ela poderia aparecer nesse contexto.

No *Catálogo*, somam-se 124 exemplares do tipo *ñaëmbé*, ou prato, que representa 31% do material publicado no nosso inventário (405 no total). Essa morfologia aparece distribuída em uma extensa área.

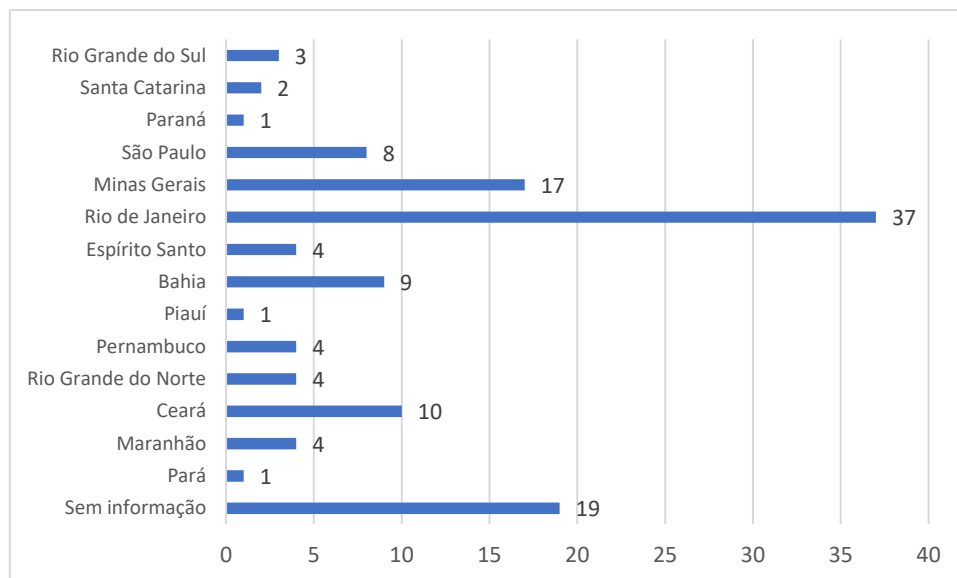


Gráfico 50: Localização dos exemplares selecionados do tipo ñaembé (n=124)

Uma parte expressiva dos pratos (38%) estão relacionados à estrutura funerária, funcionando como tampa ou enterrados dentro de urnas como tralha mortuária. Esse percentual é muito alto, considerando que a maioria das peças dos acervos não contém informação muito clara, são antigos, muitas vezes, doados às instituições, recolhidos por amadores e entusiastas, sem uma contextualização precisa. Em relação à morfologia, uma parte expressiva dos pratos e tigelas rasas (33%) apresenta boca elíptica e, eventualmente, quadrada ou triangular.

Vale citar como exemplo a estrutura funerária identificada no município de Ipueiras, Ceará, descrita por Marcélia Marques. O conjunto é composto por um *ñaembé* com pintura (302TG), que contém um recipiente carenado. Talvez, seja mais coerente entender como *cambuchí*, já que funciona como urna na estrutura, pois guarda alguns ossos humanos. A tampa, outra *ñaembé*, encaixa-se perfeitamente à estrutura. Trata-se, portanto, de uma estrutura envolvendo dois recipientes do tipo tigela rasa, que servem de urna e de tampa.

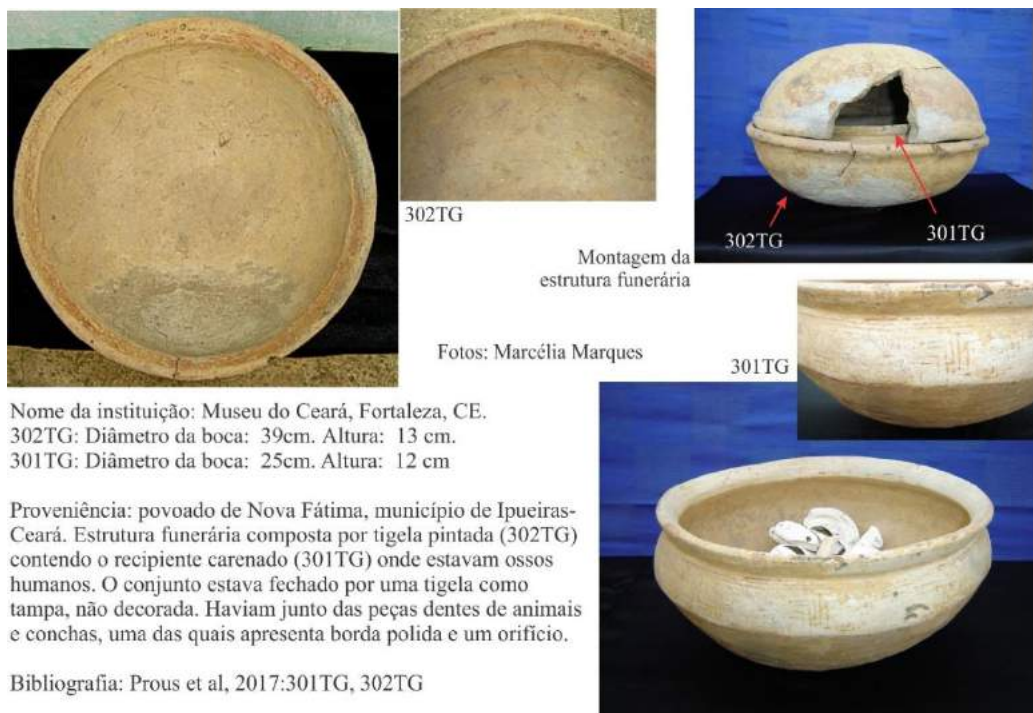


Figura 158: Exemplo de estrutura funerária composta por ñaëmbé e cambuchí.

A execução de recipiente com morfologia aberta é menos exigente na medida em que apresenta um segmento único, com eventual mudança de ângulo ou ponto de intersecção restrito à borda. Talvez, por isso, apareçam exemplares menores que podemos relacionar à produção infantil, diferente do que ocorre na produção dos *cambuchí*.

Uma parte significativa da amostra pode ser medida em seu diâmetro de boca e altura, conforme gráfico.

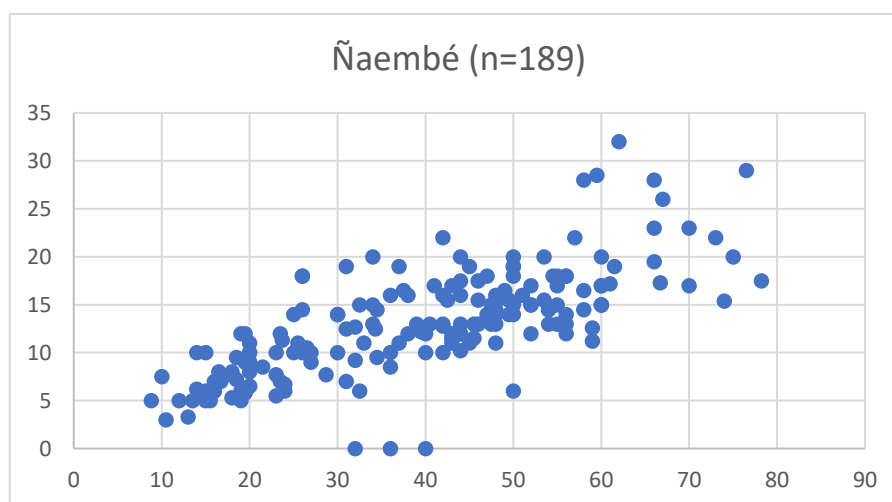


Gráfico 51: Tamanho geral de pratos e tigelas rasas

Estratégia de ensino da cerâmica Tupiguarani

Os dois tipos morfológicos selecionados apresentam semelhanças e diferenças que podem nos inspirar em hipóteses de aprendizagem para a olaria.

Cada forma apresenta dificuldades específicas de produção. É mais difícil produzir uma peça como o *cambuchí* por ser um corpo composto por segmentos distintos concatenados, do que um *ñaëmbé* que apresenta um corpo sem variações abruptas de ângulo. A abertura da boca, fechada ou aberta, também implica em aumento da dificuldade na execução da peça. Geralmente é mais difícil para aprendizes fechar a boca do recipiente, além da interferência da gravidade e do peso da argila, o acesso interno fica limitado, necessitando um corpo já docilizado na tarefa. O tamanho e a espessura da peça também aumentam o grau de dificuldade, e limitam as posturas assumidas, por assim dizer. As peças pequeninas podem ser manuseadas com facilidade nas mãos, o mesmo não é verdadeiro para peças grandes, que devem ser mantidas assentadas.

A pintura está presente nas peças, em geral na superfície externa para os *cambuchí*, ou na interna para os *ñaëmbé*. A área a ser ocupada pela pintura é distinta, bem como a concavidade do corpo e a divisão dos campos gráficos. Geralmente os temas de borda são compartilhados, mas não os temas de bojo.

O gesto de pintar inclui uma série de movimentos intencionais e significativos, ordenados. E relaciona a realidade da mão, do instrumento, da tinta e do suporte. O movimento pode ser marcado pela tinta, resistir com o passar do tempo e ser alvo de nossa análise em uma “coreografologia” dessas marcas, ou de algumas delas.

Observar o detalhe torna o problema da pintura ainda mais interessante, justamente por ampliar os exemplos, as formas de fazer o mesmo, nos permitindo ver muitos pares de mãos, inclusive trabalhando juntas. Ao mesmo tempo perceber as múltiplas realidades que o gesto de pintar aciona: a realidade da argila e das mãos, do pincel e da tinta, pelo menos. Para Laban (1978) o movimento envolve a relação espaço e tempo, o peso do corpo e a fluência. Justamente nossa análise reverbera essas questões materializadas pela manufatura e, em especial pela aplicação da pintura.

O gesto de pintar é muito similar ao gesto de escrever (à mão), no sentido de marcar o suporte, e envolver fatores incomparáveis enredando a realidade dos corpos, instrumentos, substâncias e grafismos feitos traço a traço. Para falante Guarani e Tupi, *quatiá* indica tanto pintar quanto escrever. Em ambos os casos é uma tarefa penetrante, pois envolve depositar tinta no suporte, de uma maneira apropriada, reverberando a aprendizagem. É preciso ter em mente que não é tarefa fácil dar fluidez às diferentes realidades envolvidas: corpos, instrumentos e substâncias.

Para realizar a pintura, uma sequência temporal foi realizada em um espaço definido. Nos dois tipos de recipientes Tupiguarani: geralmente fundo claro, bandas/faixas vermelhas e linhas finas pretas e/ou vermelhas. Os instrumentos utilizados para aplicação da tinta envolvem, em cada objeto, uma diversidade de itens, a julgar pelos resultados materiais de espessura do traço, largura e estrias de deposição da tinta.

Para aplicar a tinta como demão, como fundo da peça, uma área extensa será coberta pela cor. Nos exemplos das peças Tupiguarani é comum que esse fundo seja em tom claro e sua cobertura seja relativamente espessa, sugerindo uma tinta do tipo engobe, à base de argila, que precisa, portanto, ser aplicada antes da queima. As argilas conhecidas como tabatinga e fartamente distribuídas em território nacional seriam o uso óbvio. Outras técnicas podem ser utilizadas, como na incineração de calcário, mas ainda devem ser comprovadas. Essa tinta cremosa da tabatinga pode ser aplicada com as mãos, com pincéis de cerdas macias e outros utensílios. Nem sempre foi possível identificar a maneira de aplicar o engobe. Seria possível e adequado para a fixação da tinta certo polimento com instrumento macio, como o couro, por exemplo. O tamanho das peças traz consigo consequências fundamentais na postura e gestualidade, que veremos depois.

Nos experimentos conduzidos, aplicamos várias camadas sobrepostas, com diferentes instrumentos, o que garantiu uma espessura adequada para a demão de tinta, e uma aplicação homogênea. A cada aplicação é preciso esperar a secagem, para não gerar problemas de deslocamento de tinta.



Figura 159: Detalhe de pintura da peça experimental n.13. Fotos: Lílian Panachuk.

As faixas ou bandas, majoritariamente vermelhas nas peças Tupiguarani (aparecem também marrons, laranjas e pretas), delimitam ou reforçam certas áreas do recipiente (lábio, borda e carena), ao mesmo tempo que definem campos gráficos em cada caso, dividem o espaço do recipiente. As faixas podem ter larguras diferentes, o que deve sugerir instrumentos próprios para cada caso, que podem variar enormemente. Como debatido, instrumentos com parte ativa diferente, com terminações e estrias diferentes podem nos ajudar a mensurar a riqueza instrumental envolvida na pintura.

Vale notar que o gesto técnico é constante: a inscrição das faixas ocorre por uma concatenação de traços relativamente curtos e sequentes, que percorrem toda a circunferência. É preciso, de tempos em tempos, recarregar o utensílio para pegar mais tinta e marcar o suporte argiloso com traços centimétricos em extensão. É preciso atenção para garantir a “altura” correta do traço, sua inclinação ou eixo, ao longo da circunferência para que a faixa se encontre entre o traço inaugural e o traço final. Muitas faixas estão inscritas marcando relevo ou uma mudança na “paisagem da peça”, como protuberância ou afundamentos, mesmo traços incisivos. Em muitos exemplos arqueológicos foi possível observar a junção entre os traços, e suas terminações.

A relação entre o corpo, o instrumento e a tinta podem variar muito. Essas diferenças geram resultados materiais que nos ajudam a pensar no processo de aprendizagem através da observação da geometria (fechamento, eixo, proporção, espaçamento) e cinemática (tamanho, trajetória, número de traços, ritmo e força) em cada caso.

As linhas vermelhas e/ou pretas foram aplicadas em uma última etapa, geralmente finíssimas, exigem instrumento específico e controle motor fino.

Trata-se de uma ação que permite boa avaliação da habilidade em pintar esse suporte. Considerando em especial a geometria e a cinemática, foi possível analisar detalhes dos gestos motores. Como uma caligrafia, cada peça tem ritmo próprio. Talvez por isso as Asurini do Xingu tenham facilidade em saber a autoria das peças (SILVA, 2000), como vejo Mestras ceramistas fazerem com destreza no ateliê pois viram a peça nascer e conhecem o estilo e os gestos de cada pessoa.

A observação criteriosa da pintura pode nos contar sobre instrumentos através de marcas como largura e terminação do traço, eventuais estrias. O eixo, direção e ritmo, bem como a forma de cada grafismo pode ser indicativo de aprendizagem. A variabilidade material pode indicar uma multiplicidade de corpos envolvidos na manufatura, revelando aprendizagens.

As diferentes morfologias, *cambuchi* e *ñaëmbé*, compartilham uma estrutura pictórica, temporalidade de aplicação das tintas e cores para cada ação, mas diferem como suporte de aprendizagem. Entre os dois tipos de recipientes, *cambuchi* e *ñaëmbé*, podemos indicar que o início da aprendizagem se daria por peças abertas e mais rasas, como pratos e tigelas e não com peças carenadas. Isso tanto no que tange a produção do recipiente como sua pintura.

Ñaëmbé miri: marcas de infância, treino e maestria

Somam 12 pratos ou tigelas de pequenas dimensões, sendo que a maioria apresenta marcas de produção que indicam aprendizagem. Considerei como miniatura as peças até 15cm pois dificilmente poderiam ser funcionais para acondicionar alimento, a não ser para porções individuais.

Ao menos duas peças consideradas como pratos ou tigelas rasas podem ser atribuídas às crianças pequenas e foram pintadas, conforme debatido em recente artigo publicado (PROUS, PANACHUK, JÁCOME, 2019). A variação de espessura e a distribuição irregular da massa informe podem indicar uma peça feita por mãos infantis. A pintura visível é composta por demão vermelha na face interna (321TG).



Foto: André Prous

Nome da instituição: Museu Júlio de Castilhos,
Porto Alegre, Rio Grande do Sul.
Número de registro: 2464-1362 ET
Diâmetro da boca: 10 cm
Altura: 7,5 cm
Proveniência: Sem informação.
Elementos de cronologia: Sem informação.
Vestígios associados: Sem informação.
Informações adicionais: Miniatura totalmente
engobada de vermelho
internamente. Algum "curioso" moderno raspou o
fundo até perfurá-lo.
Bibliografia: Prous et al, 2017:321TG

Figura 160: Miniatura infantil, Museu Júlio de Castilho (321TG).

Peças pequeninas de boca quadrangular também foram identificadas, como o exemplar do sítio Lico, em Conceição dos Ouros (24TG). O conjunto de fragmentos remontáveis apresenta boa distribuição espacial do corpo, no entanto, o corpo é pesado, com espessura de 15 mm na base.

A pintura na face interna possui, ao menos, quatro momentos pictóricos. O engobe branco recobre a face interna. Uma faixa larga vermelha na borda apresenta cor constante e espessura irregular ao longo da circunferência. Abaixo dela, duas linhas delimitadoras também contornam a circunferência. É possível ver os traços curtos concatenados para formar essas linhas, em alguns casos, nota-se uma mudança de eixo entre os traços curtos. Em diversos momentos, nota-se variação cromática dessas linhas.

A borda é composta por linhas perpendiculares ou oblíquas ao lábio. No campo principal, linhas vermelhas mais largas, eventualmente duplas, são conectadas e preenchidas com pontos e traços que se sobrepõem com uma tinta densa.

A sequência dos momentos pictóricos, elementos gráficos, bem como a organização espacial são similares ao modelo identificado em peças de diferentes tamanhos. A morfologia pesada e a pintura com traços de espessura irregular podem sugerir aprendizagem, ainda feita por mãos jovens.

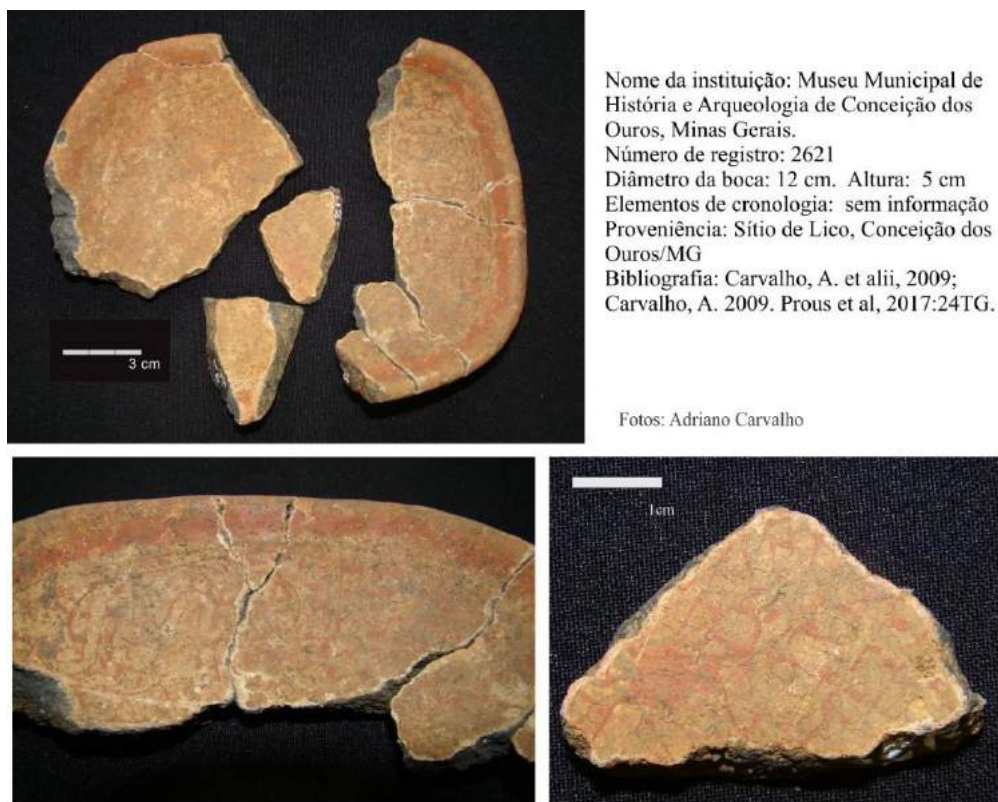


Figura 161: Prato quadrangular em miniatura, Minas Gerais.

Um outro prato pequeno (304TG), de boca circular, no qual mal se percebe a pequena diferença no diâmetro da borda, possui belo volume, a não ser pela diferença de poucos milímetros na boca.

A peça se inscreve na categoria de aprendizagem, a julgar pela técnica de pintura e por um padrão atípico. Apresenta engobo branco, lábio vermelho, linhas finas vermelhas concêntricas ocupam toda a face interna, alternadas com linhas pretas pontilhadas.

Cada linha vermelha foi executada com traço fino e com movimentos curtos (até 3 cm, em média), curvos ou retos, que, muitas vezes, sobrepõem-se em suas terminações. Esses aspectos – a inconstância da direção do traço e a sobreposição – indicam processos de aprendizagem. Além disso, o espaçamento entre as linhas é também muito irregular, elas se posicionam em diferentes distâncias, que flutuam ao longo da circunferência, no sentido de aparecerem em diferentes alturas.

Os pontos pretos apresentam diferentes morfologias, tamanhos e espessuras, no entanto, convém notar que, de modo geral, acompanham de maneira mais harmônica a circunferência da vasilha do que as linhas. Nesse

sentido, os pontos foram distribuídos no espaço interno da peça de maneira a ecoar a circunferência do corpo.

A dificuldade em manter as linhas curvas pode indicar o processo de aprendizagem e controle motor (PROUS, PANACHUK e JÁCOME, 2019). Além do mais, o padrão é bem atípico, como se fosse um treino de linhas e pontos.

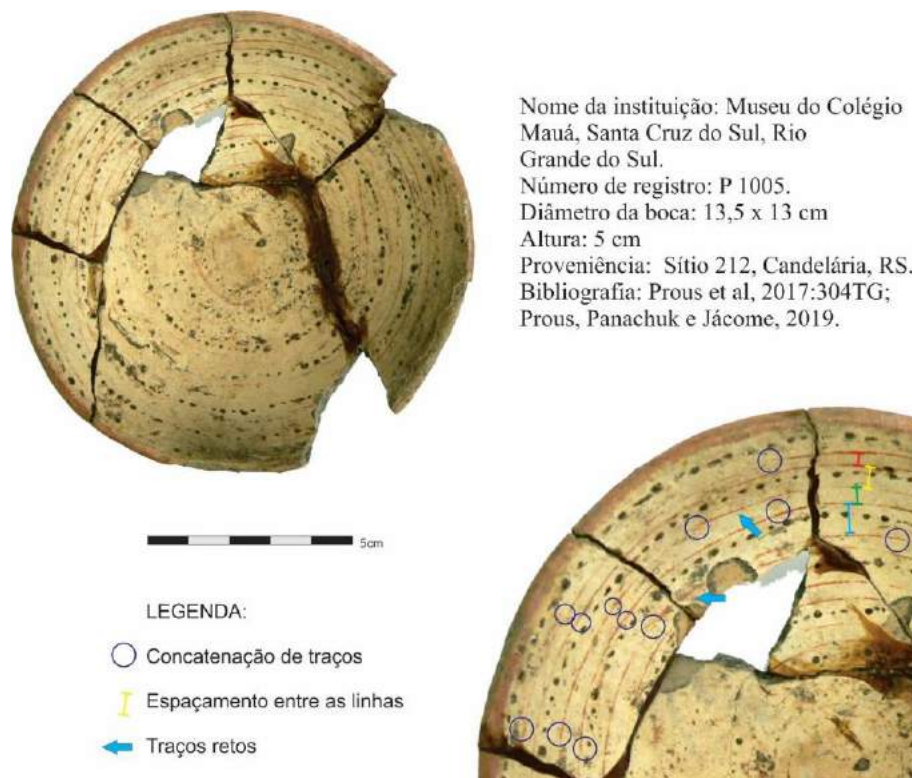


Figura 162: Prato em miniatura, Rio Grande do Sul.

Um pequeno prato de boca elíptica, apresentado por Neli Machado ao *Catálogo* (269TG), é exemplar para pensarmos nos instrumentos utilizados e detalhes da temporalidade de aplicação da pintura. Auxilia no entendimento da construção dos gestos técnicos e nos limites de cada escolha e cada produto da olaria.

Trata-se de uma peça de pequenas dimensões, com grande harmonia em toda a peça. Como convencionado nessa estética Tupi, o engobo branco é a demão de fundo que visibiliza a faixa vermelha no lábio. O campo gráfico do bojo apresenta linhas finíssimas em vermelho escuro. A tinta aparenta aplicação com instrumento de parte ativa dura e flexível, como uma tala.

Cabe notar que, na região que recebe o desenho central, aparecem linhas de mesmo calibre, fugidias, como se tivessem sido apagadas. As linhas mais visíveis formam um padrão em cruz na porção central da base. Esse grafismo

foi feito em dois momentos pictóricos: primeiro, o retângulo maior, que comporta traços nos quatro lados. Depois, outros dois retângulos espelhados e menores foram feitos com três lados, abertura voltada para o retângulo maior. Nos retângulos menores, notam-se desvios nas linhas, com mudança no eixo do traço, aproximando-se entre eles.



Nome da instituição: Museu Antropológico
Diretor Pestana, Ijuí, Rio Grande
do Sul, (MADP-RS).

Número de registro: A-162.

Diâmetro da boca: 13cm x 10cm.

