

Análise das cerâmicas pintadas dos sítios Brite I e Cachoeirinha I, município de Caldeirão do Piauí – PI

Analysis of painted ceramics from the Brite I and Cachoeirinha I sites, municipality of Caldeirão do Piauí – PI

98

Sarah Tayran Guerra de Araújo

Universidade Federal do Vale do São Francisco, Brasil.
sarahtayran@gmail.com

Mauro Alexandre Farias Fontes

Universidade Federal do Vale do São Francisco, Brasil.
maffontes@gmail.com

RESUMO

O presente artigo, tem como objetivo compreender a formação dos motivos decorativos cerâmicos dos indivíduos que habitaram a porção piauiense da Chapadado Araripe para assim estabelecer o estilo e entender como ele funciona como transmissor de mensagens. Para alcançar o objetivo, serão analisados 81 fragmentos cerâmicos com tratamento de superfície pintado dos sítios Arqueológicos sendo eles, Cachoeirinha I e Brite I, que se localizam no município de Caldeirão Grande do Piauí– PI. Entendendo que a decoração cerâmica funciona como transmissor de mensagens referentes ao modo de vida do grupo logo torna-se acessível descrever o estilo adotado pelas oleiras no momento da confecção da decoração da cerâmica, podendo assim estabelecer as mensagens predominantes nos motivos dos sítios.

Palavras Chaves: Cerâmica pintada; Motivos decorativos.

ABSTRACT

This article aims to understand the formation of decorative ceramic motifs of individuals who inhabited the Chapada do Araripe portion of Piauí, in order to establish the style and understand how it works as a transmitter of messages. To achieve the objective, 81 ceramic fragments with painted surface treatment from the Archaeological sites will be analyzed, being them Cachoeirinha I and Brite I, which are located in the municipality of Caldeirão Grande do Piauí - PI. Understanding that the ceramic decoration works as a transmitter of messages referring to the group's way of life, it soon becomes accessible to describe the style adopted by the potters at the time of making the ceramic decoration, thus being able to establish the predominant messages in the motifs of the sites.

Keywords: Painted ceramics; Decorative motifs.

1 INTRODUÇÃO

O material cerâmico se caracteriza por ser produzidas com a matéria prima argila na forma pastosa que ganham forma na mão do produtor, sendo submetida a um processo de queima para a fixação da sua forma (Araújo, 2017; Fontes, 2003).

Os estudos sobre a cerâmica e todos os processos tecnológicos que envolvem sua fabricação são remotos, tendo início no século XIX, pois a cerâmica se apresenta como um dos artefatos que tem uma maior durabilidade dentre os vestígios arqueológicos, podendo assim informar sobre as atividades humanas (Silva & Oliveira 2019; Fontes 2003).

Entende-se que a cerâmica está presente em inúmeros momentos das vivências cotidianas das pessoas, abrangendo assim diversos momentos das experiências e no processo de ensino-aprendizagem que acontecem no decurso do tempo (Silva & Oliveira, 2019).

Dentre as diversas formas de uso da cerâmica distinguem-se as cerâmicas utilitárias e ritualísticas (Brochado, 1989). A cerâmica de uso cotidiano foi vista por algum tempo na literatura arqueológica como uma cerâmica produzida de forma mais simples para funções ligadas estritamente ao sistema de preparo e alimentação dos grupos (Costa & Gomes 2018; Costa 2016).

A cerâmica se apresenta de várias maneiras no registro arqueológico, o que possibilita numerosos procedimentos de análise e interpretação por parte dos arqueólogos (Fontes 2003). Um dos elementos estudados pelos arqueólogos são os tratamentos de superfície que os vasilhames cerâmicos receberam no seu processo de fabricação (Costa 2018; Oliveira 2008).

Os tratamentos de superfície que a cerâmica recebe se apresenta de duas formas: pintada e plástica. A primeira acontece quando há na superfície do fragmento a adição de pigmentos, e, há segunda, se apresenta quando há modificação tridimensional da superfície da vasilha antes da sua queima (Brochado 1986).

A aplicação de uma decoração pintada nos artefatos como o próprio nome já diz ocorre com a aplicação de pigmentos na superfície interna, externa ou em ambas as superfícies. A pintura como elemento de composição dos processos de fabricação da cerâmica é conceituada como: “a pintura é um conjunto de partes de representações que associadas criam um motivo e a continuidade de suas representações formam um processo decorativo.” (La Salvia & Brochado 1989, p. 99).

Desse modo, os motivos cerâmicos simbolizam e carregam toda

intencionalidade dos oleiros ou ceramistas. Os motivos cerâmicos são entendidos como o meio em que o artesão transmite sua mensagem. Assim, os motivos cerâmicos serão aqui tratados como “desenhos formados pelas linhas e seu posicionamento na superfície da vasilha dentro dos campos, que será uma área definida por faixas.” (La Salvia & Brochado 1989, p. 100).

Como ferramenta metodológica para descrever os motivos cerâmicos e conhecer o(s) estilo(s) dos sítios arqueológicos Cachoeirinha I e Brite I será utilizada as análises de La Salvia e Brochado (1989). Para esses autores, os principais elementos analíticos dos motivos cerâmicos são: 01- Faixa: localização, largura e forma. 02- Motivos decorativos: forma, desenho e distribuição e, 03- Métodos: técnica de pintura e as cores.

Desse modo, esperamos que a base teórica e metodológica aqui proposta nos leve a entender e a forma de construção das pinturas e assim a construção dos motivos para assim entendermos o estilo ou estilos presentes nas pinturas reproduzidas no acervo cerâmico dos sítios estudados, para assim percebemos se existem diferenças ou similaridades presentes.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO DA ÁREA DE PESQUISA: CALDEIRÃO GRANDE DO PIAUÍ

O município de Caldeirão Grande do Piauí no estado do Piauí na parte ocidental da Chapada do Araripe, possui uma área territorial de 494,892 km², sua população é de 5.671 habitantes (IBGE, 2010). O município limita-se com os municípios de Marcolândia, Francisco Macedo, Alegrete e Fronteiras do Piauí (CPRM/PRODEM, 2005).

O município de Caldeirão Grande do Piauí, assim como os demais municípios do estado cresceu em torno de fazendas de cultivo pecuário tendo o primeiro registro do seu território na carta cartográfica da capitania do Piauí, elaborada em 1761 por João Antônio Gallucci onde ele denomina o povoado Caldeirão (Luz; Cavalcante; Magalhães, 2016).

O município originou-se a partir da fazenda Caldeirão Grande, que tem como proprietário o senhor Clarindo Dias Neto. Por muito tempo foi sede oficial da até então fazenda conhecida como São José do Caldeirão, fazendo referência à capela de São José que existia na localidade, em seguida passou a ser chamada Caldeirão Grande quando passou a categoria de povoado que lhe deram esse nome por ser rodeado de

Serras com formações rochosas, formando um imenso caldeirão, nome dado às locas de pedras onde junta água durante o inverno (Luz; Cavalcante; Magalhães, 2016).

O clima da região é do tipo tropical semiárido quente com precipitação pluviométrica de 665,8 mm, apresentando períodos quentes de sete a oito meses, a vegetação predominante é do bioma Caatinga com uma vegetação arbórea e arbustiva (CPRM/PRODEM, 2005). O relevo da região é plano com partes onduladose planaltos com a predominância de planuras que abrangem a chapada do Araripe ea transição sertão/chapada, as denominações locais para as serras compreendem a Serra dos Cocos e Serra de Pau D'arco (Costa, 2019).

