

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS**  
**MESTRADO EM ANTROPOLOGIA**

**GILMARA CANTANHEDE GOMES**

**SOBRE O SABER, O FAZER E O TRANÇAR: arte, técnica e recorrência  
do trançado de fibras do Estado do Piauí**

**TERESINA – PI.**

**2015**

**GILMARA CANTANHEDE GOMES**

**SOBRE O SABER, O FAZER E O TRANÇAR: arte, técnica e recorrência  
do trançado de fibras do Estado do Piauí**

Dissertação apresentada, ao Mestrado de Antropologia da Universidade Federal do Piauí, como requisito para obtenção do título de Mestra em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Rizzi Calippo

**TERESINA – PI.**

**2015**

FICHA CATALOGRÁFICA  
Universidade Federal do Piauí  
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras  
Serviço de Processamento Técnico

G633s      Gomes, Gilmara Cantanhede.  
              Sobre o saber, o fazer e o trançar: arte, técnica e  
              recorrência do trançado de fibras do Estado do Piauí / Gilmara  
              Cantanhede Gomes. – 2015.  
              155 f. : il.

              Dissertação (Mestrado em Antropologia) –  
              Universidade Federal do Piauí, 2015.  
              Orientação: Prof. Dr. Flávio Rizzi Calippo.

              1. Trançado de Fibras. Patrimônio. Cadeia Operatória.  
              I. Título.

CDD 677.54

**GILMARA CANTANHÊDE GOMES**

**SOBRE O SABER, O FAZER E O TRANÇAR: arte, técnica e recorrência  
do trançado de fibras do Estado do Piauí**

Dissertação apresentada ao Mestrado de Antropologia da Universidade Federal do Piauí,  
como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Antropologia.

Aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2015.

---

Prof. Dr. Flávio Rizzi Calippo  
UFPI/PPGANT/Mestrado em Antropologia

---

Profa. Dra. Fabrícia de Oliveira Santos  
UFS/Departamento de Geografia

---

Profa. Dra. Andrea Lourdes Scabello  
UFPI/PPGEO/Mestrado em Geografia

---

Prof. Dra. Márcia Leila  
UFPI/PPGANT/Mestrado em Antropologia

A Antônio Gomes (*In memoriam*),  
Maria Antônia Cantanhêde e minha família,  
Meu porto seguro.

## AGRADECIMENTOS

**“Minhas lágrimas explicam o que as minhas palavras são incapazes de concluir”.**

Talvez estas não consigam explicar a vastidão de dificuldades enfrentadas para prosseguir com um sonho, lutando contra o monstro de um mal silencioso que consome o fôlego da existência, no decorrer do cotidiano em que cada passo tinha uma pedra maior que a outra e muitas vezes a irritação e o cansaço que atrapalhava na vontade de prosseguir.

Posso dizer que sempre estive amparada por três sóis quase imperceptíveis: Deus, o autor e condutor da minha existência, no qual me refugio nos maiores momentos de dificuldades, a minha luz de fé na escuridão das dificuldades, meu avô querido, do qual me despedi há oito anos, mas é presença constante na minha saudade, nos meus sonhos e nos momentos em que o desespero me sufoca e pareço escutar sua voz suave a me dizer: minha fia, isso vai passar. Agradeço com oração e alegria em meu coração a minha avó- mãe, que mesmo com todos os problemas que enfrenta, reza por mim, me incentiva e alegra os meus dias.

Agradeço ao trançado de fibras que me motiva a entender sua importância como patrimônio e como um elo que liga as pessoas no mundo dos vivo e dos “mortos”.

À minha família agradeço e dedico este trabalho: à minha mãe Luiza, incentivadora da leitura e dos bons exemplos, no qual vem trilhando seus caminhos na literatura e também muito me orgulho porque não ter medo de amar; ao meu pai Gomes, que parece mais “um filho” que diariamente cuida e que também me incentiva à sua maneira, mesmo sem compreender a importância do que representa este momento na minha vida; Aos meus irmãos, irmã, sobrinhas, e todos que convivem em casa, à minha tia Mariinha, que também é uma mãe com quem posso contar e o meu Henri Victor, que aos oito anos já trilha os caminhos do conhecimento de maneira brilhante.

Agradeço também aos amigos e amigas que pacientemente me “suportam” e que entendem a minha ausência neste momento de dissertar: Primeiramente eu poderia dedicar uma página com milhares de OBRIGADA! para ela e sua família, que sempre me acolhe em sua casa com alegria e incentivo, que me leva pacientemente pelos bairros de Altos, e que na sua simplicidade diz coisas que precisamos ouvir e praticar- SUIANNY, que Deus te abençoe e te de felicidades, muito obrigada por tudo, este trabalho também é seu!!

Agradeço também à Ana Flávia, uma irmã que tive a felicidade de escolher, que me incentiva, que puxa as orelhas ou apenas pacientemente me escuta, e muitas vezes ela nem imagina que uma única frase que ela me diz, corresponde a uma injeção de animo naqueles momentos mais tenebrosos: Vai dar certo, Gil! Obrigada...

Agradeço também ao TEG-Técia- Elayne-Gilmara, três irmãs- amigas que desde a pré-história de 1998, vem solidificando uma amizade que já se tornou “familiar”- elas me dão tudo: alegrias, incentivos, no consolo e a capacidade de acreditar na força e no poder do perdão, assim como agradeço à sua família que também é minha: Tia (Mamis) Tania, tio Chico, Jamil, Marte (meu querido marmota), a “bolota” (minha canis-amiga) e o Lorenzo Pietro, meu “filho” do coração e afilhado que tanto amo, assim como os amigos Clécio e Jesus.

Agradeço também ao Manoel Junior, pessoa íntegra, correta e que durante estes três anos, entre idas e vindas, demonstrou ser um amigo fiel e verdadeiro, que sempre me incentivou e me ajudou nos momentos que mais precisei, muito Obrigada!

Agradeço aos amigos arqueólogos que permaneceram comigo: Aline, Carla Veranna, Zafenathy, que de uma forma ou outra estão presentes em minha vida. Agradeço aos amigos geógrafos, dos quais não perdi os laços e que o mundo virtual nos une: amiga Monica, Arrais, Gesa, Kleyson e Rosana, parceira de muitos trabalhos em dupla, obrigada!!

Agradeço ainda aos amigos Jackson e Karla pelo apoio e pela paciência, por estar sempre me incentivando nos momentos difíceis e por me aceitar como eu sou, amigos que aprendi a gostar e admirar, obrigada!!

Agradeço a todos os outros amigos que não são menos importantes, que torcem verdadeiramente por mim e meu sucesso, obrigada!

Agradeço primeiramente à minha ex- orientadora Profa. Dra. Fabrícia Oliveira, que ainda na graduação me orientou e me incentivou a prosseguir estudando as tranças que encantam, e q ue mesmo de longe me apóia e me incentiva, saudades e obrigada!!

Agradeço ao meu orientador, Dr. Flá vio Calippo, pela paciência, que mesmo, com todos os problemas, segurou minha orientação, e me incentivou a prosseguir para chegar até aqui. Obrigada!!

Aos coordenadores do Mestrado de Antropologia, que me auxiliaram, cada um à sua maneira e do qual eu agradeço imensamente: Profa. Andrea, que lutou por minha matrícula, à Profa. Francisca Verônica, que na fase mais difícil me incentivou a prosseguir ao Prof. Alejandro Laballe, que bravamente lutou para que eu permanecesse e agora para que eu conclua meu mestrado, Obrigada!!

Agradeço ao corpo docente da graduação em Arqueologia, assim como as profas Gisele Daltrine e Fátima Luz (in memoriam), por ter possibilitado o aprendizado em campo e na vida, obrigada!!

Agradeço a todo o corpo docente do mestrado de Antropologia, também à profa. Joina, pelo estágio, e ao Natanael, que possui uma competência e gentileza impar. Agradeço, por fim à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela o incentivo da bolsa e à Universidade Federal do Piauí (UFPI) pela minha educação superior, obrigada!

A quem mais interessar, meus sinceros agradecimentos!!