Altura: 3,3 cm.

Proveniência: Peça doada de Passarinhos,
Palmitos/Santa Catarina.





Elementos de cronologia: Anterior a 1600.

Bibliografia: Prous et al, 2017:269TG,
Prous, Panachuk e Jácome, 2019.

TG-269

Fotos: Neli Machado

LEGENDA:

-  Traço «penteado»
-  Desvios
-  Sobreposição das linhas
-  Traços «apagados»?



Dstrech filtro AutoContraste



Traços apagados?



Desenho central

1º momento pictórico (cinza claro)
2º momento pictórico (cinza escuro)

Padrão encaixado

3º momento pictórico: «roseta» com quatro
lados contorna o grafismo central (em verde)
4º momento pictórico: «rosetas» em espiral se
encaixam ao longo da área (cerca 9)
5º momento pictórico: linhas em «v»
preenchem os espaços próximos à borda,
completam o padrão

Reforço de linha

6º momento pictórico: traços retos, em «v» e
pontos ao longo das linhas, de maneira
regular (seta rosa)

Figura 163: Prato em miniatura de Santa Catarina.

Esse desenho central foi margeado por traços curvos, em “roseta”, conforme descrição do *Catálogo*. A única roseta, que se fecha com quatro “pétalas”, foi feita no entorno da cruz. As demais, que se encaixam, foram concatenadas e organizadas da maneira de uma espiral, portanto cada roseta é

também o início da próxima. Cada contorno curvo foi feito com traços curtos concatenados, que, na maioria das vezes, não podem ser detectados, pois se encontram precisamente. Cada linha tem equidistância similar, e mantém sua forma ao longo dos encaixes. Alguns pontos próximos à borda receberam linhas similares para completar todo espaço gráfico.

Posteriormente, no último momento pictórico, foram aplicados reforços ao longo de cada linha, desde o desenho central e todas as linhas de encaixe e espiral. Foram inseridos traços curtos nas pontas da cruz, traços em “v” nos vértices de cada roseta, além de pontos ligando os dois tipos de traços. Esses traços são espessos e irregulares em relação à aplicação de tinta, deposição de tinta e largura. Certamente, o instrumento utilizado é bem diferente, as marcas indicam parte ativa macia, que contém tinta a ser aplicada de forma pontual (em especial no caso dos pontos) ou por arraste do instrumento (nos traços curtos retos ou em “v”). Um belo exemplar de uma ceramista já prática na sua tarefa.

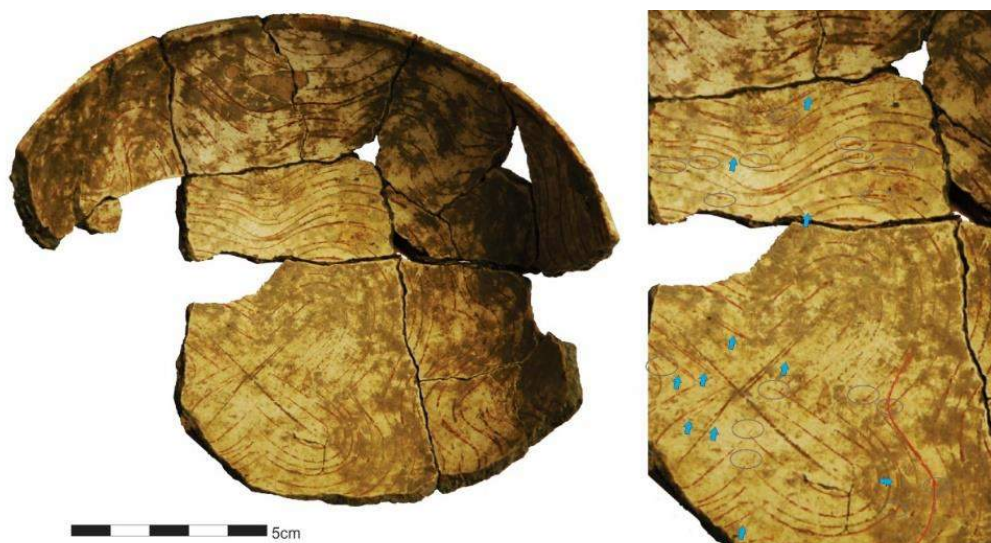
Outro exemplar (301TG), uma peça maior, encontrada também no acervo de instituições meridionais, apresenta aplicação de grafismo similar em sua sequência temporal. As características na forma de aplicação e fluência do corpo, a materialidade do traço parece o resultado de uma ação de uma aprendiz. Na descrição do *Catálogo*, com o qual colaboramos, aparece da seguinte maneira:

Lábio vermelho. O campo decorativo não diferencia borda do bojo. Na parte central (fundo) da vasilha nota-se uma cruz rodeada por linhas que pretendem ser paralelas entre si e mantém aproximadamente o desenho matricial. De fato, há uma grande irregularidade de distância e de curvatura entre as «paralelas» bem como evidências de dificuldade na execução das curvas mais fechadas. A decoração parece ter sido feita por uma pintora ainda inexperiente. (PROUS et al, 2017:301TG).

A organização temporal dos traços parece partir da cruz central, a julgar pelo encaixe das linhas sinuosas.

Cada linha é formada por uma concatenação de traços, é possível observar ritmo de trabalho na “altura” escolhida para o descanso e recarga do pincel, podemos inferir. As sobreposições entre os traços concatenados de cada linha são, muitas vezes, visíveis, aparecem traços duplos, como se fosse retocado em um traço “penteado”.

Outra diferença na aplicação da tinta está na forma das “rosetas”. Aqui, encontram-se tanto linhas sinuosas, concatenadas em vértice, quanto com encontro suave. Essa variação me parece uma inconsistência de aprendiz.



Nome da instituição: (CEPA-UNISC) Centro de Ensino e Pesquisa Arqueológica da Universidade de Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul. Número de registro: 690.

Diâmetro da boca: 16,5 cm. Altura: 8 cm.

Proveniência: Sítio Bento Prestes (RS CM 11), Vale Camaquã, Encruzilhada/RS.

Bibliografia: RIBEIRO, P. A. M.; RIBEIRO, C. T.; SILVEIRA, I. Da, KLAMT, S., 1986; Prous et al, 2017:301TG

Legenda:

- ➔ Traço «penteadado»
- Encontro de traços
- ⋈ Linha curva

Figura 164: Prato em miniatura, Rio Grande do Sul.

Encontram-se, também, peças pequenas, com morfologia e pintura que indicam treino e conhecimento técnico, por meio do controle da espessura de cada traço, que é concatenado para formar as linhas desejadas, da distribuição das partes em um suporte abaulado, indicando conhecimento da espacialidade para a divisão e disposição do desenho geral.

Na peça “mineira” (291TG), nota-se um tema recorrente no Sudeste e litoral carioca: o corpo antropomorfo, assim descrito no *Catálogo*:

Apresenta engobo branco, banda vermelha no lábio até a borda interna (não forma campo decorativo individualizado). Linhas finíssimas em vermelho, e reforços em preto, mais espessos, formando traços e pontos decoram o fundo da vasilha. Na periferia do campo decorativo, circundando a vasilha, um feixe sinuoso ligada à banda por traços verticais paralelos em preto. A figura central, formada por um outro feixe cujas dobras delimitam um espaço que pode ser entendido como o contorno de um corpo antropomorfo com quatro membros curvos. De cada lado, o espaço entre os membros superior e inferior, evoca uma face humana, composta por nariz, olhos e boca.



Nome da instituição: Coleção Particular do Sr. Martim, São Gonçalo do Rio das Pedras, Minas Gerais
 Diâmetro da boca: 14 cm
 Altura: 10 cm
 Vestígios associados: Fragmentos de outro pote decorado associado.
 Proveniência: São Gonçalo do Rio das Pedras/MG
 Bibliografia: Carvalho e Pessoa, 2006; Prous et al, 2017:291TG

Fotos: Adriano Carvalho



Figura 165: Prato em miniatura, Minas Gerais.

Cada linha vermelha finíssima está equidistante da anterior e da posterior, existem sobreposições e traços duplos nas linhas, que podem nos informar, ainda, sobre a temporalidade do desenho. A peça tem uma harmonia, no que toca o tamanho, a distribuição e a disposição de cada parte. O traço preto, bem mais espesso, mantém a disposição no que tange à distribuição no espaço. O preto reforça e parece guiar nosso olhar para a peça. Cada cor apresenta marcas distintas, na espessura e deposição de tinta, sugerindo, ao menos, dois instrumentos diferentes, um mais resistente e flexível, outro macio. Trata-se de uma peça pequena, que contém marcas de uma tarefa desempenhada por mestra ceramista.

Cambuchi mini: peças pequenas de grande prática e maestria

As miniaturas do tipo *cambuchí* somam seis exemplares, todas com boca circular menor que 10 cm: duas que podem ser situadas no Rio Grande do Sul, uma no Paraná, uma no Mato Grosso do Sul e uma última na Bahia.

Os exemplares, além de pequenas dimensões, apresentam estruturação morfológica regular, com distribuição harmônica dos segmentos no recipiente.

As peças pequenas, aqui, não parecem peças feitas por crianças ou aprendizes muito jovens. Todas parecem feitas por mãos já conhecedoras das técnicas da olaria.

Vale notar que cada uma delas é única em seus ângulos que marcam a carena externa na porção mediana. Todas elas receberam aplicação de técnicas de pintura, que aparece com linhas finas e regulares, equidistantes. São peças feitas por mãos maduras na produção, embora sejam pequenas.

Essa é uma morfologia de difícil produção, justamente por suas características formais: diâmetro máximo na porção mesial da peça, e eventuais ombros abaulados no bojo superior, com contração da boca do recipiente.

A primeira peça pequenina que pude analisar e manipular está localizada no acervo da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul: pequena, com espessura de corpo fina, apresenta uma carena marcada e volume bem distribuído. A pintura inclui engobo branco, faixas vermelhas na carena e no lábio e borda. Nota-se uma linha incisa marcando a divisão do corpo. Linhas finíssimas em traços duplos vermelhos (ao menos a área mais visível) foram executadas com equidistância, manutenção do traço e regularidade da distribuição em um grafismo sinuoso. Embora pequenina, não deve ter sido feita por iniciantes da olaria nem da pintura.



Foto e croqui: Lilian Panachuk

Nome da instituição: Museu da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Número de registro: PUC A-222.
Diâmetro da boca: 8 cm. Altura: 6,5 cm.
Bibliografia: Prous et al, 2017:267TG

Figura 166: Exemplo de cambuchí pequenino (267TG).

Outros exemplares pequeninos foram identificados no Rio Grande do Sul, tanto no acervo do Museu Júlio de Castilhos quanto no Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul (PROUS, PANACHUK e JÁCOME, 2019).

Em relação à morfologia, em ambos os casos, há um desacerto na altura e concavidade em cada segmento, gerando pequenos desequilíbrios formais. Indicaria, talvez, a ação de alguma aprendiz. As peças apresentam segmentos distintos, de toda maneira, a mudança de ângulo e o ponto de interseção aumentam o grau de dificuldade da tarefa.

A pintura é composta por três momentos pictóricos: engobe claro, faixas e linhas finas vermelhas.

Uma das peças (315TG) apresenta dois campos gráficos com aplicação de linhas finas vermelhas, que varia entre eles. Na borda, linhas finas oblíquas alternadas formam triângulos equiláteros pelo encontro do vértice no lábio. Esse padrão se modifica para um alinhamento de traços oblíquos esquerdos. O ombro apresenta linhas muito erodidas, lineares, ocupando, parcialmente, a área do campo, e distribuídas de forma irregular em relação ao espaçamento.



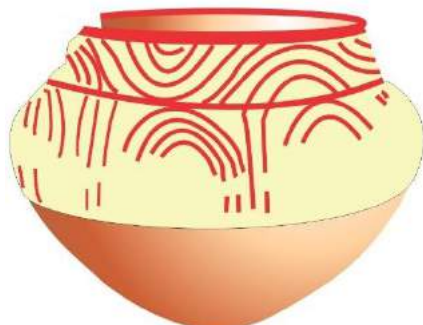
Nome da instituição: Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Número de registro: 2472 / 1370 ET

Diâmetro da boca: 8,5 cm. Altura: 6 cm

Proveniência: Desconhecida. Doação de José Bonh.

Bibliografia: Prous et al, 2017:315TG; Prous, Panachuk e Jácome, 2019.

Fotos e croqui: André Prous



Croqui: André Prous
Digitalização.: Rachel Rocha

Nome da instituição: Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul, Taquara, RS. Número de registro: T - 477

Diâmetro da boca: 9,2 cm, diâmetro de bojo: 12,2 cm. Altura: 8 cm

Proveniência: Pesquisa E.Th. Miller.

Bibliografia: Prous et al, 2017:112TG; Prous, Panachuk e Jácome, 2019.

Figura 167: Miniaturas de cambuchi. Acervos Meridionais.

Em relação à pintura, a peça do MARSUL (112TG) se destaca pela composição das linhas entre os dois campos gráficos do bojo superior. Elas se conectam, criando e reiterando uma relação. O campo superior apresenta linhas curvilíneas encaixadas que alternam a abertura para baixo e para cima. O campo inferior é maior, com alternância entre traços retilíneos (paralelos entre si e perpendiculares aos roletes e ao lábio) e curvilíneos encaixados (em “c”, com abertura voltada para baixo). Entre os campos, as linhas se ligam umas às outras, para que pareçam contínuas.

A miniatura do Paraná (333TG), apresentada por Claudia Parellada, merece destaque. A peça foi produzida por concatenação de muitos segmentos no seu corpo: carena externa no terço inferior da peça, disposição de dois ombros, pescoço saliente com carena, que também pode ser entendida como borda extrovertida. Produzir uma peça assim implica um grande domínio técnico, pois é uma tarefa difícil, em especial, para restringir o corpo da peça mantendo uma carena bem-marcada.

Além disso, a estrutura pictórica comporta quatro etapas gerais: engobo branco, faixas ou bandas vermelhas, linhas delimitadoras em vermelho escuro e linhas oblíquas, formando triângulos de linhas duplas ou simples.

As faixas vermelhas têm espessuras muito diferentes, e todas apresentam linha fina em tom mais escuro, como um marrom. O manganês poderia produzir esse tom, gostaria de especular.

Entre os campos inferiores, os motivos triangulares são compostos por linhas duplas, e parece haver uma continuidade entre alguns traços oblíquos. O campo superior, próximo à borda, apresenta o mesmo motivo com linhas únicas. Na borda, aparecem grafismos similares, com pouca visibilidade.

Esse exemplar compunha algum enxoval funerário: estava enterrado dentro de uma grande urna com remanescentes ósseos.



Nome da instituição: Acervo do Museu Paranaense/ Secretaria de Estado da Cultura do Paraná. Curitiba, Paraná. Número de registro: 55.2009.1

Diâmetro da boca: 7cm, diâmetro máximo: 16cm. Altura: 13cm.

Proveniência: Icaraíma - Paraná. Recuperado em 2004 em sítio Tupiguarani de Porto Camargo, na margem esquerda do rio Paraná, trezentos metros a nordeste do depósito de areia da mineradora Porto Camargo. Doado pela população local, em 2006, ao Museu Paranaense.

Vestígios associados: Estava no interior de grande vasilha (peça 55.2009.2), ainda em Porto Camargo, junto com ossos de sepultamento humano, que foram extraviados.

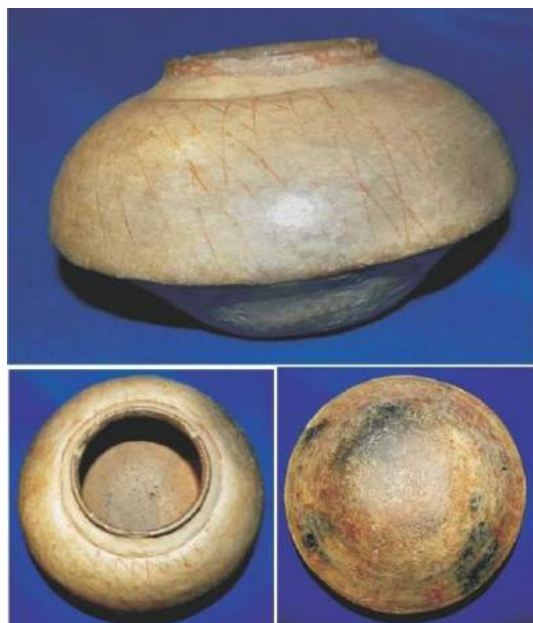
Bibliografia: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná. 2010. Prous et al, 2017:333TG.

Figura 168: Exemplo miniatura

Outro exemplar que merece destaque nessa categoria é a peça encontrada no Mato Grosso do Sul, de forma carenada muito marcada, e que estava também enterrada dentro de uma grande vasilha.

A peça possui grande simetria e intenso polimento em superfície. Apresenta engobo branco, faixa vermelha no lábio e linhas vermelhas finas. Essas linhas oblíquas à direita e à esquerda, alternadas, ocupam todo o ombro do recipiente e constituem um padrão constante em xadrez, formando losangos.

Certamente, a produção desse exemplar teria sido feita por mãos habilidosas e treinadas na olaria, tanto na fabricação do corpo do recipiente quanto do tratamento de superfície. Esse resultado, que podemos chamar “harmonioso”, mostra a ação de um corpo empenhado na tarefa, que já aprendeu muitas técnicas. Nessa peça, uma carena de diâmetro tão grande e um ombro bem abaulado aumentam os desafios técnicos de sua produção.



Nome da instituição: Acervo do Museu Paranaense/ Secretaria de Estado da Cultura do Paraná. Curitiba, Paraná. Número de registro: 3.74

Diâmetro da boca: 8cm, diâmetro máximo: 19cm. Altura: 11 cm.

Proveniência: Taquarussu – Mato Grosso do Sul. Encontrada próximo ao porto São José, nas margens do rio Bahia, afluente da margem direita do rio Paraná. Doação em 1974 ao Museu Paranaense, pela população local. Encontrada no interior de grande vasilhame cerâmico.

Bibliografia: Prous et al, 2017:335TG.

Fotos: Cláudia Parellada

Figura 169: Miniatura do Mato Grosso do Sul

O exemplar baiano é um conjunto de fragmentos remontáveis, e não uma peça inteira como as demais, o que complica um pouco a comparação, pois não se conhece a decoração de toda a circunferência. No entanto, a presença desse exemplar indica a morfologia fora dos limites Guarani, mesmo em tamanho pouco comum.

O conjunto de fragmentos remontados possui contorno bem regular e carena marcada. A pintura apresenta engobo branco, faixa vermelha na borda, linhas e pontos pretos. As linhas são muito finas e os traços são equidistantes, formando grafismos ortogonais, sugerindo um trançado envolvendo o recipiente.



Foto e croqui: André Prous
Digitalizado por: Mara Chanoca

Nome da instituição: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE-UFBA), Salvador, Bahia.

Número de registro: n. 162.

Diâmetro da boca: cerca de 8 cm.
Diâmetro máximo: 15,3 cm (aproximados).
Altura: mais de 11 cm.

Bibliografia: Prous et al, 2017:38TG.



Figura 170: Miniatura da Bahia

Em todos os casos, são exemplares que parecem produções adultas. Em relação à funcionalidade, é importante indicar que uma delas tem furo de suspensão (315TG), duas estavam em contexto funerário (333TG, 335TG).

Ñaëmbé: suporte de treino e de maestria

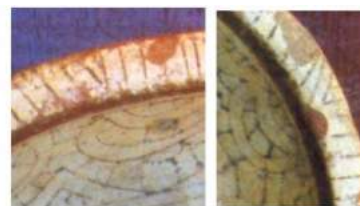
Do litoral capixaba, um belo exemplar (71TG) apresenta engobo branco, faixa larga na face interna, lábio com traços retos, perpendiculares à borda, que ocupam todo o campo. Os traços são, geralmente, equidistantes, com espessura similar e manutenção do eixo. As mudanças de eixos dos traços aparecem em três triângulos com abertura para a face externa, que se podem notar.

Apresenta motivo central composto por três linhas paralelas entre si que formam uma “ampulheta” bem distribuída no interior do recipiente. O instrumento de aplicação poderia ser um pente com pontas triplas?

Cada espaço formado pelo motivo central foi preenchido com grafismos semicirculares, interligados por linhas pontilhadas. O campo interno possui linhas finíssimas, não se vê o encontro dos traços que formam cada grafismo.



Nome da instituição: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Vitória, Espírito Santo.
Número de registro: 17A.
Diâmetro da boca: 23x17,5 cm. Altura: 5,5 cm.
Bibliografia: Prous et al, 2017:71TG



Mudança de eixo nos traços de borda, criando vértice aberto ao exterior

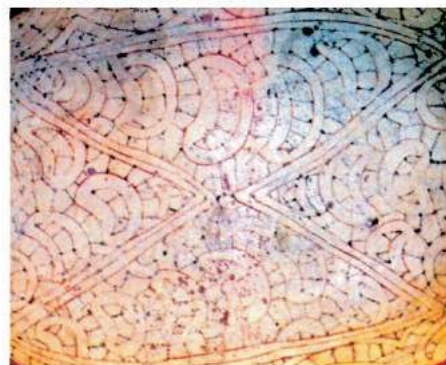


Foto: Cristiane Lopes Machado

Figura 171: Exemplo prato quadrangular de grande maestria, Espírito Santo.

A peça identificada no acervo do Museu do Ceará é pouco maior que a anterior, com boca quadrangular e estrutura pictórica composta por engobo branco, faixa vermelha, além de dois campos de aplicação dos padrões.

A faixa vermelha e larga na borda interna varia em sua espessura e concentração de tinta. Parece haver faixa vermelha mais estrita no lábio. A borda apresenta fitas sinuosas, que dividem o campo em dois segmentos, ambos preenchidos por linhas retas duplas em cada lado da fita, mantendo o eixo. No bojo interno pouco se vê, a não ser vestígios de linhas duplas ortogonais. A pintura e a morfologia indicam uma aprendiz em franco desempenho de suas habilidades na tecnologia oleira.



Nome da instituição: Museu do Ceará,
Fortaleza, CE.
Número de registro: 2552 - Inventário: 362.
Diâmetro da boca: 26 cm x 27 cm.
Altura: 10 cm.
Informações adicionais: Desenhos bastante
esmaecidos.
Bibliografia: Prous et al, 2017:272TG

Foto: Marcélia Marques

Figura 172: Exemplo prato quadrangular de aprendizagem, Ceará.

No acervo do Museu nacional, UFRJ, há um prato de tamanho similar, que poderia denotar treino de aplicação das linhas ortogonais, gostaria de sugerir (228TG).

A peça apresenta engobe branco na face interna, linhas vermelhas no lábio e na face interna da borda, que dividem dois campos gráficos.

A borda contém traços retos pretos, que ocupam toda a área. O eixo dos traços se alterna entre perpendicular e oblíquo, formando eventuais triângulos, sem um ritmo constante.

No campo gráfico do bojo, linhas ortogonais, traçadas com manutenção de espessura e distanciamento entre elas, não chega a formar um padrão constante, como é mais recorrente. Ao contrário, as linhas parecem divagar no suporte. Essas são marcas que considero relativas ao corpo em treinamento.



Desenho: William Crancio

Foto: Andre Prous

Nome da instituição: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Número de registro: 365.

Diâmetro da boca: 21,5x20,5 cm. Altura da peça: 8,5 cm

Bibliografia: Prous et al, 2017:228TG

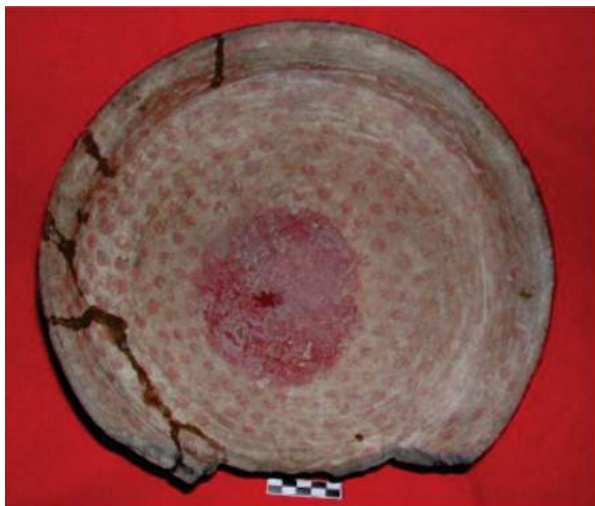
Figura 173: Exemplo prato de aprendizagem e treino, Rio de Janeiro.

A maioria das peças dessa categoria, *ñaëmbé*, com diâmetro de boca entre 30 e 40 cm, apresentam aspectos gráficos que se destacam pela habilidade e controle motor na aplicação da pintura, em especial. Pouco pudemos notar sobre os traços aprendizes, a não ser por um exemplar (238TG), com aspectos de manufatura e pintura atípicos nesse tamanho. Os demais são demonstrações de alto desempenho.

A peça está localizada no acervo da Universidade Federal do Rio Grande e foi identificada no município de Mostardas, no estado do Rio Grande do Sul, na costa litorânea.

A pintura contém uma divisão espacial comum nas peças menores. Apresenta engobe branco, lábio vermelho, com apenas um campo gráfico preenchido de alinhamento de pontos vermelhos. É interessante sugerir que os pontos tenham sido inseridos acompanhando o eixo entre a borda e a base, e não a circunferência. Isso não costuma ser comum na gestualidade de aplicação da pintura.

