

A arte do grafismo Guarani e suas diferentes articulações

Glauco Constantino Perez¹
Lúcio Tadeu Mota²

Resumo

Perpassando pelos conceitos da antropologia estética e a etnoarte pretendemos, neste trabalho, elucidar as variadas maneiras como a arte indígena, especificamente a arte indígena Guarani é encarada na bibliografia. Utilizando como fonte o acervo cerâmico Guarani do Laboratório de Arqueologia, Etnologia e Etno-história (LAAE/UEM) será possível compreender como um objeto deve ser observado dentro de uma cultura.

Palavras-chave: grafismo Guarani, antropologia estética e etnoarte

Abstract

In this work we intend to elucidate through the concepts of esthetic anthropology and etnoarte the varied ways as the aboriginal art, specifically the aboriginal art Guarani is faced in the bibliography. Using as source the ceramic quantity Guarani of the Laboratório de Arqueologia, Etnologia e Etno-história (LAAE/UEM) will be possible to understand as an object must inside be observed of a culture.

Keywords: artistic drawing Guarani, esthetic anthropology and etnoart

Neste trabalho pretendemos apresentar as mais variadas formas que a arte indígena, especificamente a arte indígena Guarani é apresentada pela bibliografia analisada; perpassando pelos conceitos da antropologia estética e a etnoarte classificando tudo aquilo que é considerado arte para o mundo ocidental moderno.

O principal trabalho elencado para o entendimento das teorias da antropologia estética é o trabalho de Vidal (1992), já que nele são agrupados diversos artigos relacionados à pintura corporal pensando a pintura e a ornamentação do corpo como algo que está a se construir para a sociedade, para o grupo em si na forma de afirmação de sua cultura. Estes desenhos não são pensados como uma simples forma de decoração do corpo, mas são carregados de um sentido social.

A antropologia estética apresentada por Vidal (1992) relata que o processo estético não é inerente ao objeto, ela esta ligada na ação humana. É possível entender que o fenômeno estético é feito de experiências, mas Vidal (1992) descreve que é problemático estabelecer sua natureza, já que não se tem como afirmar o quanto de emoção e o quanto de cognição

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Maringá UEM e Pesquisador do Laboratório de Arqueologia, Etnologia e Etno-história da Universidade Estadual de Maringá – Maringá/PR.

² Pós-doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ; Pesquisador do Laboratório de Arqueologia, Etnologia e Etno-história da Universidade Estadual de Maringá – Maringá/PR e orientador da pesquisa.

influenciam e estão envolvidas na experiência deste fenômeno. As formas de observar e entender um contexto, uma situação ou mesmo uma cultura, tudo isso contribui para a criação de um evento estético.

Para Vidal (1992),

Segundo a tradição ocidental, as artes são conceitualmente separadas de outras esferas da vida social e cultural, ainda que nem sempre tanto quanto se pretenda. Nas sociedades indígenas, as artes são uma ornamentação para as manifestações públicas e os talentos manuais, mesmo os mais individualizados, são bastante compartilhados pela população: as coisas são feitas por artesãos locais e por intermédio de processos que todos conhecem. (VIDAL, 1992: 281)

Nesse sentido, o artista se comunica com os seus iguais e estes compreendem o que está sendo expresso. Tudo o que é estampado pelo artista possui o mesmo leque de significados tanto para o artista, quanto para sua platéia que está no seu entorno.

A maneira pela qual os antropólogos conseguem entender todo esse processo de criação do fenômeno estético diz respeito à sua maneira de abordar as manifestações estéticas, afirma Vidal (1992). Para a autora, desde os trabalhos publicados por Lévi-Strauss e mais recentemente Geertz pode-se notar que quando se pretende entender um simbolismo da arte, busca-se a compreensão da sociedade que produziu este artefato. Por isso, a arte envolve todo um sistema de signos compartilhados pelo grupo envolvente e que possibilita a comunicação.

Nesse sentido,

Nas artes gráficas, por outro lado, o estilo formal transmite muita informação a respeito dos produtores e de sua respectiva cultura. Todas as artes, e o grafismo em especial, empregam certas convenções formais para representar objetos, eventos, entidades, processos, emoções, etc. Um observador precisa conhecer o contexto dos estilos para poder ler seus componentes formais. (VIDAL, 1992: 284.)

