

Arqueologia experimental e ensino da arte

*Eduardo Dutra**

Resumo

O relato aqui apresentado corresponde ao resultado de pesquisas realizadas como requisitos finais do curso de pós-graduação em Arqueologia: Processos Interdisciplinares, oferecido pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – Uri – Erechim (RS) em convênio com a empresa Gerasul, como forma de contrapartida social ao impacto causado pela construção da barragem de Itá. Desenvolveram-se experiências na expectativa de identificar possibilidades dentro do que se conhece a respeito da produção da cerâmica arqueológica da região Oeste do Estado de Santa Catarina, de modo a subsidiar o ensino pela prática da cerâmica. Na prática, seguindo os preceitos da Arqueologia Experimental, foram confeccionados artefatos cerâmicos com médio controle de variáveis, seguindo as poucas orientações deixadas pelos Guaranis na região sob forma de cultura material. A busca por um referencial local, que proporcione suporte à atividade do arte-educador ou do educador dedicado a atividades de educação patrimonial ou ainda ao ensino da arqueologia, está apresentada através de perspectivas para uma prática escolar comprometida com a valorização do indivíduo e suas particularidades, orientadas pelas teorias do multiculturalismo crítico e autores que auxiliem nas reflexões sobre o possível entrelaçamento entre o ensino da arte, a educação multicultural e a arqueologia experimental.

Palavras-chave: Arqueologia experimental, ensino da arte, cultura regional.

Prospecções no terreno da arqueologia e do ensino da arte

Tendo como preocupação central o ensino da arte, e mais especificamente o ensino subsidiado pela prática da cerâmica, busco novos caminhos a percorrer com uma problemática que se inicia pelo fato de não encontrarmos referenciais plásticos – Artistas da Cerâmica – na região em que leciono atualmente⁷ – o que poderia auxiliar na condução das práticas escolares pela identificação dos sujeitos com um objeto de estudo presente em sua formação cultural. E também pela dificuldade em se obter uma matéria-prima de qualidade para modelagem, o que pode ser entendido como consequência do próprio fato de não se cultivar esta prática na região.

Procuro desta forma tirar partido de uma faceta bastante peculiar à arqueologia, à arte e seus processos de ensino, sendo que ambas as áreas são por natureza interdisciplinares, exigindo uma abertura a diferentes pontos de vista sobre o mesmo problema.

Tendo em conta as prováveis polêmicas levantadas a partir desse tipo de enfoque, proponho-me a relatar minhas vivências e experiências a partir de uma proposta em Arqueologia Experimental, para entender como adequar novas possibilidades técnicas e recursos locais ao ensino da cerâmica, aproximando-me de conhecimentos a respeito da produção da cerâmica indígena regional.

Por esta perspectiva vejo configurar-se uma tênue linha divisória de onde termina o ensino da arte e onde começa a educação patrimonial que, segundo André Soares, é objetivamente:

Um programa que busca a conscientização das comunidades acerca da importância da criação, da valorização e da preservação dos patrimônios locais. Essa conscientização é um exercício de interação da população com o patrimônio da sua região. (SOARES, 2003, p. 24).

De certa forma, o desejo de aproximar nossa compreensão da complexidade do dia-a-dia de povos antepassados está nos projetos de todo arqueólogo ou arqueóloga. Contudo, esta me parece uma informação que dificilmente será recuperada em sua plenitude.

Sabemos, no entanto, que estudos sobre o fato histórico, a partir do registro escrito ou da cultura material, conduzem tanto a uma visão carregada de parcialidades quanto a complexas teorias e conjecturas. Isto se considerarmos que o registro escrito estará sempre carregado das convicções de quem o escreve e, da mesma forma, a análise da cultura material traz consigo as impressões pessoais do arqueólogo. Como nos afirmam Renfrew e Bahn:

El registro histórico hace declaraciones, ofrece opiniones, emite juicios (aunque estas declaraciones y estos juicios deban ser interpretados). Los objetos que descubren los arqueólogos, por su parte, no dicen nada de sí mismos directamente. Somos nosotros, en el presente, los que debemos darles sentido. (RENFREW; BAHN, 1998, p. 10).

E assim, o que temos é a memória reconstituída por informações (em muitos casos imprecisas) do fato real, sendo que este só poderia ser compreendido em sua totalidade se fosse restaurado completamente seu contexto, como numa aventura spielberguiana através de uma viagem no tempo – o que ironicamente determinaria a extinção da própria classe dos arqueólogos, pois, se isto fosse possível, perder-se-ia o sentido de sua *práxis* pela inexistência do objeto de estudo.

Em vista disso, o pesquisador está sempre à procura de novos métodos de coleta de dados que possibilitem a confirmação de suas teses, diminuindo impasses e consolidando a pesquisa. Neste sentido, a arqueologia experimental passaria de longe pela intenção de ser a solução destes problemas; ao contrário disto, o que aqui se sugere é mais uma proposta de abordagem para análise dos problemas que pode ser somada a outras, como a etnoarqueologia, a arqueologia ambiental, a arqueobotânica, os novos métodos de datação, a geologia, os estudos de interação, de distribuição e produção de bens, o estudo do consumo e composição dos artefatos, estudos da evolução das faculdades de simbolização do homem e:

Na construção de um conceito de patrimônio, seja ele histórico, artístico, cultural, seja emocional, estamos ante situações nas quais a contextualização é fundamental

para a existência do objeto, dado o perigo de serem realizadas “coleções museológicas” desprovidas de qualquer sentido na preservação da memória. (SOARES, 2003, p. 21).

Distante de uma tentativa de falsificar uma cultura pela proposta de experimentar as técnicas e vivenciar as práticas de indivíduos que aqui produziram cerâmica em algum momento, o real intento deste trabalho foi de propor a compreensão a partir da transposição de contextos, considerando que exista essa possibilidade. Buscando identificar em nosso meio os problemas e as soluções encontradas por estes indivíduos, com os quais compartilhamos o mesmo espaço geográfico, porém distanciados pelo tempo. Cada qual em seu tempo, enfrentamos nossos problemas e temos objetivos que se assemelham: desejamos instintivamente sobreviver, multiplicar-nos, buscar o bem-estar físico e espiritual e, para tanto, aprendemos a viver em sociedade.

O desafio se insere na proposta de perceber nos problemas, ou na superação destes, tanto novas possibilidades para o ensino da arte como equivalências aos problemas enfrentados por ceramistas no passado, e com isso melhor entender seu modo de vida.

Ainda que a política de patrimônio tenha preservado muito desigualmente os bens culturais, com o predomínio do grandioso e rebuscado em detrimento daquilo que representava os costumes e anseios de muitos, não cabe dúvida que o contato direto com museus, edifícios e artefatos históricos permite uma salutar abertura para a variedade cultural, no passado e no presente. (FUNARI; PINSKY, 2002, p. 9).

Devemos observar que “cultura não se restringe ao estudo formal, ao contrário; todas as nossas ações fazem parte da cultura”. (FUNARI; PINSKY, 2002, p. 9) E em se tratando de vestígios da cultura material, cabe ao pesquisador tentar de certa forma reconstituir estas ações através de sua sensibilidade e entendimento do fato histórico no intento de legar à sociedade atual e futura o entendimento de si própria.