*A eternidade é um relógio sem ponteiros (Autor Desconhecido)*

*O que é, já foi e o que há de ser, também já foi (Autor Desconhecido)*

## RESUMO

Desde a antiguidade, o trançado de fibras persiste ultrapassando as barreiras do tempo, e pode ser observado nos lugares, saberes, fazeres e usos das populações indígenas, também tradicionais urbanas e rurais, perpetuado através das memórias, e quando possível, dos elementos culturais específicos que impregnam os grupos aos quais pertencem. A partir de tais considerações a presente pesquisa tem por objetivo identificar como se processa a cadeia operatória do jacá, do quibano e da peneira, produzidos por artesãos da cidade de Altos/PI através de parâmetros como a tecnologia, a técnica de execução, matéria-prima, forma, função entre outros aspectos. A problemática consiste em entender quais escolhas tecnológicas influenciam na elaboração destes tipos de trançados, buscando identificar as singularidades e regularidades presentes nas tradicionais e atuais. As pesquisas de campo realizaram-se mais efetivamente a partir de novembro de 2014, reiniciando em janeiro de 2015 até a segunda quinzena de outubro de 2015, semanalmente ou quinzenalmente, na cidade de Altos e por três vezes no mercado central, que proporcionou a observação dos modos de saber, fazer e usos dos trançados presentes no cotidiano desses grupos. O embasamento teórico- metodológico está relacionado à discussão sobre patrimônio, etnoarqueologia e conceitos, características e análises sobre o trançado de fibras, sob a perspectiva lançada por Ribeiro (1985) e Silva (2000) além de outros aspectos antropológicos, culturais, arqueológicos que possam enriquecer estas discussões. Sobre o Patrimônio, o objetivo é ressaltar a importância do trançado de fibras como indicador cultural de grupos humanos tanto em sepultamentos indígenas quanto em trançados produzidos por grupos tradicionais urbanos e rurais como os artesãos de Altos/PI e que deve ser valorizado por ainda estar presente no cotidiano de diversas sociedades. A etnoarqueologia surge como uma “ponte” que permite analogias etnográficas como suporte para a interpretação de dados provenientes de contextos arqueológicos através dos estudos dos padrões, das relações sociais, da utilização do espaço de forma hierarquizada, entre outros. Neste caso, os dados arqueológicos estão presentes na revisão bibliográfica realizada para identificar trançados de fibras presentes em sítios arqueológicos do Nordeste do Brasil, sendo que estes são identificados desde a pré-história em sepultamentos, seja através da cultura material, seja através de dados etnográficos, presentes em relatos de cronistas. A justificativa principal é que o trabalho pretende dar a devida valoração e valorização ao trançado de fibras do Estado do Piauí.

**Palavras- Chave :** Trançado de fibras. Patrimônio. Cadeia Operatória.

## ABSTRACT

Since ancient times, the twisted fibers persists surpassing the barriers of time, and can be observed in places, knowledge, doings and practices of indigenous peoples, also urban and rural traditional, perpetuated through the memories, and when possible, the specific cultural elements that permeate the groups they belong to. From these considerations this research aims to identify how it handles the operational chain of Jaca, the quibano and sieve produced by artisans of the city of Altos /PI by parameters such as technology, performance technique, raw material, form, function and so on. The issue is to understand which technological choices influence the development of these types of twisted, trying to identify the singularities and regularities present in traditional and current. Field trials were carried out more effectively from November 2014, resuming in January 2015 until the second half of October 2015, weekly or fortnightly in the town of Altos and three times in the central market, which provided notice ways of knowing, doing and uses of twisted present in the daily life of these groups. The theoretical- methodological foundation is related to the discussion of equity, ethnoarchaeology and concepts, features and analysis on the twisted fibers from the perspective launched by Ribeiro (1985) and Silva (2000), in addition to other anthropological, cultural, archaeological aspects that could enrich these discussions. About Heritage, the goal is to highlight the importance of braided fibers as a cultural indicator of human groups in both indigenous burials as twisted-produced by urban and rural traditional groups such as artisans Altos / IP and that should be valued by still being present the daily life of many societies. The ethnoarchaeology emerges as a "bridge" that allows ethnographic analogies as support for the interpretation of data from archaeological contexts through the study of patterns of social relations, the use of hierarchical form of space, among others. In this case, the archaeological data is present in the literature review to identify fiber braided found in archaeological sites in northeastern Brazil, and these are identified from pre-history in burials, either through material culture, either through ethnographic data present in chroniclers reports. The main reason is that the work aims to give proper valuation and appreciation to the State of Piauí braided fibers.

**Key-words** : fiber braid. Equity. Operative chain.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Artesão no Egito	24
Antigo.....	24
Figura 2 – Cesto em Miniatura.....	27
Figura 3 – Cesto do Quilombo.....	29
Figura 4 – Cofos provenientes de Caxias	
.....	
.....	31
Figura 5 – Cofos do meio.....	32
Figura 6 – Vestígios de trançado Furna do Estrago.....	51
.....	51
Figura 7 – Enterramento n. “06”- FUNDHAM .....	55
Figura 8 – Enterramento n. “07”- FUNDHAM .....	55
Figura 9 – Loc. do sítio Toca do Enoque.....	56
Figura 10 – Enterramento coletivo sitio Toca do Enoque.....	56
Figura 11 – Localização do sítio Toca do Alto do Capim.....	58
.....	58
Figura 12 – Esqueleto de criança- sítio Toca do Alto do Capim.....	58
Figura 13 – Enterramento sobre esteira- sítio P. Serra da Cangalha.....	61
Figura 14 – Mapa de Localização de Altos.....	79
Figura 15 – Centro de Artesanato de Altos.....	79
Figura 16 – Jacás no Mercado de Altos.....	80
Figura 17 – Primeira visita mercado de Altos/PI .....	83
Figura 18 – Mercado Central em 2011.....	83
Figura 19 – Parte superior artesanato Mercado Central.....	84
Figura 20 – Miniaturas de Barra do Corda (MA).....	85
Figura 21 – Trançados comercializados loja 01.....	84
Figura 22 – Minicesto .....	85
Figura 23 – Bolsas Indígenas de Barra do Corda (MA).....	85
Figura 24 – Trajeto do Trançado Mercado Central de Teresina.....	87
Figura 25 – Jacás, peneiras, quibanos e outros .....	89
Figura 26 – Aplicação de questionário com o senhor Antonio em Altos.....	89
Figura 27 – D. Florisa.....	91
Figura 28 – Fundo de uma cesta .....	92
Figura 29 – Processo de LAVRAR.....	93
Figura 30 – Taboca com “gurgui”.....	94
Figura 31 – Trajeto do trançado de Altos.....	95
Figura 32 – Cesto dos índios de Barra do Corda .....	97
Figura 33 – Matéria- prima de embira de tucum .....	98

Figura 34 – Base da trama e urdidura.....	99
Figura 35 – Trançado cruzado xadrezado .....	99
Figura 36 – Trançado cruzado arqueado.....	100
Figura 37– Trançado “espinha- de- peixe”.....	100
Figura 38 – Fundo do quibano.....	109
Figura 39 – Resultado de uma minipeneira.....	110
Figura 40 – Técnica do quibano.....	111
Figura 41 – Modelo de trançado “espinha- de – peixe”.....	111
Figura 42 – Trançado “casa de abelha” modelo,.....	112
Figura 43 – Localidade “zundão” .....	112
Figura 44 – Terreiro da casa de D. Florisa .....	112
Figura 45 – Local de armazenamento da taboca.....	114
Figura 46 – Ferramentas: facão e faca.....	114
Figura 47- Tala escolhida.....	115
Figura 48- Início do Processo de Lavrar.....	115
Figura 49- Retirada do “nó”.....	115
Figura 50- Corte parte inferior taboca.....	116
Figura 51- Afinando tala lavrada.....	116
Figura 53- Início da etapa de tecer.....	117
Figura 54- Processo de “inharcar”.....	117
Figura 55- Pano ou fundo do quibano.....	117
Figura 57- Arrumação das Talas.....	118
Figura 58- início da peneira.....	119
Figura 59- Técnica de “casa de abelha”.....	119
Figura 60- Terceira carreira peneira.....	120
Figura 61- Pano ou fundo da Peneira.....	120
Figura 62- Formação da rodeira.....	121
Figura 63- Estrutura da rodeira.....	121
Figura 64- Rodeira e Pano.....	122
Figura 65- Rodeira e Pano Peneira.....	122
Figura 66- Acabamento da peneira.....	123
Figura 67- Peneira acabamento.....	123
Figura 68- Peneira acabamento.....	124
Figura 69- Peneira acabamento.....	124
Figura 70- Acabamento com embira de tucum.....	125
Figura 71- Trançado jacá.....	126
Figura 72- Trançado cruzado quadriculado xadrezado.....	126
Figura 73- Cesto gameliforme.....	126
Figura 74- Matéria- prima.....	126
Figura 75- Processo de laxar.....	128
Figura 76- Processo de Lixar.....	128
Figura 77- Grade do fundo.....	129
Figura 78- Ferramenta.....	129
Figura 79- Técnica de confecção da grade.....	129
Figura 80- Documentação em video.....	130
Figuras 81 e 82- Preparo da grade parte 01.....	130
Figuras 83 e 84- Preparo da grade parte 02.....	131
Figura 85- boca da grade.....	131
Figura 86- amarração da grade da boca.....	131
	132

