

POSSIBILIDADES DE INTERPRETAÇÃO: ICONOGRAFIA E ESTILO NA CERÂMICA DECORADA DE CALDEIRÃO GRANDE-PI

Sarah Tayran Guerra de Araújo¹

Mauro Alexandre Farias Fontes²

Resumo: No presente ensaio, buscou-se por meio da iconografia dos grupos pré-colonial que habitaram a porção piauiense da Chapada do Araripe, estabelecer como a iconografia e o estilo funcionam como formadores de identidade. A discussão baseia-se em um levantamento bibliográfico sobre os conceitos de estilo e iconografia, que tem orientando pesquisa sobre cerâmica relacionada a tradição Tupiguarani, oriunda da porção piauiense da Chapada do Araripe. **Palavras-chaves:** Cerâmica, Iconografia, Caldeirão Grande-PI.

Abstract: In the present essay, we sought through the iconography of the prehistoric groups that inhabited the Piauí portion of Chapada do Araripe to establish how iconography and style work as identity makers. The discussion is based on a bibliographic survey on the concepts of style and iconography, which has guided research on ceramics related to the Tupiguarani tradition, from the Piauí portion of Chapada do Araripe. **Keywords:** Ceramics, Iconography, Caldeirão Grande-PI

¹ Discente do Programa de Pós-graduação em Arqueologia, Univasf. E-mail: aline.reinald.srn@gmail.com

² Docente do Colegiado de Arqueologia e Preservação Patrimonial/ Programa de Pós-graduação em Arqueologia, Univasf. E-mail: maffontes@gmail.com

Introdução

O objetivo do trabalho consiste em apresentar o referencial teórico-metodológico e o contexto de pesquisa de mestrado comprometida com a identificação de características e detalhes presente nos motivos e organização das pinturas cerâmicas dos Sítios Cachoeirinha I e Brite I, localizados na porção piauiense da Chapada do Araripe. Os sítios em estudo apresentam características passíveis de serem relacionadas a contextos da tradição Tupiguarani. Assim, o presente trabalho tem a finalidade de apresentar as principais referências que tem sustentando as reflexões sobre as similaridades e diferenças expressas nos fragmentos cerâmicos.

A Chapada do Araripe se localiza no Nordeste brasileiro, entre os estados de Pernambuco, Ceará e Piauí. Sua população é representada por cerca de 700 mil habitantes, comporta cerca de 40 municípios, distribuídos em 18 cidades cearenses, 12 pernambucanas e 12 piauienses.

A região semiárida nordestina, foi considerada como área inóspita para grupos relacionados a tradição Tupiguarani, que até então tinha como subsistência o sistema de agricultura baseado no cultivo da mandioca. A região dava suporte a tal pensamento pelas suas condições geomorfológicas e climáticas, concentrando as pesquisas nas áreas litorâneas. Sobre a negação de uma ocupação no semiárido nordestino, Sena (2007) diz:

A adaptação dos grupos ceramistas Tupiguarani no semiárido nordestino foi negada por um bom tempo, pois “contradiz” o modelo em que esses grupos habitavam preferencialmente as áreas cobertas de florestas tropicais (Sena, 2007:17)

O pensamento baseado na ideia de que esse grupo só habitava florestas tropicais não teve muito sucesso, pois a região semiárida passou a ser explorada e notou-se que as condições de cultivo da mandioca eram mais bem-sucedidas no interior do que no litoral, com um índice de produção bem maior.

De fato, estudos realizados a partir de 1980 já encontravam indícios de uma ocupação do interior por ceramistas Tupiguarani no período que antecedeu a colonização, onde foi identificado sítios cerâmicos com uma cronologia bem recuada. Os trabalhos de pesquisas na área foram iniciados através do projeto “Os grupos ceramistas agricultores do semiárido pernambucano”, sob a tutela do arqueólogo Marcos Albuquerque (Laboratório de Arqueologia da Universidade Federal de Pernambuco), que tinha como objetivo estudar a adaptação dos

grupos horticultores na região semiárida do Nordeste. Como a área é muito ampla, foi dividida em duas subáreas, a Croata e a Araripe.