Neste sentido, a diversidade cultural que forma a atual organização social do município de Chapecó e região deve ser entendida como resultante dos processos de formação cultural por assimilação não somente das semelhanças entre si, mas principalmente pelo respeito à diferenças constantes em sua origem.

Desta forma, é minha preocupação trabalhar a partir da conscientização e sensibilização, evitando o risco de cometer o mesmo erro histórico da submissão, desrespeito e supervalorização de algumas representações culturais em detrimento de outras.

Esquadrinhando o campo de pesquisa

Na realização dos testes, o grande número de possibilidades e variáveis se multiplica em progressão geométrica se pensarmos em termos de quantidade de amostras de argila a serem testadas, combinadas com as diversas formas e tamanhos dos exemplares da cerâmica Guarani, tomada como referencial para este estudo; e mais ainda pela adição ou não de antiplástico ou pelas variações nas possibilidades de queima, apropriando-se de um conhecimento ancestral adaptado às condições atuais. Essas determinantes poderiam resultar em infinitas combinações a serem testadas.

A racionalização e eleição de algumas destas possibilidades para a pesquisa parte de alguns princípios lógicos, como por exemplo: na coleta de amostras de solos, houve o descarte automático dos que apresentavam quantidade excessiva de antiplástico e raízes num mesmo local onde dispus de uma argila livre destas impurezas que interferem na modelagem das peças; em contrapartida, utilizar outra argila de péssimas qualidades plásticas, adaptando-a às técnicas de modelagem por não ter outra opção nas proximidades de onde foi coletada, como veremos mais adiante.

Conforme Garlet e Soares, uma das primeiras etapas no “tratamento dispensado ao barro é a limpeza. As impurezas que devem ser removidas consistem em pedras, raízes, folhas e galhos” em processo manual (GARLET; SOARES, 1998, p. 255). De acordo com a

arqueóloga Tânia A. Lima (apud RIBEIRO, 1986, p. 175), embora se saiba que entre os índios brasileiros o barro não seja trabalhado em “sua forma pura em virtude de sua excessiva plasticidade que determina deformações nas peças durante a secagem e rachaduras durante a queima, inutilizando-as”, não descarto a possibilidade de que os ceramistas utilizassem alguns barros da mesma forma que os encontravam, sem retirar as raízes ou o excesso de areia que poderia ser aproveitada como antiplástico.

Em outros momentos, faço uso da sensibilidade na escolha de um caminho a ser seguido, quando não há nenhum princípio lógico para tanto: por exemplo, na definição da forma ou dimensão das peças a serem confeccionadas na efetivação dos testes.

O campo de pesquisa tem como centro geográfico o município de Chapecó, abrangendo um raio de deslocamento que considero razoável para o empenho em se conseguir matéria-prima, tanto hoje como talvez tivesse sido antes. Entendendo com isto a diferença dos contextos que existe entre estes dois momentos.

Cumprido ressaltar que, nesta etapa da pesquisa, passo a fazer uma analogia entre o suposto cotidiano de povos pretéritos que habitaram esta mesma região e minha experimentação em laboratório, criando um laço de coexistência geográfica.

Assim, os limites geográficos que me disponho a abranger não necessariamente correspondem em unidades de medidas aos limites de nosso ceramista antepassado, mas sim às imposições do momento de cada um.

Peço licença de aqui nomeá-lo, atenuando e diminuindo nosso distanciamento temporal; proponho chamá-lo de Ñaê? Apohára,? que viveu há cerca de dois mil anos, onde hoje convençamos chamar de Chapecó, na região Oeste do Estado de Santa Catarina – topônimo, que, segundo o pesquisador Dr. Selistre de Campos, teria origem Kaingang: “*echa*” + “*apê*” + “*gô*”, que na língua dos nativos significa “donde se avista o caminho da roça”, ou ainda, segundo La Salvia e Brochado, que nos indicam a possível derivação da língua Guaraní: “*tape*” + “*reco*”, cuja tradução seria caminho da roça.

Levando uma vida saudável para os padrões da época, não se intoxicava com alimentos venenosos que encontrava na mata, nem exagerava nas bebidas fermentadas, exceto nos momentos de confraternização e alegria. Tinha hábitos seminômades e, por conveniências climáticas, geográficas ou temperamentais, deslocava-se pela região desenvolvendo uma agricultura rudimentar e usufruindo do que a natureza lhe oferecia.

Destinando seu tempo exclusivamente à sua própria sobrevivência, onde pode se incluir também o bem-estar mental, com momentos de lazer e contemplação. Tendo em contraponto este pesquisador/ceramista que se apresenta hoje, trazendo comigo o acúmulo da história e somando minhas idéias e reflexões.

Podemos supor que Ñaê? Apohára organizava seu tempo entre as tarefas cotidianas de necessidade imediata, entre elas, a cerâmica. Esta que ocupa uma posição de destaque e nos mostra os níveis de desenvolvimento dos grupos indígenas contemporâneos ou não ao nosso personagem fictício, pelo grau de refinamento que alcançavam em suas peças.

Da mesma forma, elejo minhas prioridades e determino a origem e de que forma tenho acesso à matéria-prima para esta pesquisa. Ñaê? Apohára possivelmente trocava utensílios ou mesmo matéria-prima com outros indivíduos que estivessem de passagem e com um peso extra em seu alforje, levando uma argila de qualidade encontrada em terras distantes. A este respeito, La Salvia e Brochado (1989, p. 11-12) nos alertam para a identificação pessoal que deve existir entre o ceramista e a matéria-prima, e que provavelmente "a melhor em seu entendimento, não estivesse próxima ao local de habitação mas, assim mesmo, não sendo a ideal poderia perfeitamente satisfazer às necessidades básicas da produção ou, então, deveria ir buscá-la em outros pontos".

A pesquisa de laboratório se desenvolve com amostras de argila adquirida com a facilidade da comunicação por telefone e a comodidade de se recebê-la, em alguns casos, em casa. Conto com amostras da Cerâmica Pascoal de São Paulo (SP) – empresa esta que comercializa para todo o Brasil praticamente tudo que se relacione

à produção de cerâmica. De Palhoça (localidade de Terra Fraca) na região da Grande Florianópolis, distante 600 km do local da pesquisa, sendo uma argila de boa qualidade, mas que ainda não conta com as mesmas facilidades para aquisição, implicando num deslocamento até a região para trazer o material a ser trabalhado.

No caso de nosso personagem, certamente a obtenção de uma argila tão preciosa não contava com as mesmas facilidades, implicando num maior empenho em busca da matéria-prima, podendo obtê-la através da casualidade do escambo com viajantes ou ele mesmo realizando longas viagens. De outra forma, como nos dias de hoje, poderia fazer uso da argila que estivesse ao seu alcance, adaptando-a às técnicas de processamento e manufatura.