Lévi-Strauss relata Vidal (1992), acredita que não se pode entender um fenômeno sem que se possa definir antes o conjunto ao qual ele pertence. Entende-se assim que para obtermos o conhecimento transmitido por um grafismo devemos conhecer o grupo ao qual ele pertence e se possível o maior número de esferas em que esse grupo populacional esta inserido. Toda interpretação de grafismo deve levar em conta o contexto sociocultural onde foi produzido.

A autora acredita que o significado imediato que uma arte gráfica indígena expressa, muitas vezes, conceitos abstratos que encontram interpretação em representações figurativas ou em desenhos geométricos e grafismos puros que dizem, ou melhor, *grafam* o que não é possível transmitir de forma oral; torna visível, o que é dissimulado ou o que está disperso e subjacente e imperceptível para os indivíduos.

Acredita-se também, expõe Vidal (1992), que os grafismos podem corresponder a conteúdos de ordem cosmológica e fixando-se a atenção nas formas gráficas das culturas estudadas pode-se conhecer qual a mensagem transmitida, como é transmitida e para quem é transmitida. Assim pode-se fazer uma relação do que é transmitido pelos grafismos com outras esferas da sociedade estudada. Ressalta-se, assim, que os grafismos poderiam ter funções sociais, mágico-religiosas, simbólicas e estéticas.

Os significados culturais expressos pela iconografia indígena não se restringem, portanto, a informações meramente relativas à identificação do grupo ou estados dos membros desse grupo. Vidal (1992) completa seu pensamento acrescentando numa ordem filosófica inserida no grafismo; relativas à própria definição da humanidade, o lugar que esse grupo social ocupa no cosmo e assim as maneiras corretas ou desejáveis do grupo de relacionar-se com o diferente que está a todo o momento compondo seu universo de relações.

Para André Prous (2005) o grafismo é encarado como uma forma de adornar um objeto, ligados aos mitos de criação e morte. Este autor acredita que entre as comunidades Guaranis, o grafismo é associado à mitologia e entre os desenhos deixados nas cerâmicas pensa poder encontrar rostos ou formas humanas estilizadas e que se tratam, muitas vezes, de representações figurativas extremamente geometrizadas em meio aos arabescos gravados.

Por tanto este autor após pesquisas mais aprofundadas dos motivos geometrizados expõe em seu artigo *A pintura em cerâmica Tupiguarani* que os traços esconderiam representações precisas; particularmente relacionadas às cerimônias da morte, elas estariam ligadas à preparação do cauim (caguâba) e do corpo dos sacrificados nas festas antropofágicas (bacias cariocas), ou destinadas a receber os corpos dos guerreiros mortos (cambuchi ou igaçaba).

Prous (2005) complementa expondo que os cronistas do século XVI que tiveram o primeiro contato com os Tupis do litoral relatavam que o orgulho das mulheres tupinambá era sua capacidade de preparar a cerâmica, sua decoração e o cauim. Seriam nessas tarefas que as mulheres indígenas participavam do evento constitutivo da sua sociedade. Ela seria a responsável pelo invólucro funerário dos guerreiros destinados ao sacrifício capturados durante a guerra. Portanto, Prous (1992) acredita que temas relacionados a essas medidas estariam sendo grafados nas vasilhas cerâmicas. Em um dos seus artigos ele relata ter identificado em meio aos triângulos e retângulos, rostos humanos estilizados escondidos no fundo dos pratos e também, grandes figuras ‘estruturantes’ representando corpos humanos abertos, com a coluna vertebral e os intestinos à mostra, além de ter observado em outros pratos ossos dos membros e, talvez, cérebros.

Por outro lado, o grafismo Guarani para La Salvia e Brochado (1989) tem uma explicação voltada ao tempo transcorrido entre a vinda de um centro dispersor e o momento da sua criação. Para eles o traço detalhista criado pelo artesão sofreu uma perda pelo inconsciente, mantendo apenas os traços de ordem mais gerais e mais representativos, inclusive este processo sendo amplificado e alterado pelo processo de transmissão de geração a geração colocando em cheque a habilidade do artesão de reproduzi-los e comunicá-los aos outros indivíduos da comunidade.

Estes autores acreditam que a pintura e o motivo grafado estão mais vinculados aos processos tradicionais que aos modais internos ao grupo. Para estes autores os aspectos ecológicos não podem ser vistos como um momento que poderiam influenciar na representação do motivo, o que poderia influenciar seria na ausência ou a presença de matéria-prima para a construção desses motivos, apesar de acreditarem que sempre existiu um substituto para os elementos básicos e sua produção estará sempre assegurada.