A Chapada do Araripe foi escolhida primeiramente por comportar duas áreas ambientais e geológicas diferentes, divididas apenas por uma diferença altimétrica. Sobre o processo de escolha do local, Sena (2007) fala:

Essas pesquisas foram realizadas inicialmente no Município de Araripina-PE. Esse município foi escolhido a partir de informações de um morador do local, Vicente Alves, acerca de fragmentos de vasilhas cerâmicas encontrados na área do município, a partir dessas informações, as pesquisas na área despontaram com a realização das primeiras prospecções arqueológicas de superfície (Sena, 2007:12).

Na ênfase desse projeto, foram identificados nove sítios arqueológicos, que foram submetidos a um processo de análise prévia que os inseriu na tradição Tupiguarani. Durante um período de dez anos, os materiais coletados foram expostos em congressos e artigos científicos, principalmente para se referir a expansão Tupiguarani. Os resultados de tal projeto geraram a hipótese de que a presença desses grupos na região seria uma adaptação das populações de horticultores a semiaridez. Considerou-se o cultivo da mandioca como um dos principais fatores de adaptação do grupo no semiárido nordestino.

Após um intervalo de 20 anos, a área aqui estudada voltou a ser alvo de estudos, por meio de um projeto que teve sua execução iniciada no ano de 2005, projeto esse denominado "Os grupos pré-históricos ceramistas da Chapada do Araripe", coordenado pela arqueóloga Claudia Oliveira. Tal projeto teve como finalidade estabelecer e definir as características culturais dos grupos humanos que habitaram a Chapada do Araripe no contexto pré-colonial do Nordeste.

O desenvolvimento desse projeto possibilitou a descoberta de novos sítios arqueológicos e a abertura de sondagens e coletas de alguns materiais. Tal pesquisa deu suporte para a análise das tecnologias dos sítios, caracterização dos traços culturais, e a caracterização do padrão de assentamento dos grupos ceramistas do semiárido, que foi foco da dissertação de Sena (2007).

As pesquisas arqueológicas na região da Chapada do Araripe tiveram continuidade com as atividades de licenciamento ambiental decorrente da instalação de parques eólicos. No que se refere à escolha dos sítios enfocados nessa pesquisa (Cachoerinha I, e Brite I), levou-se em

consideração os sítios encontrados nos processos de licenciamento ambiental do empreendimento Complexo Eólico Caldeirão Grande, que é constituído por quatorze centrais eólicas. A área abrange a porção piauiense da Bacia do Araripe, cuja região mais conhecida é a Chapada do Araripe. O município de Caldeirão Grande do Piauí comporta a maior parte da área afetada pelo empreendimento. Na localidade, destaca-se a comunidade Serra da Batinga, onde foi delimitada a grande maioria dos sítios arqueológicos (inclusive os aqui estudados) encontrados na região. 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.

Sobre o sítio arqueológico Cachoerinha I, o acesso se dá por meio de estrada pavimentada e utilizando as BR PI-142 e 316. O mesmo é caracterizado como sítio a céu aberto de relevo plano e pouco acidentado, tendo em suas proximidades outros sítios registrados na etapa de monitoramento do projeto e localizando-se na área diretamente afetada do empreendimento. No sítio apresentado, foram identificados 171 fragmentos pintados e um total de 06 motivos gráficos. Já o sítio arqueológico Brite I constitui assentamento a céu aberto que foi identificado na área diretamente afetada do empreendimento, localizado em um espaço utilizado para agricultura de subsistência pelos moradores locais. O sítio contém 345 fragmentos decorados, perfazendo um total de 14 motivos decorativos.

As pesquisas arqueológicas em Caldeirão Grande do Piauí possibilitaram conhecer e entender as ocupações pré-coloniais na porção piauiense da Chapada do Araripe até então desconhecidas.

Referencial Teórico e Metodológico

Em uma perspectiva geral, vários autores (Chmyz, 1966; Binford, 1986; James Sackett, 1977; Wobst, 1999; Wiessner, 1983) discutiram sobre o conceito de estilo e suas definições. Em 1960, uma definição foi elaborada por Chmyz (1966: 14), como sendo um “conjunto de elementos ou motivos, associados num padrão comum, que caracterizam um horizonte, uma tradição ou um complexo”. O autor considera um ponto em comum na escolha dos artefatos.