Deslocamentos menores foram feitos, na tentativa de se encontrar um material com qualidades mínimas e que viabilizasse a atividade proposta pela pesquisa. Tomando como ponto de partida a cidade de Chapecó, trabalhei com amostras da cidade de São Carlos (SC) – cerâmica Primavera, distante 80 km; de Trindade do Sul (RS) – cerâmica desativada, situada a cerca de 70 km; do distrito de Marechal Bormann – cerâmica Chapecó, a 10 km do centro de nosso referencial. Assim como deslocamentos internos, por exemplo, a ida a uma papelaria para comprar argila vendida para atividades escolares.

As amostras de argila escolhidas e os critérios até aqui adotados representam apenas o início das reflexões em torno da problemática. Num segundo momento, inicia-se a confecção com a determinação da forma a ser explorada, dimensões, tratamento superficial e tipo de queima.

A eleição de um modelo a ser reproduzido aconteceu apenas pela identificação pessoal com a forma e pelas dimensões reduzidas que facilitariam os testes. Trata-se de uma panela (Yapepó) de borda côncava inclinada para fora (figura 1), destacada do Volume IV (Cerâmica) do Relatório do Projeto Salvamento Arqueológico Uruguai (PSAU), coordenado pela professora e arqueóloga Marilandi Goulart (1997), financiado pela antiga ELETROSUL (Centrais Elé-

tricas do Sul do Brasil S/A) – empresa encarregada pela construção da Barragem de Itá (SC/RS).

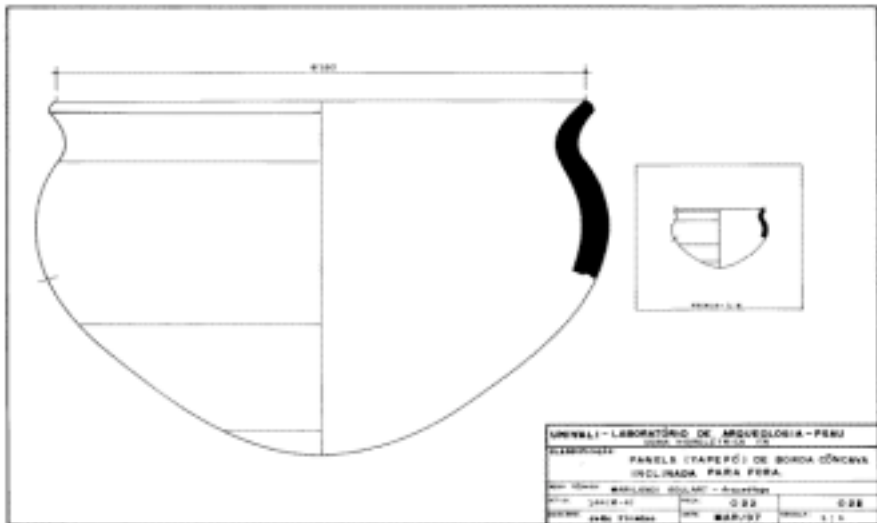


Figura 1 – Reconstituição Gráfica de Panela (YAPEPÓ) – Guarani
Relatório do Projeto Salvamento Arqueológico Uruguai. Volume IV (Cerâmica)
Centrais Elétricas do Sul do Brasil S/A - ELETROSUL.

Segundo informações contidas no relatório do PSAU, trata-se da reconstituição a partir de um fragmento encontrado no sítio 144 (m-4) por ocasião das escavações na região que viria a ser inundada pelo lago da barragem. Todavia, conforme o arqueólogo André L. Soares, no caso específico desta peça, “ou a reconstrução ou a denominação estão equivocadas. Os ombros e carenas sugerem uma área bem dividida, o que daria a entender uma vasilha pintada, porque estas são normalmente divididas como está desenhado”, podendo representar um “Cambuchí Caguabá”.

Mesmo não tendo referência sobre o tratamento da superfície, a opção foi por tratá-la com uma textura corrugada, pois a forma do desenho sugere um yapepó e, ainda segundo o mesmo arqueólogo, estes geralmente levam este tipo de textura.

Este tipo de acabamento me parece bastante intrigante na medida em que possa sugerir uma funcionalidade em sua aplicação pela união de partes na construção ou aumento da superfície do objeto acabado, proporcionando melhor aquecimento e, ao mesmo tempo, poderia representar uma preocupação com a estética do artefato.

Supondo que o Yapepó tenha sido confeccionado por nosso personagem Ñaê? Apohára, este objeto pequeno, porém prático, provavelmente era usado para cozinhar alimentos. Leve e robusto, poderia ser transportado pela região com menos possibilidades de acidentes. Neste sentido, a qualidade da argila passa a ser determinante, pois uma panela não pode vaziar, e para tanto não deve ter rachaduras. Dessa forma, a pesquisa demonstra que o domínio técnico não é suficiente para a obtenção de um objeto que atenda a seus requisitos; a própria matéria-prima impõe seus limites.

Foram construídos sete exemplares com as amostras de argila escolhidas através de critérios já mencionados. Em alguns casos, estes critérios conduziram à escolha de uma das argilas que em princípio se apresentava como uma boa opção, todavia apresentou vários problemas e, para se ter bons resultados, deveriam ser realizados outros testes, como, por exemplo, a mistura com outros solos.

Nas fotos 1 e 2, abaixo vemos os resultados da etapa de modelagem de seis peças e identificamos a primeira forma de diferenciar as amostras de sete argilas, que pode ser tida pela distinção de cor. Em seguida podem-se observar as deformações impostas pelas qualidades físicas da argila.



Foto 1: Da esquerda para a direita temos as peças, antes da queima, executadas com as amostras de: 1º Argila de papelaria em Chapecó – SC – P.Cco, 2º de Trindade do Sul – RS – P.EN4, 3º da Cerâmica Chapecó – Pcco3.



Foto 2: 4º da Cerâmica Pascoal em São Paulo, 5º de Palhoça – SC – P.TF, 6º da Cerâmica Primavera em São Carlos – SC – P.SC

As experiências de laboratório, sistematizadas a partir da escolha da matéria-prima e da forma a ser moldada, se concretizam pela construção através da técnica do *acordelado*, que consiste na confecção de cordéis ou roletes de argila que neste caso tinham a espessura aproximada de 9 mm, de modo a obter uma parede na peça, proporcional à de nosso modelo confeccionado anteriormente por Ñaê? Apohára.

Das minhas reflexões, enquanto tentava reconstituir os passos de Ñaê? Apohára e a partir de minha vivência com a técnica, surgem vários questionamentos e um dos primeiros é justamente sobre a elaboração dos roletes.

Hoje sabemos da necessidade de uma superfície perfeitamente plana para confeccionar os roletes, sob risco de perdê-los se assim não o for. Em superfícies polidas como pedra, fórmica, plástico e mesmo a madeira, a argila tende a aderir-se, tornando inviável a execução da tarefa. O artifício encontrado pelo ceramista moderno é o uso de materiais como o curvin, napa ou couro sintético que,

por apresentarem em seu lado avesso uma fina malha de tecido que lhes serve de estrutura, em nosso emprego impedem que a argila grude na superfície.