Figura 87- amarração da grade das bordas.....	132
Figura 88- Estrutura pronta.....	133
Figura 89- Início da confecção do jacá.....	133
Figura 90- Uso de ferramentas.....	134
Figura 91- Técnica utilizando os pés.....	134
Figura 92- Retirada da grade.....	135
Figura 93- Mais da metade do jacá.....	135
Figura 94- finalizando o jacá.....	135
Figura 95- acabamento do jacá.....	135
Figura 96- jacá pronto.....	139
Figura 97 e 98-Trançado cruzado sarjado.....	140
Figura 99 e 100-.Trançado cruzado sarjado.....	140
Figura 101 e 102-Cestas bonaliformes.....	141
Figura 103 e 104-Vestígios enterramento 6.....	141
Figura 105 e 106-Vestígios enterramento 7.....	142
Figura 107 e 108-Vestígios Sitio Toca do Enoque.....	142
Figura 109 e 110-Vestígio de Esteira Trançada.....	142
Figura 111- Motivos geométricos trançados.....	144

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<b>2 CAPÍTULO 1 – O TRANÇADO DE FIBRAS: história, memória e Patrimônio...</b>	<b>21</b>
1.1 A origem do Trançado de fibras .....	21
1.2 As tranças de fibras- que enfeita, que encanta e se reinventa.....	25
1.3 O trançado em contexto- nota introdutória sobre memória e patrimônio.....	34
<b>3 CAPÍTULO 2 - O TRANÇADO DE FIBRAS E OS RITUAIS FUNERÁRIOS NO BRASIL.....</b>	<b>40</b>
2.1 O Trançado de fibras- os rituais funerários e reverencia aos mortos.....	41
2.2 Os passos do Trançado de fibras no Nordeste do Brasil- mobiliário, contexto e patrimônio arqueológico.....	49
2.3 O Trançado de fibras indígena e o contexto colonial.....	63
<b>4 CAPÍTULO 3 – O TRANÇADO DE FIBRAS NO COTIDIANO: sobre Saber, o Fazer e o Fazer trançar.....</b>	<b>76</b>
3.1 Sobre o Lugar- um olhar sobre Altos/PI.....	77
3.2 Sobre o Saber- um olhar etnográfico sobre o Trançado de Fibras.....	81
3.3 Berta e as tranças de fibras: proposta de classificação do Trançado indígena.....	97
<b>5 CAPITULO 4- TECNICAS, TIPOS E RECORRÊNCIAS- uma análise da cadeia operatória do trançado de fibras do Piauí.....</b>	<b>103</b>
4.1- Sobre a técnica: conceitos e parâmetros para a análise da cadeia operatória do trançado de fibras.....	104
4.2- Sobre o fazer: as tecnologias artesanais do trançado de fibras do Piauí.....	107
4.2.1- Quibano e Peneira: o trançar das mulheres de Altos/PI.....	109
Das técnicas do quibano e da peneira.....	110
Dos locais de coleta e produção do quibano.....	112
4.2.1.1- Cadeia Operatória do quibano e da peneira (manufatura, preparação da matéria-prima, acabamento).....	113
4.2.1.2- Cadeia Operatória do jacá (manufatura, preparação da matéria- prima, acabamento).....	127

4.2.3- O contexto social da confecção do trançado de Altos/PI.....	136
4.3- O trançado de fibras no Piauí- algumas recorrências.....	138
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>143</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>146</b>



## INTRODUÇÃO

Um jacá, um cofo, um quibano, uma peneira, podem ser apenas elementos comuns dentro do cotidiano das cozinhas, sejam do interior do Piauí, ou ainda como apetrecho decorativo de alguma parede de uma casa sofisticada em Teresina, reúnem elementos culturais (materiais e imateriais) que dizem muito sobre as sociedades que os produzem.

As sociedades que teoricamente não possuem escrita podem, através dos aspectos da sua cultura material, possibilitar ao estudioso do seu passado, identificar elementos importantes que permitam compreender seus costumes, tradições, e outras características que as traduzem.

Neste contexto, o papel da Arqueologia é de suma importância, em seus diversos campos de atuação teóricos- metodológicos- prático, ao facilitar o acesso as informações sobre a cultura material e imaterial supostamente “perdidas” de grupos humanos pretéritos, e também, variáveis culturais e simbólicas, como por exemplo, uma multiplicidade de elementos da cultura material identificados em rituais funerários que podem tanto confundir, quanto aumentar o cabedal interpretativo em aspectos simbólicos, recorrentes, regulares e singulares dos artefatos, assim como outras feições imateriais presentes nos contextos arqueológicos.

Assim como a Arqueologia, a Antropologia constitui peça importante neste trabalho, pois tem a função de lançar “um olhar” para as características culturais presentes no trançado de fibras, a partir de sua diversidade, tipos, formas, matérias-primas, dentre outras, observadas através da arte, da técnica de fabricação, das recorrências, a partir das particularidades do grupo que a fabricam.

O trançado de fibras está presente no contexto arqueológico, especialmente identificados nos sítios contendo rituais funerários no Nordeste do Brasil, como o Sítio Alcobaça (PE), Furna do Estrago (PE), Toca do Congo I (PI) e Toca do Enoque (PI), entre outros. Mesmo como artefato arqueológico, a grande dificuldade de se estudar este material se dá tanto pela fácil decomposição, quanto provavelmente pela pouca visibilidade que os faz parecer um artefato “despercebido”, porém, por estar carregado de elementos culturais que se traduzem em traços daqueles que os produziram, pode inferir interpretações importantes sobre aspectos culturais destes.

Assim também o trançado de fibras atual está presente no cotidiano, sendo produzido tanto por grupos indígenas, quanto por populações tradicionais urbanas e rurais, artesãos e lojas especializadas neste tipo de artesanato, que atualmente é utilizado como mobiliário, transporte, decoração, de uso ritual, como utensílio doméstico, entre outras funções, e que tem sua importância por facilitar o acesso a variáveis importantes como: a retirada da matéria-prima, a confecção, a comercialização, e mais uma gama distinta de informações que permitem compreender a diversidade deste.

Com a escolha do trançado de fibras como objeto deste estudo, pretende-se analisar a cadeia operatória de três tipos de trançados produzidos por artesãos/artesãs da cidade de Altos/PI: o jacá, o quibano e a peneira considerando alguns parâmetros como a tecnologia, a técnica de execução, a matéria-prima utilizada, os tipos de entretrançamentos, a forma e a função do objeto. A escolha se deu principalmente pela representatividade dos tipos de trançados pesquisados, no cotidiano da nossa sociedade, das cidades do entorno, pelo seu aspecto de patrimônio histórico, arqueológico e cultural e por seu caráter tradicional entre as populações indígenas, assim como as urbanas e rurais do Estado do Piauí.

Segundo a lógica de Ribeiro (1985, p. 95), estes tipos de trançados, não necessitam de uma classificação tipológica e taxonômica por sua função, por provavelmente considerar os termos elencados abaixo, como genéricos, e, portanto não precisam de definições mais específicas:

Se fôssemos estudar os trançados da cultura popular, não indígenas, talvez não houvesse necessidade de uma classificação tipológica e taxonômica à base da morfologia e função desses objetos. Embora variem bastante em forma e função, os termos canastra, balaio, paneiro, cofo, esteira, peneira, tipiti, covo, seriam suficientes para definir diversas variantes.