Essa percepção tem relação com o eixo dos pontos, que se alinham perpendicularmente, e não no sentido da circunferência.



Fotos: André Prous

Nome da instituição: Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia da Fundação Universidade Federal do Rio Grande.

Número de registro: No. 555/5.

Diâmetro da boca: 32cm.

Altura: 12 cm (estimada)

Proveniência: Mostardas, Rio Grande do Sul. Coleção José Celso Colares.

Bibliografia: Prous et al, 2017:238TG



Figura 174: Exemplo prato de aprendizagem e treino, Rio Grande do Sul.

Muitos exemplares desse tamanho apresentam diferentes campos gráficos, muitas vezes conectados entre si, como o belo exemplar do Museu Câmara Cascudo, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (29TG).

O prato de boca quadrangular apresenta engobe branco em toda face interna até a borda externa; e três faixas vermelhas, de diferentes espessuras, sendo duas na borda e uma no lábio. Essa divisão no corpo interno da vasilha demarca dois campos gráficos, que Prous chama de “borda desdobrada ou escalonada”, e são reforçados com o relevo da peça.

A parte externa do reforço de borda é decorada por grupos de quatro linhas paralelas, dispostas obliquamente em intervalos regulares. Linhas duplas verticais preenchem o espaço entre elas. O encontro das linhas oblíquas com as bandas intermediárias é reforçado por triângulos marrons. O mesmo motivo se repete nos dois registros internos da borda escalonada, somente variando o número de traços nas linhas oblíquas (três ou quatro). O registro central apresenta um padrão labiríntico complexo, com linhas retas paralelas e equidistantes que isolam alguns elementos curvilíneos. As linhas são reforçadas por pontos e interligadas duas a duas por traços curtos. A peça apresenta partes erodidas e outras restauradas (PROUS et al, 2017:29TG).



Nome da instituição: Museu Câmara Cascudo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
 Número de registro: MCC79.A003/5
 Diâmetro da boca: 31 x 32 cm. Altura: 12,7 cm.
 Proveniência: Região da Bacia do Curimataú.
 Vestígios associados: Fase Curimataú.
 Bibliografia: NASSER, N. A de S. 1971, PROUS et al, 2017:29TG

Fotos e croqui: André Prous
 Digitalizado por: Mara Chanoca

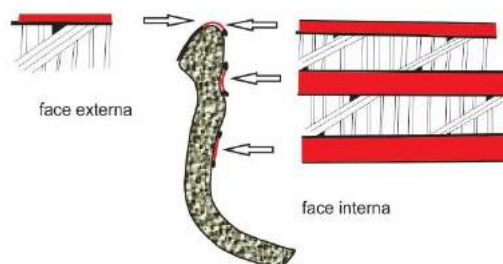


Figura 175: Exemplo prato quadrangular, Rio Grande do Norte.

Uma das peças do acervo do Instituto de Arqueologia Brasileira, mesmo com a superfície erodida, permite observar os traços finos que se sobrepõem ao engobe branco. Encontrada no território mineiro, caracteriza-se por um perfil assimétrico, com uma parede muito mais abrupta e angulosa que outra. Seriam indicativos de que havia sido feita de forma colaborativa?

A decoração é composta por engobe branco, duas faixas vermelhas, uma no lábio outra na borda interna.

Borda externa parcialmente decorada com feixes de traços retos alternadamente inclinados para direita ou esquerda, o encontro formando triângulos e parcialmente por traços aproximadamente perpendiculares ao lábio. A borda interna apresenta traços retos paralelos entre si e perpendiculares à boca. Erosão completa de metade do campo principal. Parece ter havido uma dezena de fitas longitudinais levemente ondulante cortadas por fitas oblíquas, sugerindo um trançado. Traços pontilhados interligam as fitas vizinhas. (PROUS et al, 2017:57TG)

Essa peça evoca, também, algo similar à corda, e faz pensar nos relatos coloniais sobre a *mussarana* dentro de tigelas magníficas com pintura, durante a morte em terreiro.

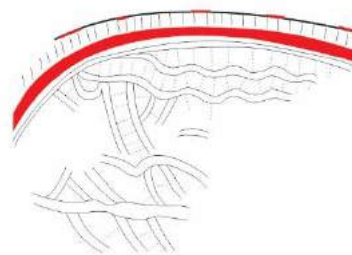


Foto e croqui: André Prous
Digitalizado por: Mara Chanoca

Nome da instituição: Instituto de Arqueologia Brasileira - IAB, Rio de Janeiro.
Número de registro: MG-GV-39 - Catálogo nº 240.
Diâmetro da boca: 31x 25 cm. Altura: 12,5 cm
Proveniência: Sítio Belvedere, Município de Santa Rita de Sapucaí, Minas Gerais.
Elementos de cronologia: Enterramento isolado vinculado à Fase Belvedere
Bibliografia: Prous et al, 2017:57TG

Figura 176: Exemplo prato de grande desempenho, Rio de Janeiro.

Alguns exemplares, como a tigela rasa encontrada e descrita por Ângela Buarque, possuem proporções equilibradas e harmoniosas em cada pincelada no suporte cerâmico. Fruto de uma habilidade, entendida como efeito de prática, demanda muita observação e treino anterior para o alto desempenho observado nesse recipiente.

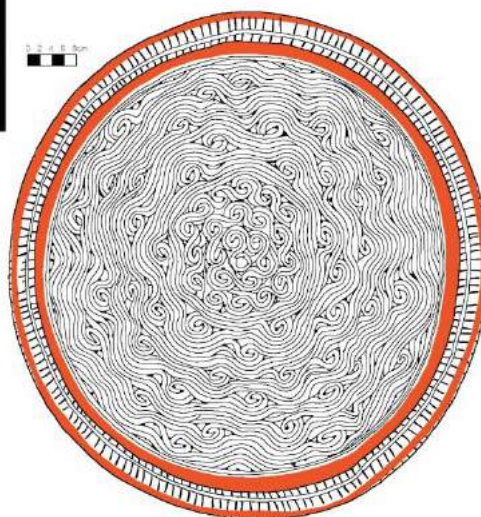
A peça apresenta engobe creme em toda face interna até a borda externa; duas faixas vermelhas, uma no lábio outra na borda interna, delimitam campos gráficos distintos.

O setor central é ocupado por densas volutas. Ao redor dele se desenvolvem ondas concêntricas separadas entre si por volutas a intervalos regulares. Presença de dupla faixa vermelha, uma, com 1,5cm de largura na parte que separa o corpo da borda e outra no lábio com 0,5cm de largura. A borda interna é decorada por traços perpendiculares ao lábio cortados por uma fita perpendicular. A borda externa comporta também traços perpendiculares ao lábio, porém recortados por cinco fitas arqueadas horizontais com extremidades recurvadas. (PROUS et al, 2017:245TG).

Na pintura, em cada linha, a espessura se mantém entre os traços concatenados após a recarga do pincel e aplicação no suporte. A distância entre as linhas é similar em cada fita. A peça apresenta certo dinamismo e movimento das linhas e as volutas finalizadas cada uma à sua maneira.



Nome da instituição: Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
 Número de registro: CM-528, Coleção Tupinambá.
 Diâmetro da boca: 33 cm
 Altura: 11 cm
 Proveniência: Sítio Bananeiras, Araruama, Rio de Janeiro.
 Elementos de cronologia: 430±40BP (Beta 171160).
 Vestígios associados: uma urna corrugada.
 Bibliografia: BUARQUE, A. 2009; PROUS et al, 2017:245TG
 Descrição realizada por Ângela Buarque



Desenho: William Borba

Fotos: Angela Buarque

Figura 177: Exemplo prato de grande desempenho, Rio de Janeiro.

Uma outra peça de traços notáveis, localizada também no acervo do Museu Nacional, apresenta diâmetro maior. O exemplar contém engobo branco, faixas vermelhas aparecem circundando a peça em dois pontos na borda interna, delimitando o reforço interno e o lábio.

Na borda, três campos gráficos (um na face externa e dois na face interna) foram pintados com linhas finíssimas, com mesmo padrão: “linhas paralelas formando ondas cujas concavidades estão preenchidas por linhas horizontais. As ondas de ambos os registros da borda mantem-se em fase” (PROUS et al, 2017:4TG).



Figura 178: Exemplo prato de grande desempenho, Rio de Janeiro.

O campo principal comporta “faixas alinhadas separadas entre si por um feixe de linhas, cada uma contendo uma variação do tema que compõe o friso” (PROUS et al, 2017:4TG). Cada fita é destacada por pontos alinhados em seu interior.

As linhas, certamente, foram aplicadas com concatenação de traços curtos, mas quase não se percebe a pausa do instrumento para recarga de tinta. Cada linha apresenta suavidade no encontro de cada movimento de aplicação.

Ela linhas são equidistantes e de mesmo calibre, quase não se nota diferenças de tamanho ou distância.

Cada linha está bem distribuída no suporte, quase não se notam irregularidades, quando há, são milimétricas. Cada traço é firme e limpo, eficiente, como só é possível para um corpo habituado nas técnicas emaranhadas na pintura em suporte cerâmico.

Cambuchí: maestria como medida e colaboração como estratégia

No acervo da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, um recipiente com cerca de 20cm de boca é conhecido na bibliografia especializada (LA SALVIA e BROCHADO, 1989:135). Nessa publicação, a peça está marcada com a expressão *cambuchí mboia*, que seria um recipiente de tamanho mediano. Vale indicar a expressão *cambuchí yîurúboyãbae*, “olla de boca mediana”, e o ato de assim fazer *amboîuruboyã*, “hacer la boca mediana” (LA SALVIA e BROCHADO, 1989:132).

A peça apresenta desarmonia na morfologia, com os segmentos do recipiente em alturas diferentes, bem como sua inclinação e abaulamento. A borda também possui irregularidades em sua circularidade, com áreas mais altas que outras. O baixo relevo do ombro também se mostra irregular, com profundidades que variam ao longo da circunferência.

O recipiente recebeu engobo branco acima da carena, além de três faixas vermelhas largas no pescoço, na divisão do ombro e na carena. O campo gráfico do ombro, dividido em duas áreas, receberam linhas vermelhas com espessuras que variam ao longo de cada traço. Toda a superfície externa está impregnada de fuligem, que recobre a pintura, em especial, a carena, e denota uso ao fogo.

Os traços pintados são finos e firmes, porém a decoração é irregular em relação ao espaçamento e ao eixo. Apesar das irregularidades na morfologia e na pintura, que denotam aprendizagem técnica, as marcas ao fogo indicam que a peça teve bom resultado e que foi utilizada.



Fotos: Lílian Panachuk

0 3 cm

221TG

Nome da instituição: Museu da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).
 Número de registro : PUC A-266.
 Diâmetro da boca: 20 cm.
 Diâmetro do bojo: cerca de 25 cm.
 Altura: 22 cm.
 Bibliografia: LA SALVIA, F. A. & BROCHADO, J. J. P. 1989; Prous et al, 2017:221TG

Figura 179: Exemplo de aprendiz

Duas peças do acervo do Museu Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, foram identificadas e descritas no *Catálogo*. Ambas contêm pequenas assimetrias entre altura e curvatura dos segmentos, em especial o ombro e a borda. Uma delas apresenta abaulamento, marcando dois ombros na peça (314TG); enquanto a outra apresenta sulcos no segmento contínuo, depois da carena, com presença de pescoço mais longo (327TG). As peças possuem outras semelhanças entre si: abaixo da carena, parece haver uma fragilidade construtiva, marcada por irregularidade de espessura e trinca.

Em relação à pintura, algumas diferenças entre as peças podem ser notadas. Uma delas apresenta fundo claro, uma faixa vermelha e larga no pescoço, e outra estreita na divisão entre os ombros (314TG). Vale ressaltar que não apresenta lábio vermelho, o que é raro nessa morfologia. Cada faixa foi concretizada por meio de uma sequência de traços curtos e retos, que não se harmonizam com o corpo sinuoso do recipiente. Como demonstramos anteriormente, podem ser traços aprendizes na tarefa de pintar (PROUS, PANACHUK e JÁCOME, 2019). Nessa peça, os três campos gráficos delineados pelas faixas incluem o mesmo desenho: traços retos ou ligeiramente oblíquos.

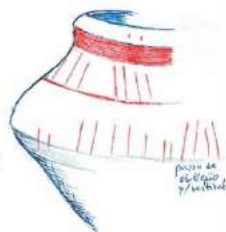
O outro exemplar da instituição (327TG) apresenta diferenças na disposição dos campos gráficos. Depois do fundo claro, foram inseridas cinco faixas vermelhas no lábio, pescoço, nos limites de cada ombro e na carena. As faixas podem ser largas ou estreitas, e todas demonstram aplicação com traços curtos e retos concatenados, eventualmente, sendo possível identificar os limites de cada traço, com cerca de 5 cm de extensão.

A borda contém vestígios de linha vermelha, sem identificação do grafismo. Nos demais três campos gráficos, um mesmo padrão pode ser visto, linhas oblíquas direitas e esquerdas se alternam para formar um padrão losangular. Nesse caso, a pintura já está muito desgastada. Merecem destaque as linhas finíssimas e equidistantes que ocupam esses campos. Seria um pote colaborativo? As faixas vermelhas irregulares sugerem dificuldades técnicas que as linhas dos desenhos (erodidas) não parecem indicar. Montoya indica o termo *povuyri* ou *poivyri*, que traduz como ‘compañía em hacer algo’, o que poderia explicar essa discrepância.



Nome da instituição: Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.
Número de registro: 1817- 274 ET
Diâmetro da boca: 20,8 cm
Altura: 22,5 cm
Bibliografia: Prous et al, 2017:314TG

314TG



Fotos e croquis: André Prous

Nome da instituição: Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.
Número de registro: 1818- 240 ET
Diâmetro da boca: 21,2 cm
Diâmetro de bojo: 26 x 27
Altura: 18,5 cm
Bibliografia: Prous et al, 2017:327TG



327TG



Figura 180: Peças pequenas

Do acervo do Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul (Marsul), destacam-se três peças, com quase o mesmo diâmetro de boca e carena, e com profundidades diferentes.

A peça menor (95TG) tem construção regular, com leve dissimetria na curvatura da borda, é muito delgada, com espessura de corpo entre 4 e 6 mm. Apresenta marcas no bojo inferior da vasilha, abaixo da carena, que indicam uso constante ao fogo como de “requeima”. A peça recebeu engobe branco na porção superior da carena até a borda, lábio vermelho erodido. Abaixo do reforço de borda, aparece uma faixa vermelha com quase 10 mm, e para dividir o campo gráfico do ombro, uma linha vermelha de 1,5mm contorna, de maneira irregular, a circunferência. Cada campo gráfico recebeu desenhos sub-retangulares ou semicirculares encaixados, com eventual articulação entre eles.

O exemplar um pouco mais alto do acervo (100TG) apresenta leve irregularidade na curvatura da borda. Nota-se uma trinca em toda a circunferência abaixo da carena. As marcas de fuligem, em todo o diâmetro maior, impedem a observação da pintura.

O pote mais fundo dentre esses (94TG) possui uma assimetria entre seu diâmetro de borda e de carena. Os segmentos do ombro apresentam clara assimetria e pontos de angulação distintos entre as áreas de perfil. Nesse exemplar, as marcas de fuligem estão bem delimitadas no maior diâmetro e, pela sua regularidade, elas denotam uso do recipiente ao fogo. A pintura envolve engobe claro, faixas vermelhas e linhas mais escuras na borda, formam um padrão em “x” e “v”.

Gargalo e ombro são ritmados por linhas duplas verticais de onde saem lateralmente traços oblíquos dirigidos para baixo. Os dois registros são separados por uma banda de 0,5cm de largura. Notam-se pequenos reforços (gotículas) na junção dos traços oblíquos e verticais. A fuligem escureceu os traços vermelhos. (PROUS et al, 2017:94TG).



95TG

Nome da instituição: Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul, Taquara, RS.
 Número de registro: T - 032, n. 4033.
 Diâmetro da boca: 20 cm.
 Diâmetro de bojo: 26 cm
 Altura: 18,5 cm
 Proveniência: Recebida por Pedro Mentz Ribeiro em 1969, doada por Germano Bender de São José do Hortêncio, Vale do Rio Cai.
 Bibliografia: Prous et al, 2017:95TG

Nome da instituição: Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul, Taquara, RS.
 Número de registro: T - 103, 337 Et.
 Diâmetro da boca: 20 cm
 Diâmetro do bojo: 28 cm
 Altura: 22 cm
 Proveniência: Sem informação. Antiga Coleção Etnográfica do Museu Júlio de Castilhos.
 Bibliografia: Prous et al, 2017:100TG



100TG



94TG

Nome da instituição: Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul, Taquara, RS.
 Número de registro: T - 128, 314 Et.
 Diâmetro da boca: 20 a 21 cm (irregular).
 Diâmetro do bojo: 27 a 29 cm (irregular)
 Altura atual: 22,5 cm (falta o fundo).
 Proveniência: Município de Lajeado-RS. Antiga Coleção Etnográfica do Museu Júlio de Castilhos.
 Bibliografia: Prous et al, 2017:94TG

Fotos: André Prous

Figura 181: Exemplos meridionais

As peças indicam possível presença de aprendiz já amadurecidas na produção cerâmica, algumas são dissimétricas e com pinturas irregulares, ou com aplicação de um mesmo padrão. Na maioria delas, foi possível observar fuligem recobrimdo o maior diâmetro, indicando o uso ao fogo.

As peças maiores podem ter um ou mais segmentos formando ombros escalonados, geralmente, com diâmetro de borda similar à altura, em média 33 cm. São tão altas quanto largas. Seis peças desse conjunto diferem dessa relação, sendo bem mais altas (mais de 50 cm): uma de São Paulo (218TG);

outra de Minas Gerais (citada anteriormente, de Salinas, 49TG); e as demais são da porção meridional: duas do Paraná (344TG, 214TG) e duas do Rio Grande do Sul (87TG).

Quero destacar que, nesse conjunto, existem peças que demonstram ter havido grande desempenho na técnica de manufatura e aplicação da pintura; outras indicam um grande apuro na morfologia e desacertos na aplicação gráfica e vice-versa. O que essas expressões da diferença implicam? Colaboração no processo de fazer? A aprendizagem poderia seguir esse caminho de fazer em conjunto?

Uma das peças do acervo do Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul chama atenção pelos detalhes de sua manufatura, pela distribuição da altura e curvatura em cada segmento (85TG). A boca é bem circular, apresenta base levemente apontada, carena com ângulo marcado, ombro escalonado, pescoço e borda reforçada externamente. As marcas na superfície externa da base e fuligem no bojo superior, desde a carena, podem indicar uso ao fogo, como uso primário. Foi encontrada durante as pesquisas de Eurico Miller, em contexto funerário, portanto, como uso secundário.

A pintura envolve engobo claro como fundo, na porção superior do bojo, acima da carena, aplicada em toda superfície externa. Depois, linhas vermelhas, que acompanham a circunferência da peça, foram aplicadas no lábio, no pescoço, na divisão entre os ombros e na carena. Não se pode dizer a ordenação entre elas, mas estão sob as linhas que preenchem cada campo gráfico. No campo de borda, linhas vermelhas finas (1 mm) foram aplicadas oblíquas ao lábio, alternadas à direita e à esquerda, ocupam toda área do relevo, distribuídas de maneira regular, em padrão losangular. Os ombros foram preenchidos por feixes de linhas finas (1,5 mm), em traços oblíquos alternados, que formam um padrão triangular. “Os traços são bem-marcados, sem erros nem pingos; apresentam espessura constante e distância média entre as linhas de 0,3 cm” (PROUS et al, 2017:85TG). As linhas entre os campos se tocam e, geralmente, encontram a linha correspondente.

Cada detalhe dessa peça indica que foi produzida por um corpo habilidoso, conhecedor e praticante da olaria. Realizar essa tarefa exige muito controle motor e amplo conhecimento da cadeia operatória.



Fotos: André Prous



Nome da instituição: Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul, Taquara, RS. Número de registro: T - 592.
 Diâmetro da boca: 29,5 cm. Diâmetro máximo: 37 cm.
 Altura: 36 cm
 Proveniência: Doada e escavada por Eurico Miller, na localidade de Patomé, em Taquara.
 Vestígios associados: Urna de uma estrutura funerária, associada a duas vasilhas.
 Bibliografia: Prous et al, 2017:85TG

Figura 182: Exemplo de maestria na produção, Rio Grande do Sul.

No acervo, há indicações de peças que contrastam um grande apuro na forma, com linhas irregulares na aplicação da pintura (87TG), conforme a descrição de André Prous sobre os grafismos.

A borda apresenta duas linhas paralelas vermelhas (com 1,5 a 2 mm de espessura) onduladas; o comprimento de onda varia entre 6 a 8 cm. Uma banda vermelha de 1,5 cm de largura, margeada por duas linhas pretas, ocupa o gargalo. A parte superior do ombro escalonado mostra vestígios de traços finos vermelhos e pretos ortogonais. A parte inferior do ombro é coberta por uma demão de tinta vermelha sobre a qual se distinguem marcas acidentais de dedos. É marcante o contraste entre o equilíbrio dos volumes, a pujança das faixas vermelhas, por um lado, e por outro lado, as linhas diminutas e as figuras de padrões inconstantes. (PROUS et al, 2017:87TG. Grifo nosso)

Em nossas observações, tivemos essa mesma percepção, a de uma oposição entre o apuro na manufatura e o desacerto entre as linhas irregulares. Poderiam ser esses recipientes feitos por mãos experientes e pintados em colaboração com alguém menos experiente? Seriam peças a nos indicar sobre processos de ensino e aprendizagem, do aprender fazendo?



87TG

Fotos: André Prous

Nome da instituição: Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul, Taquara, RS.
 Número de registro : T - 158; cat. 809b.
 Diâmetro da boca: 30 cm, diâmetro de bojo: 54 cm. Altura: 46 cm
 Proveniência: Sítio Finck-1 (RS-VZ-30), Rio da Várzea, Porto Lucena-RS. Pesquisa de E. Th. Miller, 1967.
 Vestígios associados: Urna da estrutura funerária 3B cuja a tampa (T-159), apresenta borda vermelha e fundo escovado.
 Bibliografia: JACOBUS, A. 1994; MILLER, E. Th. 1969; PROUS, A. 2004b.; PROUS et al, 2017:87TG

Figura 183: Aprendizagem no processo produtivo, Rio Grande do Sul.

Outra peça do mesmo acervo pode ser descrita também dessa maneira, com um desacerto entre uma morfologia de proporções rigorosas e a aplicação de pintura com grafismos e linhas irregulares (122TG).

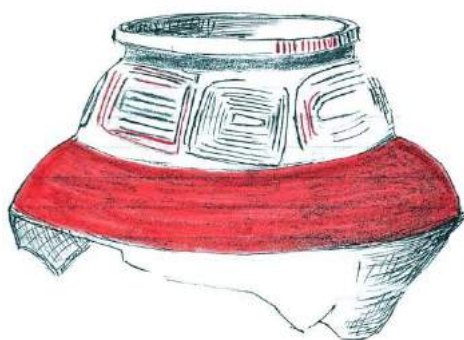


Foto e croqui: André Prous



Nome da instituição: Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul, Taquara, RS.
 Número de registro: T - 603.
 Diâmetro da boca: 33 cm. Diâmetro de bojo: 57,5 cm.
 Altura atual: 33 cm (falta o fundo). Altura original estimada em pelo menos 50cm.
 Proveniência: Pesquisa de E. Th Miller.
 Bibliografia: Prous et al, 2017:122TG

Figura 184: Exemplo de peça de aprendiz, Rio Grande do Sul.

Do acervo do Museu do Homem do Sambaqui Pe. João Alfredo Rohr, Colégio Catarinense, uma das peças apresenta marcas de manufatura pela técnica do acordelado, pois são visíveis os roletes através de protuberâncias e trincas. Ao tocar a peça, nota-se a diferença de espessura, os altos e baixos de cada cordel envolvido na manufatura. A colagem entre os roletes não foi tão efetiva a ponto de esconder seus limites durante o tratamento de superfície. A borda apresenta irregularidades em sua circunferência, com alturas diferentes e diâmetro levemente desigual. Esses aspectos manufatureiros são difíceis de serem controlados em uma peça desse tamanho, envolve uma boa quantidade de barro, e apuro para manter sua umidade. Mesmo com esses “desacertos” no corpo da peça, ela se mantém inteira, pois está compacta e coesa. Seriam essas marcas suficientes para indicarmos a presença de jovens aprendizes?

Esse recipiente foi pintado na porção superior do bojo com engobe branco, três faixas vermelhas: duas mais estreitas no lábio e na carena, uma mais larga no pescoço. A borda está erodida e não se pode ver o padrão gráfico. No bojo superior, todo o ombro foi ocupado com feixes de linhas retas e oblíquas alternados, como padrão triangular. As linhas estão distribuídas de maneira regular. Seria uma aprendiz na forma? Ou uma pessoa treinada que “perdeu a mão” em um dia de produção? Uma produção conjunta?

Nome da instituição: Museu do Homem do Sambaqui "Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, Santa Catarina.

Proveniência: Linha Ervas, Mondai/ SC
Número de registro: MHS-MCC-03 / SC-U-53.