Ficando a questão: que artifícios Ñãê? Apohára empregava na confecção de seus roletes? Qual tipo de superfície utilizava? Sabemos também que a quantidade de água na massa torna a argila mais ou menos “liguenta”, o que nos dá inúmeras possibilidades de controle nesta situação: diminuindo a quantidade de água, podemos diminuir sua aderência. Contudo, se retiramos água da massa, aceleramos sua secagem e, considerando que a peça deve secar lenta e uniformemente sob pena de rachar por sofrer diferentes forças de contração, reduziríamos desta forma as possibilidades de modelagem a peças pequenas que pudessem ser confeccionadas rapidamente e de uma só vez.

A experiência demonstra os problemas e prováveis soluções que são extremamente específicas para cada situação e tipo de matéria-prima. Genericamente posso destacar que uma argila, mesmo com boa plasticidade, deve conter uma quantidade mínima de água no momento da modelagem, de modo a viabilizar a concretização do projeto sem que esta resseque a ponto de rachar, pois deve ser flexível o suficiente para suportar a manipulação durante o processo. A exposição à luz solar, a correntes de ar, o calor das mãos ao manusear a argila e o contato com a superfície de confecção dos roletes (quando esta é porosa) aceleram o processo de evaporação de água, havendo a necessidade de um devido controle destes fatores do início ao fim da execução.

O excesso de água é, da mesma forma, inconveniente, por tornar a massa pesada e de difícil controle, como referido anteriormente. A peça tende a se desestruturar e perder a forma inicial pelo achatamento provocado pelo peso do material e, ao mesmo tempo, por sua baixa resistência entre as partículas, promovendo um deslizamento entre estas.

Podemos assim concluir que, de certa forma, Ñãê? Apohára tinha condições de reservar a matéria-prima sem que esta perdesse suas qualidades. Hoje em dia isto se faz possível pelo armazenamento

em sacos plásticos (de preferência escuros), em lugar fresco sem correntes de ar ou luz. Acreditando também que provavelmente tinha por hábito reciclar e manipular as qualidades plásticas da argila, pois esta figura como uma das soluções mais fáceis de se obter uma matéria-prima de qualidade, evitando o deslocamento freqüente ao local da mina, exceto se este for o mesmo da residência - o que já sabemos que é pouco provável, segundo La Salvia e Brochado.

A reciclagem pode ser feita pela simples adição de água às partes de argila endurecida pelo ressecamento, seguido de repouso, manipulação e retirada do excesso de água até alcançar novamente uma massa moldável. Atualmente este processo faz parte do aprendizado de todo ceramista, como demonstração de conhecimento, domínio sobre a matéria-prima e consciência ecológica pelo respeito ao material.

Processos mais sofisticados, que designo como manipulação da matéria-prima e suas qualidades plásticas, envolvem adição ou retirada de componentes orgânicos (vegetais em decomposição) e minerais (urina, água, cinza, caulim etc.) que irão melhorar as condições na modelagem. Estas etapas empíricas do processo foram realizadas, mesmo que automaticamente, na seleção das amostras para esta pesquisa.



Foto 3: Preparo da Argila

O registro da foto 3 mostra algumas das etapas de preparo: vemos em primeiro plano, amostras de argila colhidas no Municí-

pio de Trindade do Sul (RS). Por se tratarem de amostras brutas, exigiram um preparo que não foi necessário nos casos das amostras de São Paulo, Palhoça, São Carlos e Chapecó. A estas amostras foi adicionada água, sovando-as em busca de uma mistura homogênea, além da retirada das impurezas como raízes e grandes grãos de areia. Passaram numa etapa seguinte por placas de gesso, que aceleraram a retirada do excesso de água, até que atinjam um ponto ideal para serem modeladas na forma de roletes.

Os roletes começam a assumir a forma desejada, sendo juntados em espiral contínuo. Para auxiliar a fixação usa-se entre os roletes uma fina camada de *barbotina*, que é a argila em fase líquida ou pastosa.

Apresentando-se neste momento outro questionamento, desta vez sobre a junção dos roletes. A prática nos mostra que a eficácia nesta etapa do trabalho se dá, além da aplicação da *barbotina* (assumindo o papel de cola da argila), pela confecção em primeiro lugar de *ranhuras* ao longo dos roletes na posição de contato entre estes. As *ranhuras* e o uso da *barbotina*, somados à adequada pressão entre os roletes e ao tratamento superficial externo, garantem a fixação efetiva. De outra forma, a peça estará sempre sujeita a rompimentos nas junções.

A questão aqui é: Não? Apohára utilizava as *ranhuras*? Ou, que tipo de artifício efetivava a junção dos roletes, de modo a garantir a integridade dos artefatos? Lembre-se: é necessário considerar a dificuldade de produzi-los e conservá-los inteiros, não devendo admitir perdas durante a confecção ou em função desta. Informações prévias de arqueólogos do Laboratório de Estudos e Pesquisas Arqueológicas – LEPA – da Universidade Federal de Santa Maria declaram desconhecer, pela análise dos vestígios estudados até o momento, o uso de tal artifício entre grupos Guarani que habitaram a região.

Pela análise dos resultados podemos observar, mesmo nas amostras de melhor qualidade – como, por exemplo, a de Palhoça (SC) –, que ocorrem separações entre os roletes, quando não durante a secagem, após a queima. A experiência de longa data com esta argila já havia comprovado sua qualidade plástica e a inexistência

deste tipo de problema ao proceder à junção dos roletes com o uso de *ranhuras* e *barbotina*.

Segundo La Salvia e Brochado (1989, p. 17), encontram-se “dois e até três tipos de pasta em uma vasilha: uma parte no fabrico da peça – roletes –, outra para o acabamento interno e, por vezes, uma terceira aplicada na parte externa onde se encontra a decoração”. Seguindo esta orientação e mais adiante, quando especifica inclusive a espessura do banho de barbotina em função do tipo de acabamento necessário, experimentei de diversas formas sua aplicação antes do tratamento final, mesmo sabendo das implicações negativas deste procedimento, para trazer em termos experimentais os dados já verificados em laboratório.

O que se pode concluir, em sintonia com La Salvia e Brochado (1989, p. 17), é que a “plasticidade está vinculada ao artesão e suas tendências”. Numa pesquisa como esta, onde foram testadas várias amostras de argila com características distintas, é difícil criar uma relação de maior afinidade com a matéria-prima, o que somente seria possível com o trabalho diário e exaustivo com cada tipo de material na busca desta relação mais íntima.

Desta forma, o que se pôde observar foi uma diversidade de resultados em função das características do material e sua aplicação como decorrência dos testes únicos realizados com cada tipo de argila. Numa argila de aplicação industrial, como é o caso da amostra da Cerâmica Pascoal de São Paulo (SP), que se mostrou bastante estável em suas características físicas durante o processo de secagem e queima, em que sua contração linear não ultrapassou a 4% e sua perda de peso está em torno de 20%, a aplicação do banho de barbotina, tanto internamente para alisamento como na sua superfície externa para posterior aplicação de texturas, pareceu viável.