O município compreende várias comunidades, dentre estas, destaca-se a comunidade Serra da Batinga, onde foi delimitada a maioria dos sítios arqueológicos encontrados na região (inclusive os aqui estudados). A mesma se encontra no topo da chapada, onde predominam locais sem cobertura vegetal devido ao cultivo da mandioca e algumas áreas com mata abundante.

DESCRIÇÃO DOS SÍTIOS: CACHOEIRINHA I

O sítio arqueológico Cachoeirinha I está localizado no município de Caldeirão Grande do Piauí, com uma área de 44.938.5840m, e pode ser classificado como multicomponencial (contendo dois momentos de ocupação) a céu aberto e vemsendo objeto de estudo em diversos aspectos desde o ano de 2015.

O material encontrado nesse sítio é pertencente ao período pré-colonial e colonial. Os materiais passíveis de associação ao período colonial são as cerâmicas, com características tecnológicas que podem ser associadas ao uso do torno. Já uma associação possível ao contexto pré-colonial, consiste na presença decerâmicas com técnicas de manufatura indígena (rolete) e a presença de cerâmicas com decoração policroma.

Em relação ao material cerâmico presente no sítio (dispersão do material foram contabilizados 4.987 fragmentos cerâmicos), deste universo apenas 52apresentam caracterizadores decorativos externos e 160 apresentam decoração interna (Araújo, 2017). A datação deste sítio é de 370.40 anos A.P. Esse sítio foi identificado na ADA (área diretamente afetada) do empreendimento do Parque Eólicode Caldeirão Grande do Piauí, durante a etapa de monitoramento arqueológico, realizado na implantação do complexo eólico.

Quanto a metodologia de escavação executada na área, realizou-se 11

unidades de escavações entre sondagens de 1m² e trincheiras de 4x5 metros, espalhadas por toda a extensão do sítio arqueológico, como o mesmo sofreu impacto por parte do maquinário que realizava o processo de supressão vegetal mecânica foi realizado o peneiramento das leiras (local onde é depositado o sedimento revolvido pelas máquinas).

SÍTIO BRITE I

O sítio arqueológico Brite I é classificado como um sítio a céu aberto e multicomponencial (Carvalho 2017). Localizado em uma área utilizada para agricultura de subsistência pelos moradores locais. O mesmo abarca um perímetro em torno de 22.300 m² situado a 200 m do sítio Cachoeirinha I. Uma parcela considerável do sítio (cerca de 6.500 m²) foi impactada pelo empreendimento do Parque Eólico da cidade de Caldeirão Grande do Piauí. O impacto causado pelo empreendimento decorreu de uma supressão vegetal (remoção da vegetação juntamente com suas raízes).

Os materiais arqueológicos foram encontrados na superfície e subsuperfície, chegando a uma profundidade de até 30 cm. Os tipos de materiais localizados no sítio Brite I foram: material cerâmico, material lítico, material vítreo, material metálico e louça.

Como metodologia de averiguação da área do sítio foram realizadas 10 sondagens de 1m², em cada sondagem foi aprofundado o centro, com vistas ao alcance da camada estéril. Realizou-se ainda 10 trincheiras em ampla superfície em geral de 40 a 50 cm de profundidade, com o impacto sofrido no sítio formaram-se leiras de sedimento (local onde é depositado o sedimento revolvido pelas máquinas) todas as leiras que se formaram dentro do sítio foram submetidas a um processo de peneiramento de todo o sedimento revolvido dentro da área do sítio.

Em relação à produção cerâmica encontrada no sítio, o mesmo contempla 9.609 fragmentos cerâmicos, onde 59 fragmentos apresentam tratamento de superfície externa com aplicação de decoração pintada, e 286 fragmentos apresentam decoração pintada na parte interna (Carvalho, 2017).

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA

As cerâmicas assim como todos os elementos da cultura material podem ser

explicadas e/ou interpretadas de diversas formas com diferentes visões que variam conforme a abordagem teórica, os objetivos e os questionamentos científicos de cada autor.

Para Lima (2011), o Histórico-Culturalismo pode ser considerado como sendo o primeiro paradigma formal da teoria arqueológica. A arqueologia histórico-cultural enfatiza a definição de sociedades históricas em agrupamentos étnicos e culturais distintos de acordo com a sua cultura material. Para a arqueologia histórico-cultural: “A cultura material foi entendida como um reflexo passivo da cultura, sendo esta conceituada como um conjunto de normas, valores, ideias, prescrições e regras formais partilhado por um determinado grupo” (Lima, 2011, p. 13).

No Brasil, o Histórico-Culturalismo foi amplamente utilizado e difundido pelo PRONAPA (Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas) coordenado por Betty Meggers e Clifford Evans, o PRONAPA tinha como objeto de estudo a cerâmica pré-histórica e tinha como objetivo levantar a potencialidade da maior área possível para futuras abordagens, áreas definidas, sobretudo em função de bacias hidrográficas. (Alves; Luna; Nascimento, 1991).

Coletar “populações de artefatos culturais” através da abordagem em termos de prospecções de superfície e subsuperfície. Tais populações seriam prospecionadas e coletadas em procedimento de escavação por meio de níveis artificiais de 10 em 10 cm; analisadas em laboratório pela metodologia corrente em todo o mundo, mas cujos dados resultantes, estes sim, seriam submetidos às técnicas interpretativas propostas pelo método Ford (Alves; Luna; Nascimento, 1991; Barreto 2008).

A Cerâmica e a decoração eram analisadas da seguinte forma:

As análises eram baseadas em tipologias estabelecidas principalmente em função de características tal como forma e elementos decorativos. Faziam-se comparações com cerâmicas de outras áreas do país e de regiões próximas, com o objetivo de identificar a influência de traços e os pontos centrais da dispersão da mesma (Alves; Luna; Nascimento, 1991, p. 15).

Na perspectiva do Histórico-Culturalismo, os estilos eram definidos pelos atributos das técnicas de fabricação, formas e dimensões dos objetos cerâmicos e seus padrões decorativos. Na abordagem histórico-cultural há uma correspondência direta, que é assumida *a priori*, entre estilo e identidade cultural. O estilo é um atributo passivo,

é um produto cultural, uma marca ou esboço ou esquema que é reproduzida através das gerações, sendo mantida conscientemente ou não ao longo de um determinado tempo por determinadas comunidades (Barreto, 2008).

Em uma abordagem histórico-cultural, os diferentes estilos da cerâmica correspondem a códigos culturais compartilhados por diferentes grupos sociais, separados no espaço, no tempo ou em ambos (Barreto, 2008).

A partir de 1960, os arqueólogos norte-americanos criticaram fortemente a abordagem histórico-cultural. Para os arqueólogos defensores da arqueologia processual, os acontecimentos históricos não se baseavam em leis ou em regularidades. As explicações arqueológicas não iam além do particular, do individual e do específico, e não poderiam ser alcançadas através de estudos históricos (Lima, 2011).

Sob a liderança de Lewis Binford, essa nova forma de pensar a cultura material e a arqueologia passa a entender a cultura como um “meio extrassomático de adaptação humana ao ambiente”. Dessa forma, passa a ser entendida como resposta a diversas pressões sofridas pelos grupos humanos (Lima, 2011).