Entretanto, observou-se em campo que o jacá, o quibano e a peneira contém técnicas tradicionais, assim como novas técnicas, além da diversidade de usos, que através de seus atributos singulares e regulares são passíveis de uma análise aprofundada de sua cadeia operatória e futuramente proposta de classificação para o trançado do Estado do Piauí. Como problemática apresentou-se o seguinte questionamento:

Quais as principais escolhas tecnológicas observadas em campo, a partir dos modos de saber, fazer e usos do jacá, do quibano e da peneira, diante de suas singularidades e regularidades, podem ser identificadas, na análise da cadeia operatória nestes trançados produzidos por artesãos/artesãs da cidade de Altos/PI?

Isto implica em dois fatores: primeiramente ao considerarem-se os principais predicados como técnicas, formas, tipos, funções, usos, entre outros, destacam-se a diversidade a partir das singularidades e das regularidades presentes nesta cultura material, ou seja, se entre o jacá, o quibano e a peneira, existem semelhanças e diferenças que lhe atribuem tais características e que podem ser passíveis de identificação na cadeia operatória e de uma classificação futura.

O outro fator está nas discussões relativas aos problemas que envolvem a visibilidade e o reconhecimento do trançado de fibras como importante patrimônio arqueológico cultural, uma vez que estes estão presentes tanto em contexto arqueológico, relacionados, por exemplo, a rituais funerários, assim como no material produzido por artesãos (ãs) de Altos/ PI e dos indígenas (MA), através de seus saberes, fazeres e usos, tradicionalmente recorrentes.

Como justificativa, ressalta-se a importância do trançado de fibras como indicador cultural de grupos, ou seja, um conjunto de elementos materiais e imateriais que persistem ao longo do tempo mesmo com as mudanças impostas pela contemporaneidade, por retratar a memória atrelada ao patrimônio cultural, bem como valorizar o saber e o fazer do artesão trançador (ora) e dar (re)conhecimento diante da academia, sociedade e comunidade deste importante elemento da cultura material e imaterial da nossa realidade.

A escolha do jacá, do quibano e da peneira, dos artesãos e a cidade de Altos, tem como justificativas: primeiro esse tipo de trançado ser bem recorrente em Teresina e regiões próximas; segundo, está na proximidade geográfica e de acesso com Teresina e por fim, por conta de um trabalho preliminar com os artesãos durante o TCC, que foi o principal incentivo a prosseguir com a pesquisa sobre o trançado, conhecendo o modo artesanal, a técnica e a recorrência deste.

Como objetivo principal, busca-se Analisar a cadeia operatória do jacá, do quibano e da peneira produzidos por artesãos (ãs) de Altos/ PI, através de seus saberes, fazeres e usos, tradicionalmente recorrentes, considerando parâmetros de tecnologia os atributos como a técnica de execução, a matéria-prima utilizada, os tipos de entretrançamentos, forma, a função e uso do objeto.

Os objetivos específicos relacionados foram: Identificar alguns elementos do trançado de fibras que representam aspectos culturais singulares e regulares como representantes do patrimônio cultural; Promover uma discussão sobre a importância do trançado de fibras como patrimônio que deve ser valorizado em seus aspectos materiais

e imateriais, Analisar a cadeia operatória, considerando desde a retirada da matéria-prima e confecção, comercialização, usos, entre outras inferências com objetivo de identificar as tecnologias e os parâmetros supracitados.

Para inserir as principais discussões, toma-se por embasamento teórico-metodológico, alguns temas relacionados à discussão sobre patrimônio, etnoarqueologia e conceitos, características e análises sobre o trançado de fibras, sob a perspectiva lançada por Ribeiro (1985) e Silva (2000), e outros autores, além dos aportes antropológicos, culturais, arqueológicos que possam enriquecer estas discussões.

Neste sentido, entende-se a etnoarqueologia como uma “ponte” que permite analogias etnográficas que dá suporte para a interpretação dos dados provenientes de contextos arqueológicos através dos estudos dos padrões, das relações sociais, da utilização do espaço de forma hierarquizada, entre outros.

No presente estudo, os dados arqueológicos estão presentes na revisão bibliográfica realizada para identificar trançados de fibras presente em sítios arqueológicos do Nordeste do Brasil, sendo que este é identificado desde a pré-história em sepultamentos, seja através da cultura material, ou através de dados etnográficos, presentes em relatos de cronistas.

Por não ser possível realizar levantamento de campo entre as grupos antigos que utilizaram os trançados de fibras em seus sepultamentos, partiu-se de uma estratégia metodológica com objetivo de acessar minimamente os saberes envolvidos na elaboração de alguns trançados na contemporaneidade, observando se existem padrões, e se estes apresentam uma regularidade, ou se são singulares.

A revisão bibliográfica permitiu identificar, se analogicamente os trançados de fibras possuem características, que possam ser comparadas com os trançados produzidos por grupos indígenas do passado e identificados em sítios arqueológicos, ou ainda em relatos de cronistas do Brasil Colonial.

O trabalho de campo realizou-se mais efetivamente a partir de novembro de 2014, reiniciando em janeiro de 2015 até a segunda quinzena de outubro de 2015, semanalmente ou quinzenalmente, na cidade de Altos e por três vezes no Mercado Central de Terersina, que proporcionou a observação dos modos de saber, fazer e usos dos trançados presentes no cotidiano desses grupos.

Diante do exposto, primeiro capítulo, de caráter introdutório, busca demonstrar como se deu o processo histórico da origem e evolução do trançado de fibras ao longo

do tempo em diversos espaços como o Brasil, por exemplo, como foram se definindo em sua diversidade e como pode ser considerado um patrimônio cultural.

O segundo capítulo destaca a importância da relação entre os rituais funerários e a pré-história com a produção de vestígios entre eles, o mobiliário funerário como um dos traços mais recorrentes deixados por sociedades pretéritas, considerando o aparecimento do trançado em contexto arqueológico, assim como sua presença no contexto colonial brasileiro.

O terceiro capítulo busca contextualizar o lugar, o saber e o trançar dos artesãos, as memórias e histórias dos trançados de fibras presentes nas falas destes, destacando ainda os contextos onde são produzidos, as gentes que os produzem e o resultado da pesquisa de campo, bem como analisar o trançado arqueológico e atual identificando suas singularidades e regularidades.

E por fim, o quarto capítulo tem por objetivo analisar a cadeia operatória do jacá, do quibano e da peneira, seguindo os parâmetros supramencionados anteriormente, assim como comparar as singularidades e regularidades do entre o trançado atual e o arqueológico. Este trabalho pretende dar a devida valoração e valorização ao trançado de fibras do Estado do Piauí.

## CAPÍTULO 1

### O TRANÇADO DE FIBRAS – HISTÓRIA, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO

*“A cultura é uma necessidade imprescindível de toda uma vida, é uma dimensão constitutiva da existência humana, como as mãos são um atributo do homem” (José Ortega y Gasset- O livro das missões)*

O trançar, a arte que dedilha o passado através da memória dos grupos que o produz perpetuando-o no tempo e no espaço, se transpõe através destes a partir de sua arte, sua técnica e sua recorrência. Como uma cápsula das memórias, se mostra e demonstra sob a égide de mãos hábeis que criam as tramas e entretramas, que fazem surgir os cestos que falam, os jacás que contam Histórias (estórias), esteiras que choram, redes que andam sob a batuta da cultura, a grande maestrina do que somos e do que acreditamos ser.

Com sua (oni) presença dentro das diversas sociedades, desde a bolsa que guarda a arma mortífera para a caça entre os índios Canelas de Barra do Corda (MA), passando pelos jacás expostos nas feiras ou pelos cofos que guardam as galinhas chocas ou seus ovos no interior de Altos e ainda nos quibanos de catar arroz, feijão nas cozinhas de alguma dona de casa de Teresina, não há como negar a diversidade que engloba os tipos, formas, matérias- primas e as particularidades que cada artesão (ã) emprega na confecção do trançado de fibras.

Considerando estas nuances o presente capítulo visa demonstrar os caminhos do trançado de fibras desde sua origem na antiguidade, sua evolução histórica, sua importância como indicador cultural de grupos, patrimônio arqueológico e integrante de uma memória repassada ao longo dos tempos em diversas culturas, a partir de alguns conceitos, tipos, características e memória.