No processo de finalização em quatro das experiências, utilizei-me de um pequeno seixo de quartzo rosa para fazer o acabamento interno, numa técnica conhecida como brunimento. Esta técnica permite fechar os poros do material a ponto de se ter um polimento da peça. O que é bastante conveniente para o interior de panelas, por evitar que os alimentos a serem cozidos grudem na

superfície ou que haja uma excessiva perda de líquidos dos alimentos, caldos ou ensopados por absorção da cerâmica.

Ainda a respeito da textura corrugada, acredito que ela deva ser aplicada na mesma seqüência da construção com os roletes, ou seja, em espiral contínua do fundo para a borda da peça. Este tipo de opção parte basicamente da sensibilidade adquirida pela prática e que passa a ser determinante do processo individual, e não há a pretensão de que estas conclusões sirvam de parâmetro para análise de artefatos cerâmicos arqueológicos. Assim o são meramente pela ausência de informações tão minuciosas como, por exemplo, em que sentido eram sobrepostos os roletes: da direita para esquerda ou vice-versa? A construção se iniciava pela base ou pela borda? Este tipo de informação, dependendo do enfoque da pesquisa, seria determinante nos resultados.

A partir dos dados coletados e registrados, percebi como variam as qualidades físicas e químicas das amostras testadas e como os resultados poderiam se multiplicar se tentássemos combinar outras variáveis.

Das informações mais relevantes, podemos destacar que, além da aplicabilidade da *barbotina* (como mencionado anteriormente no caso da amostra de São Paulo), quando vimos que a funcionalidade do banho está diretamente relacionada às propriedades e especificidades de cada experimento, observou-se também a proporcionalidade entre retração e tipos de solos definidos pelo tamanho de seus grãos, como se registrou por meio de testes que ao mesmo tempo mostraram a mudança de cor para cada tipo de argila testada.

De acordo com o laudo do Laboratório de Engenharia Civil da Universidade Comunitária Regional de Chapecó – UNOCHAPECÓ –, podemos perceber que, grosso modo, o teor de argila encontrado nas amostras de solos utilizados nesta pesquisa é inversamente proporcional ao que se espera destas em termos de qualidades plásticas. Cada tipo de argila foi submetido a uma análise granulométrica conjunta, subdividida em sedimentação e peneiração, com as quais verificamos, por exemplo, que a amostra da cerâmica Pascoal (SP) apresentou o mais baixo teor – 38% – das

sete amostras que foram utilizadas na confecção das peças, em contraponto à de Trindade do Sul (RS), que apresenta o maior teor de argila do total das amostras, tendo inclusive registrado o maior índice de retração e, conseqüentemente, falhas. Segundo Frincke:

Os barros muito maleáveis perdem na secagem de 5 a 8% do seu volume, os barros menos maleáveis cerca de 3 a 5%, e os barros magros ainda menos. Tudo depende do grão do barro [...]. a bentonite, um barro muito maleável, de grão muito fino, que é geralmente utilizada em pequena percentagem para conferir uma maior maleabilidade a outras massas cerâmicas, chega a perder na secagem de 10 a 15% do seu volume. Se acrescentarmos a esta a perda adicional sofrida durante a cozedura, a bentonite chega a perder de 40 a 50% do seu volume. Trata-se portanto de um barro adicionado a outras massas para aumentar a capacidade de retenção da água e que não pode ser utilizado isoladamente. (FRINCKE, 1992, p. 102).

Na prática, esta transformação é gritante, como mostra a foto 4, em que vemos o resultado da modelagem com a amostra de São Paulo, assinalada por alterações quase imperceptíveis após a queima, exceto pela mudança de cor, que passou de um cinza chumbo para branco. Uma das amostras de Trindade do Sul, com 24% de contração linear, apresentou rachaduras transversais e longitudinais em sua superfície, percebida mais facilmente em sua face interna. O uso deste “Yapepó” estaria completamente comprometido, seu destino mais provável seria a transformação em antiplástico. Contudo, não posso acreditar que Ñaê? Apohára se desse o luxo de estar fazendo experiências e testando amostras de argila – como o faço agora: sua sensibilidade como ceramista e o conhecimento de gerações lhe indicariam aquela argila como sendo de má qualidade para sua atividade.



Foto 4: À esquerda, a amostra de São Paulo, queima em forno elétrico, com mudança de cor e contração de 4%. No centro, a amostra de Trindade do Sul, mudança de cor e contração de 24%, além de inúmeras rachaduras. À direita, a amostra de Palhoça, mudança de cor, contração 10%, pequena separação entre dois roletes da borda.

A exemplo do que nos relata Irmhild Wüst, em seu artigo “Observações sobre a tecnologia cerâmica Karajá de Aruanã” com dados coletados durante pesquisas de campo realizadas em 1975, a obtenção de bons resultados na atividade da cerâmica depende ainda da adição de “temperos” em proporções adequadas, que evitam o:

[...] trincamento ou quebra do vasilhame quando exposto ao fogo. Embora as mulheres de Aruanã sejam experientes ceramistas, isto parece se dar com certa frequência, atestado pelos diversos recipientes descartados antes de seu uso, espalhados na área atrás da casa. (WÜST, 1984, p. 311).

Podendo ser um indicativo de certa despreocupação no processo ou de que o tempo acaba atuando como fator de mudança inexorável sobre a cultura, somando-se a este os processos de aculturação, que seriam os responsáveis em grande parte pela mudança, inclusive no domínio sobre o processo de produção de cerâmica.

Um simples teste feito pelos ceramistas atuais é suficiente para indicar o nível de plasticidade da argila, através da confecção de um pequeno rolete e aplicação de uma força sobre este promovendo alteração em sua forma original, na tentativa de configurar algo como uma pequena argola. Quando esta força se anula, a argila de boas qualidades plásticas deve se manter inalterável, sem deforma-

ções ou rachaduras. Todas as amostras da pesquisa foram testadas desta forma e alguns exemplos do registro fotográfico que seguem demonstram mais uma vez que, não apenas o nível de plasticidade determinará a obtenção de bons resultados, estando estes muito mais relacionados com a capacidade do ceramista de tirar partido do material de que dispõe.



Foto 5: Amostra da Cerâmica Pascoal (SP)



Foto 6: Amostra da Cerâmica Primavera em São Carlos (SC)

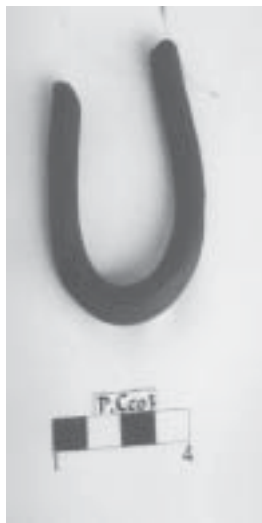


Foto 7: Amostra da Cerâmica Chapecó

Percebemos a boa plasticidade da argila de São Paulo (foto 5) associada ao fato de a peça resistir ilesa ao processo de confecção e queima, enquanto a argila da cerâmica Chapecó (foto 7), que se apresenta como a mais plástica das amostras, é também a que impôs as maiores dificuldades durante a modelagem, rachando e se desestruturando, antes e após a queima.