Estes autores complementam a idéia de que esse processo de construção dos motivos é tradicional, partindo do princípio que os motivos não são distribuídos aleatoriamente nas cerâmicas, e sim cada qual em seu lugar. Para eles os motivos seriam semelhantes, mas nunca iguais e sua alternância demonstraria a mesma força das entidades espirituais sobre o que realizam. Acredita-se que a emprego de motivos completos e amplos, principalmente internamente a vasilha, seria a possibilidade de demonstrar toda a expressão estilística e pictórica da entidade e seu tamanho e distribuição complementar o seu vigor e sua força.

Para tanto, os motivos decorativos teriam uma ação mágico-religiosa para alguns casos, mas em essência a representatividade seria de caráter mítico-religiosa, sendo desse modo, o artesão o detentor de todo um conhecimento do processo de origem e desenvolvimento do grupo. Os autores levantam a hipótese de que na cerâmica pintada estariam representados os “ídolos” destruídos pelos Jesuítas quando dada a catequização indígena.

Quanto ao motivo desenhado, La Salvia e Brochado (1989) dizem que deveria existir um vínculo entre a forma e a utilização, e esta relação é de cunho tradicional. As variações dos motivos estariam associadas à própria variação da origem de um grupo:

[...] embora tenham raízes comuns sua expansão determina uma variação. Se comparássemos com os vegetais e animais, vemos que, embora pertencendo a uma mesma família, existem variações acentuadas, como diferentes são os comportamentos da língua embora tenham um tronco comum. (LA SALVIA & BROCHADO, 1989: 96)

Nesse sentido, os autores acreditam que de uma mesma raiz cultural e devido ao tempo e espaço percorrido pelos vários grupos sociais, apareceriam diversos motivos estéticos com traços semelhantes que remeteriam a um passado comum.

La Salvia e Brochado (1989), pensam que para realizar o entendimento da pintura esta deve passar por um processo interpretativo que preze pelo conjunto. Os motivos e a pintura devem sofrer uma análise estrutural devendo-se observar o conjunto que ela forma.

A pintura é um conjunto de partes, de representações que associadas criam um motivo e a continuidade de sua representação dá um processo decorativo. Só podemos entender e estabelecer uma diferença entre motivos e sua representação se o decodificarmos. (LA SALVIA & BROCHADO, 1989: 99)

Assim, esse processo passaria por um método de decodificação com o intuito de separar os elementos que compõem o conjunto representativo do motivo. Este processo assegura os autores estabelece uma diferença entre motivos que aparentemente são iguais, mas que estruturalmente apresentam semelhanças. La Salvia e Brochado (1989) acreditam que um mesmo artesão pode repetir um motivo e estabelecer uma pequena diferença, porém mantendo a semelhança no significado e assim comprovando a relação com a tradicionalidade representada pelo grafismo dentro do grupo, tornando muito complicado o acesso ao significado real simbolizado.

Com isso, esses autores acreditam que para realizar o entendimento do significado do grafismo impresso, estes devem ser observados em dois momentos: durante a decomposição do motivo e posteriormente com a análise do conjunto do desenho. Esses autores relatam que deve haver leis que permitem determinadas ações e conjunturas dentro do complexo social estuda. A partir destas leis, que regeria as culturas, associadas aos usos compatíveis com instituições tradicionais é que permitiriam o acesso ao significado dos motivos representados.

Novamente podemos perceber que as idéias de La Salvia e Brochado (1989) são próximas às idéias de Lux Vidal (1992) e Lévi-Strauss quando entendem que, quanto maior o conhecimento do grupo social estudo, maior é o entendimento das pinturas, corporais ou o adorno de cerâmicas com grafismos, sendo necessária a compreensão do significado da tradição para o grupo estudado.

Para Kelly de Oliveira (2008) a decoração e os grafismos encontrados nas cerâmicas Guarani podem ser encaradas como uma linguagem visual iconográfica e estes são marcadas por regionalismos estabelecendo espaços de utilização de uma determinada estampa em meio a um território de ocupação.

Oliveira (2008) destaca que os objetos entre os indígenas não são arquitetados invariavelmente, com relação à sua forma, muito menos com relação à arte. Pelo contrário, a

maior parte das culturas ocidentais, não tem palavras para designar o que os ocidentais chamam de “arte”, pois todo o objeto tem uma função, e por isso mesmo, não existem objetos que sirvam apenas para serem contemplados.