As pesquisas arqueológicas, relacionadas ao estilo na perspectiva processualista, privilegiavam os aspectos relativos às técnicas de fabricação e usos utilitários da cerâmica que pudessem informar sobre os padrões de subsistência e modos adaptativos. O conceito de estilo tinha como foco os aspectos tecnológicos, sendo denominado como “estilo tecnológico”. O estilo era uma parte do sistema tecnológico de uma sociedade e qualquer mudança no estilo era explicada como uma resposta as questões adaptativas relacionadas de forma direta com o meio natural e socioeconômico do grupo (Dias & Silva, 2001, p. 95).

Autores como Chmyz (1966), Oliveira (2000), Oliveira (2008) e Dias (2008) abordaram estudos em cerâmica dentro de uma perspectiva de estilo tecnológico.

Para Chmyz (1966), o estilo é “um conjunto de elementos ou motivos, associados num padrão comum, que caracterizam um horizonte, uma tradição ou um complexo”. De modo que o padrão caracteriza o grupo cultural pertencente à tradição arqueológica.

Para Oliveira (2000), o estudo do estilo na cerâmica está associado a elementos técnicos, visto que a mesma utiliza a definição de “estilo tecnológico” para identificar as associações técnicas e as escolhas dos grupos culturais. Acompanhando o mesmo pensamento Oliveira (2008) entende que o conceito de estilo está ligado inteiramente a um parâmetro técnico que se mantém ao longo do tempo, estando

relacionado à unidade étnica.

A existência de uma tradição cultural representada pelo estilo presente na decoração cerâmica é o objetivo de Oliveira (2008). Em sua análise, a autora estuda o estilo da decoração das cerâmicas em busca de “regionalismos culturais” para assim entender como as manifestações artísticas funcionam.

Já Dias (2008) acredita que o estilo é algo associado ao momento de confecção do artefato, e que essas escolhas são ligadas a um processo tecnológico que ocorre de forma limitada a um tempo e um lugar.

Esta noção permite compreender o estilo como algo que é inerente e subjacente aos processos de produção a partir dos quais a forma dos artefatos é uma resultante, referindo-se a um determinado modo de fazer algo ou alguma coisa que implica em escolhas entre possibilidades alternativas, próprias a um determinado tempo e lugar (Dias, 2008, p. 13).

Dessa forma, os estilos tecnológicos são resultados de uma tradição cultural que compreendem características contextuais, como agentes sociais ou culturais representadas no registro arqueológico (Dias, 2008). Tanto as ideias de Dias (2007) quanto de Oliveira (2000) são conceitos embasados no pensamento defendido por Sackett (1977), no qual o estilo representa características materiais relacionadas a aspectos técnicos, morfológicos e a sua função (Costa; Castro; Medeiros, 2008).

Uma forte crítica a abordagem teórica processualista surge na década de 1980 com as considerações de Ian Hodder sobre a investigação do contexto arqueológico. Para Hodder (1992), não é possível entender a complexidade do registro arqueológico sem entender as relações estabelecidas entre o mundo simbólico que produz e organiza a cultura material (Hodder, 1992). Dessa forma:

É possível, segundo Hodder, atingir os significados profundos, a essência mental a que o mundo material faz referência porque o significado, ainda que alterando-se no espaço-tempo, possui uma duração contextual em que é percebido e partilhado pelo todo social (Diniz, 1996, p. 11).

Na abordagem pós-processual a cultura material é não vista como algo inerte ou controlada apenas pelas mudanças ambientais e que essas mudanças explicariam de fato toda a dinâmica de vida dos grupos. Uma nova forma de ver toda a mudança cultural ganha força, sem negar a relação estabelecida entre ambiente e a função adaptativa os ditos pós-processualistas entenderam que toda mudança ocorrida parte do pensamento do indivíduo e que são os indivíduos que de fato trabalham para a

manutenção do sistema de ordem social (Lima 2011). Dessa forma: “mais que o sistema propriamente, o que é de interesse, de fato, são níveis mais profundos de análise, no caso, as estruturas por meio das quais ele assume a sua forma, que podem incorporar conflitos, tensões e contradições” (Hodder, 1995, p. 85).

Com o advento do pensamento pós-processualista, inúmeros aspectos da cultura material que não eram vistos como palpáveis de análise ganharam uma maior visibilidade. O pós-processualismo elevou o pensamento arqueológico abrindo possibilidades de estudo que buscam entender mais do cognitivo do ser e as intenções envolvidas em suas ações.

Logo, os aspectos ideológicos e todas as crenças e simbologias envolvidas nesse processo tem relevância no entendimento e interpretação do contexto arqueológico, pois as culturas analisadas não são fruto somente de uma adaptação ao meio e aos seus agentes, mas sim a cultura material funciona como um agente que é ativamente manipulado e adaptado aos mais diversos usos que variam de acordo com a necessidade da sociedade (Johnson, 2000).

Entende-se que assim como todas características dos materiais arqueológicos são perceptíveis, a simbologia presente também pode ser observada e entendida como algo intrínseco ao passado das sociedades e as mudanças ocorridas na dinâmica da vida.

Uma palavra norteia as análises pós-processuais: o significado. Criado no mundo das ideias em um pensamento estruturalista (onde tudo é perfeito), o que pode ser entendido apenas na observância das produções (Shanks & Tilley, 1992; Lanata, 1980; Aguiere, 2004).

O indivíduo é representado dentro do seu grupo cultural através do simbolismo por ele expressado nos padrões técnicos e estilísticos da produção do grafismo. Logo os elementos por ele produzidos contém um simbolismo ligado à identidade dele como indivíduo e o universo que se quis demonstrar ali. Imediatamente se entende que o simbolismo atribuído a decoração cerâmica e a particularidade do indivíduo que elaborou, caracteriza o estilo presente na decoração e o coloca como transmissor de mensagem dentro do grupo (Costa, 2018).

No pós-processualismo o estilo passa a ser tratado como um agente ativo dentro do contexto arqueológico dos povos, deixando assim de serem apenas objetos passivos e adaptáveis para serem agentes transformadores e integrantes da dinâmica dos indivíduos.

O estilo artístico é visto então como um meio de comunicação e interação

dentre os indivíduos do grupo, sendo a ferramenta que torna possível que através da experiência estética, indivíduos ou grupos definam seus modos de vida e suas relações sociais (Barreto, 2008; Hodder, 1982; Wobst, 1999).

Dessa forma, a análise estilística é de suma importância para a interpretação da linguagem não verbal de um grupo. O uso da interpretação da linguagem não verbal na arqueologia se concentra no estudo da arte produzida pelos grupos indígenas. A arte indígena carrega significados que são expressos nos utensílios utilizados pelo grupo, logo “a arte, nestas sociedades “se expressa invariavelmente em objetos que possuem utilidade: em utensílios, artefatos, ou ainda em adornos pessoais carregados de significados para o grupo” (Oliveira, 2008, p. 110 como citado em Schaan, 1997).

Em uma perspectiva geral, vários autores como Binford (1986), Sackett (1977), Wiessner (1983), Shanks e Tilley (1992), Wobst (1999), Barreto (2008), Oliveira (2008), Prous (2010), Oliveira (2016), Costa (2018) e Silvia e Oliveira (2019) discorreram sobre o conceito de estilo como agente ativo capaz de mediar relações sociais.

Para Shanks e Tilley (1992), o estilo se caracteriza na existência de traços particulares presentes na cultura material que apresentam potencial para serem organizados de forma sistemática, onde essa organização leva as regularidades. Os autores acreditam em outra perspectiva de aplicação do conceito de estilo, onde o estilo se comporta como ativo dentro dos grupos e carrega a capacidade de mediação entre o sujeito e o mundo ao seu redor. Se o estilo é visto como um componente ativo dentro dos grupos, logo esse conceito é ligado às relações sociais que ocorrem, desse modo, o estilo também pode ser adequadamente explicado relacionando as suas condições sociais de produção residentes em relações de poder e estratégias sociais (Shanks & Tilley 1992).