O estudo do estilo cerâmico não se separa de uma análise tecnológica dos artefatos. Partindo dessa perspectiva o estilo tecnológico se caracteriza como sendo um modo específico e

característico, em um determinado tempo e espaço, pelo qual as pessoas realizam seus trabalhos. Incluem-se, na noção de estilo tecnológico, as escolhas feitas por essas pessoas, no que se refere aos aspectos formais, decorativos e técnicos (Dias e Silva, 2001).

Pensando no cenário da Arqueologia no Brasil, a discussão sobre o conceito de estilo perpassa por vários autores (Oliveira, 2000; Oliveira, 2008; Dias, 2008; Oliveira, 2016; e Costa, 2018). Para Oliveira (2000), o estudo do estilo na cerâmica está associado aos elementos técnicos, visto que considera a definição de “estilo tecnológico” relevante 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 a unidade étnica.

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 limitadas 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, 2008:13).

Oliveira (2016) pensa o estilo como elemento de interação entre humanos e materiais, informando assim as formas dos seres se identificarem e se comunicarem através de determinadas intenções, que estabelecem a ligação entre indivíduos e a sociedade.

O estilo, desta forma compreende as diversas formas de relações entre humanos e materiais, englobando toda uma sorte de características que dizem respeito às formas de seres se identificarem, expressarem e comunicarem através da objetivação de determinadas intenções - essas conscientes ou não - relativas à produção de artefatos, pinturas corporais, modificações na paisagem, etc. (Oliveira, 2016:78).

Entre as produções científicas mais recentes, encontra-se o trabalho desenvolvido por Costa (2018), que buscou 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. A autora leva em conta em seu referencial teórico de diversos autores como Wiessner (1983), Shanks e Tilley (1992), entre outros.

Considerando válidas todas as definições de estilo acima descritas, destacam-se os caminhos seguidos por Wiessner (1983). Para a autora, os estudos com abordagens embasadas no estilo devem carregar a ideia de como ele próprio é um elemento de transição e comunicação de inúmeros elementos do contexto social do grupo e reflexo direto de identidade.

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 (Wiessner, 1983:256. Tradução dos autores).

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, 1983:256. Tradução dos autores).

A autora ainda define as características dos estilos quando são refletidas nos objetos em duas categorias. Essas definições denominam-se respectivamente estilo emblemático e assertivo.

Segundo a autora o estilo emblemático se caracteriza como a:

Variação formal na cultura material que tem um referente distinto e transmite uma mensagem clara a uma população alvo definida (Wiessner, 1983:257. Tradução dos autores).

Já o estilo assertivo é entendido como a:

Variação formal da cultura material que é baseada pessoalmente e que transporta informações que apoiam a identidade individual, separando pessoas de outras semelhantes, bem como dando traduções pessoais de membros em vários grupos (Wiessner, 1983:258. Tradução dos autores).

Logo, o conceito de estilo emblemático conversa com a proposta desse trabalho, que busca a identidade de um grupo (não do indivíduo) e de como a mensagem presente na decoração é interpretada pelos demais. Podemos dessa forma, capturar elementos para uma distinção dos grupos perante a cultura material. Para Costa (2018:149) esse estilo “é referente a um grupo social e às normas e valores que esse grupo mantém, onde as características que diferenciam

esses grupos são os principais elementos que transmitem mensagens e marcam a sua identidade”.

A observação dos aspectos da iconografia permitirá a reunião dos motivos identificados, permitindo assim entender as combinações realizadas nesse estilo. Segundo Panofsky (1986: 47), a iconografia “é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”.

As cerâmicas pintadas são estudadas de várias maneiras e recebem atenção devido seu potencial simbólico e social, deste modo:

Se a arte dentro das comunidades tem função simbólica aponta-se para o fato de que, nas sociedades ágrafas, a arte da decoração cerâmica pode ser entendida como um sistema de comunicação não-verbal, mais especificamente uma linguagem visual iconográfica. Nesse sentido a arte também pode funcionar como um sistema simbólico de representação não verbal, socialmente compartilhado, capaz de informar múltiplos aspectos da vida em sociedade, de como os indivíduos pensam e agem e como se relacionam com o sobrenatural (Oliveira 2008:109).