#### **A origem do Trançado de Fibras**

*O cofo é um objeto que a gente faz pra guardar uma qualquer mercadoria, né ? Qualquer coisa (seu Cinzento, morador de Porto Baixo-MA, 75 anos)<sup>1</sup>*

O trançado de fibras vem percorrendo um longo caminho desde a antiguidade, juntamente com artefatos como os líticos, a cerâmica, as estatuetas, os amuletos, e se tornaram presentes em diversos contextos do cotidiano desses grupos e sociedades através de rituais, de transporte, do artesanato, da utilidade e são recorrentes em todo o mundo. Soares e Lourenço (1985, p. 7)<sup>2</sup> argumentam que:

A arte do trançado é uma das mais antigas que a humanidade conheceu. Não obstante a obsolescência das artes manuais; apesar da progressiva destruição das matérias-primas vegetais de que se serve o artesão cesteiro, ela ainda ocupa lugar proeminente na cultura de povos tecnologicamente desenvolvidos como os japoneses e chineses.

Desde a pré-história, os grupos humanos buscaram se relacionar com o meio circundante, e em alguns eventos cotidianos ou ritualísticos, esta relação assumia especificidades, como a escolha do local de enterramento considerando caracteres geomorfológicos, a posição do defunto, os rituais de inumação e a presença da cultura material nestes contextos.

Isto implica que ainda no período anterior ao que se denomina Neolítico, os mortos geralmente eram enterrados em grutas e os ossos salpicados com ocre, entre outros (BAYARD, 1996, p.57), e provavelmente foram sendo embutidos de apetrechos materiais, durante essas cerimônias rituais.

Tomando como exemplo os rituais funerários, o objetivo é demonstrar que desde o início, os grupos humanos se utilizaram da cultura material e imaterial tanto na utilização dos espaços, quanto nos processos rituais e cotidianos nos quais estavam inseridos, e nos quais são identificados desde os relatos desses povos até a presença em sítios arqueológicos, como o trançado de fibras, que dentro dos contextos funerários, representa não apenas um artefato simbólico, mas também está relacionado a funções utilitárias, de status social, entre outros.

Dentro do contexto de origem do trançado de fibras, uma figura importante se destaca, persistindo até a contemporaneidade: o artesão. Em civilizações antigas como o Egito, possuía status e prestígio social de nobres conforme destaca Brancaglioni Junior (2003, p. 76):

Durante a XVIII dinastia, as tumbas dos mestres escultores e joalheiros se misturam às da alta sociedade tebana que constituía a sua clientela: só esse

<sup>1</sup> Artesão entrevistado por Golça Ives; Lima e Figueiredo (2009, p. 21) denominado “Fazedor de Cofo”.

<sup>2</sup> Apresentação do livro de Ribeiro (1985).

fato já indica a posição social atingida pelos criadores. Mas é preciso não confundi-los com os cortadores de pedra ou os inúmeros operários presentes num canteiro de obras.

Em sua análise Brancaglioni Junior (2003) destaca ainda que os artesãos foram considerados também artistas no sentido de que produziam arte conforme as necessidades administrativas da corte egípcia, durante a construção das grandes obras e monumentos da época, de forma sistemática e hierarquizada:

A arte é coletiva e, da mesma forma que a religião, ela é uma ramificação da administração real. As grandes obras que constituirão os templos e as mais belas tumbas são decididas no ápice da hierarquia. A partir desse instante os “mestres de obras” estabelecem o programa, o projeto e o conteúdo pictórico e literário. Operários são enviados para cortar pedras e cavar hipogeus, sob a direção de contramestres e de especialistas em pedreiras. Desde então, toda uma considerável infraestrutura é acionada para gerir a distribuição de rações de comida e o fornecimento de material, de modo a que o canteiro não sofra nenhum atraso. Escribas hábeis em hieróglifos elegantes e os melhores desenhistas chegam para realizar as composições. Após as últimas correções, entalhadores vêm cortar a pedra, e os pintores completam tudo ao aplicar o revestimento e a decoração. Em cada etapa, o trabalho deve ser dividido entre a ação do artista mestre – aquele que desenha e dá acabamento à escultura dos personagens – e a dos auxiliares especializados, como aquele que espalha o revestimento (BRANCAGLIONI JUNIOR, 2003, p. 77).

Os primeiros artesãos egípcios a fabricarem cestos de fibras remontam ao início do Neolítico (10.000 a.C), ao se tornarem sedentários, cultivando a terra e domesticando animais em pequenos núcleos rurais:

No início do Neolítico, cerca de 10.000 a.C., o clima do Egito já era semelhante ao de hoje. Os grupos humanos tornaram-se mais sedentários e começaram a domesticar certos animais e a cultivar a terra, assim como a desenvolver as primeiras técnicas de olaria e cestaria (BRANCAGLIONI JUNIOR, 2004, p. 12).

No período pré- dinástico (5.500 a.C.) o desenvolvimento dos pequenos centros urbanos no Egito, a cestaria torna-se mais elaborada e ganha novas funções: além de servir como recipientes para armazenar objetos diversos (MORLEY, 1996, p. 28), adentram ao contexto das práticas funerárias, onde “o morto era enterrado protegido com peles de animais ou sobre uma esteira de juncos” (BRANCAGLIONI JUNIOR, 2004, p. 13).

O exemplo do Egito antigo demonstrou que o surgimento do trançado de fibras está relacionado ao processo de organização social de alguns grupos humanos que foram se sedentarizando em diversas partes do mundo, especialmente nos continentes Europeu, Asiático e Africano. Esses grupos foram adquirindo a necessidade de armazenar e transportar alimentos, por exemplo, e no caso da cestaria egípcia antiga,



possuía além destas, a função de substituir os moveis (MORLEY, 1996, p. 28), devido à escassez destes. Existem relatos da origem da cestaria entre os Persas, Chineses, no período antigo e mais recentemente Portugueses e Espanhóis, dentre outros.

A matéria- prima utilizada na confecção da cestaria antiga constituía-se de palmeiras, papiros, junco, tamareiras, vime, citando algumas, que formavam materiais como cestos cargueiros, esteiras, escovas, até charretes de vime (Egito), que provavelmente tinham a função principal de transporte e armazenamento. Além de artesãos, as mulheres egípcias, geralmente as camponesas, também fabricavam cestos (MORLEY, 1996, p. 34), o que indica que era uma técnica dominada por homens e mulheres na sua fabricação conforme Figura 1.

Figura 1- Fabricante de Cestos do Egito antigo



Fonte: MORLEY, J. 1996.

Neste ítem toma-se por base a origem da cestaria no Egito antigo, por não identificar bibliografia e fontes que fazem referências à sua origem nas outras sociedades antigas citadas, porém não constitui um intuito meramente didático, mas tem a finalidade principal de evidenciar a importância da origem deste como um elemento que ultrapassou as barreiras do tempo e das culturas chegando aos dias atuais.

Desde que constituía um simples objeto de transporte ou armazenamento nas casas de camponeses durante o Egito faraônico, até compor um artefato carregado de arte nas feiras luxuosas de decoração de casas na contemporaneidade, este aspecto da cultura material e imaterial sofreu modificações em seus modos de saber, de fazer e

usos, onde os produtos de técnicas repercutem em um indicador cultural de grupos, por suas regularidades e singularidades, ou seja, por mais semelhança que se encontrem entre um cesto cargueiro confeccionado por uma camponesa egípcia, os modos de saber, fazer, a própria matéria- prima utilizada é singular em relação ao cesto produzido por uma artesã de Altos/PI.

Uma das possibilidades de entender esta natureza material e imaterial consiste em observar e analisar a presença do artefato trançado em sítios arqueológicos, especialmente se estes estão associados a rituais funerários, por ser possível reconhecer elementos regulares como as técnicas empregadas na confecção deste, os tipos, a própria matéria- prima, que podem ser comparadas, inventariadas e até identificadas feições singulares que o trançado pode apresentar.

Com objetivo de entender essas transformações e a transposição do trançado de fibras ao longo do tempo, o ítem seguinte buscou identificar a diversidade de trançados, apresentando alguns conceitos, suas formas, tipos e como se faz presente na sociedade brasileira.

### **As tranças de fibras - o trançado que enfeita, que encanta e que se reinventa**

*E então! Quando eu me entendi, o cofo era uma coisa de grande utilidade na história. Sobre a lavoura ele era um tudo...o cofo serve até para botar mandioca no carro(...) serve como medida, tantos cofos arranquei mandioca (...) O cofo serve para tirar massa, empaneirar farinha, ir pro igapó. O cofo... ele tem varias utilidades, eu nem posso conferir. (Manoel Redondo, brincante de Bumba-meu-boi, Mirinzal-MA)<sup>3</sup>*

Percorrendo um longo caminho desde a antiguidade, o trançado de fibras foi aperfeiçoado por cada grupo, cada povo, cada sociedade, sem perder, no entanto, a sua característica de recorrência, estando presente em diversas temporalidades, desde enterramentos pré- históricos, até atualmente nas tarefas cotidianas, através do uso doméstico e artesanal. Um ofício tipicamente manual, que segundo Ribeiro (1985, p.19): “se faz com material rígido, que prescinde tear, espátula e outros implementos que a tecelagem de fios não pode prescindir”, embora possua semelhanças com tecelagem.