Para Mageste (2015 como citado em Binford, 1986) o estilo é conceituado como algo acessório, ou seja, algo complementar ligado a base simbólica de um grupo, que não tem representatividade para explicar como a mudança aconteceu:

O estilo pode ser definido como algo acessório, fruto de aspectos secundários ou complementares à variação formal do artefato, não possuindo, portanto, valor adaptativo. Trata-se de elemento desprovido de características fundamentais para explicar como a mudança aconteceria no passado (Mageste, 2015, p. 141 como citado em Binford, 1986).

O pensamento de Binford foi intensamente criticado por Sackett (1977). O autor acredita que o estilo é composto por toda a cadeia de produção da cerâmica (não somente nos aspectos simbólicos) ou seja as escolhas realizadas pelo artesão no processo de produção do artefato, e não que o estilo, que seria algo secundário ao processo de formação do artefato. Sackett ainda coloca o estilo como um elemento capaz de caracterizar etnicamente um grupo, pois para ele a produção reflete uma ideia única em um tempo e local determinado, logo produções iguais não surgirão em outros momentos.

Para Sackett (1977) o estilo e a função não são elementos dicotômicos, portanto, indissociáveis, e que Binford (1962; 1983) pode ter incompreendido o conceito de estilo, ao considerar tal elemento como não utilitário (Santos, 2018). Em resposta a crítica, Binford (1962) refuta a ideia de que o estilo pode ser elemento de identificação de etnicidade, para ele relações diferentes poderiam acontecer dentro do sítio e assim gerar artefatos diferentes. Para esse autor, estilo e a função são atribuições dicotômicas, o estilo está relacionado a aspectos de identificação do grupo de elaboração do produto, enquanto que a função está relacionada a esclarecer a variabilidade existente no objeto (Santos, 2018).

O debate entre os dois autores originou dois modelos distintos de estilo, o iconológico que foi relacionado à Binford por Sackett (1990), onde o estilo é um componente ativo que porta uma mensagem simbólica, no entanto esse estilo não apresenta características essenciais que possam elucidar mudanças ocorridas no passado (Pacheco, 2008) e o modelo isocréstico adepto de Sackett (1977), onde o estilo estaria ligado às escolhas realizadas no processo de produção do artesão, com possibilidade de reconhecimento da etnicidade do grupo (Mageste, 2015).

Sackett (1990) associou o conceito de estilo de Wobst (1977) ao modelo iconológico segundo esse autor, o estilo representa um modo de comunicação, que expressam características sociais e características simbólicas ativas, que mediam as relações e estratégias sociais (Mageste, 2015 como citado em Wobst, 1977).

Acredita que o estilo perpassa por diferentes formas de relações dentre os indivíduos e os objetos, sendo observado através da maneira como se expressam, se comunicam e se identificam, como resultado também de um pensamento ideológico que influencia as ações dos indivíduos dentro de um grupo cultural (Wobst, 1999, p. 35).

Em sua tese de doutorado, Barreto (2008) explora o conceito de estilo ligado a representação social e análise do universo mítico das cerâmicas funerárias da Amazônia, a autora associa arte e estilo para entender a forma de organização social e as dinâmicas pré-coloniais ligadas a ocupação da região, utilizando conceitos da antropologia social e da arte levando em conta o estilo e a agência presente nas decorações da cerâmica presente nas urnas funerárias Marajoara atuando como mediadores e transformadores das relações sociais. Ela apresenta uma descrição do estilo no contexto da arqueologia amazônica contextualizando todas as evoluções das análises estilísticas na região.

A ideia de Oliveira (2008) se baseia em uma desfragmentação do motivo, inicialmente os motivos são separados, baseados nos espaços que ocupam na superfície cerâmica, para que assim consiga observar como os elementos decorativos (linhas e pontos) se configuraram na mão do artesão, e assim associá-la aos Tupi-guarani.

Para Prous (2010), ao se estudar as características estilísticas da decoração presente nos fragmentos cerâmicos é possível ter acesso ao mundo simbólico do produtor do artefato, possibilitando assim uma identidade. Prous (2010) estuda minuciosamente todos os aspectos da decoração, desde os aspectos funcionais (forma dos vasilhames) aos aspectos materiais da pintura (cores e origem das tintas) além de uma análise minuciosa dos motivos e da distribuição dos mesmos na superfície da cerâmica. A partir da análise e classificação minuciosa, o autor realiza uma interpretação específica do material, resultando em conclusões assertivas sobre o material analisado.

Oliveira (2016), em seu trabalho “A serpente várias fases: Iconografia e estilo da cerâmica Guarita” entende o estilo como ativo porém homogêneo dentro da tradição cerâmica amazônica o que indica um estilo regional (estilo policroma), com o auxílio da iconografia a autora conseguiu identificar baseado na localização morfológica das decorações nos vasos cerâmicos possíveis atividades distintas, onde as recorrências de determinados padrões localizados em determinadas áreas do vasopoderia indicar um estilo predominante dentro de um estilo maior que no caso é o policroma. Segundo a autora:

Parece-nos que o estilo Policroma é mais complexo que o sugerido até o presente momento, e que é necessário tentar melhor defini-lo enquanto estilo, e quais seriam os possíveis processos que levaram ao seu compartilhamento em

uma amplitude geográfica tão significativa. Ao considerarmos a variabilidade formal destes componentes cerâmicos, podemos identificar algumas variações que indicam assinaturas regionais dentro do estilo policromo (Oliveira, 2016, p. 381).

Dentre as produções científicas mais recentes, encontra-se o trabalho desenvolvido por Costa (2018) que busca discutir o estilo como marcador identitário, para a autora o conjunto de elementos que compõem o estilo atendem a uma regularidade, logo o domínio desse processo os diferencia culturalmente dos demais grupos. São os aspectos simbólicos que associados as escolhas dos ceramistas durante o seu processo de criação e fabricação, aspectos esses ligados a vida cotidiana e ao processo de ensino aprendizagem do grupo que determina o estilo (Costa, 2018).

Dentre as produções científicas recentes sobre o estilo e suas definições apresento o trabalho de Silva e Oliveira (2019), no qual os autores buscam uma forma objetiva e clara de classificar e entender as decorações cerâmicas onde esse modo de organização se encaixe em diversas abordagens, como método os autores exploram o conceito de perfil decorativo ou tipo decorativo. O estilo é abordado como uma das formas de abordar a decoração cerâmica no Brasil, os autores apresentam uma revisão bibliográfica do tema relacionando sempre o conceito de estilo a um meio de comunicação não verbal que é interpretado através de um símbolo. O conceito de tipo decorativo é aplicado pelos autores em 11 sítios ligados a tradição Tupi-guarani localizados na Chapada do Araripe.

Considerando válidas todas as definições de estilo, destacam-se os caminhos seguidos por Wiessner (1983), para a autora os estudos com abordagens embasadas no estilo devem carregar com si a ideia de como ele próprio é um elemento de transição de inúmeros detalhes do contexto social do grupo é reflexo direto de identidade, possuindo ainda o simbolismo que é capaz de intermediar as relações sociais ali estabelecidas.