Diâmetro da boca: 34 x 34,5 cm.
Diâmetro máximo: 43 cm.
Altura: 39 cm.

Elementos de cronologia: Não há.
Vestígios associados: Sem informação.

Bibliografia: Rohr, 1966; Prous et al, 2017: 140TG.



Foto: Jefferson Garcia

Figura 185: Cambuchi de Santa Catarina.



Figura 186: Detalhe de cambuchi de Santa Catarina, exemplo de aprendizagem ou desacerto.

Outra das peças do *Catálogo* que chama atenção está localizada no acervo do Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal de Pelotas. A morfologia é muito regular, com equilíbrio entre os segmentos da peça, que estava associada a uma estrutura funerária.

A análise do conjunto fotográfico e do tratamento das imagens permite lançar uma série de perguntas e sugestões sobre seus procedimentos gestuais para a aplicação da pintura.

As etapas pictóricas incluem engobo branco como fundo em toda área externa acima da carena, faixas vermelhas marcam o lábio e dividem os campos entre o ombro e o pescoço. As duas áreas têm tamanhos diferentes, e são ocupadas por grafismos diferentes em sua forma geral, conforme descrição.

Campo superior e inferior separados por um sulco fino, ressaltado de vermelho. Em ambos, a decoração é formada por feixes semicirculares de linhas finas vermelhas. Alguns desses feixes perpassam o sulco formando um desenho sigmoide que se estende de um campo para outro. (PROUS et al, 2017:468TG)



Nome da instituição: Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal de Pelotas
 Número de registro: Sem informação.
 Diâmetro de borda: 27cm.
 Diâmetro máximo: 32cm.
 Altura: 30cm.
 Proveniência: Sítio Ribes
 Bibliografia: Prous et al, 2017:468TG

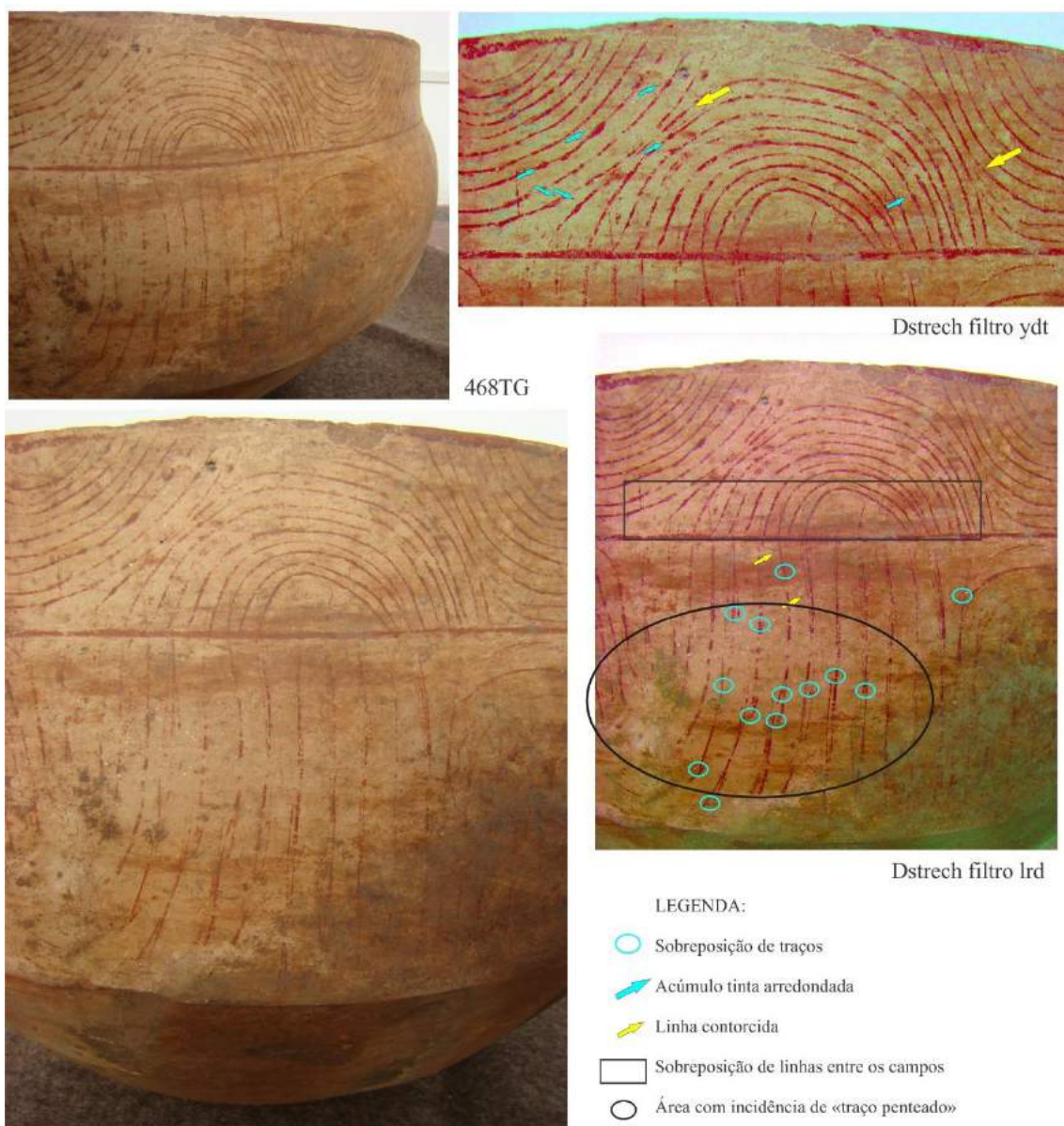
Foto: Rafael Milheira

Figura 187: Exemplo de aprendizagem

No campo superior, no pescoço, cada traço apresenta uma distribuição de tinta mais regular, expressa pela manutenção da sua largura, mesmo que possamos verificar acúmulos de tinta que podem indicar tanto o início do traço como momentos de pausa ou retoques. O deslocamento do instrumento, tangenciando o suporte para a aplicação da tinta vermelha, deixa marcas de pigmento depositadas sobre a superfície. Aqui, o instrumento parece ter ponta macia, possivelmente arredondada, conforme podemos perceber nas terminações dos traços.

Cada linha semicircular é composta por, no mínimo dois e, no máximo, cinco traços mais curtos, concatenados. Em alguns casos, é possível ver o ritmo que se mantém em cada linha, outros parecem indicar retoques. Em alguns casos, pode-se verificar a sobreposição entre esses traços. De toda maneira, aparenta ser, praticamente, um traço único, tamanho o encontro entre eles que, concatenados, formam a linha do que irá compor o grafismo.

Os feixes apresentam espaçamento irregular entre as linhas, denotando o grau de dificuldade da tarefa. Se a peça foi pintada em posição de uso, ou levemente inclinada, essa é minha sugestão, podemos inferir que, nesse campo gráfico, cada feixe semicircular foi aplicado da esquerda para a direita, pois apresenta linhas que “evitam” a sobreposição, indicando a temporalidade entre elas. Nesse caso, as linhas à esquerda foram inseridas antes das linhas à direita. Poderia denotar o uso da mão direita para manipular o instrumento, considerando a peça em posição de uso ou inclinada. Assim, com esse estudo, podemos sugerir lateralidade para aplicação da pintura nas peças.



Fotos: Rafael Milheira

Figura 188: Detalhe da pintura, análise gestual

No campo inferior do ombro, as linhas do grafismo parecem feitas por uma sequência de traços curtos, no entanto, chama atenção o “traço penteado”, ou seja, traços múltiplos que se sobrepõem, como se escolhessem o melhor ângulo a percorrer. Pode denotar falta de controle motor, no sentido do aprendizado da tarefa, mudança no instrumento utilizado. É preciso notar que, aqui, as marcas diferem: são mais finas, apresentam terminação reta ou afinada. A aplicação da tinta parece ocorrer por contato direto e não arraste no instrumento. É possível que tenha sido algo como uma tala de bambu, bem fina, como é comum para a

pintura corporal em uma diversidade de etnias ameríndias. Essa aplicação fica particularmente clara na sobreposição entre os campos gráficos.

Algumas linhas desse campo se contorcem para alcançar as linhas do campo superior, por vezes, sobrepondo seus traços. Essas marcas podem indicar a temporalidade da aplicação da tinta, nesse campo gráfico, como posterior ao campo do pescoço.

Esse magnífico e sugestivo exemplar pode ser um bom exemplo de treino, com mudança no instrumento de aplicação da tinta.

Peças colaborativas: fazer em conjunto

Quero focar, aqui, algumas peças que podem indicar a combinação de traços distintos o suficiente para levantarmos a hipótese de objetos produzidos em conjunto, colaborativamente, por pessoas de diferentes habilidades.

Ñaëmbé: trabalho conjunto

Um exemplo interessante, no município de Alto Calhau, estado do Maranhão, é uma das peças exumadas em uma estrutura funerária, que nos interessou pela variação dos traços (PROUS et al 2017:208TG). A pintura dessa tigela compartilha da estrutura geral da pintura: aplicação de engobo branco, delineando o fundo. Posteriormente, faixas ou bandas vermelhas no lábio e no relevo de borda na face interna dividiram o corpo do pote.

O campo de borda, tanto interno quanto externo, foi subdividido com linhas pretas duplas, paralelas ao lábio acompanhando a circunferência da tigela. A forma do traço e seu eixo não se adequaram corretamente à concavidade da peça: a pintora fez traços retos, demonstrando que ainda não tinha entendido, na prática, que deveria fazer traços levemente curvos para dar a ilusão de que fossem retos ao seguir a circunferência da tigela. O espaço criado pelas linhas paralelas foi preenchido por traços retos e perpendiculares à borda. Nesse caso, o tamanho do traço variou bastante, bem como o espaçamento entre eles. A carga de tinta preta nos traços pareceu demasiada, a ponto de causar gotejamentos. A trajetória irregular do movimento, tanto de cima para baixo como de baixo para cima, pode indicar escorrimento de tinta.

Em uma área de borda parecem existir gotas por depósito gravitacional, o que não é comum no registro arqueológico.



Figura 189: Detalhe da decoração recipiente Maranhão, notar gotas gravitacionais em preto, na borda (direita).

No campo principal, ao contrário, cada traço foi feito com muita precisão, com gestos harmônicos em relação à tinta e ao instrumento, foram movimentos de grande perícia. Conforme indicaram Barreiros e Passos (2013:5) sobre a motricidade, há

um conjunto de características que somos capazes de reconhecer: a eficiência dos movimentos, a leveza suprema da ação, a suavidade, mas também a forma como o movimento se ajusta ao detalhe perante pequeníssimas alterações que têm lugar no meio em que o movimento se desenrola, ou no próprio executante.

A forma, proporção e o eixo da figura foram harmonizados com o espaço disponível, em uma elegante geometria. O ritmo mais cadenciado do movimento foi marcado no campo principal, pela manutenção do tamanho de cada traço, trajetória, número de traços para cada elemento e espaçamento entre eles. A nuvem de pontos na parte interna dos grafismos foi bem distribuída e parece harmônica entre eles.



Nome da instituição: Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão.
 Número de registro: SL - AC - 02.
 Diâmetro da boca: 46 cm.
 Altura: 17,5 cm.
 Proveniência: Alto do Calhau, São Luís, Maranhão.
 Bibliografia: LEITE FILHO & GASPAR, 2005; PROUS et al, 2017:203TG

Fotos: Eliane Gaspar/ Deusdédit C. Filho

Desenho: Kilmer/ Deusdédit

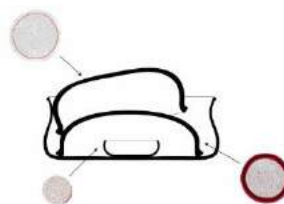


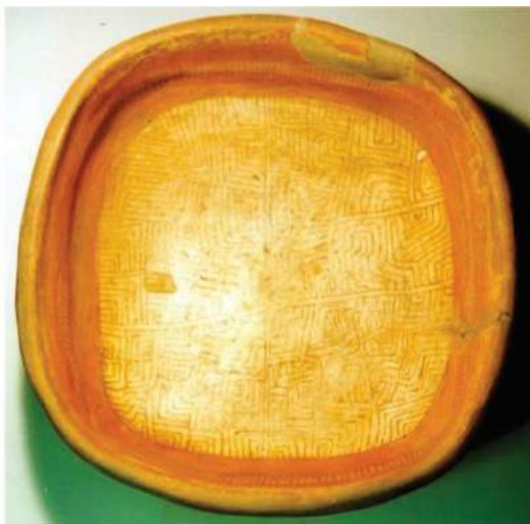
Figura 190: Exemplo de peça colaborativa

Comparando os gestos motores deixados no campo de borda e no campo principal podemos inferir que foram executados por corpos diferentes, pessoas com habilidades distintas para a tarefa de pintar recipientes. Muitos outros exemplares Tupiguarani apresentam diferenças nos traços que, podem delinear a biografia do pote e da oleira. Os gestos motores, tão efêmeros e fugidios, foram marcados por diferentes corpos, construídos gradual e dinamicamente no contexto. Essas marcas podem dizer sobre processos de ensino e aprendizagem, aspectos sociológicos materializados. Poderiam indicar uma peça pintada de maneira colaborativa.

Outro que merece destaque é o exemplar do Museu Câmara Cascudo, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que denota treino como etapa de aprendizagem.

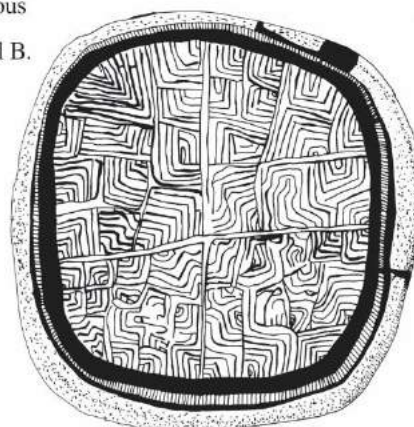
Peça quadrangular com paredes dissimétricas. A borda externa está pintada com traços verticais paralelos, motivos que se repetem nos dois registros da borda interna escalonada. Estes são separados por bandas vermelhas de largura diferenciada (17 a 32 mm). O registro principal está dividido em quadriláteros irregulares preenchidos por traços paralelos formando figuras angulosas. Pode tratar-se de treino para a execução de padrões com ângulos retos. (PROUS et al, 2017:26TG).

Na descrição, a morfologia aparece com desequilíbrio e assimetria, ao mesmo tempo em que a pintura apresenta tema muito incomum. Esses elementos favorecem o entendimento de treino para um tipo de desenho.



Fotos: André Prous

Desenho: Daniel B.



Nome da instituição: Museu Câmara Cascudo da
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Número de registro: No. MCC 79A.703/4
Diâmetro da boca: 42x40 cm.
Altura: 12,8 cm.
Bibliografia: VALENÇA, J.R., 1984; PROUS, A. 2005b;
PROUS et al, 2017:26TG

Figura 191: Exemplo de peça de treino

Ñaëmbé: coreografologia de uma pintura 1

Do acervo do Laboratório de Arqueologia e Estudo da Paisagem, Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, uma peça escavada por Marcelo Fagundes, em Conceição dos Ouros, Minas Gerais, chama a atenção tanto por sua morfologia quanto por sua pintura.

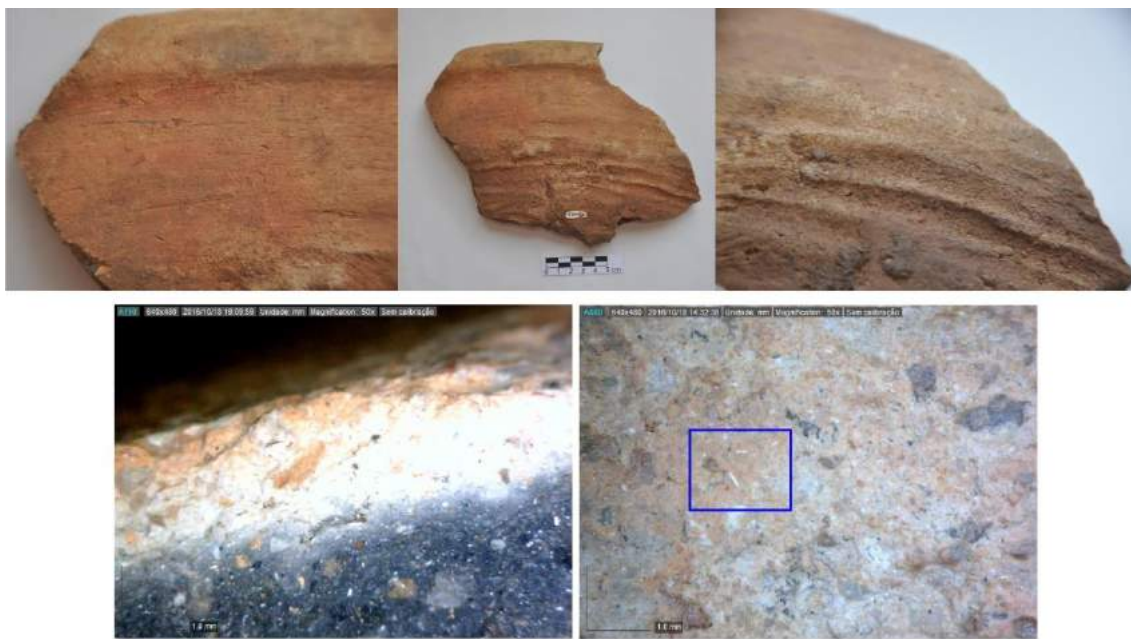


Figura 192: Exemplo de peça colaborativa. Fotos: Lílian Panachuk.

Na manufatura, as trincas indicam que a base foi produzida por modelagem com placa, e o corpo com anéis sobrepostos. O perfil da peça indica controle na variação da espessura: 10 mm no lábio; 20,22 mm no reforço da borda; 15,3 mm no sulco abaixo dela; entre 20,29 mm e 21,29 mm no bojo; entre 22,63 e 23,32 na base.

A pasta contém quartzo, óxido de ferro, mica, feldspato, possível argila. Em alguns fragmentos, é possível observar cauixi ou outra sílica orgânica. A carga apresenta grãos finos, geralmente.

O tratamento de superfície é muito diferente entre as superfícies do prato. Na face interna, toda a circunferência foi regularizada, até se obter uma fina harmonia, sem relevos ou desigualdades. O toque na peça é suave. A face externa contém, pelo menos, duas marcas diferentes, que podem indicar facilmente o uso de instrumentos distintos. O bojo inferior e o assento do recipiente foram marcados com sulcos, que sugerem dedos em uma superfície úmida o suficiente para o deslocamento de argila. A porção superior da face externa apresenta regularização da superfície, com estrias que são similares aos fragmentos de cuias ou concha, por exemplo.



Fotos: Lílian Panachuk

Figura 193: Detalhe face externa, em destaque estrias finas e paralelas, sulcos de dedos (superior). Carga no perfil da peça (esquerda, inferior) e presença de sílica vegetal (direita, inferior). Fotos: Lílian Panachuk.

A peça é composta por fragmentos remontáveis, com presença de pintura em ambas as faces. Apresenta crosta sedimentar em alguns pontos, e erosão da pintura em outros, o que impediu uma leitura de todo o desenho inserido. No entanto, ainda assim, esse magnífico exemplar foi muito informativo.

Há vestígio de tinta vermelha na face externa, muito erodida. A face interna contém uma demão de tinta branca, como fundo. Faixa vermelha larga e linhas pretas dividem dois campos decorativos, que receberam motivos gráficos diferentes na borda e no bojo.

Vale destacar que o engobe branco causou muito craquele em toda superfície, indicando diferença de contração, por exemplo. Tem um aspecto friável e apresenta grande quantidade de quartzo anguloso. A tinta vermelha parece acetinada, possivelmente com base a óleo ou um aglutinante mais denso. A tinta preta demonstra boa cobertura, o que, talvez, sugira base de óleo. O engobe vermelho da face externa tem baixa cobertura.

Ao olhar a decoração atentamente, percebemos os retoques, desacertos e desalinhos que são necessários para distribuir de forma harmônica os elementos gráficos em todo relevo da peça.

Na tigela, as linhas delimitadoras pretas e a faixa vermelha dão algumas pistas sobre a aplicação da tinta. A própria tinta vermelha apresenta possíveis

marcas de cerdas, em movimento oblíquo de baixo para cima, da esquerda para a direita. O brilho e o toque suave poderiam sugerir uma tinta a óleo ou um polimento depois da aplicação da tinta?

As linhas delimitadoras pretas foram executadas por uma sequência de traços curtos, de cerca de 5 cm, e retos que, quase sempre, tocam-se nas extremidades. Foram executados da esquerda para a direita, a julgar pelas sobreposições (seria uma oleira destra?). Os traços não foram feitos em obediência à curvatura do pote, mas em pequenas tangentes que dão a sensação de curva. É possível que os traços retos sejam resultados de um pincel rígido e flexível, como uma tala.

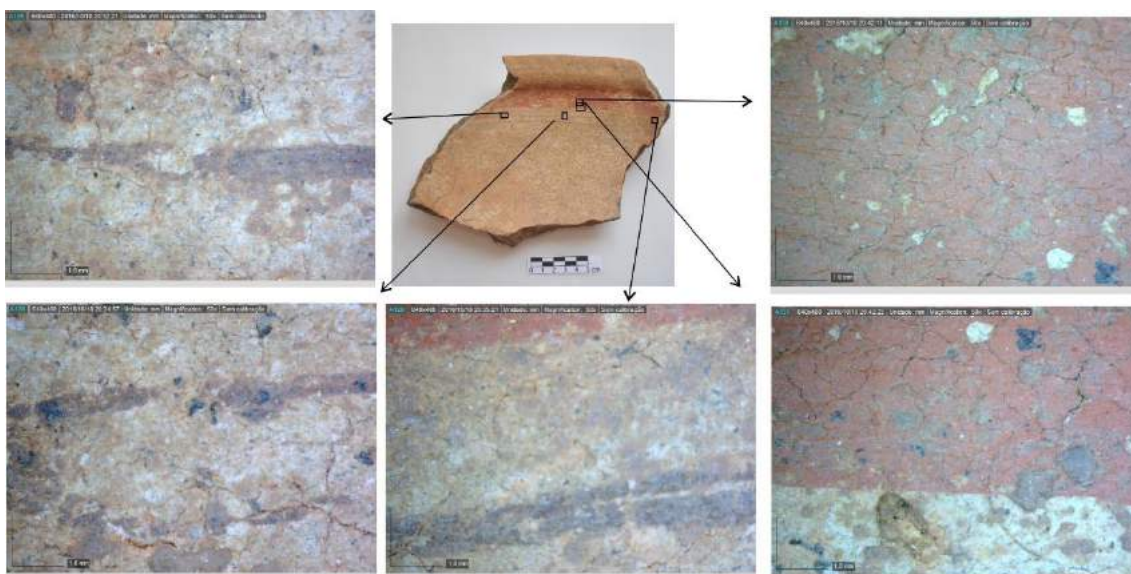


Figura 194: Detalhe com lupa digital: linhas pretas delimitadoras: encontro de traços curtos (esquerda) e traço duplo (centro inferior) e faixa vermelha com detalhe das estrias de cerdas (direita). Fotos: Lílian Panachuk.

A pintura na borda sofreu com processos pós-deposicionais e estava bastante erodida, na maioria dos casos. Usaremos outro fragmento da mesma vasilha onde o grafismo aparece com maior nitidez. "*Borda interna com linhas pretas perpendiculares ao lábio alinhadas, entrecortadas e interrompidas por fita sinuosa que ocupa o meio do campo decorativo. Há muitos desencontros entre as linhas de cima e de baixo da fita*" (PROUS e colaboradoras, 2017:254TG). Além disso, os traços perpendiculares apresentam variação na espessura da tinta, mudança abrupta do eixo de cada traço, distâncias desiguais entre eles (entre 5,49 e 3,23 mm), e ocupam de maneira desigual o campo gráfico. A fita sinuosa, ao contrário, foi aplicada com uma camada regular de tinta, no que toca

a espessura do traço. Esses, por sua vez, estão bem distribuídos no espaço e regularmente distantes um do outro, cada linha foi feita individualmente. Não parece que foram feitas pela mesma pessoa, pois denotam desempenhos distintos. É possível supor que essa peça também nos conte sobre uma prática de ensino e aprendizado.



*Figura 195: Detalhe do grafismo de borda, notar espessura, distância e alinhamento dos traços.
Fotos: Lílian Panachuk.*

O desenho do campo principal mostra um domínio total da aplicação da tinta, com traços contínuos e tracejados, retoques, encontros perfeitos entre os traços; e também ultrapassagens, sobreposições, traços duplos. O traço do campo principal é curvo, obedece à distância e o ritmo com grande maestria. Seria um pincel com mais flexibilidade que uma tala. Em geral, os traços foram feitos da esquerda para a direita, e de baixo para cima (denotaria o uso da mão direita), o que pode ser visto pelos acúmulos e o esmaecer da tinta. Os pontos, alinhados em duplas ou em trios, destacam a figura, separando-a do fundo e indicando o que deve ser observado. Por vezes, pontos pretos individuais reforçam os ângulos da pintura.