Existem estudos considerados clássicos sobre o trançado de fibras no mundo, onde Ribeiro (1985) destaca alguns autores em seu trabalho sobre o trançado xinguanos e

---

<sup>3</sup> Artesão entrevistado por Golça Ives; Lima e Figueiredo (2009, p. 21)

coleção do Museu Nacional, entre outros: Tuffon Mason (1904), Hélène Balfet (1952), J. M. Adovásio (1977), e mais alguns, que conceituaram e ratificaram na arte de trançar a ausência do tear ou de moldura, ou seja, todo o processo de trançar é realizado basicamente com a matéria-prima e as mãos, sem a necessidade de tear, espátulas, molduras, agulhas, muito comuns na confecção de redes, por exemplo.

Embora exista uma consonância em conceituar o trançado como um trabalho tipicamente manual, sem instrumentos mecânicos a priori, existiram divergências quanto à forma de classificá-los, conforme ressalta Ribeiro (1985, p. 23):

As definições de trançados acima descritas mostram que existe uma unanimidade quanto à natureza intrínseca dessa arte e suas características mais gerais. Entretanto, quando se trata de definir a estrutura dos trançados e classificar suas variantes surgem divergências. Mesmo ao abstraírem-se as especificidades dos materiais empregados- que variam segundo o ambiente ecológico de cada grupo; ainda quando não se levam em conta os padrões de desenho ou costura dos elementos que intervêm na execução dos trançados, sua análise e descrição raramente alcançam uniformidade e congruência.

Isto implica que por mais elementar que seja considerado um cesto, existem particularidades estruturais que influenciam no modo como podem ser classificados a partir de suas variantes contextuais: forma, matéria- prima, estrutura, tipo, técnica de manufatura, entre outras. O conceito de trançado de fibras adotado nesta pesquisa consiste na definição apresentada por Ribeiro (1985, p. 21), no qual cita Balfet (1952, p. 260)<sup>4</sup>:

Hélène Balfet define a cestaria como sendo “um ajuntamento feito à mão de fibras relativamente longas e rígidas de grosso calibre, formando superfícies contínuas, a maior parte das vezes recipientes (p. 260). Acrescenta ainda que a “...a cestaria se distingue dos tecidos ( trabalhados com fios flexíveis e ajuda de um dispositivo de tensão dos mesmos), do filet (rede), e de obras de tranças, com ou sem nós, em que ocorrem superfícies contínuas produzidas por material flexível” (p. 261).

Neste contexto, o trançado de fibras contém elementos culturais materiais e imateriais que constituem marcas da presença de um grupo em determinado espaço, e a forma como é confeccionado diz bastante sobre quem o produz. Um exemplo conceitual<sup>5</sup> do trançado está representado na figura 2 (Cesto em Miniatura do Mercado São José, Teresina- PI):

<sup>4</sup> da referida autora: BALFET, HÉLÈNE. La vannerie: essai de classification. *L'Anthropologie* 56. Paris, p. 260-280.

<sup>5</sup> Este cesto em miniatura reúne as principais características apresentadas no conceito de Balfet: feito à mão, material flexível, formando trançado de superfícies contínuas, sem nós, entre outros.

Figura 2- Cesto em miniatura comercializado no mercado Central de Teresina (São José)



Fonte: SANTOS, F. O, 2011.

No Brasil, a presença do trançado de fibras é bastante antiga, como atestam algumas pesquisas arqueológicas, estando presente geralmente em rituais funerários procedentes de enterramentos e sepultamentos <sup>6</sup> no Nordeste do Brasil, por exemplo, e do qual trataremos em capítulo específico.

A própria transformação do trançado atual, está relacionada principalmente a caracteres econômicos, o que implica em mudanças não só do ponto de vista da técnica, mas também de aspectos imateriais:

A tradição de fazer cestos, hoje, continua sendo uma atividade que recupera, a seu modo, esses fragmentos de um outro tempo, articulando-o

---

<sup>6</sup> Silva (2003, p. 21 e p. 23) apresenta uma diferenciação entre o ato de Enterrar, que é o depósito do corpo diretamente sob a terra, direta ou indiretamente, e o sepultamento é o depósito do corpo em covas, túmulos, gavetas, urnas de cerâmica, não necessariamente sob a terra.

principalmente como atividade econômica (comércio da cestaria entre pessoas fora da comunidade, principalmente). Essa arte, enquanto prática cultural, reflete as mudanças ocorridas no decorrer do tempo e percebidas na transformação e renovação de formas materiais, e guarda, em certa medida, vínculo com o passado, condensando o saber, o fazer e a tradição do grupo (RUSSI, 2004, p.59).

Atualmente os trançados persistem nas comunidades indígenas, nos territórios quilombolas, nas populações tradicionais urbanas e rurais em todo o Brasil, apresentando características, formas, tipos e modos de produção diversos.

Um dos exemplos mais antigos de estudos sobre trançado provenientes de grupos indígenas foi o trabalho de Berta Ribeiro (1977; 1981; 1985) no Parque indígena do Xingu entre grupos como Yawalapiti, Kayabi, Txikão, e posteriormente entre os Tukano e Baniwa (alto tributário do rio Negro), onde coletou, identificou, observou minuciosamente desde o processo de manufatura até a divisão do trabalho artesanal nestes grupos, no qual constatou:

O estudo dos trançados xinguanos, embora importante, não é suficiente para uma visão global desta categoria de artefatos de índios do Brasil, mesmo os da cultura chamada floresta tropical. Impunha-se o exa me, sob os mesmos pontos de vista, da cestaria dos índios norte- amazônicos. Nessa área é que a arte cesteira alcançou o mais alto grau de excelência e maturidade, seja no que se refere ao virtuosismo da execução, à concepção artística das formas, à infinita variedade de padrões ornamentais geométricos, propiciados pela rigidez da matéria- prima com que labora o cesteiro, seja no tocante ao simbolismo dos desenhos e à presença da cestaria nas atividades de subsistência desses grupos (RIBEIRO, 1985, p.12).

Destaca ainda que os mais eficientes cesteiros da região consistem no grupo Baniwa com uma variedade grande de motivos geométricos. O resultado da diversidade deste em capítulo posterior.

O próximo exemplo da presença de trançado de fibras no contexto brasileiro atual corresponde aos grupos quilombolas, que vem obtendo reconhecimento de seus territórios através de políticas públicas que buscam reconhecê- los como grupos com uma identidade cultural e pertencimento destes espaços (SARH; ALVES; TOMASI, 2011, p. 1), no qual estes demonstram que “através de uma ação extensionista realizada em uma comunidade quilombola (Vale do Ribeira-SP) observou-se o resgate cultural pela prática artesanal de confecção de cestarias”.

O resultado deste estudo, identificou que as cestarias confeccionadas por este grupo, ressurgiram de forma espontânea entre as novas gerações (p. 1), a partir de novas práticas de produção, especialmente cestos que possuem funções diversas não mencionadas pelos autores, representada pela figura 3.

Atualmente existem cinco comunidades pertencentes (são 66 grupos entre apontados, identificados, registrados e titulados parcialmente como quilombos no Estado de São Paulo)<sup>7</sup> ao Vale do Ribeira correspondendo a pelo menos 16 grupos, que trabalham com trançado: as comunidades Ivaporunduva e Sapatu que utilizam a palha da bananeira (*Musaceae*) para confecção de bolsas, cestos, cintos, almofadas, etc. em substituição a outras matérias-primas como o cipó, por exemplo; na comunidade Bomba, são produzidos cestos (de cipós timbopeva e gambé, apá (peneiras fechadas de catar arroz) e peneiras (para abanar e escolher café e feijão) e pequenos balaios, da matéria-prima de taquara de lixa e taquara lisa; na comunidade Pilões, são produzidos cestas, surucas, balaios, peneira, cava de caçar peixe, apa, esteira, vassoura de matérias-primas como o cipó, a taquara, taboa e palha de milho e por fim a comunidade Cangume, onde são produzidos cestos, peneiras, apá de taquara de lixa e esteiras para dormir feitas da taboa e peri. Estas informações foram retiradas dos sites “Quilombos do Ribeira”<sup>8</sup> e “Povos do Ribeira”<sup>9</sup>.