O estilo será visto como um meio de transmitir informação; portanto, está sujeito a seleção e pode conferir uma vantagem adaptativa a seus usuários, como deveria ser óbvio a partir do exemplo de abertura. Existem muitos canais através dos quais as pessoas podem projetar vários aspectos de suas identidades para os outros, como dialeto ou comportamento não-verbal: um

deles é o estilo. O estilo, ao transmitir aspectos de identidade pessoal e social, será afetado pelo processo de comparação social e deverá estar sujeito às condições que determinam seu resultado (Wiessner, 1983, p. 256).

Essa cultura material além de representar valores simbólicos, possui uma linguagem transmitida grupalmente (estilo), onde cada símbolo representa essa linguagem, talvez a fidelidade com que cada peça seja confeccionada remete ao autorreconhecimento dos indivíduos pertencentes ao grupo sobre o valor que é passado para esses materiais.

A análise dos motivos será realizada neste trabalho, buscando a questão estilística dos sítios a Brite I e Cachoeirinha I, localizados na porção piauiense da Chapada do Araripe. Desse modo estilo aqui será conceituado como “a variação formal na cultura material que transmite informações sobre identidade pessoal e social.” (Wiessner, 1983, p. 256).

Essa forma de abordar o indivíduo como destaque do processo de criação intelectual, contempla os objetivos dessa pesquisa, pois nela procuramos entender o papel e as particularidades do indivíduo que produziu, através do estilo presente na decoração cerâmica.

Além disso, buscamos entender como o estilo funciona como transmissor de mensagens e informações sobre os indivíduos. Como o ato de pintar envolve o sistema cognitivo do ser.

Nesta pesquisa o tipo de abordagem teórica que será utilizada nas cerâmicas pintadas dos sítios arqueológicos Cachoeirinha I e Brite I é a que entende os motivos e estilos de forma ativa. Parte-se do princípio que a cultura material aglutina e consolida as maneiras em que os indivíduos percebem e organizam a realidade. Os motivos cerâmicos e estilos são vistos como um meio ativo de comunicação e interação, verdadeiros transmissores de mensagens e ideias, no qual os indivíduos ou grupos negociam, definem, afirmam, negam ou impõem relações sociais (Wobst, 1999; Hodder, 1982; Wiessner, 1983). As pinturas, os motivos, os estilos, a arte e a cultura material são vistas como transformadores e não apenas como produtos passivos.

4 METODOLOGIA

Pensando no motivo como o item da construção cerâmica que expressa o estilo, o caminho metodológico, iniciou-se com a elaboração do processo de decodificação

dos motivos decorativos, tendo como base as variáveis decorativas presentes nos fragmentos. De um modo geral os procedimentos de análise consistem na observação da construção e distribuição dos motivos nas peças, essas variáveis foram divididas em dois momentos, sendo eles:

- Observação da construção dos motivos decorativos, através da decodificação dos motivos;
- Análise do motivo, através da classificação dos desenhos representado pelo motivo;
- Observação da predominância dos estilos nos sítios.

A análise aqui realizada se reserva a entender a construção dos motivos no sentido de decodificar os caminhos que o foram utilizados para desenvolver o desenho que está evidente na decoração da cerâmica, para essa análise utilizaremos os parâmetros de La Salvia e Brochado (1989). Desse modo busca-se: 1) Identificar os motivos; 2) Entender a relação entre o motivo e a localização dos motivos na peça (Base, borda e bojo);

Foi necessário estabelecer um segundo momento na realização dos processos metodológicos para alcançarmos o resultado pretendido, esse segundo momento trata-se da observação da predominância dos estilos nos fragmentos cerâmicos aqui analisados, para esse momento foi necessário a inserção de um conceito matemático para evidenciarmos as possíveis combinações de motivos nos fragmentos e com isso observar a predominância estilística dos oleiros.

A organização sistemática da análise, baseia-se no estudo realizados por La Salvia e Brochado (1989) que será utilizada para entender a construção dos motivos cerâmicos, o que autor chama de “descodificação” da pintura, para o autor descodificar a pintura é o ato de: “Separar os elementos que compõem um conjunto representativo dentro de um motivo” (La Salvia & Brochado, 1989, p. 99)

Com a decodificação, pretende-se entender as diferenças dos motivos e como os elementos que o construíram se comportam na composição final do desenho, para esse entendimento o autor utiliza de quatro elementos de composição sendo eles a formação das linhas, faixas a representação dos motivos, os métodos e instrumentos que foram utilizados na construção do desenho. Porém para esse momento da pesquisa, somente dois aspectos serão de relevância sendo ele a observação da construção das linhas e das faixas.

O quadro (Quadro 1) a seguir sintetiza de forma detalhada as variáveis utilizadas por La Salvia e Brochado (1989). No apresentamos as medidas que foram

utilizadas como parâmetro de observação, demonstrando ainda todas as variáveis a serem observadas.

Quadro 1

Demonstrativo das variáveis de análise a serem utilizadas, segundo La Salvia e Brochado, 1989.

LINHAS	
Tipo de Linha	Retilínea, Curvilínea e Mistilínea
Apresentação do Traço	Continua ou Descontinua
Representação do Traço	Simples, duplo ou múltipla
Posição do traço	Vertical, Horizontal, Obliqua e Sinuosa
FAIXA	
Localização da Faixa	Lábio, Borda ou inflexões
REPRESENTAÇÃO DOS DESENHOS	
Forma do desenho	Concêntrico ou Isolado.
Desenho	Greco, Espiralado, Pesponto, Quadrangular, Triangular, Circular, Trapezoidal, Retangular, Losangular, Elipsoidal, Hexagonal.
Distribuição do desenho	Puro ou Associado.
Cor do desenho	Vermelho, Preto, Marrom ou Branca.

5 ANÁLISE ESTILÍSTICA DOS MOTIVOS DECORATIVOS DOS SÍTIOS ARQUEOLÓGICOS BRITE I E CACHOEIRINHA I: APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

A identificação dos motivos cerâmicos dos sítios Brite I e Cachoeirinha I resultou na evidência de 26 motivos cerâmicos distintos, 17 desses motivos foram evidenciados no Brite I e 9 motivos no Cachoeirinha I.

A partir da identificação e observação detalhada das características de construção dos motivos de cada sítio tornou-se possível a realização da análise estilística dos motivos de cada sítio. Essa identificação permitiu avançarmos na análise no sentido de entender a relação dos motivos com a sua disposição e a repetição de

cada motivo nas peças.

Entender essa relação é necessário, pois para Prous (2010), “a forma das vasilhas é um elemento importante do estudo, pois determina os campos decorativos; por outro lado, vasilhas com formas (e funções) diferentes costumam apresentar fórmulas decorativas distintas”.

É importante ressaltar que as medidas dos fragmentos cerâmicos com presença de decoração pintada dos sítios aqui analisados não permitiram uma reconstituição hipotética verídica para que se alcançasse a função da peça, porém as peças analisadas permitiam com clareza a observação da relação do motivo com a morfologia da peça.

Pensando na relação entre os motivos e disposição dos mesmos na morfologia das peças do sítio Brite I, onde analisou-se 53 fragmentos cerâmicos com presença de decoração apresentando assim 17 motivos decorativos distribuídos por todo o corpo do vasilhame.

Com isso, o sítio Brite apresentou uma concentração maior de motivos na borda dos vasilhames cerâmicos onde a decoração pintada é representada em 26 bordas (51%), já para os fragmentos de a decoração encontra-se representada em 19 fragmentos (19,36%), as bases estão em menor quantidade onde pode-se observar decoração pintada somente em 8 (13%) das peças analisadas (Tabela 1).