Apreciando cada milímetro de tinta depositada é possível (mesmo pelas fotos com ampliação) observar a constância na espessura da tinta no campo principal dessa peça. A oleira teve controle da quantidade de tinta no instrumento e da correta aplicação da força, com pegada digital do instrumento. Não é, certamente, uma habilidade desenvolvida "do dia para noite", requereu treino. A peça no campo principal não apresenta nenhum gotejamento de tinta e nenhum

escorrimento; os desencontros dos traços no grafismo somente podem ser notados com uma inspeção atenta. Deveria tratar-se de uma ceramista já experiente na arte da pintura e na modelagem também.

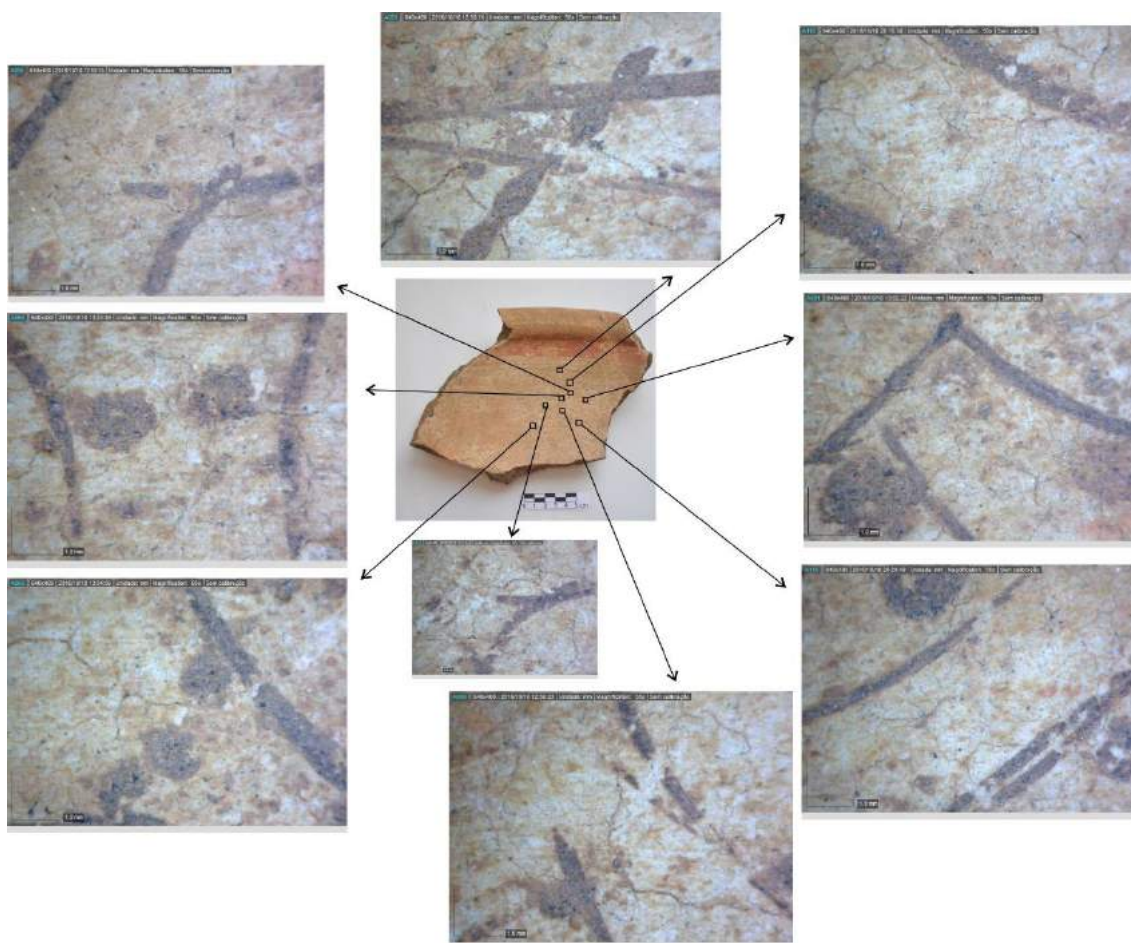


Figura 196: Detalhe dos traços no campo de bojo. Fotos: Lílian Panachuk.

Esse exemplo permitiu levantar muitas hipóteses sobre instrumentos utilizados como pincéis, qualidade das tintas, lateralidade e até o envolvimento de mais de uma pessoa para produzir o pote. Com os gestos, notamos a temporalidade e a sequência dos elementos gráficos marcados na peça. Com esta análise, é possível descrever a estratégia técnica e iconográfica, a ordenação e a direção dos gestos executados para imprimir a pintura. Toda uma biografia da produção pode ser traçada, esse é o potencial da arqueologia dos gestos. A análise gestual permite esmiuçar as escolhas técnicas de produção, revelando-se muito potente para conhecer sobre a história das pessoas que produziram os artefatos. Justamente porque a peça é uma pessoa, é possível revelar uma pela outra, um corpo pelo outro.

Ñaëmbé: coreografologia de uma pintura 2

Do acervo de Belo Horizonte, observei uma tigela rasa, encontrada em uma estrutura funerária escavada pela arqueóloga Maria Jacqueline Rodet, no município de Ipanema, Minas Gerais. A peça é uma tigela de boca elíptica e de grandes proporções, com base biplana, borda contraída levemente contrita, reforço externo com ângulo bem-marcado e lábio arredondado. A pintura apareceu em ambas as faces (PROUS et al 2017: 253-TG).

Em geral, o recipiente estava bem conservado no que toca à pintura, apesar de uma crosta sedimentar em alguns pontos. Foi possível identificar, na face interna, possível resina.



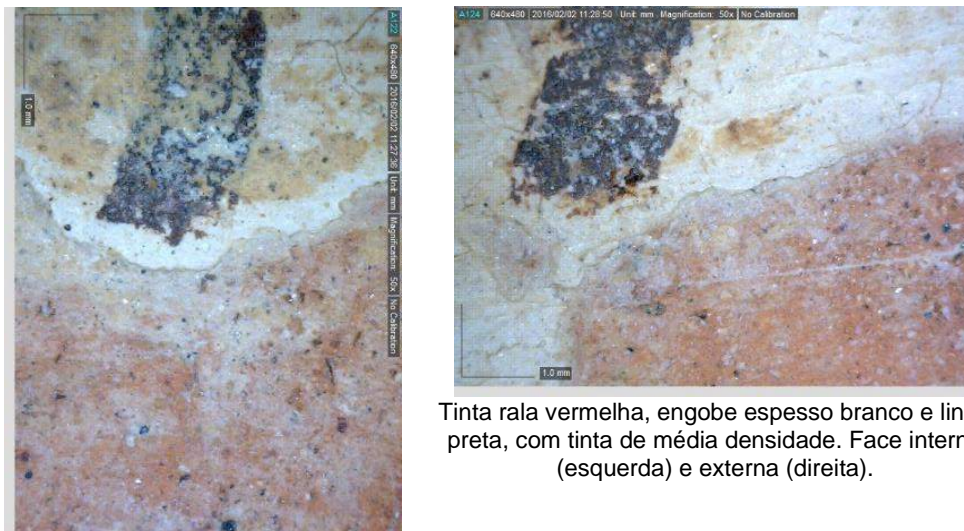
Nome da instituição: Museu de História Natural e Jardim Botânico - UFMG
 Número de registro: sem informação
 Diâmetro da boca: 74 x 43,5 cm
 Altura: 15,4 cm
 Vestígios associados: Achado fortuito, em 2006, quando da regularização de uma estrada do município. A estrutura foi parcialmente preservada. Essa tigela (n° 253TG) estava associada a outras duas (n° 488TG e 489TG) e a cinco conjuntos de fragmentos apresentados nesse catálogo (n° 2088F a 2092F).
 Proveniência: Sítio Arqueológico Triunfo, Ipanema, MG
 Bibliografia: Carvalho e Rodet, 2006; Froner et alii, 2012; Rodet, 2013; Prous et al, 2017:253TG.

Fotos: Lílian Panachuk

Figura 197: Exemplo de peça colaborativa. Fotos: Lílian Panachuk.

A face externa apresentou uma primeira demão de tinta vermelha bem diluída, aplicada desde o bojo médio até o lábio. Posteriormente, uma tinta espessa branca foi sobreposta em parte, desde o reforço de borda até o lábio. Por meio do registro com a lupa digital, foi possível verificar a espessura de cada tinta, sendo a vermelha muito diluída, e a branca muito densa.

No reforço de borda externo, foram inseridos alinhamentos de traços serpentiformes na cor preta (em média 33,28 mm) em todo campo do reforço. A tinta preta apresentou boa densidade e fluidez, recobriu com uma pincelada o fundo branco.



Tinta rala vermelha, engobe espesso branco e linha preta, com tinta de média densidade. Face interna (esquerda) e externa (direita).

Figura 198: Estrutura da pintura nas faces externa e interna. Fotos: Lílian Panachuk.



Figura 199: Aspecto geral da decoração no reforço de borda da face externa. Fotos: Lílian Panachuk.

Os elementos serpentiformes, em geral, foram iniciados na proximidade do lábio, com curva para a direita, mais rara curva inicial à esquerda. Independentemente do tamanho do traço, cada elemento gráfico contou com seis curvas, três para direita e três para esquerda. Os grafismos existentes somaram 174, todos feitos com movimento inicial próximo ao lábio, e movimento final no reforço de borda, portanto, de cima para baixo. Quando a peça estava inteira, seriam necessários cerca de 210 traços serpentiformes para cobrir a circunferência. Cada elemento manteve a espessura de 1 a 1,5 mm.

Na borda, a geometria da pintura pôde ser expressa pelo eixo dos elementos serpentiformes. No pote analisado, uma área foi grafada com traços serpentiformes perpendiculares ao lábio, contrastando com os elementos anteriores (oblíquos esquerdos) e posteriores (oblíquos direitos). Poderia ser indicado como área inicial da pintura. É possível supor que, ao iniciar a pintura na borda, os corpos da oleira e da peça estavam fixos. A oleira precisaria movimentar o braço ao longo do campo de borda para decorá-lo e, depois, deslocar o corpo para acessar a parte ainda não pintada. Isso poderia explicar

as linhas retas alternadas por linhas oblíquas. Nesse caso, com o uso da mão direita, a julgar não só pelo eixo, mas pela direção geral do movimento (de cima para baixo) e orientação das curvas (inicialmente para a direita).

Analisando o tamanho dos traços e o espaçamento entre eles, foi possível identificar um ritmo geral. Os dados da distância entre eles indicavam que, ao longo da decoração, os elementos ficavam cada vez mais afastados entre si, variando a distância de 4 até 10mm.

A face interna da peça recebeu demão de tinta vermelha bem diluída, aplicada em toda área, e sobreposta a ela o engobe branco bem espesso. No lábio, faixa vermelha de 6,11mm de largura, em média, acompanhada de linha preta finíssima. A banda vermelha no lábio apresentou várias irregularidades em sua largura e eixo, “invadindo”, por vezes, o campo de borda. Outra banda vermelha, na borda, com aproximadamente 16,84mm, demarcou a circunferência da peça, adornada por linha preta finíssima (0,46mm) abaixo e acima dela. A diferença de qualidade do traço pode ser identificada aqui.

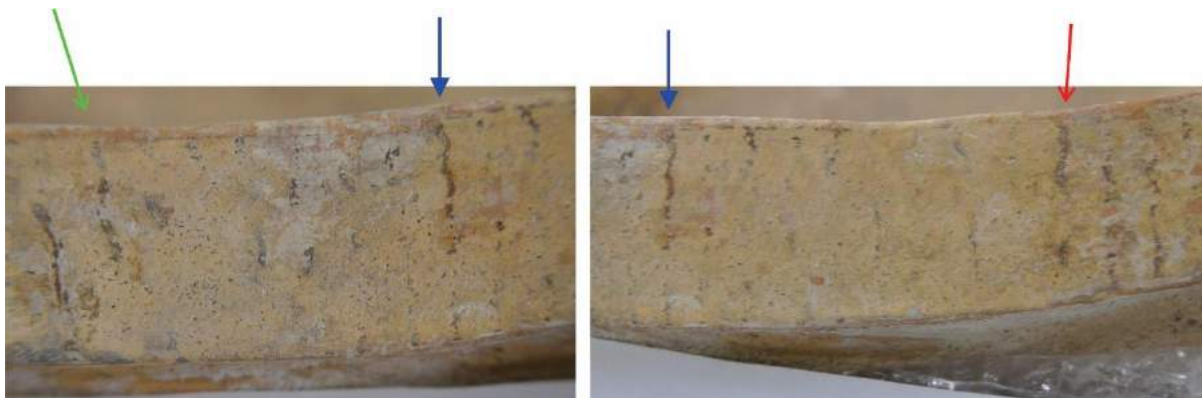
As linhas delimitadoras pretas parecem feitas com instrumento do tipo vara, flexível e linear. Notam-se linhas duplas, em alguns pontos, como correção da direção do traço delimitador. As faixas vermelhas talvez tenham sido aplicadas com pincéis, a julgar pelas estrias, entendidas como causadas pelas cerdas.

A borda interna recebeu grafismos, também serpentiformes em preto, alinhados e menores que os da face externa, em média 14,16mm. O grau de dificuldade desse elemento foi aumentado pela leve introversão da borda. Cada um dos 126 elementos serpentiformes observados foi pintado de cima para baixo.

Foi interessante avaliar o tamanho dos grafismos serpentiformes na face interna da peça, pois variaram imensamente, entre 8,47mm e 21,46mm. Aqui, também os elementos iniciais eram maiores e foram diminuindo de tamanho ao longo da decoração, ao mesmo tempo em que o espaço entre eles fica maior.

Os motivos do campo principal foram alinhados perpendiculares à borda no maior diâmetro e paralelos à borda no menor diâmetro. A espessura do traço, nesse campo decorativo principal, era de 0,5mm, demonstrando grande habilidade motora nessa manutenção. A distância entre os traços foi feita de tal

maneira que pareciam equidistantes. A fluidez e a leveza chamam atenção, especialmente quando comparada aos traços do campo de borda.



Notar traço oblíquo esquerdo (seta verde) e traço perpendicular (seta azul)

Notar traço perpendicular (seta azul) e oblíquo direito (seta vermelha)

*Figura 200: Identificação do traço inaugural serpentiforme perpendicular, na face externa.
Fotos: Lílian Panachuk.*

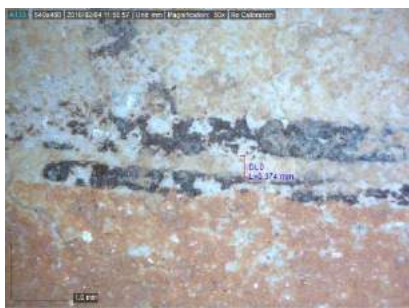


Figura 201: linha delimitadora de banda vermelha, face interna. Fotos: Lílian Panachuk.



Figura 202: Detalhe da face interna. Fotos: Lílian Panachuk.



Figura 203: Detalhe do campo principal, na face interna. Fotos: Lílian Panachuk.

A borda interna e externa, o lábio vermelho e a faixa vermelha na face interna, teriam sido realizados por alguma aprendiz. A parte interna da decoração, e possivelmente todo o engobe branco, foram aplicados por uma mestra. A diferença no traço, na carga de tinta, na equidistância, no acabamento foram as marcas que indicaram essa diferença. As duas oleiras utilizaram, possivelmente, a mão direita para aplicação da tinta, uma vez que os traços serpentiformes seguiam sempre da esquerda para a direita, movimento improvável com o uso da mão esquerda. Foram utilizadas, ao menos, duas tintas vermelhas diferentes, uma para a demão antes do engobe branco, e outra para as faixas no reforço interno e no lábio.

Cambuchí: peculiaridade, colaboração e maestria

As peças costumam ser mais profundas que as da categoria anterior. Em geral, elas combinam uma grande harmonia de forma e proporção em cada segmento, e também entre eles; com uma aplicação de pintura excepcional, com uma métrica cadenciada, que indica o treino, o fazer, o ritmo. Indica maestria.

Gostaria de apontar algumas exceções, que nos dão pistas sobre o processo de aprendizagem ou indicam sobre possíveis repinturas do suporte.

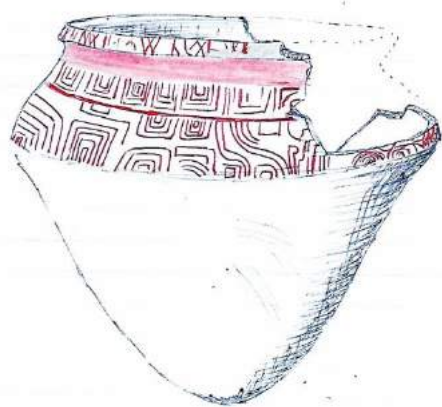
Uma delas, do acervo do Marsul, é das poucas reunidas no Catálogo que apresenta sobreposição entre dois grafismos completamente diferentes. A peça foi identificada no sítio arqueológico Calipso, município de Maquiné, no estado do Rio Grande do Sul (MILLER, 1971). Apresenta boa distribuição morfológica, no sentido da disposição, altura e curvatura de cada segmento. Possui tratamento de superfície tanto com a técnica da pintura, na porção superior da carena; quanto com a técnica de relevo, na porção inferior, com incisões arredondadas, que formam padrão losangular e oblíquo. Exemplares como esse foram muito pouco descritos na bibliografia.

A pintura está em destaque, na porção superior do bojo, inclui engobo claro da borda à carena. Uma faixa vermelha e larga ocupa todo o pescoço (3,2 cm), é delimitada, também, por um traço inciso, convém destacar. Outra faixa bem estreita (3mm) divide o campo gráfico do ombro, essa linha está sobre uma marca, um sulco leve, feito previamente.

O campo de borda foi pintado por traços curtos, oblíquos ou retos, alternados e, eventualmente, sobrepostos, formando “M”, “X”, “W”. O campo gráfico no bojo recebeu padrões distintos. No campo superior, retângulos encaixados são inscritos com três linhas, estando todas com abertura para a boca do pote. No campo inferior, *“os retângulos formam dois alinhamentos; em vários setores o padrão se altera, com a perda da subdivisão e passagem a traços curvilíneos. Rabiscos finos foram traçados por cima do padrão no registro superior do ombro.”* (PROUS et al, 2017:118TG. Grifo nosso).

Essa peça indica traços retangulares com alteração de espessura ao longo da linha, mudança de eixo abrupto, alteração do padrão, ao longo da área inferior. Seriam entendidos, nessa perspectiva, como traços de aprendizagem. Por que esses traços curvilíneos e finos, também em vermelho, estariam aí? Minha sugestão seria mesmo uma demonstração, que faz parte do processo educativo, do exemplo, ou um treino, antes de experimentar o traço em uma vasilha a receber esse padrão. A sobreposição está localizada em um só ponto, a demonstração ou o treino parecem do elemento mínimo, do padrão, que prossegue ao longo do corpo do pote.

Os traços retangulares e curvilíneos são muito diferentes no sentido formal: espessura, consistência de tinta, além do grafismo. Poderiam indicar uma aprendiz já amadurecida na manufatura e ainda treinando a pintura no suporte.



Nome da instituição: Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul, Taquara, RS.

Número de registro: T - 605.

Diâmetro da boca: 45 a 48 cm (incompleta).
Diâmetro do bojo: 60 cm. Altura: 49 cm

Proveniência: Calipso, Maquiné - Rio Grande do Sul.

Vestígios associados: Encontrada no mesmo sítio que a vasilha T-1184.

Bibliografia: MILLER, 1971, Prous et al, 2017:118TG.



A

B

A- Detalhe da pintura no ombro com retângulos concêntricos de diferentes tamanhos, com traços de espessuras distintas.

B-Sobreposição entre grafismos em uma das áreas do ombro superior, e detalhe com destaque.

C-Detalhe da pintura na porção fraturada da carena.

D-No bojo inferior, uma série de incisões formam um padrão losangular.



C



D

Fotos e croqui: André Prous

Tratamento das fotos de detalhe: Lílian Panachuk

Figura 204: Exemplo de sobreposição de grafismos, Rio Grande do Sul.

Um exemplar identificado no acervo do Museu do Homem do Sambaqui "Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, pode ser paradigmático para pensarmos sobre recipientes colaborativos, indicando o processo de ensino e aprendizagem. O recipiente foi identificado no sítio nº45, município de Itapiranga, Santa Catarina (PROUS et al 2017: 142-TG). Trata-se de uma peça bem grande, que apresenta segmentos bem distribuídos, a não ser pela circunferência de

borda, com 3 cm de diferença entre diâmetros opostos. A diferença não é grande, no entanto, essa forma costuma ter uma boca bem similar no seu diâmetro.

Apresenta estrutura pictórica composta por engobo branco e quatro faixas vermelhas, que delimitam três campos gráficos na face externa: um na borda e dois no ombro.

No campo de borda, linhas duplas finas, paralelas entre si e perpendiculares ao lábio, foram aplicadas com tinta vermelha, mantendo inclinação oblíqua direita com eixo similar. O espaçamento entre as linhas e entre as duplas foi mantido em um ritmo constante; bem como a largura nos diferentes traços visíveis. Aparentemente, cada linha perpendicular foi feita individualmente, e não com instrumento duplo, feitas de uma só vez. Essas são observações que compõem a geometria e cinemática do grafismo.

Nome da instituição: Museu do Homem do Sambaqui
"Pe. João Alfredo Rohr, SJ" / Colégio Catarinense.
Florianópolis, Santa Catarina.

Número de registro de tombo: MHS-MCC-05.
Proveniência: Sítio nº 45, Itapiranga/SC.

Diâmetro da boca: 52 x 55 cm.
Diâmetro máximo: 65 cm.
Altura: 59 cm.

Elementos de cronologia: sem informação
Vestígios associados: sem informação.

Bibliografia: Prous et al, 2017: 142TG.



Foto: Jefferson Garcia

Figura 205: Processo de aprendizagem, peça colaborativa, Santa Catarina.

No ombro escalonado, o registro superior foi decorado com feixe de traços cruzados, mas a pintura estava muito desgastada para a análise do gestual. No registro inferior do ombro, zigue-zagues em oposição de fase produziram o mesmo tipo de desenho (um losango) a partir de gestos diferentes: tamanho, trajetória, número de traços e ritmo variaram nesse mesmo campo decorativo. Em parte da decoração, quatro traços oblíquos, paralelos entre si, ocupavam todo o campo decorativo, desde a carena até a faixa vermelha superior, cruzados por outros quatro traços paralelos oblíquos, em direção oposta, formando um "X". O mesmo desenho foi realizado com quatro traços oblíquos direitos, alternados por esquerdos, na metade superior do campo decorativo, com espelhamento na

parte inferior. Essa diferença no tamanho, trajetória e número de traços pode ser resultado material da ação de duas pessoas envolvidas na tarefa de decorar. Cada uma delas poderia ter habilidades distintas na tarefa de pintar o recipiente, indicando processos de ensino e aprendizagem, de trabalho conjunto. É possível, ainda, que tenha sido o treino de uma aprendiz, testando, deliberadamente, gestos diferentes para fazer o mesmo desenho. A cinemática dos grafismos, a temporalidade dos traços e a direção do movimento variaram nesse campo pictórico.

Essa peça, entendida aqui como uma pintura colaborativa, possivelmente intergeracional, inspirou a aquarela da capa desta tese. A diferença no traço para o grafismo pode ser sugestiva sobre a vida social das comunidades ceramistas pretéritas. Os traços marcados nos contam sobre corpos e sua produção de materialidade nessa exigente tarefa, contam sobre aprendizagens e pessoas. Eles surgem como pistas, pois não aparecem muitas peças com essa morfologia e tais características.



Foto: Jefferson Garcia

Dstrech, filtro ydt

Figura 206: Detalhe pintura com gestualidade distinta para o grafismo

Uma peça de grandes dimensões, com característica ímpar, foi identificada no acervo da Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, Santa Catarina, exumada por Rodrigo Lavina e Adriana Teixeira. Compõe uma estrutura funerária, identificada em Jaguaruna (SC), composta por *cambuchí* como urna e outra *yapepó* corrugada, que continha ossos e dentes humanos,

pingentes de concha polida, além de uma pré-forma de machado e uma lâmina polida, ambas de diabásio. Esse conjunto estava coberto por cacos cerâmicos.

O cambuchí, que funciona como urna, demonstra bela simetria longitudinal e vertical em sua forma. A pintura apresenta fundo branco claro, acima da carena; faixa vermelha larga, no pescoço; e bem mais estreita, na divisão do ombro. O campo de borda não possui traços muito visíveis. No bojo cada campo, identificam-se linhas duplas vermelhas, com regularidade no espaçamento entre elas. As linhas se tocam com grande precisão, talvez, indiquem o uso de um instrumento de parte ativa dupla. As linhas ortogonais formam retângulos encaixados, com um lado aberto, alternadamente, para cima e para baixo. Nessa área, aparece a porção inacabada da pintura, portanto, mostra o seu início e o seu fim, indicando que os traços não estão em uma altura adequada para o encaixe. Seria esse o motivo do abandono? Esse é um resultado que não observamos em peças inteiras, geralmente. Dentre mais de cem recipientes, somente esse exemplar está inacabado.

Nome da Instituição: Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, Santa Catarina.

Nº de Registro de tombo: Em processo de tombamento.

Urna Cambuchi (289TG): Diâmetro de boca: 56cm.