Nesse sentido, tudo o que é fabricado por esses grupos, tem de ser bonito, e essa concepção vai além da beleza, o objeto tem que ser bom, afirma Oliveira (2008). As sociedades indígenas não fazem qualquer diferenciação tecnológica de arte, trabalho de lazer nem fazer distinções sobre a beleza e a qualidade. Estes acreditam que se algo é bom é porque, durante a construção desse objeto, foram adotados os padrões de qualidade referenciados pela sua cultura. Assim, quando aparece algum fator novo neste processo de construção do objeto, não é reprovado pelo grupo, desde que não fuja aos padrões tradicionais do grupo. Aquele que é considerado artista é o sujeito que consegue criar dentro de padrões particulares já existentes da sua cultura destaca Oliveira (2008).

Esta autora busca entender os grafismos Guarani analisando-os como signos de origem sobrenatural, sendo estes transmitidos por seres míticos e que foram adotados pela comunidade. Este viés de observação é utilizado nos estudos realizados por Denise Pahl Schaan (1996) com a cerâmica marajoara do norte do Brasil. Estas autoras utilizam da semiótica como uma ferramenta de entendimento da estrutura mínima do grafismo.

Assim, para um indivíduo que não está inserido nessa sociedade, os elementos mínimos que podem ser observados nos grafismos, podem parecer demasiadamente simplificados ou análogos em relação ao objeto, porém Oliveira (2008) acredita que isto ocorre porque, para quem não pertence a este sistema cultural, o ícone torna-se fraco ou simplesmente nulo; ao contrário do que acontece com o indivíduo integrado, para quem seria perfeitamente compreensível.

O grafismo Guarani seria um código que se apresenta de forma bastante peculiar, sendo uma criação, ou melhor, uma convenção social. Oliveira (2008) acredita que os elementos mínimos poderiam ser considerados como letras de um alfabeto, que formariam possíveis palavras (palavras-conceito) de um discurso embutido no grafismo e nos motivos de adorno, com um ou mais elementos mínimos, tornando possível ao integrante do grupo uma espécie de leitura visual, comportando uma mensagem informando aspectos do contexto sócio-cultural, sobre o passado, seu modo de ser e de agir, enquanto membro pertencente àquela conjuntura cultural.

Esta autora pensa que a decoração cerâmica não deve ser vista somente por sua capacidade funcional e estética, enquanto um artefato cerimonial que comporta apenas adornos apenas estéticos, ela acredita que o grafismo encerra em si uma capacidade de

veicular informações da sociedade, e assim tais informações não estão mais acessíveis nos seus reais significados, porém as possibilidades de serem levantados questionamentos a esse propósito não são descartadas e é nessa proposta que ela acredita que esses grafismos funcionem como sistemas de significações socialmente compartilhados.

Em se tratando de uma sociedade ágrafa, o que todos podemos concordar, é que o código compartilhado pelo grupo é transmitido através das gerações pela educação, num processo de ensino-aprendizagem e que perpassa pela língua e as expressões artísticas estilísticas, sendo essas, afirma Oliveira (2008) as formas encontradas pelo grupo de manutenção e perpetuação dos seus padrões culturais.

Nesse sentido, a expressão artística pode ser encarada como uma maneira de representação presente o tempo todo na vida dos indígenas nos meios sociais, estéticos e simbólicos, já que são neles que o grupo diz o que pensa sobre si. Através disso o que se destaca nos desenhos grafados em cerâmicas e a ornamentação em geral, são marcas distintas que ao serem concebidas como tal, são traduzidas pelos membros da comunidade e estes servem como demarcadores de uma fronteira étnica. Os grafismos e as suas variadas formas de agrupamento dentro do estilo Guarani poderiam marcar uma forma de especificidade interna ao grupo. Para Oliveira (2008) as parcialidades étnicas seriam marcadas e evidenciadas pelos grafismos e pelas maneiras de distribuição na cerâmica.

Outro autor que se destaca pelos estudos dos grafismos, tanto da etnia Kaingang, quanto da Guarani é Sérgio Batista da Silva (2001). Ele tenta a partir de estudos de analogia entender o significado e a nomenclatura dos grafismos dadas pelos atuais representantes dos Guarani e dos Kaingang. Sua tese de doutorado é dedicada ao entendimento dos grafismos Kaingang, sendo uma nova forma para o entendimento da sociedade Proto-Jê meridional. Neste trabalho encontra-se um contrabalanço ao qual discute as origens do grafismo Guarani.