Tabela 1

Relação entre a disposição dos motivos e a quantidade de bordas.

MOTIVOS	QUANTIDADE DE BORDAS
A	1 borda
B	5 bordas
C	1 borda
F	2 borda
G	1 borda
J	2 bordas
L	5 bordas
M	1 borda
N	1 bordas
O	6 bordas

Quanto a relação dos motivos com a borda dos fragmentos, nota-se a que os motivos B, L e O apresentam-se reproduzidos em um maior número de fragmentos em uma única morfologia, sendo ela a borda. Os motivos decorativos do sítio Brite I totalizam 16 motivos decorativos desses motivos 10 encontram-se na borda dos fragmentos.

Dos 10 motivos destacados para a borda dos fragmentos do Sítio Brite I, três motivos podem ser observados somente na borda dos fragmentos, sendo eles os motivos C, M, e N.

Os fragmentos de bojo do sítio Brite I (Tabela 2), somam-se em 19, a observação da distribuição dos motivos nessa morfologia das peças.

Tabela 2

Relação entre os motivos e a quantidade de bojos por motivo.

MOTIVO	QUANTIDADE DE BOJOS
A	2 bojos
B	2 bojos
D	2 bojos
E	1 bojo
F	1 bojo
G	2 bojos
H	1 bojo
L	5 bojos
O	5 bojos
P	1 bojo
Q	1 bojo

Para os fragmentos de bojo com decoração pintada do sítio em questão, evidenciou-se a presença de 11 motivos decorativos, os motivos mais reproduzidos pelos oleiros na confecção da decoração do bojo das peças foram os motivos L e O.

E notável que a análise quantitativa da quantidade de bordas e bojos do sítio Brite I somam valores iguais, porém há motivos que são recorrentes somente no bojo das peças sendo eles: D, E, H, P e Q.

Tabela 3

Relação entre os motivos e a quantidade de bases por motivo.

MOTIVO	QUANTIDADE DE BASES
I	2
L	6

Os fragmentos de base apresentam 2 motivos decorativos, o motivo L é representado em uma maior quantidade de fragmentos, já o motivo I encontra-se presente somente na base das peças se configurando como um motivo exclusivo aplicado na base.

Refletindo sobre as três morfologias presentes nos fragmentos sendo: borda, bojo e base e relação estabelecida entre a morfologia e os motivos cerâmicos percebeu-se na análise que os motivos A, B, F, G, L e O estão presente em morfologias distintas dos fragmentos.

Pensando na predominância motivos caracterizou-se a predominância de 4 estilos para o sítio Brite I, o que significa que o oleiro ao produzir a decoração pintada da cerâmica optou por reproduzir com maior frequência motivos com linhas retilíneas na direção vertical se apresentando de forma dupla (Motivo B) e linhas na posição sinuosa (Motivo L) na borda, as linhas sinuosas se apresentam novamente no bojo (Motivo L) o motivo com linhas retilíneas (Motivo O) predomina no bojo dos fragmentos e a preferência por pintar o motivo de linhas sinuosas (Palmeira) na base, com isso temos quatro estilos presentes, apresentados abaixo (Quadro 2).

Quadro 2

Estilos identificados pela autora.

ESTILO 1: Borda: Linha retilínea dupla; Bojo: Linha sinuosa (Palmeira); Base: Linha sinuosa (Palmeira).	ESTILO 2: Borda: Linha sinuosa (Palmeira); Bojo: Linha retilínea múltipla; Base: Linha sinuosa (Palmeira).
ESTILO 3: Borda: Linha retilínea dupla; Bojo: Linha retilínea múltipla; Base: Linha sinuosa (Palmeira).	ESTILO 4: Borda: Linha sinuosa (Palmeira); Bojo: Linha sinuosa (Palmeira); Base: Linha sinuosa (Palmeira).

Dentre os motivos que predominam no sítio Brite I, pode-se notar a repetição do motivo L nas três morfologias distintas dos fragmentos além de estar presente em todas as combinações estilísticas demonstradas assim, logo entende-se que o motivo O corresponde a preferência estilística das oleiras do sítio Brite I.

O sítio Cachoeirinha I, apresenta uma particularidade na análise das morfologias das peças, por apresentar fragmentos parcialmente inteiros mesmo não tendo uma quantidade relevante de vasilhames reconstituídos em laboratório os fragmentos oferecem clareza na morfologia das peças que em sua maioria são configurados pela união das três morfologias (borda, bojo e base).

Dessa forma, a borda se configura como a morfologia que mais recebeu decoração pintada dentre os fragmentos que totalizam 20 (55%) peças. 11 fragmentos apresentam decoração no bojo representando um total de (31%) do universo cerâmico analisado, já para os fragmentos de base encontrou-se um total de 5 (14%) fragmentos sendo assim a categoria com menos fragmentos.

Para essa conclusão realizamos uma análise quantitativa dos motivos decorativos, onde é importante ressaltar como dito anteriormente que o sítio Cachoeirinha I apresenta fragmentos mais completos, contendo 9 fragmentos de borda, bojo e base, ou seja, 9 peças. Porém na análise da morfologia dessas 9 peças os motivos foram analisados de acordo com a morfologia ao qual estava diretamente relacionado logo uma diferença de valores foi evidenciada na análise, ou seja, dos 28 fragmentos descritos anteriormente a soma das morfologias separadas (borda, bojo e base) não coincidiu com o valor inicial apresentando um total de 36 fragmentos.

Quanto a relação entre os motivos e a morfologia das peças que apresentam borda, para o sítio Cachoeirinha I apresentamos os dados na tabela 3.

Tabela 3

Relação entre os motivos e a quantidade de bordas por motivo.

MOTIVO	QUANTIDADE DE BORDAS
O	7 bordas
J	2 bordas
Q	1 borda
F	1 borda
S	7 bordas
U	1 borda

Para os fragmentos de borda com decoração pintada do sítio em questão, evidenciou-se a presença de 5 motivos decorativos, os motivos mais reproduzidos pelos oleiros na confecção da decoração dos fragmentos de borda, bojo e base das peças foram os motivos O, J e S. Dentre os motivos evidenciados na referida morfologia, os motivos F e S são exclusivos da borda.

Quanto aos fragmentos de bojo do universo cerâmico em questão, elencou-se os dados na tabela 4.

Tabela 4

Relação entre os motivos e a quantidade de bojós por motivo.

MOTIVO	QUANTIDADE DE BOJOS
O	7 bojós
R	1 bojo
J	1 bojo
Q	1 bojo
T	1 bojo

A relação dos motivos com o bojo dos fragmentos, nota-se a presença dos motivos 5 motivos decorativos. O motivo que se apresenta representado em maior quantidade é o motivo O. Os motivos R e T são evidenciados somente no bojo dos fragmentos.

A observação das bases do universo cerâmico do sítio Cachoeirinha I resultou nos dados da tabela 5.

Tabela 5

Relação entre os motivos e a quantidade de bases por motivo.

MOTIVO	QUANTIDADE DE BASES
L	5

Pensando na morfologia das peças, as bases se apresentam em menor quantidade tanto de peças como de representação dos motivos, contendo apenas um único motivo sendo ele o motivo esse motivo é evidenciado somente nas bases dos

fragmentos do sítio Cachoeirinha I.

Dentre os 9 motivos destacados na associação entre os motivos e a morfologia das peças observou-se que os motivos O, J, Q e U são compartilhados, ou seja, se apresentam em mais de uma morfologia.