Altura: 70cm

Tampa carenada (288TG): Diâmetro da boca (incompleta): 56cm (estimado). Altura: 45cm (estimado)

Proveniência: Jaguaruna, Santa Catarina.

Bibliografia: Prous et al, 2017: 288TG e 289TG, Lavina (2004)



289TG

Fotos: Rodrigo Lavina
Croquis: André Prous

Figura 207: Cambuchi com pintura inacabada, Santa Catarina.

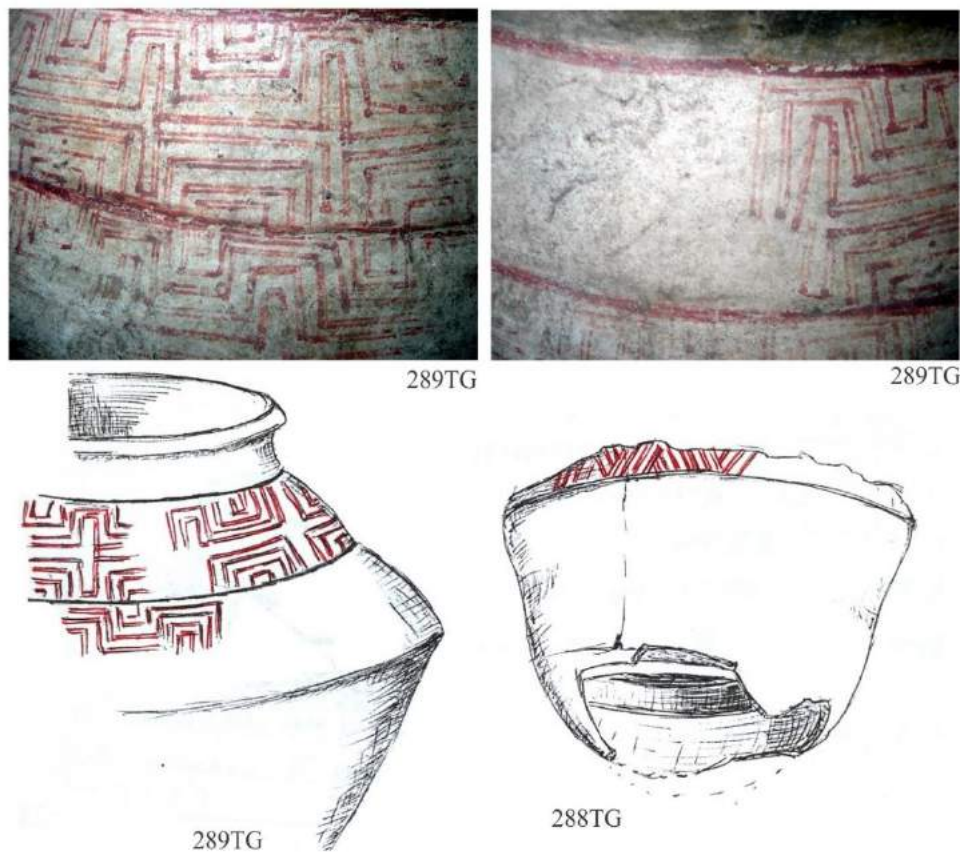


Figura 208: Exemplo peculiar de pintura inacabada, detalhe de produção.

As peças maiores apresentam, geralmente, uma composição de equilíbrio entre segmentos do recipiente, com curvatura, altura e proporção bem distribuídas pelo corpo, combinadas a uma aplicação de tinta que valoriza a relação entre os campos gráficos distribuídos acima da carena.

Uma dessas peças eu pude observar no Museu do Colégio Catarinense, um exemplar com mais de 60 cm de diâmetro de boca e 77 cm de altura.



Nome da instituição: Museu do Homem do Sambaqui "Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense. Florianópolis, Santa Catarina.

Número de registro de tombo: MHS-MCC-06.

Diâmetro da boca: 60 cm. Altura: 77cm.

Proveniência: Paulo Lopes, 1976

Bibliografia: Prous et al, 2017:142TG

Fotos: Jefferson Garcia



Figura 209: Exemplo de peça de produção madura

A morfologia apresenta boa harmonia entre os segmentos, a não ser pelo sulco que circunda e marca os limites de cada campo de bojo. Minha sugestão seria tratar-se, justamente, da área de encontro entre o início e o fim do sulco, sua junção. Esse é um desacerto possível, de perder a altura do traço, ou do sulco, problema ainda maior em peças tão grandes.

A aplicação de cada etapa pictórica, engobo branco, faixas e linhas vermelhas é feita com harmonia. Em especial, as linhas duplas que inscrevem na peça o padrão losangular encaixado, como uma teia, apresentam traços duplos com espessuras e espaçamentos muito regulares. Os campos se comunicam, e os traços se encaixam entre eles.

Na bibliografia, são muitos exemplares que apresentam magnífica aplicação de pintura, e essa produção está ligada ao alto desempenho na tarefa, vamos dizer, são peças da maestria.

Uma dessas peças, com padrão gráfico peculiar, está localizada no acervo do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas da Universidade

Federal do Paraná. Ela apresenta a borda quebrada e consiste em uma das peças mais altas da amostra.

Sobre as linhas vermelhas aplicadas sob engobo branco, descreve André Prous: “Os dois campos escalonados do ombro apresentam o mesmo motivo vermelho em forma de «T» de duas cabeças circundado por fitas concêntricas reforçadas por pequenos traços perpendiculares” (PROUS et al, 2017:176TG).



Fotos: Igor Chmyz
Digitalização: Rachel Rocha
a partir de desenhos de Chmyz.

Nome da instituição: Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas (CEPA) da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná.
Número de registro : N°C 63.
Diâmetro da boca: 51cm.
Diâmetro do bojo: 110 cm. Altura: 92cm.
Proveniência: Sítio PR AN 1: Fazenda Água da Fartura, Santana do Itararé-PR.
Vestígios associados: Urna relacionada a enterramento de adulto. Estava tampada com a porção inferior de recipiente grande. Continha, além de fragmentos ósseos humanos, três recipientes cerâmicos pequenos (dois simples e um serrungulado).
Bibliografia: CHMYZ, I. et alii, 1968; CHMYZ, I. 2002; VALENÇA, J. R. 1984; PORUS et al, 2017:176TG



Figura 210: Exemplo de peça com alta habilidade motora

O motivo gráfico é aplicado com espaçamento regular entre as linhas duplas, tem tamanho similar, sendo possível perceber uma regularidade e proporção dos grafismos encaixados. Esse é um tema pouco comum entre os recipientes do tipo *cambuchi*. Trata-se de uma peça pintada por alguma pessoa treinada, conhecedora e praticante da tarefa. A projeção do desenho apresenta uma forma que se alterna entre cada figura específica, mas sua distribuição causa um efeito de regularidade, como uma renda. Trata-se de uma peça que indica o grande desempenho adquirido.

Considerações: ensino e aprendizagem Tupiguarani

Essa pesquisa indica através de recipientes cerâmicos Tupiguarani a multiplicidade de pessoas envolvida na produção dos artefatos: mulheres adultas, jovens e crianças. Assim o artefato conta também sobre processos educativos, e variabilidade no que tange a habilidade das técnicas da olaria.

Tanto a manufatura quanto a pintura das peças indicam que os pratos e tigelas rasas, *ñãẽmbé*, eram alvo de mãos infantis, nas peças pequeninas, e seguem em diferentes tamanhos com mãos que indicam treino de aprendizes bem jovens nas peças maiores. Diferentes peças apresentam combinação de pessoas, em uma produção colaborativa, envolvendo desempenhos diferentes, o que reforça essa morfologia como suporte de aprendizagem preferencial da olaria, no fazer em conjunto.

Essas marcas não são tão claras nos recipientes do tipo *cambuchí*, pois mesmo as peças pequeninas envolvem equilíbrio em cada detalhe, e distribuição harmoniosa das linhas de pintura, nas quais mal se percebe a concatenação entre traços. Essa forma de recipiente não é de manufatura simples, justamente pela variação e concatenação entre segmentos diversos, com volume, ponto de inflexão e carena bem-marcadas. A maioria das peças parecem feitas por mãos sabedoras da olaria, já práticas ou mestras, e poucas indicam aprendizagem e trabalho colaborativo.

Essa regularidade ocorre em toda a coleção, que inclui peças de diferentes localidades. Essa permanência talvez indique uma estratégia educativa da olaria, com peças e grafismos de acordo com o processo de aprendizagem do fazer que justamente reflete aspectos do modo de ser e da construção da identidade. As peças indicam que diferentes pares de mãos atuaram na construção de artefatos cerâmicos.

Outro ponto que merece destaque é avaliar a faixa etária envolvida nessas produções Tupi.

Para o contexto Tupinambá, seguindo as nomeações de Évreux (2009), as “mocinha ou menina pequena”, entre 2 até 7 anos, *kugnantin-myri*, estavam expostas à produção cerâmica e manuseavam, amassavam e imitavam as mais experientes. Eram, portanto, audiência no processo produtivo, observavam a

produção em seus gestos e ritmos, e também eram participantes do processo produtivo, experimentavam a materialidade amassando e fazendo peças.

Essa faixa etária entre 2 e 7 anos comporta muita mudança no padrão de movimento. Para Gallahue, teórico da motricidade, esse período etário aproximado é nomeado de fase motora fundamental que se subdivide em estágio inicial (2-3 anos), estágio elementar (4-5anos) e estágio proficiente (6-7anos). Entre 2 e 4 anos as crianças costumam variar muito a pegada no instrumento, e sua forma de uso muitas vezes é testada de várias maneiras, com foco no movimento e não no efeito. Entre 4 e 7 anos se desenvolve e sedimenta a lateralidade, e se consolida a pegada no instrumento, controle da força na habilidade motora fina, orientação espacial e direção (GALLAHUE, OZMUN, GOODWAY, 2013; HAYWOOD, GETCHELL, 2016). Nessa fase a criança começa a despertar para o efeito produzido pelo movimento, seu produto.

Tratamos em um artigo recente (PROUS, PANACHUK, JÁCOME, 2019:figura 8) peças que parecem feitas por criancinhas a partir de 4/7 anos de idade. Em minha experiência atual, em fornecer um ambiente oleiro à minha filha (e também amiga de experimento) posso relatar que as peças dela são muito similares àsquelas analisadas no nosso artigo, tanto na técnica de produção quanto nas dimensões. A produção foi realizada na idade de 18 e 24 meses. Assim, ampliaria essa produção dessas peças para uma faixa etária entre 2/4 anos, para essa produção elementar feita por criancinhas.



Figura 211: Exemplos de recipientes de produção infantil.

Helena produziu os recipientes pela técnica do belisco, pois me viu realizar a tarefa dezenas de vezes, como viu outras muitas pessoas desde recém-nascida. Foi entre 1 ano e meio e 2 anos que aprendeu a fazer bolinhas de argila, pequeninas, e abrir o centro com o dedo. Depois passou a experimentar o uso de instrumento ou contramolde para conter a bolinha enquanto executava a perfuração central. Durante esse período ela produziu mais de 30 pequeninas peças, com cerca de 2cm de altura. Essa idade é bem inferior aos 4 anos que indicamos em um artigo recente para essa habilidade de fazer bolinhas e perfurar (PROUS, PANACHUK, JÁCOME, 2019). Certamente Helena tem grande incentivo para produzir peças, conhece várias ceramistas e reconhece as obras que temos em casa, de acordo com a autoria pois são pessoas de sua convivência. Imagino algo similar na vivência infantil em aldeias Tupi, no passado e no presente.

A amostra aqui selecionada parece indicar pouco essa faixa etária, a não ser por um único exemplar do Museu Júlio de Castilho (321TG, no registro aqui utilizado), entre as miniaturas de *ñãẽmbé*. Ele parece pertencer a essa classe de recipientes produzidos por criancinhas mais maduras, talvez essas sim entre 4/7 anos, na mesma classe etária indicada por Évreux.

Conforme indicamos anteriormente na etnoeducação Tupinambá, há grande incentivo na participação das tarefas e afazeres, e as crianças aprendem em seu grupo etário e em grupo familiar. Nessa faixa etária, entre 7 e 15 anos, a 'moça' é chamada *kugnantim* e é quando aprende todos os saberes e fazeres da vida da mulher, quando recebe instruções para auxiliar na construção da pessoa e da identidade.

Gallahue denomina de **fase motora especializada** as mudanças de aprendizagem, desenvolvimento e controle motor que ocorrem entre 7 e 14 anos, que subdivide entre estágio transitório (7/8 anos), estágio de aplicação (11/13), estágio de utilização ao longo da vida (acima de 14 anos). No primeiro estágio há o refinamento e controle das habilidades de estabilidade, locomoção e manipulação bem como sua coordenação e combinação para movimentos complexos do cotidiano, incluindo as ações recreativas e esportivas. Posteriormente, mudanças cognitivas associadas à base de experiência permitem escolhas e decisões conscientes em cada tarefa. Aumento da precisão e controle motor, e a clareza das ações e decisões. Por fim, e de maneira

contínua, está relacionada ao ápice do desenvolvimento motor no sentido de sua desenvoltura de movimentos a depender de oportunidades de treino, motivação e o desempenho na tarefa.

A maioria das peças de aprendizagem Tupiguarani encontram-se nessa faixa etária, a cerâmica marca a presença jovem nessa sociedade. Essa aprendizagem se reverbera em tarefas relacionadas à olaria e suas marcas. Certamente é preciso treino para conseguir aprender a tarefa. Em especial nas peças abertas nota-se a presença de mãos ainda treinando a disposição das linhas, a repetição de um padrão e a colaboração entre pessoas diferentes.

Conforme indicam cronistas, a menarca (que pode ocorrer entre 12/14 anos) é inscrita na pele por desenhos e escarificações que inscrevem no corpo da mulher as marcas de sua construção como pessoa. Quando chega esse momento a jovem mulher já conhece todos os afazeres da comunidade, é uma prática na olaria. Entre 15 e 25 anos as mulheres se formariam como práticas, lidando com a vida em suas comunidades de prática. Podemos inferir que dominam com destreza todas as tarefas, incluindo a olaria.

Em todas as categorias de idade nota-se a preocupação em compartilhar o saber. A partir dos vinte e cinco aos quarenta, há um empenho das mulheres, *kugnam* (ÉVREUX, 2007:83) em ensinar. O que nos faz pensar nessa etnoeducação que pode ser sobreposta analogicamente ao material arqueológico. Nessa classe etária, as jovens têm entre sua responsabilidade compartilhar o saber, o que inclui a cerâmica em todas as suas formas de relação.

As mulheres mais velhas deveriam ser sabedoras e grandes práticas da olaria, servindo como inspiração produtiva. Deveriam ser essas as mulheres a trazer histórias da olaria, lembrar velhas receitas e usos, inspirar o empenho na tarefa. Algumas peças da coleção parecem feitas por pessoas com grande habilidade como resultado de prática. Algumas peças somente podem ser feitas por Mestras oleiras.

A análise gestual permite um colorido vivo ao delinear a variedade de corpos no registro arqueológico através dos artefatos. Podemos descrever graus de habilidade e argumentar solidamente sobre processos de ensino e aprendizado no passado, pensar na aquisição, desenvolvimento e controle da habilidade motora. A análise gestual permite verificar a materialização dos

processos de ensino e aprendizagem através do movimento marcado na argila plástica e eternizado pela cozedura. Identificamos peças que podem ser atribuídas a crianças pequenas; e outras que marcam treinos e experimentos por aprendizes. Além de peças produzidas por artesãs de alto desempenho, e recipientes produzidos colaborativamente por pessoas com graus de habilidades distintas, como mestra, prática e aprendiz.

Há uma diversidade de agentes históricos que incluem crianças, jovens e pessoas adultas no registro arqueológico. Esses muitos exemplos indicam marcas físicas, materiais que nos traz elementos para pensarmos maneiras e métodos para incluir uma análise que permita ver como o processo de aprendizagem é longo, e nele podemos observar a relação entre mulheres, a colaboração como parte do processo de ensino e aprendizagem.

Considerações finais: A cerâmica como materialização das relações de aprendizagem

As mãos que moldam um pote ou uma panela de barro trazem um pedaço do território e toda a sua sabedoria.
Célia Xakriabá Correa, 2018:40.

Produzir peças cerâmicas inclui a lida com diferentes elementos e fenômenos, com substâncias e procedimentos, com um coletivo, uma maneira de fazer-ser ceramista. Trata-se de criar um corpo e um par de mãos em uma atividade envolvente intelectualmente, fisicamente, simbolicamente, em cada comunidade de prática. Esse é o foco da tese, entender os artefatos cerâmicos arqueológicos como materializações de relações de aprendizagens, valorizando o processo e o produto da olaria. Ao mesmo tempo, visibilizar a história de gerações de mulheres nesse contexto. Cada caco e cada pote é também um corpo situado, que pode dar detalhes de sua feitura e suas relações no território e saberes emaranhados.

É o corpo da mulher, concreto, ativo, sensível e voluntarioso que se empenha na tarefa de modelar e ser modelado pela argila, que também é concreta, ativa, sensível e voluntariosa. É na prática da relação de aprendizagem que o recipiente e a pessoa são concebidos de forma gradual e dinâmica, dentro das comunidades de prática, em seus territórios.

Esse corpo ativo se constrói vinculado à sua comunidade de prática, ao seu território e à sua sabedoria pensada, como ressalta Célia Xakriabá, em uma relação que inclui processo e produto em sua construção sensível e concreta.

Quando falamos dos conhecimentos vindos a partir das práticas do barro, não estamos falando apenas do barro como material ou como artesanato, porque ainda que uma panela de barro quebre, o processo de conhecimento constituído na sua produção permanece, não se trinca, por isso é importante pensar as práticas para além do próprio objeto, em especial porque, para nós indígenas, o mais importante não é o produto e sim o processo (XAKRIABÁ CORREA, 2018:183).

Desde o início da pesquisa, a experimentação arqueológica para mim foi um processo de aprendizagem continuada. Esse caminho me parecia adequado na medida em que não somente aprendia a fazer recipientes Tupiguarani, mas fundamentalmente criava meu par de mãos, no processo de gestar outros corpos. Aprendia com a argila e com o fogo, com as coisas e substâncias, com

a minha rede de saber e meu “kit de ferramenta”; a criar um corpo e a solucionar problemas em toda sua inteireza de fatores emaranhados. Embarcar na produção de peças me fez perceber a realidade concreta e sensível da produção, como indicou Hamilakis (2014), trazendo o corpo impregnado de barro como modo de aprender, marcando a sabedoria do corpo vinculado ao processo e ao produto cerâmico, em um método tradicional, de ação e exemplo.

Como salientou Célia Xakriabá (2018), esse vínculo do corpo ao território implica em saberes ligados à maneira de produzir e manejar o ambiente, de contar as histórias de origem, de estar no mundo. Implica a construção de um corpo, um ritmo de corpo múltiplo e também único. São técnicas corporais entranhadas no corpo (MAUSS, 2003, 2005).

Nessa pesquisa, a olaria inclui tanto o processo de feitura quanto o produto. Interessa deixar claro que fazer cerâmica envolve muito trabalho e empenho, saberes diversos sobre uma infinidade de usos e protocolos, narrativas que constroem e atualizam a memória intergeracional, técnicas específicas, regras de ação e impedimentos. Para debater esse tema utilizei um repertório amplo de narrativas em busca do lugar da olaria e da aprendizagem em comunidades falantes do tronco Tupi-guarani, através de informações históricas, linguísticas e etnográficas.

Essa argumentação permitiu situar a olaria como artefato que vincula mulheres através de todo processo de aprendizagem que é longo, de narrativas que despertam a memória, de palavras que constroem relações e criam elos entre as gerações. Essa percepção foi útil para pensar a cerâmica arqueológica como materialização dessas relações, traçando uma pesquisa que aciona a aprendizagem também para pensar a prática acadêmica. A experimentação arqueológica aparece aqui como estratégia de incluir o corpo produtor na pesquisa, pensar com o corpo. Esse cenário trouxe um colorido para pensar as cerâmicas arqueológicas Tupiguarani.

Por isso percorri esse longo caminho de escrita, trazendo informações múltiplas sobre a cerâmica enquanto aprendizagem (GOSSELAIN, 2018), como construção de corpo-pessoa e identidade-território, materializados em um recipiente-memória. Acionando uma narrativa de longa duração que se inscreve na multiplicidade de informações para pensar o lugar da cerâmica e sua

significância, e assim refletir sobre a aprendizagem através do caco e do recipiente.

O caco e o recipiente existem em suas múltiplas temporalidades. A sua realidade fragmentada, de caco, conta sobre seu processo e sua história, ao mesmo tempo que conta de seu passado quando estava em sua inteireza, e do seu futuro em narrativas sobre o que virá a ser.

Minha escolha nessa escrita foi justamente em trazer o corpo como elemento de destaque, incluindo meu empenho na prática do barro e o corpo impregnado no caco e no recipiente. Essa forma de aprender, valorizando “o corpo que elabora o conhecimento” (XAKRIABÁ CORREA, 2018:187), trouxe questões para pensar a maneira de utilizar conceitos e estratégias de análise na cerâmica arqueológica. Essa maneira de abraçar o saber, através da ação e do exemplo, trazem renovações metodológicas e epistêmicas, e a lembrança de um corpo produtor situado. No caso em estudo, gerações de mulheres inscritas através dos cacos, histórias femininas de microescala e de macro escala, ao pensar em processos de produção e gestos e também em seus aspectos educacionais.

Observar os fragmentos e buscar estratégias de análise permitiram uma descrição de uma cadeia operatória sensível e concreta, que leva a sério as escolhas a partir de um emaranhado de correlatos materiais. Valorizando cada gesto que pode ser visto em cada naco. As histórias de fragmentos foram então tramadas em seus detalhes no processo produtivo, em especial.

Incluir a aprendizagem para a análise cerâmica arqueológica permite um colorido vivo ao delinear a variedade de corpos no registro arqueológico através dos artefatos, elucidando aspectos sociais e educacionais. Corpos que se constroem de diferentes maneiras em relação à olaria, corpos situados e múltiplos. Conforme apresentado, podemos descrever graus de habilidade e argumentar solidamente sobre processos de ensino e aprendizado no passado, pensar na aquisição, desenvolvimento e controle da habilidade motora, estratégia de ensino. A análise gestual permite verificar a materialização dos processos de ensino e aprendizagem através do movimento marcado na manufatura, marcas de um corpo. Identificamos peças que podem ser atribuídas a crianças pequenas; e outras que marcam treinos e experimentos por aprendizes. Além de peças produzidas por artesãs de alto desempenho, e

recipientes produzidos colaborativamente por pessoas com graus de habilidades distintas, como mestra e aprendiz.

A presença de marcas como respingos e gotejamentos, ou um traço com eixo fora do padrão, também indicam processos de ensino. Indicam tanto a maneira de encarar a experiência (desmanchar ou não o que é inesperado) quanto a forma de movimentar o corpo humano em relação ao recipiente.

Identificar a sequência temporal dos grafismos, entendendo a biografia da produção, é outro ganho da análise que inclui a aprendizagem e o gesto técnico. Os dados materiais nos permitem avaliar a ordenação do espaço da vasilha e a cronologia dos traços. Neste ponto é possível traçar as escolhas culturais para o espaço da vasilha, a própria divisão espacial e as sucessivas ações (a temporalidade) para realizar a tarefa, remetem à espacialidade do pote e do corpo. A forma de conceber e dividir o espaço da peça, seu corpo.

A análise da composição dos grafismos, a geometria, permite entender a expressão formal dos elementos gráficos. O padrão gestual acionado modifica desde a aquisição da habilidade até a maestria. Geralmente a forma do grafismo varia muito no início da aprendizagem, tornando-se estável em certo momento de prática. Podemos aqui entender estratégias de ensino e marcas de treino e aprendizagem.

A análise do tamanho e largura dos traços, bem como o espaçamento entre eles marca a cinemática e permite entender o ritmo de produção, e o cansaço motor. As regras culturais estudadas através dos gestos incluem o ritmo de inserção de cada traço. Inserir o corpo cerâmico como biografia para nele mensurar a prática do corpo humano através de ritmos e performances enraizadas na materialidade do movimento. Tanto a geometria quanto a cinemática comportam ciclos de repetições rítmicas e denotam o tempo e o espaço social (INGOLD, 2000). Ritmo corporal entendido como construção sucessiva e resolução de problemas. A aprendizagem de corpo, marcada na diversidade de corpos que materializam relações ao fazer uma peça de barro.

Assim, espero ter trazido questões para demarcar estratégias de ação para observar os gestos técnicos como materialização dessas relações de aprendizagem nos artefatos cerâmicos arqueológicos.

Como salientou Gosselain (2018) a olaria implica em um processo de aprendizagem invisível (talvez invisibilizado) de longa duração que implica na

construção da identidade. Justamente por se conectarem de forma tão profunda, tão íntima, sendo um corpo amalgamado no outro, é possível delinear a pessoa e sua rede no artefato. Trata-se de uma biografia que entrelaça o corpo humano e o corpo cerâmico posto que estão em pé de igualdade no que tange sua ontologia.