No dia 25 de junho de 2015, foi publicado <sup>10</sup> o Relatório técnico de identificação e delimitação (RTDI) do quilombo Cangume, que significa um avanço para que se possam regularizar as terras pertencentes ao território reivindicado por esta comunidade como sendo de seus ancestrais, obtidas durante a Guerra do Paraguai.

Figura 3-Cestos produzidos no Quilombo.



Fonte: SARH; ALVES; TOMASI, 2011, p.3.

<sup>7</sup> Fonte: Inventário cultural de quilombos do Vale do Ribeira / editores Anna Maria Andrade, Nilto Tatto. -- São Paulo : Instituto Socioambiental, 2013.

<sup>8</sup> Fonte: < <http://www.quilombosdoribeira.org.br/> > acesso em agosto de 2015.

<sup>9</sup> Fonte: < <http://www.povosdoribeira.org.br/> > acesso em agosto de 2015.

<sup>10</sup> Fonte: < <http://www.incra.gov.br/noticias/sp-incra-publica-relatorio-tecnico-de-comunidade-quilombola-do-vale-do-ribeira> > acesso em agosto de 2015.

Há registros de outros grupos tradicionais urbanos e rurais que fabricam o trançado de fibras atualmente com objetivo não somente de subsistência, mas para preservar os modos de saber, fazer e usos deste, dos quais destacamos dois grupos.

Na pesquisa desempenhada por Adriana Russi durante sete anos (entre 1993 a 2000), que constituiu a dissertação de mestrado, foi realizada na zona rural do sudeste de São Paulo, mais precisamente em Ibiúna, teve por objetivo como a mesma expõe: “a possibilidade de compreender a cestaria como forma de arte enquanto prática cultural de uma comunidade rural formada por bairros „caipiras” (RUSSI, 2004, p. 53). O interessante da pesquisa é que levou em consideração a memória cultural presente nos cesteiros e cesteiras idosas, além de observar as transformações na própria confecção do trançado produzidos por estes:

O trabalho mais intenso de entrevistas concentrou-se em onze mulheres (sete artistas e quatro não artistas)<sup>11</sup> e nove homens (quatro artistas e cinco não artistas em sua maioria agrafos, que têm em comum também a faixa etária: geração idosa e o espaço onde vivem: os sítios (RUSSI, 2004, p.56)

O resultado desta pesquisa foi uma proposta de classificação sob influência da proposta de Ribeiro (1985), que considerou como critérios de análise: localização e coleta da matéria- prima, processamento, o modo de trançar, a nomenclatura da comunidade e a memória da comunidade trançadora, entre outros, apresentando como tipos de trançados cestos de coleta, cestos cargueiros, esteira, abanador, bolsas, balaios e no qual destaca o percentual condizente com a matéria- prima como critério principal:

De acordo com a matéria-prima, foram encontrados dois grupos de artefatos: os de tala e os de palha. A tecnologia que emprega taquaras e cipós é denominada técnica da tala. Do total de artefatos, 63% são confeccionados empregando-se diferentes gramíneas (taquaras) e apenas 8% são confeccionados exclusivamente com diferentes aráceas (cipós). Além disso 16% dos artefatos podem ser confeccionados tanto com gramíneas quanto com aráceas. Os demais artefatos, ou seja, os 8% são trançados em palha, tecnologia que emprega tanto tifáceas (taboa) quanto ciperáceas (junco e taboa- legítima) (RUSSI, 2004, p. 57).

Assim como no Piauí há o jacá, no Maranhão há o cofo. Em um trabalho primoroso, uma pesquisa documentada por Jandir Gonçalves, Weeslem Lima e Wilmara Figueiredo em 2007 e 2008, através da comissão maranhense foi realizado o projeto denominado **Cofos de Segredo**<sup>12</sup> no qual resultou em inventário dos cofos de regiões ( 24

<sup>11</sup> Neste artigo Russi trabalha com a perspectiva de que alguns cesteiros da área podem ser considerados artistas quando produzem artefatos com “alta perfeição técnica” ou ainda “artefatos confeccionados rapidamente para cumprir uma função imediata”(p. 55).

<sup>12</sup> O projeto Cofos de Segredo foi patrocinado pelo Programa BNB de Cultura, a Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Maranhão (IPHAN - MA) e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (GONÇALVES; LIMA; FIGUEIREDO, 2009, p. 11).

localidades) diversas do Estado do Maranhão com o objetivo de ““(…) documentar nomenclaturas e formatos de cofo encontrados em solo maranhense, de modo a registrar as técnicas de trançado e matérias- primas empregadas na sua confecção” (GONÇALVES; LIMA; FIGUEIREDO, 2009, p. 11). Além de documentar, este trabalho também possibilitou que observassem o modo de vida das pessoas e a própria valorização do cofo “ como expressão artística e simbólica da cultura maranhense (...)” (p. 13):

Indispensável na vida das pessoas que trabalham na pesca e na lavoura, o cofo é um elemento corriqueiro inserido na economia e cultura das regiões visitadas pela equipe. A dificuldade em formular e explicações mais específicas por parte de alguns “fazedores de cofos” nos levou a refletir sobre a riqueza dos sentidos que o objeto pode adquirir. Vimos que ele varia “conforme o olho de quem vê”, as experiências e memórias de cada um (GONÇALVES; LIMA; FIGUEIREDO, 2009, p. 21).

Feito através de entrevistas documentadas, o projeto trouxe como original as impressões que os fazedores de cofos possuíam do seu trabalho como uma espécie de “estranhamento” por conta de um objeto tão “comum” (sic). (GONÇALVES; LIMA; FIGUEIREDO, 2009, p. 13), conforme a figura 4.

Figura 4- Cofos proveniente de Caxias-MA, comercializado no Mercado São José (Mercado Central de Teresina)



Fonte: F. O. S. Dezembro/2011.



Isto implica que o próprio artesão percebe a “invisibilidade” e a desvalorização do seu ofício, e segundo os pesquisadores: “(...) que a falta de prestígio do cofo e seus “fazedores” não se restringia ao circuito de seus usuários e produtores” (GONÇALVES; LIMA; FIGUEIREDO, 2009, p. 13), mas da necessidade de angariar dados que pudessem reverter essa situação de desvalorização do cofo. Para a documentação a metodologia incluiu viagens, relatórios, entrevistas, documentação fotográfica, perfazendo um total: “1.800 fotografias, 13 relatórios e 76 entrevistas feitas com homens e mulheres” (GONÇALVES; LIMA; FIGUEIREDO, 2009, p. 15).

Através de entrevistas, os pesquisadores conseguiram apreender alguns critérios que foram importantes para compreender como se processam as técnicas na confecção do trançado neste estudo, e do qual destaca-se:

Quanto aos trançados foram apontados quatro principais formas, que são determinadas conforme a variação de trama (ativo) e urdidura (passivo), e escolhidas de acordo com a finalidade e uso que pretende dar ao objeto. O cofo de trama **urupi** possui o trançado vazado e espaçado, sendo empregado como um instrumento para lavar e escorrer produtos de diversos gêneros. É comumente usado para lavar mariscos e para pôr a massa de mandioca de molho antes da produção da farinha d’água ou da tapioca, por e xe mplo. O cofo de trama chamada **comum ou normal** tem seu trançado desenvolvido na horizontal e as tramas e urdiduras duplas cobrem entre si. O cofo recebe a qualificação de **urupúá ou urupuama** quando a trama segue na horizontal, sendo formada pelo entrelaçamento de uma tira de palha por outras três ou quatro. Já o cofo **urupuano** tem suas fibras organizadas no sentido vertical, ficando sobrepostas umas às outras e aos pares. Se comparada às demais, é a técnica menos utilizada (GONÇALVES; LIMA; FIGUEIREDO, 2009, p. 23).

Esta passagem foi significativa pra compreender que a própria manufatura do cofo, depende não somente da técnica empregada, mas da própria funcionalidade a que se destina, muito parecido com o quibano produzido em Altos, em que existe diferença entre o quibano de catar arroz e o de catar feijão, onde o primeiro possui um trançado mais aberto possibilitando que as “escolhas” do arroz que não forem identificadas ultrapassem os orifícios deste, ao passo que o quibano de catar feijão possui um trançado mais fechado, para que outros grãos fiquem visíveis durante o processo de separação destes.