Este autor realiza uma interface entre a etnologia indígena e a arqueologia na busca de dados referentes a essa população. Seu preza pela análise simbólica, isto é, entender o significado simbólico do grafismo para a população, os mesmos meios que Oliveira (2008) tentou quando buscou desvendar o significado dos desenhos mínimos da cerâmica. O diferencial de Silva (no prelo) é que ele trabalha num viés mais antropológico com populações do sul do país.

O fato deste autor utilizar da analogia como princípio de estudo na tentativa de compreensão de uma sociedade do passado e a utilização de informações etnológicas colhidas num passado recente ou no presente, causa desconforto entre os pesquisadores da área. Este tipo de visão é consequência de antigos estudos relacionados à aculturação e sobre a fricção

interétnica realizadas no Brasil entre os anos de 1940 e 1960, afirma Silva (no prelo), sendo que os efeitos destes trabalhos ainda não tiveram oportunidade de serem calculados pelos estudiosos da área da arqueologia.

Por esse motivo, acredita-se que é na esfera cultural que as relações entre poder e a cultura se dão nas sociedades indígenas e ainda é nesta esfera que as comunidades indígenas articulam seus processos de resistência à sociedade envolvente. Especificamente em se tratando dos grafismos seria de grande conveniência que os significados dos desenhos impressos são perpetuados e a analogia cultural é uma boa ferramenta para o entendimento desses artifícios culturais. A partir disso, Silva entende que os elementos culturais são continuamente reinterpretados e as diferenças entre as sociedades indígenas e a sociedade envolvente não são suprimidas, mas continuamente reformuladas.

Silva (no prelo) destaca que:

A origem dos grafismos, considerados sagrados pelo discurso, está ligada à origem dos cestos. Segundo o mito, o filho de Nhandervuçu, criador da Yvy Tenondé (A primeira Terra), chamado de Kuaray (Sol, um dos “gêmeos ancestrais), ensinou a confecção de cestos aos Mbyá. Conforme o mito colhido, o ajaká (cesto) mbyá está relacionado metaforicamente à mulher, e os grafismos nele presentes, à pintura facial feminina. (SILVA, no prelo)

Nesse sentido podemos entender que nascimento do grafismo Guarani estaria ligado à mitologia Guarani conhecida como o “ciclo dos Gêmeos” ao qual sol e a lua seriam filhos gêmeos de pais diferentes. Silva (no prelo) destaca que nesse contexto mito-cosmológico, os grafismos Guarani são pensados e denominados por dois sistemas classificatórios nativos diferentes, mas que se interrelacionam.

Os estudos de Silva (no prelo) apontam que a maioria dos grafismos presentes na cultura material mbyá e nhandeva foi possível estabelecer uma relação com os dois sistemas de classificação apresentados, por tanto o autor acredita ter conseguido atingir o significado o desenho para o grupo. Já aos grafismos proto-guarani³, os obstáculos para a identificação foram mais complicados segundo o autor, já que seus interlocutores apenas reconheceram parte dos grafismos.

Dessa forma quando são comparados os grafismos Proto-Guarani das cerâmicas com os padrões etnológicos *Mbyá* e *Nhandeva* atuais observados nos artesanatos e outros padrões de outros falantes da língua Tupiguarani, podem ser reatadas as semelhanças formais entre

³ O autor refere-se a **proto (proto-guarani)** quando apresenta a populações e não aos estudos da linguística. Ele designa proto-guarani para as primeiras populações Guarani do sul do Brasil, adjacências, ou seja, os Guarani pré-coloniais, ou ainda, os grupos populacionais vinculados à “tradição cerâmica Tupiguarani” ou à “Subcultura Guarani da Tradição Policroma Amazônica”, como estas populações “pré-contato” costuma ser denominadas pelos estudos arqueológicos recorrentes.

esses grafismos, já que muitos se perpetuam na lembrança do grupo, além do reconhecimento dos mesmos por essas comunidades.

Nesse sentido acreditamos que com esse trabalho de apresentação e comparação entre as idéias vigentes em relação à construção de um grafismo dentro de uma cultura indígena são dadas a oportunidade ao pesquisador de observar o quanto à idéia de interpretação de uma estampa pode variar, afastando-se uma da outra e também, em um sentido oposto, complementando-se, no intuito de conhecer a decoração dos objetos no dia-dia dos grupos indígenas.