A arte indígena carrega significados que são expressos nos utensílios utilizados pelo grupo, logo:

Segundo Schaan (1997) 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” (Schaan, 1997 *apud* Oliveira, 2008:110).

Isso faz com que essa linguagem iconográfica seja identificada por um grupo específico:

É justamente o fato de se constituírem nesse sistema coerente de significados que nos permite, a nós arqueólogos, dispor de um referencial teórico que nos capacita a investigar essas manifestações estéticas e comportamentos do passado, quando não temos mais os indivíduos para nos apontar o significado das coisas e esclarecê-lo (Schaan, 2007:100).

Acredita-se que na construção da arte nas sociedades que possuem o domínio da técnica decorativa policroma, aplicada em decoração de caráter representativo (com a presença de traços e linhas), seja exigido do artesão que ele compreenda os elementos que a compõem.

Logo, a iconografia do material cerâmico apresenta um significado conectado a um significante, para que a mensagem ali representada seja entendida pelos demais membros do grupo.

Essa relação estabelecida entre o significado, significante e forma configura o signo. O signo está ligado ao símbolo no sentido de representatividade de um signo desconhecido por intermédio de um conhecido, formando um consenso. Logo, os signos são usados em um processo comunicativo.

A função do símbolo é a de ser uma das ligações no processo de comunicação envolvendo o desconhecido, por intermédio do conhecido (o próprio símbolo). Isto é, as propriedades atribuídas ao símbolo pelo consenso podem ser transferidas, pelo observador, a uma situação na qual o símbolo é empregado (Beaudry et al, 2007:78).

Se algo possui significado ou comunica algo para alguém é um signo. Sendo assim, se vestígios materiais significam algo e dependem de uma convenção social aceita e estabelecida então são signos (Schaan; 1996:31).

Os símbolos só podem ser compreendidos pelos agentes que participam da construção do sistema cultural, pois é nessa construção onde os códigos são criados e compreendidos a partir das vivências do dia-a-dia.

Uma cultura possui símbolos que somente podem ser compreendidos por quem participa do sistema cultural, social e religioso do grupo referido, pois os códigos são ensinados e aprendidos a partir da vivência cultural. Os símbolos não são códigos universais, mas códigos inerentes à própria cultura que os cria e os mantém, sendo que eles podem ser compreendidos de forma intelectual ou através da evocação de sentimentos que não podem ser conceituados (Vassoler, 2014:20).

Para Vassoler (2014), existem três níveis de significação. Já o significado pode ser primário ou natural, secundário ou convencional, intrínseco ou conteúdo:

O tema primário ou natural seria aquele aprendido pela identificação das formas puras, representativas de objetos ou seres naturais, tais como animais, plantas, seres humanos e outros. A enumeração desses motivos seria uma descrição pré-iconográfica (1986: 02). O tema secundário ou convencional trataria da combinação dos motivos, suas composições e conceitos. Neste caso seria o tema em oposição à forma. A identificação destas imagens entraria naquilo que comumente é chamado de "iconografia" (1986: 02). O tema intrínseco ou conteúdo seria uma combinação de princípios (filosóficos, religiosos, sociais) qualificados por uma determinada personalidade e condensados em uma obra (1986: 03). Essa interpretação ultrapassa a barreira do que seria algo puramente iconográfico (Vassoler, 2014:20).

Sendo assim, a iconografia não se separa do estudo da arte, pois a iconografia de um grupo não se isenta de um sistema de comunicação que carrega cores, signos e símbolos que se manifestam de acordo com cada cultura.

A iconografia cumpre um papel de marcador identitário, que faz parte de uma identidade regional, visto que:

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

Levando em conta as referências acima sobre estilo e iconografia, sugere-se a aplicação desses conceitos chaves no estudo dos acervos dos sítios arqueológicos Cachoeirinha I e Brite I, buscando demonstrar as regularidades ou irregularidades dos padrões decorativos presentes, possibilitando assim inferir uma possível identidade.