Com relação à queima, surge novamente a questão da conveniência e do contexto, sendo este um dos momentos mais importantes do processo, pois sem esta o artefato cerâmico jamais existiria. Conhecemos em teoria as modalidades de queima possivelmente empregadas por Ñaê? Apohára. Reproduzi-las hoje não faz sentido, se levarmos em conta a grande quantidade de tempo a ser investida, a necessidade de um acompanhamento constante durante todo o processo para assegurar a manutenção da temperatura, o prejuízo à saúde do ceramista e principalmente à natureza pela necessidade de grande quantidade de madeira para combustível. Além disso, como Javier B. Preysler nos ajuda a identificar: “cada ejemplo que queramos emplear para comprender la filosofía de este procedimiento de análisis y estudio, podrá variar el tipo de información a adoptar y por tanto en su forma, pero la estructura

del proceso seguirá invariable". (PREYSLER, 1997, s. p.) Para exemplificar:

[...] si nuestro interés se centra en analizar el tipo de traza dejado sobre un hacha mediante el trabajo sobre distintos tipos y estados de materias (madera, hueso, etc.), siempre que se respeten los contenidos, aleaciones y temperaturas en las reproducciones, da lo mismo si empleamos hornos actuales o prehistóricos en la confección del hacha. (PREYSLER, 1997, s. p.).

Considerando que a proposta é de criar uma identificação entre os problemas enfrentados por um oleiro no passado e os equivalentes atuais, significa dizer que não é o tipo de solo, de queima ou de procedimentos adotados que irão determinar a seriedade da proposta de se trabalhar com arqueologia experimental de modo a subsidiar processos educacionais.

Assim sendo, a queima destes experimentos ocorreu de duas formas. A primeira em forno elétrico (foto 8), com uma atmosfera precisamente controlada, com quatro peças referentes às amostras de: São Paulo, São Carlos, Argila de Papelarias em Chapecó e de Trindade do Sul. Escolhidas com o objetivo de se ter uma amostragem de argilas de boa e má qualidade, nos parâmetros da presente pesquisa, numa queima controlada e outra de características artesanais, e que ocorreu em três etapas distintas: o esquentar das peças até 100° C, a queima de oxidação até 500° C e a redução até 1000° C.



Foto 8: Câmara do forno elétrico aberta após a queima

Como resultado (foto 9), temos: duas peças com argila de qualidade comprovada – São Paulo (SP) e São Carlos (SC) – cujo resultado da queima atinge um nível de excelência; outra peça, modelada com argila de péssimas qualidades plásticas (argila encontrada em papelarias de Chapecó) que, contrariando todas expectativas, mesmo sendo a de menor plasticidade, rachando ao menor esforço e apresentando maior dificuldade na modelagem, resistiu ilesa à queima; e outra, com baixa plasticidade, alto índice de contração (uma das amostras de Trindade do Sul) e, por isso mesmo, péssimos resultados após a queima.



Foto 9: Resultados da queima em forno elétrico. À esquerda, a amostra de São Paulo, À direita, a amostra de argila encontrada em papelarias de Chapecó. À frente, a amostra de Trindade do Sul (RS). Ao fundo, a amostra da Ind. Cerâmica Primavera, de São Carlos (SC).

No processo de queima com combustível vegetal, a opção foi pela construção de um forno artesanal, prático e econômico. Feito à base de papel serragem e madeira (sobras de serrarias), este tipo de forno pode ser construído em pouco mais de duas horas e consome pouca madeira por um longo período de tempo. Compõe-se de uma base de tijolos organizados de forma a compor quatro pequenos canais para oxigenação e queima; sobre esta estrutura foram organizadas as três peças restantes: de Palhoça, da Cerâmica Chapecó, e uma segunda amostra de Trindade do Sul, com a madeira posta em forma cônica e a serragem preenchendo todos os espaços. Estas últimas dispostas sobre generosa camada de serragem e com a borda voltada para cima, e a primeira meia altura da estrutura do forno com a borda voltada para baixo. Segundo Wüst (1984, p. 316), “este tratamento diferencial resulta maior ou menor espessura da camada oxidada na superfície interna e externa”, como descrevo mais adiante.

Toda a estrutura foi revestida com diversas camadas de papel ensopado em *barbotina*, deixando uma abertura no cume para servir de chaminé, como vemos na foto 10. O fogo é iniciado por entre os tijolos nos quatro pontos ao mesmo tempo, a chama inicial deve se apagar pela falta do combustível inicial permanecendo apenas as brasas que se propagam através da serragem, lentamente promovendo o aquecimento gradual de toda estrutura. A temperatura tomada em momentos diferentes não ultrapassou os 500° C.



Foto 10: Forno revestido de papel e barbotina

Como resultado desta queima, vemos a foto 11, em que a amostra de Palhoça – que é uma argila largamente utilizada por artesãos de Florianópolis e região –, mesmo sendo comercializada em seu estado natural, detém qualidades plásticas plenamente reconhecidas, contrariando alguns autores que atestam não ser possível trabalhar uma argila sem misturas para a prática da cerâmica. Apresentou bom resultado após a queima, se considerarmos a baixa temperatura, o que pode determinar menor durabilidade da peça. Suas qualidades plásticas possibilitaram o brunimento na face interna, o que torna mais visível a fixação de uma camada oxidada, caracterizada por um baixo brilho acetinado e áreas de concentração de alto brilho furta-cor.



Foto 11: Resultados da queima em forno a lenha: à esquerda, a amostra de Terra Fraca - Município de Palhoça (SC); ao centro, a amostra da Ind. Cerâmica Chapecó; e à direita, a segunda amostra de Trindade do Sul (RS)

A amostra da Cerâmica Chapecó exhibe problemas decorrentes do processo de modelagem, previstos com antecipação, como já vimos, apresentando deformações, rachaduras e escamações. A amostra de Trindade do Sul (foto 12) foi a que mais sofreu com o processo da queima, assim como o foi na modelagem, com rachaduras em várias direções.



Foto 12: Segunda amostra de Trindade do Sul com rachaduras contornadas pela cor vermelha

Considerações finais

Neste momento gostaria de apresentar resultados e traçar algumas conclusões sobre a identificação de métodos ou técnicas de confecção de artefatos nos moldes da Cerâmica Arqueológica, identificada como sendo da Cultura Guarani presente por toda região Oeste do Estado de Santa Catarina, mas o próprio caráter experimental proposto na pesquisa me impede de fazê-lo.

As considerações que faço no momento são meramente de cunho reflexivo e giram em torno da proposta de subsidiar o ensino e das elucubrações surgidas durante a fase de experimentação.

Experimentação que não começa pela prática efetivamente, mas pela delimitação desta. O exercício prévio de trabalhar com dezenas de variáveis que viriam a conduzir a experiência em laboratório na confecção de artefatos de cerâmica, seguindo alguns indicativos encontrados no registro da cultura material Guarani, pode ser tido como exemplo da tentativa de traçar analogias entre o que estava me propondo fazer naquele momento e os possíveis desafios encontrados por um ceramista no passado.