Considerações finais

Este trabalho foi elaborado tendo como objetivo apresentar as idéias e os vários conceitos de arte indígena que estão em vigência nas discussões atuais e estabelecer um conceito de etnoarte para.

Buscamos agrupar dados sobre as manifestações estéticas para poder conhecer as relações que os povos estabelecem com a produção artística, criando assim uma base de informações a respeito da gama de visões que a arte, ou melhor, a etnoarte tem no meio acadêmico. Estes demonstram que faz parte da natureza humana a necessidade de narrar experiências, de conceitualizar percepções e de trocar esses conceitos com os outros. Além disso, o homem sente a necessidade de saber suas origens e seu papel no mundo. Praticamente todas as sociedades humanas, desde o neolítico, afirma Schaan (1996) remetem a explicação para essas questões aos mitos de criação, que narram histórias a respeito da origem do grupo. São mitos que se referem a um tempo em que o homem ainda não existia enquanto ser humano, apenas enquanto um grupo.

A partir disso, entendemos que a arte permeia todas as esferas do social: ela pode se manifestar no teatro, na pintura corporal, ou na decoração dos objetos. Tudo está ligado a um sentido a que chamamos cosmológico, afirma Schaan (1996), mais uma vez entendendo que a arte insere o ser humano no mundo a qual vive. Essa visão trata da origem do homem e de como ele deve comportar-se no mundo e dita maneiras do comportamento humano entre os seus semelhantes e assim, a arte confunde-se com a própria cultura do grupo.

Comentamos nesse capítulo sobre a arte gráfica evidenciada por Vidal (1992), sendo que seja ela qual for o suporte da materialização, para esta autora vem no sentido de transmitir o conhecimento do grupo e mesmo trazendo conceitos muitas vezes abstratos para pessoas de fora do grupo, dentro dele as representações figurativas ou os desenhos geométricos *grafam*, o que não é transmitido de forma oral.

A diversidade das manifestações humanas é uma característica peculiar das culturas e nos evidenciam os elementos de uma natureza humana comum entre os grupos. Assim, a natureza humana não é um denominador comum em que todas as culturas se incluem, mas deve ser buscada nas diferenças que enriquecem a visão de uma natureza comum. A imensa diversidade de formas que assumiram as adaptações do homem ao ambiente têm se dado sempre no sentido de demonstrar uma lógica interna, a partir da qual se revelam similaridades em sociedades aparentemente diferentes. A cultura indígena representada no grafismo Guarani deve ser encarada como uma forma de fronteira interna ao grupo, mas que, mesmo assim, expõe a singularidade deste perante os grupos étnicos que o permeiam.

Referências

- LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, J. P. **Cerâmica Guarani**. Porto Alegre, Posenato Arte e Cultura, 1989.
- NEUMANN, Mariana. **Ñande rekó: diferentes jeitos de ser Guarani**. 2008. Dissertação de Mestrado. UNISINOS. Rio Grande do Sul, 2008.
- NOELLI, Francisco Silva. **Sem tekohá não há tekó** (em busca de um modelo etnoarqueológico da aldeia e da subsistência Guarani e sua aplicação a uma área de domínio no Delta do Rio Jacuí-RS). 1993. Dissertação de Mestrado. – PUCRS, Porto Alegre, 1993.
- OLIVEIRA, Kelly. **Estudando a cerâmica pintada da tradição Tupiguarani: a coleção Itapiranga**, Santa Catarina. 2008. Dissertação de Mestrado - PUCRS, Porto Alegre, 2008.
- PROUS, André. **Arqueologia brasileira**. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1992.
- PROUS, André. A pintura em cerâmica guarani. **Ciência Hoje**. V. 36, nº 213, p. 22-28, março 2005.
- SCHAAN, Denise Pahl. **A linguagem iconográfica da cerâmica Marajoara**. 1996. Dissertação de Mestrado – PUCRS, Porto Alegre. 1996.
- SILVA, Sergio Baptista da. Iconologia e ecologia simbólica: retratando o cosmo guarani. IN: PROUS, A. LIMA, Tânia Andrade (orgs.) **Ceramistas Tupiguarani**. No prelo.
- SILVA, Sergio Baptista da. **Etnoarqueologia dos grafismos Kaingang: um modelo para a compreensão das sociedades Proto-Jê meridionais**. 2001. Tese de doutorado – Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001
- VIDAL, Lux. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. IN: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo indígena**. São Paulo, EDUSP. 1992.