Resultados: Reflexões Sobre Estilo e Iconografia

Para o melhor embasamento da discussão, serão considerados os trabalhos de Prous (2010) e Oliveira (2008). Ambos tratam do estudo dos aspectos decorativos da cerâmica de uma forma geral.

Para Prous (2010), ao se estudar as características estilísticas da decoração presente nos fragmentes cerâmicos é possível ter acesso ao mundo simbólico do produtor do artefato. Prous 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 realizar uma análise minuciosa dos motivos e da distribuição dos mesmos na superfície da cerâmica. Com esse trabalho pormenorizado de classificação e análise, o autor consegue uma interpretação estilística precisa dos motivos, chegando assim a conclusões interpretativas bem amplas sobre todas as áreas de produção do artefato. Essas conclusões não seriam construídas

ou seriam falhas se não houvesse a observação da iconografia presente, para entender melhor o estilo das produções dos artesãos como um marcador identitário dos Tupiguarani.

A existência de uma tradição cultural representada pelo estilo presente na decoração cerâmica é o objetivo de Oliveira (2008) em sua análise, onde estuda o estilo da decoração das cerâmicas em busca de “regionalismos culturais”, para assim entender como as manifestações artísticas funcionam. A ideia de Oliveira (2008) se baseia em uma desfragmentação do motivo decorativo. Inicialmente, os motivos são separados baseados nos espaços que ocupam na superfície cerâmica, para que assim seja observado como os elementos decorativos (linhas e pontos) se configuraram na mão do artesão.

Essas possibilidades de interpretação sobre a linguagem visual iconográfica, associada com o estudo do estilo de produção cerâmica, permite explorações e reflexões sobre os aspectos que marcaram culturalmente o grupo ceramista. Isto porque os autores, através da análise dos aspectos decorativos, estabeleceram diferenças e similaridades presentes na elaboração dos motivos, relacionados com os significados simbólicos que são capazes de representar culturalmente os grupos. Sob essa perspectiva, portanto, as manifestações visuais podem ser entendidas como expressões estéticas de identidades étnicas e culturais de povos indígenas.

Assim, acredita-se que os motivos gráficos podem ser entendidos como uma linguagem desenvolvida a partir de traços, linhas e formas geométricas, que refletem em determinados aspectos sociais do grupo cultural que a produziu. Características essas encontradas nos motivos decorativos dos sítios aqui estudados.

Os aspectos decorativos dos sítios Cachoeirinha I e Brite I já foram objetos de estudo de outros autores (Barbosa, 2019 e Lopes, 2017), que estudaram os motivos pensando em sua construção.

Barbosa (2019) realizou uma comparação entre os dois sítios em estudo (Cachoeirinha I e Brite I) para estabelecer semelhanças. O autor acredita que as similaridades encontradas entre os sítios é um indicativo de ocupação pelo mesmo grupo cultural, no caso os produtores da cerâmica Tupiguarani:

Na comparação pode-se perceber os 06 motivos identificados no sítio Cachoeirinha I, foram identificados no sítio Brite I, assim nos permite a entender que ambos os sítios possuem motivos gráficos semelhantes o

que é um indicativo de ocupação pelo mesmo grupo cultura (Barbosa, 2017:67).

Já Lopes (2017) se concentra na análise dos motivos decorativos do sítio Cachoeirinha I, tendo como finalidade classificar e compreender a recorrência dos motivos nos fragmentos. O autor encontrou nesse sítio um total de 14 motivos gráficos.

A comparação realizada por Barbosa (2019), evidencia a maior recorrência entre os sítios do motivo 06 (Figura 01), classificado por ele como palmeira:

Nos motivos comparados dos sítios Brite I e Cachoeirinha I, o motivo mais recorrente foi o motivo 06, que se fez presente nos dois sítios em quatro peças, classificado como palmeiras (antropomorfo), dentro dessa pintura há um preenchimento com pontos que preenchem espaços vazios (Barbosa, 2017:67).