A atividade produtiva está imersa em uma estrutura complexa, que desperta um interesse em si própria e em seus mecanismos múltiplos, que são pelo menos técnicos, estéticos, filosóficos e éticos (SENNETT, 2009). Transformar a argila em um artefato cerâmico é um ato técnico, físico, mágico, espiritual e real, como apontou Mauss (2003) a respeito de outras técnicas corporais. O artefato cerâmico está inserido em diferentes espaços do território, marca eventos sociais e políticos, a vida, a festa e a morte. Estes atos se somam e formam um emaranhado de relações (INGOLD, 2012, HODDER, 2012), já que acionam uma interconexão de cadeias operatórias, de saberes e fazeres (LEROI-GOURHAN, 1964), despertam conexões e intencionalidades (STHRATERN, 2006, 2013, 2014, GELL, 2001).

Essa pesquisa tem ainda o interesse em salientar, através da olaria Tupi, que toda essa construção envolve a história de mulheres produtoras de artefatos, narradoras e construtoras de histórias e saberes, que produzem ativamente seus corpos e corpos alheios em suas comunidades de prática. O processo de aprendizagem cerâmica é longo, e envolve humanidades e materialidades atreladas ao modo de fazer-ser ceramista em cada comunidade de prática, em uma construção cotidiana e emaranhada ao ciclo de vida. Esse percurso está marcado nas peças através de gestos técnicos que se relacionam ao resultado de prática e aprendizagem em dada comunidade, é o resultado da uma diversidade de pessoas em seu ciclo de vida, ao mesmo tempo é uma construção coletiva e múltiplo. O cenário da arqueologia se abre para uma narrativa de uma diversidade de corpos que se constroem enquanto pessoas com identidade marcada no território e nos processos relacionais, refletidos nos produtos. A aprendizagem permite que possamos observar no artefato a relação entre pessoas e coisas em um contexto, detalhando o processo dessa gestação.

Referências bibliográficas

ABBEVILLE, Claude d'. *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e suas circunvizinhanças*. São Paulo: Siciliano. 2002.

ADOVASIO, J.M; SOFFER, Olga, PAGE, Jake. Capítulo 12: Evolução Agrícola. Conclusão: Não tão invisíveis, afinal. IN: *Sexo Invisível. O verdadeiro papel das mulheres na pré-história*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record. 2009.

ALMEIDA, Fernando Ozorio de; NEVES, Eduardo Góes. Evidências arqueológicas para a origem dos tupi-guarani no leste da Amazônia. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 499-525, Dec. 2015.

ALMEIDA, Fernando Ozório. A arqueologia dos fermentados: a etílica história dos Tupi-Guarani. *Estud. av. [online]*. vol.29, n.83, pp.87-118. 2015.

ALMEIDA, Fernando Ozório. *O complexo Tupi da Amazônia Oriental*. Dissertação de Mestrado. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ALMEIDA, Mauro. A. A fórmula canônica do mito. In: QUEIROZ & RENARDE (Org.). *Lévi-Strauss. Leituras Brasileiras*. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, p.161-199. 2013.

AMORELI, Filipe. Análise do material lítico do sítio arqueológico Florestal II, de ceramistas Tupiguarani. *Trabalho de Conclusão de Curso* (Graduação em Ciências Sociais) - Universidade Federal de Minas Gerais. Orientador: André Pierre Prous. 2007.

ANCHIETA, de Celso Vieira, Anuário do Museu Histórico Nacional, História do Brasil, de Raphael Galanti, 1911.

ARIÈS, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Plon, 1960.

AYROSA, Plínio. *Vocabulário Português Brasília*. Universidade de São Paulo. Etnografia Tupi-guarani. Boletim 135. 1951.

AYTAI, Desidério. Um estilo de decoração tupi: ordem no caos. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, (48): 22-35, Paulínia. 1991.

BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo. Martins Fontes. 2008 [1949]

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade. Ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo. Martins Fontes. 2013 [1948].

BACHELARD, Gaston. *A água e o sonho*. São Paulo. Martins Fontes. 2016 [1941].

BALDUS, Herbert. Ciclo de vida dos Tapirapé. In Dante Leite (org). *O desenvolvimento da criança*. São Paulo: Unesp, 2010, p.73-92.

- BALFET, H., FAUVET-BERTHELOT, M. F., MONZON, S. *Lexique etypologie des Poteries: Pour la Normalisation de la Description des Poteries*. Paris, 1983.
- BARBOSA, Padre Lemos. *Pequeno Vocabulário Tupi-Português*. Rio de Janeiro: São José. 1951.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai. Rituais de Máscaras no Alto Xingu*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP. 328p. 2008.
- BARELA, José Angelo. Aquisição de habilidades motoras: do inexperiente ao habilidoso. In: *Motriz*, volume 5, número 1. Junho de 1999. P. 53-57. 1999.
- BARREIROS, João e NETO, Carlos. *O Desenvolvimento Motor e o Género*. <https://www.researchgate.net/publication/266467598>, 2016.
- BARREIROS, João e PASSOS, Para. O controlo dos movimentos e a aprendizagem motora. In: Passos, P. (ed). *Comportamento motor, controlo e aprendizagem*. MH Edições. Universidade Técnica de Lisboa. Faculdade de Motricidade Humana. Lisboa, Portugal, p.5-26. 2013.
- BARROS, Manoel. *O livro das ignorâncias*. Rio de Janeiro: Avaguara. 1993.
- BAXTER, Jane Eva. Los niños como actores culturales en las interpretaciones arqueológicas: grafitis del siglo XIX en San Salvador, Bahamas. *Complutum*. Infância e cultura material na arqueologia. 21 (1): 181 -196, 2010.
- BAXTER, Jane Eva. *The Archaeology of Childhood*. Children, gender and material culture. Walnut Creek, CA: Alta Mira Press, 2005.
- BERROCAL, María Cruz. Feminismo, teoría y práctica de una arqueología científica. *Trabajos de Prehistoria*. 2009. 66, N.º 2, julio-diciembre 2009, pp. 25-43.
- BOGGIANI, Guido. *Os caduveos*. Belo Horizonte: Itatiaia. 1945.
- BRANQUINHO, Fátima e NOGUEIRA, Maria. Quem disse que não existe a ciência do ceramista? *PROA. Revista de Antropologia e Arte*, nº3. <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/issue/view/136>
- BROCHADO, José Proenza. *An ecological model of the spread of pottery and agriculture into Eastern South America*. 1984. Thesis (PhD. in Anthropology) - University of Illinois. Urbana Champaign.
- BROCHADO, José Proenza. *Desarrollo de la tradición cerámica Tupiguarani*. *Gabinete de Arqueologia* 3. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1973.
- BROCHADO, José Proenza; MONTICELLI, Gislene. Regras práticas na reconstrução gráfica da cerâmica Guarani por comparação com vasilhas inteiras. *Estudos Ibero-americanos*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 107-18, 1994.

BROCHADO, José. A tradição cerâmica Tupiguarani na América do Sul. In: *CLIO*. Nº3. *Série Arqueologia* 1. UFPE. PP-47-60, 1980.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Espanha. Editora Paidós. 2008.

CABRAL, M. 'E se todos fossem arqueólogos?': experiências na Terra Indígena Wajãpi. *Anuário Antropológico*/2013, Brasília, UnB. 39 (2), 2014. PP: 115-132, 2014.

CADOGAN, León e MELIÀ Bartomeu, S.J. '*Che retambipe (Datos para el estudio de la función de la mujer en la organización social de los Guaraní)*', Biblioteca Curt Nimuendaju. 1971.

CADOGAN, León. Aporte a la etnografía de los Guaraní del Amambái, Alto Ypané. *Revista De Antropología*, 10(1-2), 43-91, 1962.

CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta: Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá* Boletim (n. 227) da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo Antropologia n. 5, 217 p. São Paulo: USP. Inclui um vocabulário alfabético mbyá-guarani - espanhol (p. 191-210) e "Nota Preliminar" de Egon Schaden. http://etnolingüística.wdfiles.com/local--files/biblio%3Acadogan-1959-ayvu/Cadogan_1959_AyvuRapyta.pdf. 1959.

CALDARELLI, Solange. e PANACHUK, Lilian e KERN, Dirse. *Resgate dos sítios arqueológicos identificados na área da empresa Aços Laminados do Pará/PA*. Relatório final de campo. Relatório Técnico IPHAN. Belém: Scientia Consultoria Científica/ IPHAN 2011.

CALDARELLI, Solange. e PANACHUK, Lilian. 2013. *Resgate dos sítios arqueológicos identificados na área da empresa Aços Laminados do Pará/PA*. Relatório final de laboratório e educação patrimonial. Relatório Técnico IPHAN. Belém: Scientia Consultoria Científica/ IPHAN, 2013.

CAMPOS, Sandra Maria. *Bonecas Karajá: modelando inovações, transmitindo tradições*. Tese de Doutorado. Departamento de Ciências Sociais e Antropologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

CANOTILHO, Maria. *Processos de cozedura em cerâmica*. Série Estudos. Edição do Instituto Politécnico de Bragança. 2003.

CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1980.

CARNEIRO, R. "Cariapé": um caso de padronização de erro em arqueologia. *Revista de Arqueologia*, v.22, n11, 2009. <http://revista.sabnet.com.br/index.php/revista-de-arqueologia/article/view/164>

CARROL, W. R.; BANDURA, A. Representational guidance of action production in observational learning: a causal analysis. *Journal of Motor Behavior*. v. 22, p. 85-97. 1990.

CARVALHO, Adriano. Análise da morfologia, do uso e do gestual de fabricação da cerâmica no vale do Peruaçu-MG. *Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico*. UFMG. Belo Horizonte. Vol. 19: 469-500. 2009.

CARVALHO, J. 2011. *Avaliação da proficiência motora em crianças. Estudo da validade clínica do teste de Proficiência motora Bruininks-Oseretsky numa população de crianças, entre os 5 e 7 anos de idade, com perturbações do desenvolvimento*. Dissertação. Universidade Técnica De Lisboa. Faculdade De Motricidade Humana. 233p.

CARVALHO, Sílvia. A cerâmica e os rituais antropofágicos. *Revista de Antropologia*. Universidade de São Paulo. USP, São Paulo, vol. 26, p. 39-52, 1983.

CEREZER, Jedson e SOARES, André. Reconstrução experimental da tecnologia cerâmica guarani: gestos e pensamentos. *Tempos Acadêmicos. Revista do curso de História*. N.11. 2013

CEREZER, Jedson. *Cerâmica Guarani: manual de experimentação arqueológica*. Erechim, RS. Habilis, 160p. 2011.

CHALMIN, E.; VIGNAUD, C.; SALOMON, H.; FARGES, F.; SUSINI, J.; MENU, M.. Minerals discovered in paleolithic black pigments by transmission electron microscopy and micro-X-ray absorption near-edge structure. *Applied Physics A*.83(12):213–218, 2006.

CHAMORRO, Graciela. Antonio Ruiz de Montoya y sus léxicos de la lengua guaraní: posibilidades de uso en la Historia y en la Antropología. In: *Revista de Lingüística Antropológica*. Volume 6. Numero 2. Dezembro de 2014. pp.429-449.

CHAMORRO, Graciela. *Decir el cuerpo*. Historia y etnografía del cuerpo em los Guarani. Asunción, Paraguay: Fondec, 2009.

CHAMORRO, Graciela. *Os guarani: sua trajetória e seu modo de ser*. Cadernos do COMIN. São Leopoldo (8). 1999.

CHAMORRO, Graciela. *Terra Madura, Yvy Araguayje: fundamentos da palavra guarani*. Dourados: Editora UFGD. 367pp. 2008.

CHMYZ, Igor. Terminologia Arqueológica Brasileira para Cerâmica. *Cadernos de Arqueologia*, nº1. Paranaguá: Universidade Federal do Paraná (UFPR), 1976, p. 121-147.

CHYMZ, Igor. Modelagens cerâmicas em sítios Tupiguarani do Paraná, São Paulo e Mato Grosso do Sul. In André Prous e Tania Andrade Lima (ed.). *Os ceramistas Tupi*. Volume II, elementos decorativos. Belo Horizonte: Iphan/Sigma, 2010, p. 89-112.

CONKEY, Margaret & SPECTOR, Janet. 1984. Archeology and the study of gender. *Advances in archaeology Method and Theory*. Vol.7, pp.1-38.

CONNOLLY, K. Desenvolvimento-motor: passado, presente e futuro. *Revista Paulista de Educação Física*, São Paulo, supl.3: 6-15. 2000.

CONNOLLY, K. e ELLIOTT, J. A função da mão: evolução e ontogênese do comportamento da criança. In: Blurton, J. (ed). *Estudos etológicos do comportamento da criança*. Biblioteca Pioneira em Ciências Sociais. São Paulo, p. 341-396, 1981.

CONNOLLY, K. J. Desenvolvimento Motor: passado, presente e futuro. *Revista Paulista de Educação Física*. São Paulo: supl. 3, p. 6-15, 2000.

CONNOLLY, K. J.; DALGLEISH, M. The emergence of a tool-using skill in infancy. *Developmental Psychology*. v. 25, 894-912, 1989.

CONNOLLY, Kevin e ELLIOTT, John. A função da mão: evolução e ontogênese do comportamento da criança. In: Blurton, J. (ed). *Estudos etológicos do comportamento da criança*. São Paulo: Biblioteca Pioneira em Ciências Sociais. 1981. p. 341-396.

CORREA, Célia Xakriabá. *O barro, o jenipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação Profissional em Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília. 2018.

CORRÊA, Ângelo. Tetama nas matas mineiras: sítios Tupi na microrregião de Juiz de Fora - MG. *Dissertação de Mestrado, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo*, São Paulo. 2009.

CORRÊA, A.A. & SAMIA, D.G. 2006. Cronologia da Tradição Arqueológica Tupiguarani. Anais do II Simpósio Internacional "O Povoamento das Américas", Fundação Museu do Homem Americano, Piauí. 2006.

COVARRUBIAS Orozco, Sebastián. Tesoro de la lengua castellana o española. 1611.

CRUZ, D. *Lar doce lar? Arqueologia Tupi do Ji-Paraná (RO)*. Dissertação de Mestrado. MAE-USP. São Paulo. 174p. 2008.

DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca: cerâmica popular do vale do Jequitinhonha, MG*. São Paulo: Imprensa Oficial. 2008.

DANTAS, V.J. & LIMA, T.A. *Pausas para um banquete. Análise de marcas de uso em vasilhames cerâmicos pré-históricos do Sítio Justino, Canindé do São Francisco, Sergipe*. Museu de Arqueologia do Xingó. 150p. 2006.

DE MIGUEL IBÁÑEZ, Maria Paz. Una visión de la infancia desde la osteoarqueología: de la Prehistoria reciente a la Edad Media. *Complutum*. Infância e cultura material na arqueologia. 21 (2):135-154, 2010.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. – v. I e II; Tomo II – v. III. São Paulo: Biblioteca Histórica Brasileira, Edusp; Editora Itatiaia Ltda, 1989.

DELFORGE, Alexandre Henrique. O sítio arqueológico Cerâmica Preta: estudo das técnicas e da cadeia operatória da cerâmica queimada em ambiente redutivo dos povos pré-coloniais praticantes da tradição cerâmica Aratu-Sapucai. 2017. Tese (Doutorado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.71.2017.tde-19122017-102422. Acesso em: 2021-03-30.

DÍAZ-ANDREU, M. Género y Arqueología: una nueva síntesis. La arqueología del género y la Arqueología en España, en M. Sánchez Romero (ed.). Granada, Universidad de Granada:13-51, 2005.

DIAZ-ANDREU. *A World History of 19th century archaeology – nationalism, colonialism and the past*. Oxford: Oxford University Press. 2004.

DOBRES, M. and HOFFMAN, J. Social Agency and the dynamics of prehistory technology. *Journal of method and theory*, 1 (3): 211-258. 1994.

DRUC, Isabelle y CHAVEZ, Lisenia. *Pastas cerâmicas em lupa digital. Componentes, textura y tecnologia*. Deep University Press. 2014.

DRUMOND, Carlos. Vocabulário na lingua Brasílica. Biblioteca Nacional de Lisboa, São Paulo. Volume 1 e 2. 1952, 1953.

EHRENREICH. *Divisão e distribuição das tribus do Brasil segundo o estado actual dos nossos conhecimentos*. *Revista da Sociedade de Geographia do Rio de Janeiro*. Tomo VIII, 1º. Boletim, p. 3-55. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos. 1891.

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf Th., and TESCH-ROMER, Clemens. The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review*. American Psychological Association, Inc. 1993, Vol. 100. No. 3, 363-406.

ÉVREUX, Yves d'. *História das coisas mais memoráveis acontecidas no Maranhão nos anos 1613 e 1614*. Brasília: Edições do Senado Federal. Volume 94, 2007.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetada. *Caderno de campo*. V.13. p. 155-161. 2005.

FERNANDES, João. *De Cunhã a mameluca. A mulher Tupinambá e o nascimento do Brasil*. Editora UFPB: João Pessoa. 2016

FERNANDES, Florestan. *A organização social dos Tupinambá*. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1989.

FERNANDES, Florestan. *Investigação etnológica no Brasil e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1975.

FLORENCE, Hercule. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas, de 1825 a 1829*. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1948.

FLORENCE, Hercule. Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas pelas Províncias brasileiras de São Paulo, Mato Grosso e Grão-Pará (1825-1829). Tradução Francisco Álvares Machado e Vasconcellos Florence. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1977.

FLUSSER, Vilém. Gestos. São Paulo. Annablume. 2014.

GALLAHUE, D. A classificação das habilidades de movimento: um caso para modelos multidimensionais. *Revista de Educação Física/UEM*. Maringá, v. 13 (2): 105-111 (2. sem.). 2002.

GALLAHUE, David; OZMUN, John, GOODWAY, Jacqueline. Compreendendo o desenvolvimento motor: bebês, crianças, adolescentes e adultos. Porto Alegre: ARTMED, 2013.

GÂNDAVO, Pero. Tratado das terras do Brasil. Edições do Senado Federal: Brasília. Volume 100. 2007.

GANDON, BOOTSMA, ENDLER, GROSMAN. How can the fingers shape a pot? Evidence for equivalent function in culturally distinct motor skills. *PloS One*. 8(11): e81614-doi:10.1371/journal.pone.0081614. Novembro de 2013.

GARCIA, Lorena. *Arqueologia na região dos interflúvios do Xingu-Tocantins*. A ocupação Tupi no Cateté. Dissertação de Mestrado. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

GERO, Joan. Sociopolítica y la ideología de la mujer em casa. In: COLOMER et al (comp). *Arqueologia y Teoría Feminista*. Estudios Sobre Mujeres Y Cultura Material En Arqueología. 1999, p. 341-355.

GEBER, M.; DEAN, R. F. A. Psychomotor Development in African Children: the Effects of Social Class and the Need for Improved Tests. *Bulletin of the World Health Organisation*. 18(3):471-6., 1958.

GELBERT, Agnès. Emprunt technique et changement gestuel: mesure des contraentes motrices em jeu dans les emprunts céramiques de la vallé du Senegal. *Revue d'anthropologie des connaissances*. Vol.XIV n.2. p. 261-281. 2002.

GIAROLLA, R.; FIGUEIRA JR., A.; MATSUDO, V. Análise da força da mão dominante em relação à mão não dominante em escolares de 8 a 18 anos. *Revista Brasileira de Ciência e Movimento*. 5 (1): 31-39. 1991.

GILCHRIST, Roberta. Archaeology and the life course: a time and age for gender". In: Linn Meskell and Robert W Preucel (eds). *A companion of social archaeology*. United Kingdom: Blackwell Publishing Ltda, 2007, p.142-160.

GOSDEN, C. *Anthropology and Archaeology: a changing relationship*. London. Routledge. 228p. 1999.

GOSSELAIN, O. P. Pottery *chaînes opératoires* as historical documents. *Oxford Research Encyclopedia of African History*. Publicação online. doi: 10.1093/acrefore/9780190277734.013.208 2018.

GOSSELAIN, O. D'une histoire à l'autre. Retoursur une théorie des liens entre langues et techniques en Afrique. In: Schlanger, N. e Taylor (eds.). *La préhistoire des Autres. Perspectives archéologiques et anthropologiques*. Paris: INRAP/La Découverte. pp. 83-97, 2012.

GRAETSCH, H.; FLÖRKE, O.W.; MIEHE, G. The natural of water in chalcedony and opal-C from Brazilian agate geodes. *Phys Chem Min*, 12:300-306, 1985.

GREBER, E. *Tratado de cerámica*. Barcelona. Gustavo Gili Editor. 622p. 1938.

GRECO, P. J.; BENDA, R. N. Aprendizagem e desenvolvimento motor I. In: Carla Ivonete Silva; Ana Cláudia Porfírio Couto. (Org.). Manual do treinador de natação. 1ed. Belo Horizonte: Edições FAM, v. 1, p. 15-40. 1999.

GUEVARA, Padre José. Historia del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán. Biblioteca Universal. 2006.

HAMILAKIS, Yannis. Archaeological ethnography: a multitemporal meeting ground for archaeology and anthropology. *Annual Review of Anthropology* 40: 399-414, 2011.

HAMILAKIS, Yannis. *Archaeology and the Senses: Human Experience, Memory, and Affect*. Cambridge University Press. 2014.

HARAWAY, Donna. 2001. Manifesto ciborgue - ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. Autêntica. 142p. 2001.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu* (5) 1995:7-41

HARMAN, Jon. <http://www.dstretch.com/>

HAYWOOD, Kathleen; GETCHELL, Nancy. *Desenvolvimento motor ao longo da vida*. Porto Alegre: ARTMED, 2016.

HECKENBERGER, Michael, NEVES, Eduardo & PETERSEN, James. De onde surgem os modelos? As origens e expansões Tupi na Amazônia Central. In: *Revista de Antropologia*, v.41, n.1. São Paulo. 1998.

HEGMON, M.. Technology, Style And Social Practices: Archaeological Approches. In: STARK, M. (ed). *The archaeology of social boudaries*. Washington. Smithsonian Institution Press. 1998.

HENDON, J. Living and working at home: the social archaeology of household production and social relations. In: Meskell, S. & Preucel, R (ed). *A companion of social archaeology*. Blackwell Publishing Ltda, p. 273-286. 2007.

- HENDON, J.. Living and working at home: the social archaeology of household production and social relations. In: Meskell, S. & Preucel, R (ed). *A companion of social archaeology*. Blackwell Publishing Ltda, p. 273-286. 2007.
- HILBERT, Peter Paul. A cerâmica arqueológica da região de Oriximiná. Belém: Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, (Publicação n. 9), 1955.
- HODDER, Ian. Creative thought a long-term perspective. In: Mithen, S. (ed). *Creativity in the evolution and the prehistory*. London and New York: Ed. Routledge, p. 44-56. 2005.
- HODDER, Ian. Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things. Blackwell Publishing. 252p. 2012.
- HUGH-JONES, S. The fabricated body: objects and ancestor in Northwest Amazonia. In: SANTOS-GRANERO, F. (Org.). *The occult life of things: native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson. The University of Arizona Press. Pp. 33-59. 2009.
- INGOLD, Tim. Lines: a brief history. London: Routledge, 2007.
- INGOLD, T. *The Perception of Environment. Essays on livelihood, dwelling and skills*. London: Routledge. 465p. 2000.
- INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.
- INGOLD, Tim.. Being alive: essays on movement, knowledge and description. London. New York: Routledge. 2011.
- JÁCOME, C; CARVALHO, A; PANACHUK, L. Os gestos na decoração de vasilhas Tupiguarani em Minas Gerais. In: Prous, A. & Lima, T.A. (ed). *Os Ceramistas Tupiguarani*. Volume 2. Editora IPHAN/Sigma. Belo Horizonte, p. 37-56. 2010.
- JECUPÉ, Kaká Werá. Tupã Tenondé, a criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral. Guarani. São Paulo: Peirópolis. 2001.
- JOYCE, Rosemary. Girling the girl and boying the boy: the production of adulthood in Ancient Mesoamerica. *World Archaeology*. Vol. 31. N3. Human Lifecycles. Feb. p. 473-483. 2000.
- KAMP, K. A. Where Have All the Children Gone? The Archaeology of Childhood. *Journal of Archaeological Method and Theory* (8.1): 1-34. 2001.
- KAMP, Kathryn. Entre el trabajo y el juego: perspectivas sobre la infancia en el suroeste norteamericano. *Complutum*. Infância e cultura material na arqueologia: 21 (1): 103-120, 2010.
- KAMP, Kathryn. et al. Discovering Childhood: using finger prints to find Children. *American Antiquity*, 64 (2): 309-315, 1999.