Pensando na predominância motivos caracterizou-se a predominância de 2 estilos para o sítio Cachoeirinha I, o que significa que o oleiro ao produzir a decoração pintada da cerâmica optou por reproduzir com maior frequência motivos com linhas retilíneas na direção vertical (Motivo 01) e linhas na posição oblíqua (Motivo 02) na borda, a preferência por linhas retilíneas (Motivo 01) no bojo e a preferência por pintar o motivo de linhas sinuosas (Palmeira) na base, com isso temos dois estilos presentes, o primeiro é formado pelos seguintes elementos:

Quadro 3

Estilos identificados pela autora.

ESTILO 05:	ESTILO 06:
Borda: Linha retilínea;O	Borda: Linha retilínea oblíqua;U
Bojo: Linha retilínea;O	Bojo: Linha retilínea;O
Base: Linha sinuosa (Palmeira). L	Base: Linha sinuosa (Palmeira)L.

Pode-se observar nos dois estilos descritos acima a predominância do motivo O representando assim a preferência estilística das oleiras na confecção dos desenhos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cerâmica atua de forma ativa nos momentos de interações sociais que ocorrem diariamente entre indivíduos, esse fato faz com que os vasilhames percorram pelas mãos de pessoas diferentes, é pensando nesse momento que o oleiro ao pintar uma peça decide o que quer passar de mensagem, esse fato não se liga somente a uma questão de identidade, mas integra um sistema de comunicação não verbal.

Ou seja, ao pintar a vasilha o indivíduo procura demonstrar de forma indireta que foi ele o autor daquela peça, pensando em um sistema de comunicação não verbal aplicar um certo desenho em um local diferente demonstra uma outra nova informação incorporada a informações antes já reconhecidas pelos demais, podendo ser ainda uma forma do indivíduo de encontrar a sua produção dentre as outras, ou seja uma forma de demonstrar aos outros indivíduos que aquele desenho em específico foi ele quem realizou.

Dito isso, pode-se pensar como na relação entre a pintura e o lugar que ela ocupa na morfologia da peça como uma variação primária do estilo, onde para o oleiro representar aquela pintura na borda e não no bojo transmitirá outra informação ou a mesma informação, porém com as características próprias do indivíduo que produziu.

Dessa forma, a pintura atua como elemento de comunicação não verbal, onde o oleiro encontra uma forma de dizer esses sou eu, porém a maneira que indivíduo escolhe para se expressar não o faz diferente perante os demais já que os elementos utilizados para a construção do desenho são reconhecidos por todos os outros indivíduos, como por exemplo as letras, cada pessoa tem uma forma de escrever, porém as formas das letras de cada indivíduo não são iguais.

Portanto, a reunião dos dados aqui elencados refletiu-se na observação de seis estilos para os sítios arqueológicos em estudo Brite I e Cachoeirinha I. A relação entre os motivos e a morfologia das peças, na análise identificou-se motivos em morfologias diferentes, no momento em que se relacionam com outras pinturas e outros vasilhames sem decoração ganham assim um significado diferente. Desse modo a relação entre os motivos que constituem códigos e significados diferentes.

Dessa forma, a repetição dos mesmos motivos na mesma morfologia das peças representa a existência de um código simbólico de comunicação estabelecido entre os indivíduos, pois um símbolo é criado com a intenção de comunicar.

Pensado nos motivos e na relação estabelecida entre os motivos que compõem o vasilhame cerâmico é importante ressaltar que um símbolo visual só é entendido quando associado a outros motivos, pensando novamente no exemplo das letras, uma palavra é a união de várias letras, dessa forma o estilo se configura a partir da repetição de um símbolo em uma morfologia distinta que ao se associar a outros motivos formam um código único de comunicação não verbal que pode ou não se repetir em outros vasilhames.

Pensando na morfologia das peças do sítio Brite I, Carvalho (2017) demonstra uma quantidade elevada de formas (17 formas) dos vasilhames do Sítio Brite I, assim essa variedade de formas esteja relacionada diretamente a elevada quantidade de motivos evidenciadas na análise dos motivos, onde encontrou-se 17 motivos.

Um fator que influenciou a evidência dos motivos do sítio brite I pode estar relacionado com a maior quantidade de peças analisadas nessa pesquisa pertencer ao sítio Brite I, ou seja, os fragmentos do sítio em questão apresentavam condições melhores de conservação que possibilitassem a análise.

O sítio Cachoeirinha I, apresentou uma quantidade menor tanto na identificação

dos motivos decorativos quanto na análise dos estilos predominantes nos fragmentos, porém, o sítio Cachoeirinha I apresenta peças mais completas pensando no aspecto morfológico das peças, facilitando assim uma maior clareza no momento de identificá-las. A localização dos motivos na peça para assim observarmos uma repetição ou não do motivo em determinada parte da peça.

Porém, a relação morfologia e motivos da peça, as formas descritas por Araújo (2017) são qualitativamente menores, sendo descritas somente 5 formas o que poderia assim influenciar na quantidade de motivos reproduzidos pelo artesão.

Observou-se ainda que a reprodução dos motivos não segue um rigor na produção, pois ao serem reproduzidos as características individuais do oleiro refletem-se na produção, logo pensa-se que cada desenho tem intensões de comunicação únicas, assim cabe ao oleiro pensar na mensagem que quer ser transmitida por ele naquele momento.

Dessa forma, acredita-se que os dados elencados durante essa pesquisa tiveram inicialmente o propósito de responder os problemas de pesquisa levantados, porém novos questionamentos podem ser gerados partindo desse trabalho.

Lembrando que para o contexto da porção piauiense da Chapada do Araripe esse trabalho é algo inicial tendo em vista a riqueza do acervo.

Dessa forma, o catálogo de motivos aqui descritos pode ser ampliado à medida que novos sítios sejam evidenciados na região, a realização do processo de vetorização dos motivos deve ser uma etapa não descartada no processo de construção científica de futuras pesquisas que assim como essa tenham a decoração pintada como foco pois auxiliam de uma forma muito positiva a manutenção dos dados científicos tendo em vista que a pintura é um elemento de rápida deterioração.

REFERÊNCIAS

- Aguere, A. M., & Lanata, J. L. (2004). *Explorando algunos temas de Arqueología*. Buenos Aires: Gedisa Editorial/UBA. URL: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/8868>
- Alves, C.; Luna, S.; Nascimento, A. (1991). A cerâmica pré-histórica brasileira: novas perspectivas analíticas. *Clio Arqueológica*. (1)7, 11-88.
- Araújo, S. T. G. (2017). *Perfil técnico cerâmico do Sítio Arqueológico Cachoeirinha I*. [Trabalho de conclusão de curso, graduação em Arqueologia, Universidade Federal do Vale do São Francisco].
- Barbosa, M. T. M. (2019). *Os motivos gráficos cerâmicos dos sítios arqueológicos: Brite I e Cachoeirinha I, Caldeirão Grande - PI*. [Trabalho de conclusão de curso Graduação em Arqueologia e Preservação Patrimonial, Universidade Federal do Vale do São Francisco].
- Bareto, C.N.G.B. (2008). *Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia antiga*. [Tese de doutorado em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo].
- Binford, L. R. (1962). Archaeology as Anthropology. *American Antiquity*. (28)2, 217-255.
- Binford, L. R. (1983). *Working at Archaeology*. Academic Press.
- Binford, L. R. (1986). An Alyawara day: making men's knives and beyond. *American Antiquity*. (51)3, 547-562.
- Brasileira, Arqueologia. (2015). *Diagnóstico e Prospecção Arqueológica na Área de Instalação da Central Eólica Brite*. Relatório técnico. Natal-RN.
- Brasileira, Arqueologia. (2015). *Relatório De Escavação Dos Sítios Arqueológicos Brite I, Cachoeirinha I, Cachoeirinha II E Cachoeirinha III*. Relatório Técnico. Natal-RN.