Ao nos dispormos a executar qualquer tarefa cotidiana, seja ela recorrente ou não, refletimos racionalmente sobre seus significados e determinantes. No momento da prática, mesmo que esta seja impulsionada por derivações do inconsciente, fazemos uma séria racionalização sobre os *porquês* de realizar ou não determinada tarefa. E vejo neste o primeiro provável ponto em comum entre esta experiência e as antepassadas, a ser destacada para convenientes reflexões na construção do conhecimento científico/arqueológico.

A *razão*, comprovadamente, é inerente a todo ser humano, e isto nos confere tranqüilidade para pensar que a tomada de decisões coerentes, a partir de determinados problemas, dá-se e se deu a qualquer tempo, variando, contudo, o seu resultado, em função do respectivo contexto. Sendo este último dificilmente restituído integralmente, o que temos serão meras aproximações na tentativa de reconstruir o passado analogamente pelos problemas que enfrentamos hoje – atividade tipicamente encontrada também em trabalhos de etnoarqueologia.

Portanto, o que posso considerar objetivamente a partir dos experimentos é fruto, acima de tudo, de minhas convicções como observador e indivíduo pensante que reflete sobre os fatos com os quais se depara.

Neste sentido, foram apresentados incisivamente alguns questionamentos na formulação deste relato que refletem toda construção de meu pensamento em torno de possíveis problemas que um hipotético ceramista Guarani tenha vivido no passado, em fun-

ção das dificuldades encontradas em seu fazer diário. Estes questionamentos referem-se especificamente à interpretação do problema e suas possíveis soluções técnicas, que pouco mudaram ao passar dos anos.

Em resumo, são dúvidas de como o ceramista contornava certos problemas que hoje em dia assumem quase uma relação de dependência de certos recursos tecnológicos. Por exemplo: em que tipo de superfície realizava a confecção dos roletes? De que forma os unia? Havia um ordenamento lógico nas etapas da confecção?

As dificuldades parecem tantas, que passo a pensar nas possibilidades de um trabalho comunitário e conjunto na confecção de peças maiores visando à conseqüente solução destes problemas.

Por exemplo: se a confecção de roletes depende de se ter uma argila e uma superfície apropriada, preparação desta argila, controle da quantidade de água na massa, local para reserva dos roletes de modo que estes não ressequem (no caso de confecção em maior quantidade), ao mesmo tempo em que se deve ter preparado a *barbotina*, a superfície para construção em local adequado ao abrigo das condições do tempo e ainda dar conta de equipamentos acessórios, tendo domínio e governo sobre o tempo e as reações do material. Sendo assim, não seria razoável considerarmos a participação das crianças como aprendizes nestas etapas de confecção do rolete, enquanto a ceramista adulta se ocupa em uni-los ao mesmo tempo em que tenta manter a integridade da estrutura?

A partir de trabalhos em arqueologia experimental, hipóteses como estas podem ser somadas a outros dados na perspectiva de traduzir uma melhor compreensão do contexto em que foram criados os artefatos em estudo.

A busca destes significados vai ao encontro da necessidade de trabalhar com este tipo de informação em processos de ensino que, neste caso, são norteados pela expectativa de promover minimamente o respeito entre as diferentes formas de representação cultural.

A convivência com a diferença – que não pode ser percebida com um rápido olhar sobre cacos de cerâmica que, em alguns casos, se apresentam como o único registro de toda uma cultura –

está presente nas idades, nos sexos, em grupos, em regiões, religiões, em idéias e personalidades. Devemos perceber que somos diferentes e sempre o fomos.

Dar-se conta de que sobrevivemos, apesar de e devido a estas diferenças, descortinou-se como uma perspectiva a partir do contato com as novas proposições da arqueologia, como é o caso de discussões que lançam uma perspectiva multicultural sobre pesquisas arqueológicas.

Entendo que, de alguma forma, somos herdeiros destes povos que sobreviveram ao seu tempo e superaram suas diferenças entre os grupos que aqui viviam antes do contato com a cultura dominadora branca, resistindo ainda hoje a este choque brutal, quando não extintos totalmente, perpetuando sua existência, mesmo que pelo mero registro de sua cultura material. Deveríamos também estar mais dispostos a conviver com aquele que nos parece estranho ou, ao menos, ser mais tolerantes com nossos semelhantes, porém não estamos e não somos.

A proposta de promover uma pesquisa sobre a cultura da cerâmica indígena por si só se justificaria, dada a importância de sua permanência na região Oeste do Estado de Santa Catarina. Para tanto, exigiria um estudo mais aprofundado tanto de registros arqueológicos como de trabalhos de etnoarqueologia com povos remanescentes que mantenham vestígios desta cultura.

Intimamente ligada ao desenvolvimento das civilizações, a cerâmica encontra seu total obscurecimento na região a partir do séc. XVII, com os primeiros contatos com os bandeirantes paulistas a caminho do Rio Grande do Sul.

Hoje sua produção na região é totalmente inexpressiva, criando uma lacuna no ensino da arte, que não encontra subsídios regionais na construção de propostas que visem ao pleno desenvolvimento da sensibilidade do ser humano, introduzindo em sua formação reflexões sobre seu cotidiano pelo meio facilitador que, neste caso, passa a ser a arte.

Por outra via, o desdobramento desta pesquisa pode ir ao encontro dos objetivos do projeto que a norteia através da educa-

ção patrimonial, propondo a valorização de um patrimônio cultural que é universal, pela própria experiência vivenciada.

Procuo mostrar que, analogamente, o pensamento humano, no que se refere às mínimas reflexões sobre sua existência, talvez tenha percorrido caminhos semelhantes, independentemente do período ou contexto em que é analisado. Longe de traçar generalizações, o que quero dizer é que o ser humano, durante sua existência física e intelectual, processa tanto problemas complexos (a exemplo daqueles referentes ao relacionamento social), como problemas básicos a respeito de sua própria sobrevivência, e estes últimos, com o desenvolvimento tecnológico e intelectual, passam a fazer parte de um conjunto de ações inconscientes que monitoram nossa vida. Segundo o poeta e educador Rubem Alves:

As gerações mais velhas ensinaram às mais novas as receitas que funcionam. Sei amarrar meus sapatos, automaticamente, sei dar o nó na minha gravata automaticamente; as mãos fazem o seu trabalho com destreza enquanto as idéias andam por outros lugares. Aquilo que um dia eu não sabia me foi ensinado; eu aprendi com o corpo e esqueci com a cabeça. E a condição para que minhas mãos saibam bem é que a cabeça não pense sobre o que elas estão fazendo. Um pianista que na hora da execução, pensa sobre os caminhos que seus dedos deverão seguir, tropeçará fatalmente. [...] Todo mundo fala, e fala bem. Ninguém sabe como a linguagem foi ensinada e nem como ela é aprendida. A despeito disso, o ensino foi tão eficiente que não preciso pensar para falar. Ao falar não sei se estou usando um substantivo, um verbo ou um adjetivo, e nem me lembro das regras gramaticais. [...] E assim escrevemos, lemos, andamos de bicicleta, nadamos, pregamos pregos, guiamos carros; sem saber com a cabeça porque o corpo sabe melhor. (ALVES, 1992, s. p.).