- KAMP, Kathryn. Have all the Children gone? The archaeology of Childhood. *Journal of Archaeological Methods and theory*, 8 (1): 1-34, 2000.
- KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras. 2019.
- LA SALVIA, Fernando e BROCHADO, José. Proença. *Cerâmica Guarani*. Porto Alegre: Posenato Arte e Cultura, 1989.
- LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo. Summus editorial. 1971.
- LAGROU, Els. L'art des indiens du Brésil. Alterité, "authenticité" et "pouvoir actif". In *Brésil indien, les arts des amérindiens du Brésil*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2005.
- LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro. TopBooks. 565p. 2007.
- LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: ComArte. 127p. 2009.
- LAMOTTA & SCHIFFER. Behavioral Archaeology: toward a new synthesis. In: Hodder (ed) *Archaeological Theory Today*. P. 14-64, 2001.
- LANGDON, J. Alucinógenos: fonte de inspiração artística. In: VIDAL (Org.). *Grafismos Indígenas. Estudos de antropologia estética*. São Paulo. Edusp. Pp. 67-88. 2000.
- LASHERAS, José e FATÁS, Pilar. Itaguy Guasu: un abrigo con grabados de pisadas y abstractos en el Cerro Guasú (Amambay, Paraguay); su contexto en América del Sur. *Espacio, tiempo y forma. Serie I, Prehistoria y arqueología*, ISSN 1131-7698, N 6, 2013(Ejemplar dedicado a: Nueva época.), págs. 55-85.
- LATOURET, B. *Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência*. In: NUNES, J. A.; ROQUE, R. (Org.). *Objetos impuros: experiências em estudos sociais da ciência*. Porto: Afrontamento, 2007. p. 40-61. 2006.
- LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Petrópolis. Rio de Janeiro. Editora Vozes. 2016.
- LE BRETON, David. *As paixões ordinárias. Antropologia das emoções*. Petrópolis. Rio de Janeiro. Editora Vozes. 2009.
- LEITE, Nei. *Manual de cerâmica Xakriabá*. 1 ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2019.
- LEMINSKI, P. 2008. *O que o barro quer*. <http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/paulo-leminski-poemas/>
- LEMONNIER, Pierre. Des objets pour penser l'indicible La nécessaire convergence des théories de la culture matérielle. "La préhistoire des autres. Perspectives archéologiques et anthropologiques, N. Schlanger & A-C. Taylor Inrap & Musée du quai Branly (Ed.) (2012) 277-289.

- LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*. Tomo I. Paris: Albin Michel. 1964.
- LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*. Tomo II. Paris: Albin Michel. 1965.
- LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP. 2007
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. Portugal: Edições 70, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas. Editora Papirus. 2011.
- LILLEHAMMER, Grete. A child is born: the child's world in an archaeological perspective. *Norwegian Archaeological Review*, 22(2):89–105, 1989.
- LIMA, Tania. Cerâmica indígena brasileira. *Suma Etnológica Brasileira*. Volume 2 – Tecnologia Indígena. Editora Vozes. Finep. Petrópolis/Rio de Janeiro. P. 173-230. 1987.
- LOPEZ, G. *Manual Completo de cerâmica*. Buenos Aires. Editora Albatroz. 364p. 1945.
- LYNGGAARD, Finn. *Tratado de cerâmica*. Barcelona. Ediciones Omega. 282p. 1983.
- MACHADO, J. S. O Potencial Interpretativo das Análises Tecnológicas: Um Exemplo Amazônico. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 15-16: 87-111, 2005-2006.
- MAGALHÃES, L.; NASCIMENTO, V. C. S.; REZENDE, M. B. 2004. Avaliação da coordenação e destreza motora - ACOORDEM: etapas de criação e perspectivas de validação. *Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo*, Brasil, v. 15, n. 1, p. 17-25, ISSN 2238-6149. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rto/article/view/13933>>. Acesso em: 23 nov. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-6149.v15i1p17-25>.
- MANOEL, E. J.. O que é ser criança? Algumas contribuições de uma visão dinâmica do desenvolvimento motor. In: KREBS, R. J.; COPETTI, F.; BELTRAME, T. S. (Eds.) *Discutindo o desenvolvimento infantil*. Santa Maria: Pallotti, p. 109-130. 1998.
- MANOEL, E. J. Desenvolvimento motor: padrões em mudança, complexidade crescente. *Revista Paulista de Educação Física*. São Paulo, supl. 3, p. 35-54. 2000.
- MARTÍ, Ruth Falcó. *La arqueología del género: Espacios de mujeres, mujeres con espacio*. Centro de Estudios sobre la Mujer, Universidad de Alicante, Bancaja, pp.10-57. 2003.

- MARQUETTI, Flávia Regina; FUNARI, Pedro Paulo A. *Sobre a pele, imagens e metamorfoses do corpo*. São Paulo: Intermeios, 2015.
- MARTIUS, C. F. von - *Como se deve escrever a História do Brasil, publicado com O Estado de Direito entre os autóctones do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1982. [1838].
- MATHEWS, Steven. *An Archaeology Of Gesture: Symposium Review*. 2014. <https://semioticon.com/virtuals/archaeology/index.html>
- MAUSS, Marcel. *Ensaio de sociologia*. São Paulo. Editora Perspectiva. 2001.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Cosac Naify. 2003.
- MELIÁ, Bartolomeu S.J. El “modo de ser” Guaraní em la primeira documentación jesuítica (1594-1639). *Revista de Antropologia*. v. 24, p. 1-24. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes. 2015.
- MILLER, DANIEL. *Trechos, Troços e coisas: Estudos antropológicos sobre a cultura material*. Zahar, Rio de Janeiro. 2010.
- MÉTRAUX, A. 1979. A religião dos Tupinambá. Editora brasiliana. Belo Horizonte.
- MINDLIN, Betty. *Nós Paiteer: os Suruí de Rondônia*. Petrópolis: Vozes. 1985
- MINDLIN, Betty/Narradores indígenas. *Moqueca de maridos: mitos eróticos*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 1997.
- MONTOYA A. *Arte, vocabulario, tesoro y catecismo de la lengua guaraní* Coleção de 4 volumes (1a ed.: 1639-1640). Bartomeu Melià. 2011.
- MONTOYA, A. 1893. *Arte y vocabulário*. https://play.google.com/books/reader?id=TeTs0bFG-fcC&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PP9
- MONTOYA, Antonio Ruiz de. *Arte y vocabulario de la lengua Guarani*. Asunción, Paraguay: Centro de Estudios Paraguaio Antonio Guasch/ Litocolor SRL, 2002.
- MONTOYA, Antônio Ruiz de. *Vocabulário y Tesoro de la lengua Guarani o más bien Tupi, I: Vocabulário Guarani (o Tupi) espanhol*. Nueva edición. Viena/Paris: Faesy y Frich/Maisonnieuve, [1640] 1876.
- MULLER, R. Tayngava, a noção de representação na arte gráfica. In: VIDAL (Org.). *Grafismos Indígenas*. São Paulo. Edusp. 231-248. 2000.
- MÜLLER. Regina Pólo. *Os Asuriní do Xingu*. História e Arte. Campinas, São Paulo: Unicamp, 1993.

NEVES, Eduardo Góes. Changing perspectives in Amazonia archaeology. In: Gustavo Politis; Benjamim Alberti. (Org.). *Archaeology in Latin America*. Londres: Routledge, 1999, p. 216-243.

NEVES, Eduardo Góes. Existe algo que se possa chamar de "arqueologia brasileira"? *Estudos Avançados*, 29(83), 2015.

NEVES, Eduardo Góes. O Velho e o Novo na Arqueologia Amazônica. *Revista USP*, Brasil, v. 44, p. 87-113. 1999.

NIMUENDAJU, Curt. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamento da religião dos Apapocúca-Guarani*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1987 [1914].

NIMUENDAJU, Curt. *Los mitos de creación y de destrucción del mundo como fundamentos de la religión de los Apapokuva-Guarani*. Lima: Centro Amazonico de Antropologia y Aplicación Prática, 1978 [1914].

NIMUENDAJU, Curt. *Mapa Etno-Histórico do Brasil*. Rio de Janeiro, IBGE, 1981 [1944].

NOELLI, Francisco Silva, & SALLUM, Marianne. A cerâmica paulista: cinco séculos de persistência de práticas tupiniquim em São Paulo e Paraná, Brasil. *Mana*, 25(3), 701-742. Epub January 27, 2020. <https://doi.org/10.1590/1678-49442019v25n3p701>. 2019.

NOELLI, Francisco Silva. *Sem tekoá não há tekó: em busca de um modelo etnoarqueológico da aldeia e da subsistência Guarani e sua aplicação como área de domínio no Delta do Rio Jacuí, Rio Grande do Sul*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, 1993. 2 v.

NOELLI, Francisco Silva; BROCHADO, José Proenza; CORRÊA, Ângelo Correa. A linguagem da cerâmica Guarani: sobre a persistência das práticas e materialidade (parte 1). *Revista Brasileira de Linguística*, v. 10, p. 167-200, 2018.

OLIVEIRA, Adélia & GALVÃO, Eduardo. A cerâmica dos índios Jurúna. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Série Antropologia, n.41, Agosto, 20, 1969.

OLIVEIRA, Talita B. C. *O lugar de cada coisa: Sítio Florestal II e os fragmentos cerâmicos da superfície*. Monografia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2017.

ORTON, C., TYERS, P.; VINCE, A. *Pottery in Archaeology*. United Kingdom: Cambridge University Press. 269p. 1993.

PANACHUK, L. *Fragmentos da Tradição Tupiguarani em Minas Gerais*. Monografia do curso de Ciências Sociais. Belo Horizonte. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais. 160p. 2004.

PANACHUK, L. Os gestos na produção de particularidades no universo cerâmico Tupiguarani (Sítio Ibiporã-1, Norte do Paraná). In: *V Encontro da Sociedade de*

Arqueologia Brasileira/Regional Sul. Período: 20 a 23 de novembro. Rio Grande/RS. Resumo expandido em CD. 2006.

PANACHUK, L. O produzir cerâmico Tupiguarani e Jê: as técnicas, os gestos e as escolhas sociais pretéritas. In: XIV Reunião da Sociedade de Arqueologia Brasileira. Florianópolis, Santa Catarina. Texto em mídia digital. 2007.

PANACHUK, L. Análise gestual: apontando caminhos e trilhas para o corpo e para a mente. In: Fonseca, D. & Zimpel, C. (org). Caderno do CPARQH – Centro de Pesquisas em Arqueologia e História. Universidade Federal de Rondônia. Porto Velho-RO: EDUFRO. Pp. 91-116. 2013.

PANACHUK, L. Habilidade na variabilidade gráfica: comportamento motor das oleiras Borda Incisa (Parintins/AM). Arquivos do Museu de História Natural. Belo Horizonte. Volume 23, nº1, 2014, pp.135-177. <https://www.ufmg.br/mhnpj/revista-arquivos/volume-23-n-1/>

PANACHUK, L. Fazeres e saberes: as cerâmicas arqueológicas e os mitos sobre a olaria. Qualificação de doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerias. 105p. 2017.

PANACHUK, Lílian. A ciência do barro e os sentidos: percepções sobre experimentos cerâmicos arqueológicos em Juruti, Pará, baixo amazonas. Teoria E Sociedade nº 24.2 pp. 31-54. julho - Dezembro de 2016.

PANACHUK, Lílian. As Ceramistas e a Arqueóloga: A argila na construção de corpos distintos. *Revista Habitus*, 16 (1): 28-53, 2018.

PANACHUK, L e CARVALHO, V. Variabilidade dentro do padrão: análise gestual de fragmentos com decoração plástica (Sítio Rio Preto Oeste 1 - São Mateus/ES). In: XIII Reunião da Sociedade de Arqueologia Brasileira. 03 a 08 de setembro. Campo Grande/Mato Grosso do Sul. 2005.

PANACHUK, Lílian. e CARVALHO, Adriano. Modelagens de barro em sítios Tupiguarani. In André Prous e Tania Andrade Lima (ed.). *Os ceramistas Tupi*. Volume II, elementos decorativos. Belo Horizonte: Iphan/Sigma, 2010, p. 57-88.

PANACHUK, Lílian. et al. Reflexões sobre as aldeias Tupiguarani: apontamentos metodológicos. In André Prous e Tania Andrade Lima (ed.). *Os ceramistas Tupi*. Volume III, eixos Temáticos. Belo Horizonte: Iphan/Sigma, 2010. P. 77-114.

PANACHUK, Lílian; JACQUES-CALLEGARI, Sídia; PROUS, André. Análisis estadístico de las decoraciones pintadas tupiguarani. Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - Series Especiales. Vol. 8 N° 2, Año 2020 pp. 179-186, 2020.

PARK, Robert. Descubriendo la infancia em el registro arqueológico del Canadá ártico. *Complutum*. Infância e cultura material na arqueologia, 21 (2): 121-134, 2010.

- PELLEGRINI, A. M.; NETO, S. S.; BUENO, F. C. R.; ALLEONI, B. N.; MOTTA, A. I. Desenvolvendo a coordenação motora no ensino fundamental. *Núcleos de Ensino*. São Paulo: UNESP, p. 178-191. 2005.
- PELLINI, J. R. Redomas de vidro: relações entre tato, cultura material e práticas de institucionalização. *Revista Arqueologia Pública*, Campinas, SP, v. 8, n. 1[9], p. 63–78, 2015.
- PENHA, Ulisses C. Jazidas de matérias-primas líticas brasileiras: Uma visão geológica. *Journal of Lithic Studies*, v.4(3):189-216, 2017.
- PENHA, Ulisses C.; PROUS, André. Principais minerais e rochas utilizadas e trabalhadas durante a pré-história. In: PROUS, A. & FOGAÇA, E. (orgs.), *O Estudo dos Instrumentos de Pedra. Fabricação, Utilização e Transformação dos Artefatos*. Alinea Publicações Editora, Teresina, 335p, 2017.
- PRADO, Jacqueline. A arte da cerâmica de Minas Gerais. Belo Horizonte. Editora C/Arte. 2016.
- PROUS, A. Du Brésil à l'Argentine, la ceramique Tupiguaranie. In: *Archeologia*. 408. P.52-65. 2004.
- PROUS, André, et. al. Catálogo das pinturas em cerâmicas Tupiguarani. In André Prous e Tania Andrade Lima (ed.). Belo Horizonte: Iphan/Sigma. Reedição. DVD Extra, 2017.
- PROUS, André. A pintura na cerâmica Tupiguarani. In André Prous e Tania Andrade Lima (ed.). *Os ceramistas Tupi*. Volume II, elementos decorativos. Belo Horizonte: Iphan/Sigma, 2010, p. 113-216.
- PROUS, André. A pintura Tupiguarani em cerâmica. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, Anais da I Semana de Arqueologia, Suplemento 8: 11-20, 2005.
- PROUS, André. Du Brésil à l'Argentine, La Céramique Tupiguaranie. *Archeologia*, 408: 52-65, 2004 a.
- PROUS, André; PANACHUK, Lílian; JÁCOME, Camila. In: LIMA (org). A (in)visibilidade de crianças no registro arqueológico. Museu Nacional: Rio de Janeiro. Série Livros 63. Pp.41-66, 2019.
- RAMINELLI, Ronald. Eva Tupinambá. Del Priore (org). *Histórias das mulheres no Brasil*. Editora Contexto. P.11-44. 2010.
- RANCIERE. *A partilha do Sensível*. Editora 34. 2009.
- RHODES, Daniel. *Arcilla y vidriado para el ceramista*. Ediciones ceac: Espanha. 1996
- RHODES, Daniel. *Hornos para ceramistas*. Ediciones ceac: Espanha. 1999

- RIBEIRO, Berta. Arte Gráfica Juruna. In: *Arte e corpo. Pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros*. Rio de Janeiro: FUNARTE. Pp. 75-82, 1985.
- RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios – os Urubu-Kaapor*. Companhia das Letras: São Paulo. 1996.
- RIBEIRO, Loredana. Crítica feminista, arqueologia e descolonialidade: sobre resistir na ciência. *Revista de Arqueologia*. Volume 30. Nº1. Pp.210-234. 2017.
- RICE, Prudence. *Pottery Analysis. A sourcebook*. Chicago, Chocago University Press. 1987.
- ROBERTON, M. A. Stability of stage categorizations across trials: Implications for the “stage theory” of overarm throw development. *Journal of Human Movement Studies*. London, v. 3, p. 49-59. 1997.
- RODRIGUES, Aryon. Classificação do tronco lingüístico Tupi. *Revista de Antropologia*. Vol. 12, No. 1/2, p. 99-104, 1964.
- ROUX, Valentine. Pour une étude des habiletés techniques selon une approche interdisciplinaire. *Revue d’anthropologie des connaissances*. Vol.XIV n.2. 2002.
- RYE, O. S. *Pottery Technology: principles and reconstruction*. Australian National University, 1981.
- SALLUM, M. Estudo do gesto em material cerâmico do sítio Gramado - município de Brotas / São Paulo. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-18102011-084830/>>. Acesso em: 2014-08-11.
- SALVADOR, Frei Vicente de. *História do Brazil (1500-1627)*. Curitiba: Juruá, 2007.
- SÁNCHEZ ROMERO, Margarita. Esto no se toca! Infancia y cultura material em arqueologia. *Complutum*. Infância e cultura material na arqueologia, 21 (2): 9-14, 2010.
- SANCHEZ-ROMERO, Margarita. *Arqueología e género*. Universidad de Granada. Espanha. 499p. 2006.
- SANTOS-GRANERO, F. (Org.) *The occult life of things: native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson. The University of Arizona Press. 2009.
- SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura Guarani*. São Paulo: EDUSP, 1974.
- SCHECHNER, Richard. Pontos de contato revisitados. In: Dawsey, Muller, Hikiji, Monteiro (Org.). *Antropologia e performance*. Ensaios Napedra. São Paulo. Terceiro Nome. Pp. 37-68. 2013.

SCHEEL-YBERT1, MACARIO, BUARQUE, ANJOS, BEAUCLAIR. A new age to an old site: the earliest Tupiguarani settlement in Rio de Janeiro State? *Anais da Academia Brasileira de Ciências*. 80(4): 763-770, 2008.

SCHIFFER, M. *The material life of human beings. Artifacts, behavior, and communication*. Routledge. 173. 1999.

SCHIFFER, M. B.; SKIBO, J. M. The Explanation of Artifact Variability. In: *American Antiquity*, v.62, n°1, 1997.

SCHWEIZER, F., RINUY, A. Manganese Black as an Etruscan Pigment. *Studies in Conservation*, Vol. 27, No. 3:118-123. 1982. Published by: Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. <https://www.jstor.org/stable/1506147>

SENNETT, R. *O artífice*. Rio de Janeiro. São Paulo. Editora Record. 2009.

SERAFIM LEITE, *Cartas dos primeiros Jesuítas do Brasil*, Volume 1 Cartas dos primeiros Jesuítas do Brasil. Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. 1956:

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados 1*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 2001

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 2004.

SHANLEY, P; SERRA, M; MEDINA, G (Org.). *Frutíferas e plantas úteis na vida amazônica*. ilustradores, Sílvia Cordeiro, Miguel Imbira. – 2. ed. rev. ampl. – Bogor, ID: Cifor, 316 p. il. 2010.

SHEPARD, Anna. *Ceramics for the archaeologist*. Carnegie Institution of Washington. 1956.

SILVA, Fabiola Andrea. *As tecnologias e seus significados. Um estudo da cerâmica dos Assurini do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xikrin sob uma perspectiva da etnoarqueológica*. Tese de doutorado. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SOUZA, Luiz Antônio; JÁCOME, Camila; ROCHA, Selma O. G. da. Materiais pictóricos em cerâmicas Tupiguarani de Minas Gerais. In: PROUS, André & LIMA, Tania Andrade. (Org.). *Os ceramistas Tupiguarani: elementos decorativos*. 3ed. Belo Horizonte: Superintendencia do IPHAN-MG, 2010, v. 3, p. 223-240. 2010.

SINOPOLI, C. M. *The archaeology of empires. Annual Review of Anthropology*, nº 23, p. 159–180, 1994.

SKIBO J.; SCHIFFER, M.B. Understanding artifact variability and change: a behavioral framework. M.B. Schiffer (Ed.) *Anthropological Perspectives on technology*. Albuquerque, University of New Mexico Press: 139-150. 2001.

- SKIBO, J. M. *Pottery Function: a use-alteration perspective*. New York: USA. Ed. Plenum Press. 1992
- SOLSONA, L. Cerámica prehistórica y trabajo femenino en el argar: una aproximación desde el estudio de la tecnología cerámica. IN: *Arqueología e Género*. Romedo (ed). Universidad de Granada. P. 177-218. 2005.
- SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. Belo Horizonte: Itatiaia. Volume 221, 2001.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1974.
- STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. Civilização Brasileira. 1999.
- STRATHERN, M. *O gênero da dádiva. Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas, Editora da Unicamp, 2006.
- STRATHERN, M. *Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia* [seguido de comentários e respostas]. São Paulo, Terceiro Nome. 152p. 2013.
- STRATHERN, M. "O efeito etnográfico". In: *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo, Cosac Naify. 2014.
- SUSNIK, Branka. Branislava Susnik, antropóloga del Paraguai. P.15-25, 2014.
- SWELLY, T.. Gender, space, people and Power at Céren, El Salvador. In: Swelly, T. (ed). *Manifesting power: gender and the interpretation of power in archaeology*. Routledge. London. New York, p. 155-171. 1999.
- TANI, G; MEIRA JR., C. M.; UGRINOWITSCH, H.; BENDA, R. N.; CHIVIAKOWSKY, S.; CORRÊA, U. C. Pesquisa na área de comportamento motor: modelos teóricos, métodos de investigação, instrumentos de análise, desafios, tendências e perspectivas. *Revista da Educação Física*. v. 21, n.3, p. 1-52. 2010.
- TANI, Go; FREUDENHEIM, A.M.; MEIRA JUNIOR, C.M. ; CORRÊA, U.C. Aprendizagem motora: tendências, perspectivas e aplicações. *Revista Paulista de Educação Física*, São Paulo. v. 18, p. 55-72. 2004.
- TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia e outros ensaios*. São Paulo. CosacNaify. 2007.
- TAYLOR, Diana. Performance e Patrimônio Cultural Intangível. *Pós-Belo Horizonte*, v. 1, n.1, maio. Pp 91-113. 2008
- TAYLOR, Diana. Traduzindo performance. In: Dawsey, Muller, Hikiji, Monteiro (Org.). *Antropologia e performance*. Ensaio Napedra. São Paulo. Terceiro Nome. Pp. 9-16. 2013.
- THEVET, André. *As singularidades da França Antártica*. USP, Itatiaia: São Paulo, belo Horizonte. 1978.
- THEVET, André. *La Cosmographie Universelle*, Paris: PUF, 1953.

- THYDÊWÁ. Livro: *Índios na visão dos índios Tupinambá*. 34p. 2014. <https://www.thydewa.org/downloads1/>
- THYDÊWÁ. *Nós, Tupinambá*. 35p, 2014. <https://www.thydewa.org/downloads1/>
- TOCHETTO, Fernanda Bordin. Possibilidades de interpretação do conteúdo simbólico da arte gráfica Guarani. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP*, São Paulo, n. 6, p. 33-45, 1996.
- TOSTES, Celeida. *Arte do fogo, do sal e da paixão*. Rio de Janeiro. Fundação Cultural Banco do Brasil. 72p. 2003.
- VALSINER, J. 1987. *Culture and the development of children's action*. Chichester: John Wiley & Sons, p. 75-115. 1987.
- VEIGA, Ahmes Pinto. *Vocabulário Tupi-Português, Português-Tupi*. Biblioteca Digital Curt Nimuendaju. 1971.
- VELTHEM, Lucia. Hussak van. *O Belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa/Rio de Janeiro: Assírio & Alvim/Museu Nacional de Etnologia, 2003.
- VETHEM, Lucia Hussak van. *O livro da argila : Ëliwë Pampila : Orino Papeh /Iori Leonel van Velthen Linke, Lucia Hussak van Vethem*. -- São Paulo: Iepé, 2017.
- VIANNA, Klauss. *A Dança*. Edições Siciliano. São Paulo. 1990.
- VIDAL, Jean-Jacques. *A cerâmica do povo Paiter Suruí de Rondônia: continuidade e mudança cultural: 1970-2010*. Universidade Estadual Paulista. Mestrado em Arte. 142p. pp.43-81, 2011.
- VIDAL, Jean-Jacques. *A presença da cerâmica nos mitos e ritos do povo Paiter Suruí*. 22º Encontro Nacional Anpap. P.483-493, 2013.
- VIDAL, Jean-Jacques. *Cerâmica dos Suruí de Rondônia e dos Asurini do Xingu: visões diferenciadas de povos indígenas da Amazônia*. Tese de doutorado. Universidade Estadual paulista. Instituto de Artes. 2017.
- VIDAL, Lux. *A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté*. In Lux Vidal (org.). *Grafismos Indígenas*. Estudos de antropologia estética. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 143-190. 2000.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo. Cosac & Naify. 551p. 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O modelo e o exemplo: dois modos de mudar o mundo*. Conferência no evento "90 anos da UFMG". 09/10/2017. 2018.
- VIVIANI, P.; CENZATO, M. Segmentation and coupling in complex movements. *Journal of experimental psychology: human perception and performance*. vol. 11 (6): 828-845. 1985.

VÖLZ, H.G.; et al.. Pigments, Inorganic. Ullmann's *Encyclopedia of Industrial Chemistry*. Weinheim: Wiley-VCH, 7th edition.2016.

WAGNER, R. *A Invenção da Cultura*. São Paulo, Cosac Naify. 253p. 2010.

WATTS-POWLESS, Vanessa. Lugar-pensamento indígena e agência de humanos e não humanos. (A Primeira Mulher e a Mulher Céu embarcam numa turnê pelo Mundo Europeu). *Espaço Ameríndio*. Porto Alegre. V.11.nº1. Pp.250-272. Jan-Jun.2017.

WHAN, Chang. Ritxoko. *A voz visual das ceramistas Karajá*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tese de doutorado. Escola de Belas Artes. 2010.