- Brochado, J. P., & La Salvia, F. (1989). *Cerâmica Guarani*. (2ª ed.). Posenato Arte e Cultura.
- Campêlo, J. R.; Lovate, T. B.; Oliveira, E. R.; Albuquerque, E. L. S. (2017). Complexo Eólico Chapada do Piauí I: uma análise para o município de Marcolândia (Piauí, Brasil). *Revista GeoUECE*. (6)1042 – 58. URL: <https://revistas.uece.br/index.php/GeoUECE/article/view/6868#:~:text=Constato u%2Dse%20que%20a%20gera%C3%A7%C3%A3o,usufruir%20de%20melhores%20condi%C3%A7%C3%B5es%20econ%C3%B4micas>
- Carvalho, A. F. R. (2017). *Perfil Cerâmico do Sítio Arqueológico Brite I*. [Trabalho de conclusão de curso Graduação em Arqueologia e Preservação Patrimonial, Universidade Federal do Vale do São Francisco].
- CEPRO, Piauí. (2011). *Informações Municipais – 2000 – Anuário Estatístico do Piauí*.
- Chmyz, I. (1966). *Terminologia Arqueológica Brasileira Para a Cerâmica*. Universidade Federal do Paraná, Museu de Arqueologia e Artes Populares.
- Costa, M. S. (2019). *Entre humanos e coisas estão os ceramistas pré-coloniais da chapada do Araripe Piauí*. [Dissertação de mestrado em Arqueologia, Universidade Federal do Piauí].
- Costa, M. dos S. (2017). *Análise Espacial do Sítio Arqueológico Juazeiro: Ocupação Tupi-guarani na Chapada do Araripe – Caldeirão Grande do Piauí*. [Trabalho de conclusão de curso Graduação em Arqueologia e Preservação Patrimonial, Universidade Federal do Vale do São Francisco].
- Costa, G. S. da; Castro, V. M. C. de; Medeiros, R. P. de. (2018). A iconografia cerâmica como marcador indenitário dos grupos pré-históricos Tupiguarani em Pernambuco. *Fundamentos*, (XV)1, 141-180.
- Dias, A. S.; Silva, F. (2001). Sistema tecnológico e estilo: as implicações desta interrelação no estudo das indústrias líticas do sul do Brasil. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. (11), 95-108.

Dias, A. S. (2008). *Estilo Tecnológico e as Indústrias Líticas do Alto Vale do Rio dos Sinos: Variabilidade Artefactual entre Sistemas de Assentamentos Pré-coloniais no Sul do Brasil*. Editora da UFPEL.

Diniz, M. (1996). A arqueologia pós-processual ou o passado pós-moderno. *Ophiussa, Revista do Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras de Lisboa*. Edições Colibri, 9-19.

Hodder, I. (Ed.). (1982). *Symbolic and Structural Archaeology*. Cambridge University Press.

Johnson, M. (2000). *Teoría Arqueológica: Una introducción*. Ariel.

Lopes, M. P. (2017). *Análise dos motivos gráficos do sítio Cachoeirinha I*. [Trabalho de conclusão de curso Graduação em Arqueologia e Preservação Patrimonial, Universidade Federal do Vale do São Francisco].

Luz, C. L.; Cavalcante, D.; Magalhães, C. (2016). Pedra Do Sino: Primeiro Registro De Um Sítio De Arte Rupestre Em Caldeirão Grande Do Piauí. *Revista FSA*. (13)2, 50-72.

Mageste, L. E. (2012). *Entre estilo e função: O estudo do sítio Córrego do Maranhão, Carangola – MG*. [Dissertação de Mestrado em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo].

Merayo, F. (2001). *Matemática Discreta*. Editora Thomson Paraninfo S.A.

Milaré, É. (2014). *Direito do Ambiente*. (8ª ed.). *Revista dos Tribunais*, 776-832.

Oliveira, C. A. (2000). *Estilos tecnológicos da cerâmica pré-histórica do sudeste do Piauí – Brasil*. [Tese de Doutorado em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo].

- Oliveira, C. (2000). *Estilos Tecnológicos da cerâmica pré-histórica no sudeste do Piauí – Brasil*. [Tese de Doutorado em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo].
- Oliveira, E. (2016). *Potes que encantam: estilo e agência na cerâmica policroma da Amazônia Central*. [Dissertação de Mestrado em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo].
- Oliveira, K. (2008). *Estudando a cerâmica pintada da tradição tupiguarani: A coleção Itapiranga, Santa Catarina*. [Dissertação de Mestrado em Arqueologia, PUCRS].
- Prous, A. P. (2010). A pintura na cerâmica Tupiguarani. In: Prous, A. P., & Lima, T. A. (Eds.) *Os ceramistas Tupiguarani*. IPHAN/MG, 2, 109-210.
- Prous, A. P., & Lima, T. A. (Eds.). (2010). *Os ceramistas Tupiguarani - elementos decorativos*. (Volume I). Editora Sigma.
- Prous, A. P. (2009). A pintura Tupiguarani em cerâmica. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, Suplemento*, (8), 11-20.
- Rezende, J. F. da S. (2012). Sobre a continuidade e mudança no âmbito da Teoria Arqueológica. *RHAA*. (18), 5-27.
- Sackett, J. R. (1977). *The meaning of style in archaeology*. *American Antiquity*, 42, 369-380.
- Schaan, D. P. (2007). A arte da cerâmica marajoara: encontros entre o passado e presente. *Revista Habitus*, (5)1, 99-117.
- Schaan, D. P. (1997). *A linguagem iconográfica da cerâmica Marajoara: um estudo da arte pré-histórica na Ilha de Marajó, Brasil (400-1300AD)*. Edipucrs.
- Schiffer, M. B. (1983). Toward the identification of formation processes. *American Antiquity*, (48), 675-706.

- Schiffer, M. B., & Skibo, J. (1987). Theory and experiment in the study of technological change. *Current Anthropology*. (28)5, 595-622.
- Shanks, M.; Tilley, C. (1992). *Reconstructing Archaeology: theory and practice*. Cambridge University Press.
- Shanks, M. (2008). Postprocessual archaeology and after. In : Bentley, R. A; Maschner, H.D.G.; Chippindale, C. *Handbook of Archaeological Theories*. AltaMira Press, 133-144.
- Shanks, M., & C. Tilley. (1992). *Hermeneutics, Dialectics and Archaeology*. En *Reconstructing archaeology: theory and practice*. (2ª ed.), 103-115.
- Silva, A. L.; Oliveira, C. A. (2019). Estudos sobre Caracterização e Classificação da Decoração da Cerâmica Arqueológica Pintada. *FUMDHAMentos*. (XVI)1, 55-76.
- Wiessner, P. (1983). *Style and social information in Kalahary San projectile points*. American.
- Wittmann, M. A. S. (2019). Arqueologia no licenciamento ambiental: uma etnografia de cientistas e suas burocracias. *Anuário Antropológico*, (44)1, 217-252.
- Wobst, H. M. (1999). *Style in Archaeology or Archaeologist in Style*. In *Material Meanings: Critical Approaches to the interpretation of material culture*. *Foundations of Archaeological Inquiry*. University of Utah Press, 118-132.