Foi este o norte de toda pesquisa, conduzindo-me a decisões que, imagino, também tenham alimentado as reflexões de Ñaê? Apohára na busca de novas possibilidades. Imagino que a maior contribuição que neste momento tenho a dar, quer por vias da educação patrimonial, quer pelo ensino da arte subsidiado pelos co-

nhecimentos sobre a confecção da cerâmica por povos antepassados, é de criar possibilidades para que os agentes do processo de ensino (aluno e professor) liberem sua sensibilidade, seja na busca de soluções aos problemas encontrados ou no simples exercício criativo que procura inovações ao conhecimento instituído.

Toda problemática se desenrolou pela falta de matéria-prima “adequada” para o desenvolvimento da cerâmica na região. Sempre foi bastante perturbador atuar e defender a manutenção da disciplina nos currículos de cursos de graduação e como prática viável nos ensinos médio e fundamental, tendo à disposição – comercialmente – apenas um tipo de argila vendida em papelarias e floricultura, que aparentemente não apresenta nenhuma qualidade plástica, impondo muitas dificuldades na modelagem. Os cordéis racham mesmo durante sua confecção, e não suportam a mínima curvatura. Para finalizar a construção com esta argila, tive de usar artifícios como, por exemplo, escorar a peça com pano úmido, evitando que ela se desintegrasse totalmente.

Tal esforço em levar a cabo os testes com esta amostra em específico, considerando que outras já haviam sido descartadas mesmo apresentando melhores indicadores, justifica-se justamente por ser esta que efetivamente temos à nossa disposição.

Em função do tratamento esmerado, admitindo inclusive o brunimento de sua superfície interna, quando queimada em forno elétrico, a peça construída com esta argila termina por apresentar um bom resultado final, apesar de sua retração em torno de 14% não ter provocado rachaduras e não ter perdido a forma inicial.

Constatações como estas reafirmam as premissas, já expostas neste trabalho, de que a obtenção de bons resultados dentro do universo de variáveis que norteiam a prática da cerâmica não depende diretamente do pleno domínio da técnica, da feliz escolha da matéria-prima ou ainda, como talvez acreditasse Ñaê? Apohára, da intervenção de deuses e demônios. Creio que esteja mais próxima a percepção sensível daquilo que nos rodeia e se apresenta como oportunidade ou como uma nova interpretação daquilo que sempre nos pareceu tão certo.

Um trabalho em arte-educação que pretenda ter como referencial este tipo de registro da cultura material de sociedades que não aquela na qual estamos inseridos, deve buscar a mínima compreensão dos fatores que norteiam sua elaboração. Conhecemos hoje diversas experiências de como se conduzir atividades de ensino através da arte partindo de referenciais que não pertencem diretamente ao universo desta, mas são os elementos do cotidiano do educando, e por vezes também do artista, que vão efetivar o processo. Desta forma, aproximamos o educando de sua realidade e com maior facilidade introduzimos conteúdos específicos sobre arte.

Refere-se ao oleiro. Interessante que o artesão que fabrica o vasilhame tenha sido descrito no masculino, não no feminino. Ao que tudo indica, entre os Guarani, como no restante das culturas da América do Sul, as mulheres são as responsáveis pelo fabrico da cerâmica utilitária, vasilhame. (LA SALVIA; BROCHADO, 1989, p. 125).

Notas

¹ Refiro-me mais especificamente à cidade de Chapecó. Contudo, pude perceber problemas semelhantes a partir da cidade de Lages, no início do Planalto Catarinense em direção ao Oeste do Estado. Não há por toda esta região uma produção expressiva, em termos de Cerâmica Artística ou mesmo Artesanal, que sirva como referencial regional para o ensino curricular através desta forma de expressão.

² "Refere-se ao oleiro. Interessante que o artesão que fabrica o vasilhame tenha sido descrito no masculino, não no feminino. Ao que tudo indica, entre os Guarani, como no restante das culturas da América do Sul, as mulheres são as responsáveis pelo fabrico da cerâmica utilitária, vasilhame". (LA SALVIA; BROCHADO, 1989, p. 125).

Referências

ALVES, Rubem. Pensar. *Correio Popular*, Campinas, s/n, 1992.

CEOM - Centro de Organização da Memória Sócio-Cultural do Oeste de Santa Catarina. *Para uma história do Oeste catarinense: 10 anos de CEOM*. Chapecó: Unoesc, 1995.

FUNARI, Pedro Paulo; PINSKY, Jaime (Orgs.). *Turismo e patrimônio cultural*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2002.

FRINCKE, Johann. *A cerâmica*. 4. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1992 (Coleção Habitat).

GARLET, Ivory J.; SOARES, André L. R. Cachimbos Mbyá-Guarani: aportes etnográficos para uma arqueologia Guarani. In: FUNARI, Pedro Paulo (Org.). *Arqueologia histórica e cultura material*. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.

GOULART, Marilandi. *Projeto Salvamento Arqueológico Uruguai*. Volume IV - Cerâmica. Itajaí: Universidade do Vale do Itajaí – Univali; Florianópolis: Centrais Elétricas do Sul do Brasil S/A – Eletrosul, 1997.

PREYSLER, Javier Baena. *Arqueologia experimental, algo mas que un juego* *Boletín de arqueología experimental*, Madrid: n. 1, 1997. <http://www.ffil.uam.es/baex>. Correo electrónico Javier.Baena@uam.es.

RENFREW, Coli; BAHN, Paul. *Arqueologia: teorias, métodos y práctica*. Madri: Ediciones Akal, 1998.

RIBEIRO, Darcy et al. *Suma etnológica brasileira*, v. 2: Tecnologia indígena. Ed. atual. do Handbook of South América Indians. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1987.

SOARES, André (Org.). *Educação patrimonial: relatos e experiências*, Santa Maria: editoraufsm, 2003.

WÜST, Irmhild. Observações sobre a tecnologia cerâmica Karajá de Aruanã. *Arquivos do Museu de História Natural*, Belo Horizonte, v. 6-7, 1984.

Abstract

The report presented here corresponds to the result of carried through research as required ends of the course of post-graduation in Archaeology: Interdisciplinary processes, offered by the Integrated Regional University of High Uruguay and of the Missions – Uri – Erechim (RS) in partnership with Gerasul company as a way of social counterpart to the impact caused by the construction of Itá's dam. Experiences had been developed in the expectation to identify possibilities about what it is known regarding to the West region of the State of Santa Catarina archaeological ceramics production, in order to subsidize education for the practice of ceramics. In practice itself, following the rules of Experimental Archaeology, ceramic devices had been confectioned with average control of variables, following the few orientations left by the Guaranis in the region through their material culture. The search for local referencial, which provides support to the activity of the art-educator or the educator who dedicates oneself to the activities of patrimonial education or to the education of archaeology, is presented through the perspectives for a school practice committed to the valuation of the individual and his particularities, guided by the theories of critical multiculturalism and authors who assist in the reflections on the possible interlacement among the teaching of art, the multicultural education and the experimental archaeology.

Keywords: Experimental Archaeology, teaching of art, regional culture.