Figura 1: Motivo 06. Fonte: Barbosa, 2019

Essas provocações iniciais têm sido aprofundadas a partir da percepção de que os motivos decorativos dos sítios aqui em estudo, constituem um sistema de comunicação não verbal. Essa cultura material, além de representar valores simbólicos, possui uma linguagem transmitida grupalmente, onde cada símbolo representa essa linguagem.

Acredita-se que uma análise que leve em conta os aspectos classificatórios da decoração cerâmica, incluindo um estudo baseado nas concepções de estilo emblemático da Wiessner (1983), contribuirá de forma positiva para uma análise arqueológica da área enfocada. Dessa forma, a investigação detalhada dos motivos decorativos e das suas regularidades no reconhecimento do estilo presente, permitirá a construção de suposições e hipóteses a respeito da identidade étnica e cultural do grupo que o produziu.

Referências

- 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). São Raimundo Nonato, Universidade Federal do Vale do São Francisco.
- BEAUDRY, M. C; COOK, L. J; MROZOWSKI, S. A. 2007. Artefatos e vozes ativas: cultura material como discurso social. *Vestígios. Revista Latino Americana de Arqueologia Histórica*, Belo Horizonte: UFMG, V,1, Nº2, 71-115
- CHMYZ, I. 1966. Terminologia Arqueológica Brasileira Para a Cerâmica. Paranaguá: Universidade Federal do Paraná, Museu de Arqueologia e Artes Populares.
- COSTA, G. S. da; CASTRO, V. M. C. de; MEDEIROS, R. P. de. 2018. A iconografia cerâmica como marcador identitário dos grupos pré-históricos Tupiguarani em Pernambuco. *Fundamentos*, vol. XV, n.1. 141-180.
- 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. Pelotas, RS: Editora da UFPEL.
- 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.
- LOPES, M. P. 2017. Análise dos motivos gráficos do sítio Cachoeirinha I. Trabalho de conclusão de curso (graduação em Arqueologia e Preservação Patrimonial). São Raimundo Nonato, Universidade Federal do Vale do São Francisco.

- OLIVEIRA, C. A. 2000 Estilos tecnológicos da cerâmica pré-histórica do sudeste do Piauí – Brasil. Tese Doutorado em Arqueologia. Universidade de São Paulo.
- OLIVEIRA, E. 2016. Potes que encantam: estilo e agência na cerâmica policroma da Amazônia Central. Dissertação de Mestrado em Arqueologia. São Paulo, Museu e Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- OLIVEIRA, K. 2008. Estudando a cerâmica pintada da tradição Tupiguarani: a coleção Itapiranga, Santa Catarina. Dissertação de mestrado em História. Porto Alegre, PUCRS.
- PANOFSKY, E. 1986. "Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed.
- PROUS, A. P. 2010. A pintura na cerâmica Tupiguarani. In: Prous, A. P.; Lima, T. A. (Eds.) Os ceramistas Tupiguarani. Belo Horizonte - Iphan/MG, pp. 109-210.
- SCHAAN, D. P. 2007. A arte da cerâmica marajoara: encontros entre o passado e presente. Revista *Habitus*, v. 5, n.1, 99-117.
- SCHANN, D. P. 1997. A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara: um estudo da arte pré-histórica na Ilha de Marajó, Brasil (400-1300AD). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- SENA, V. K. 2007. Caracterização do Padrão de Assentamento dos Grupos Ceramistas no Semiárido Pernambucano: Um estudo de caso dos sítios arqueológicos de Araripina-PE. Dissertação de mestrado. Recife, UFPE.
- SHANKS, M.; TILLEY, C. 1992. *Reconstructing Archaeology: theory and practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VASSOLER, O. J. P. 2014. Análise da iconografia em vasilhas cerâmicas da subtradição Jatuarana no Alto Rio Madeira em Rondônia. Trabalho e conclusão de curso em Arqueologia. Porto Velho, Universidade Federal de Rondônia.
- WIESSNER, P. 1983. Style and social information in Kalahary San projectile points. *American Antiquity*, 48, 53-276.
- WOODWARD, K. 2007. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: Silva, T. T (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 7-72.