Além da própria técnica e funcionalidade, o aspecto principal para a confecção de um bom cofo persiste na matéria- prima, que pode ser folha ou olho de babaçu (*Orbignya spenciosa*), caraná, pati ou ariri, pupunha, injá, carnaúba, ou tucum (GONÇALVES; LIMA; FIGUEIREDO, 2009, p. 22). Sobre a função servem como

transportadores e acondicionadores de peixes, caranguejos, aves, frutas, verduras, entre outros, conforme figura 5:

Figura 5- Cofa de Meio, transportando galinha. Feira Central do Maranhão



Fonte: GONÇALVES; LIMA; FIGUEIREDO, 2009, p. 65.

Em pesquisa anterior, identificamos a presença do cofa no Mercado São José (Central) de Teresina, e como elemento integrante do trançado maranhense, os critérios de produção, utilização e comercialização são semelhantes aos produzidos aqui. Diante do que foi demonstrado, se ratifica que o trançado de fibras apesar de sua antiguidade, persiste em um artefato bastante atual, presente em diversos grupos na sociedade brasileira, confirmando seu caráter tradicional, mas que vem se modificando, ganhando novas formas, funções e usos. Uma tentativa de valorizar sua tradição, sua memória e sua importância para que não desapareça futuramente, pois como enfatizou seu Benedito Teixeira<sup>13</sup>: “(...) hoje eles não querem aprender, é só com essa moda de saco”, sobre os jovens da sua comunidade.

Pensando na valorização do trançado de fibras como Patrimônio de nossas terras<sup>14</sup>, o ítem final deste trabalho (re) traz a significativa discussão sobre este elemento que representa um importante indicador de grupos culturais, não somente em sepultamentos indígenas, mas também em grupos atuais como os quilombolas, por exemplo, sua diversidade e recorrências nos contextos apresentados, no qual afirmamos

<sup>13</sup> Entrevistado por Gonçalves; Lima; Figueiredo (2009, p. 25). Morador de Porto Rico do Maranhão.

<sup>14</sup> Ao utilizar o termo “nossas terras”, busca-se ressaltar a importância dos grupos que produzem, comercializam e utilizam o trançado de fibras, especialmente nos Estados do Maranhão e Piauí.

em trabalho anterior: “que as fibras possam ser vistas, e acima de tudo reconhecidas” (GOMES, 2012, p.70)<sup>15</sup>.

### **O trançado em contexto- nota introdutória sobre a memória e o patrimônio cultural.**

*Eu procurei aprender (o cofo). Mas no meu tempo... Dessa turma aqui do meu tempo não tem nenhum que não sabe fazer! Todo mundo sabe fazer, mas a juventude não quis não (Benedito Teixeira, Porto Rico do Maranhão)*

Ao lançar olhares sobre a origem, confecção e modificações sofridas pelo trançado de fibras através de seus aportes materiais e imateriais, estes demonstram sua importância como elemento representativo de diversos contextos culturais tanto em sítios arqueológicos, quanto produzido por artesãos de grupos tradicionais urbanos e rurais.

Isto significa que os saberes, os fazeres e usos da capacidade criativa humana dos artesãos, transmitidos, sobretudo, graças à memória, podem ser observados e identificados e ainda podem ser preservados por meio de ações diversas, onde se fez necessária, por exemplo, a criação de instituições aptas a promover a manutenção e preservação dos bens culturais materiais e imateriais que, no caso brasileiro foi iniciado formalmente em 1937 com a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o qual promoveu algumas boas consequências e segundo Froner (1995, p. 291), confirmam que preservar e conservar o patrimônio cultural é mais que essencial para qualquer nação no mundo:

A criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: a formulação de legislações voltadas aos bens patrimoniais móveis e imóveis; a fundação de museus e casas históricas; a formação de profissionais que se dedicam à pesquisas, à veiculação e à conservação de bens patrimoniais móveis e imóveis; todos esses caminhos confirmam esta hipótese.

Ou seja, a institucionalização das ações de preservação e conservação dos patrimônios através da legislação, das instituições e pessoas, representou um avanço do ponto de vista da salvaguarda destes, e teve como ponto de partida as discussões sobre memória e patrimônio.

---

<sup>15</sup> Ao citar esta frase ressalta-se aqui o compromisso em evitar problemas com (auto) plágio ou outro que possam prejudicar o entendimento do trabalho, uma vez que o assunto foi abordado na monografia.

Entender a memória como elemento significativo do patrimônio cultural dos grupos humanos, implica aceitar que para ser preservada necessita do apoio destas instituições, pessoas e da sociedade como um todo, porém as ações devem ser repensadas, quando necessário para deixar de ser somente uma estratégia de conservação, mas realmente promover atuações concretas de preservação e conservação, não constituindo apenas um horizonte pra alguns profissionais:

Repensar el patrimonio exige deshacer la red de conceptos en que se halla envuelto. Los términos con que se acostumbra a asociarlo ;identidad, tradición, historia, monumentos- delimitan un perfil, un territorio, en el cual "tiene sentido" su uso. La mayoría de los textos que se ocupan del patrimonio lo encaran con una estrategia conservacionista, y un respectivo horizonte profesional: el de los restauradores, los arqueólogos, los historiadores; en suma, los especialistas en el pasado (CANCLINI, 1999, p. 16).

A memória representa o vínculo estratégico em que os grupos utilizam para construir e reforçar sua identidade social e de pertencimento a estes grupos, e é utilizada como categoria de análise em vários campos disciplinares das ciências humanas, e “hoje, parece que se organiza o esboço de um consenso em torno da noção de que o lugar da memória é aquele da produção de subjetividades, da construção de identificações” (VENSON; PEDRO, 2012, p. 125).

Neste aspecto, a história oral tem importante papel como metodologia para se compreender como são construídas estas memórias do ponto de vista histórico em suas diversas temporalidades, além dos cuidados com as fontes:

A partir da técnica da entrevista, a história oral se configurou como metodologia propositora de um novo entendimento acerca da memória como fonte histórica, mostrou as diversas temporalidades que destroem a linha do tempo política, colocou em evidência o tempo subjetivo. Não se trata simplesmente da transcrição da entrevista gravada, nem de uma pretensão e exclusiva de formar arquivos orais, mas de uma produção de conhecimento histórico com todos os cuidados dispensados a qualquer outra fonte (VENSON; PEDRO, 2012, p. 132).

Considerada um campo interdisciplinar por abranger a história, a literatura, a antropologia, a lingüística, a psicanálise, entre outras, segundo Venson; Pedro (2012, p. 132): “a idéia central no campo da história oral é dotar a memória de historicidade, mostrar que ela é possível num dado contexto em que é provocada”. Nesta perspectiva, outro elemento é considerado para se compreender a importância do trançado de fibras: representa um patrimônio cultural.

A própria noção de patrimônio cultural está atrelada à existência de uma cultura material expressa por grandes monumentos (pré) Históricos, sítios arqueológicos, cemitérios e tumbas, artefatos antigos, restos mortais, pinturas rupestres, entre outros, o

que muitas vezes restringe a essencialidade de outros elementos que o formam, como, por exemplo, a cultura imaterial, as artes populares, o artesanato indígena, as expressões religiosas, culinárias, etc., mas que vem recebendo atualmente atenção por parte das instituições, mesmo que de maneira bem tímida, que tem o papel de preservá-las.

A realidade, porém, é bastante diversa, pois mesmo que a intenção destas instituições seja preservar, conservar e proteger, o governo brasileiro não proporciona o devido suporte como gestor, não oferece oportunidades de investimentos privados, o que provoca, por exemplo, a perda de bens tombados, a falta de financiamentos para escavações arqueológicas, desvios de verbas para manutenção de museus e outros, escassos estudos das coleções arqueológicas etc.

Do ponto de vista conceitual, considera-se neste trabalho, o patrimônio cultural como um aspecto solidário de bens e práticas que unem as pessoas em um determinado grupo, no qual Canclini (1999, p.17), ressalta:

El patrimonio cultural expresa la solidaridad que une a quienes comparten un conjunto de bienes y prácticas que los identifica, pero suele ser también un lugar de complicidad social. Las actividades destinadas a definirlo, preservarlo y difundirlo, amparadas por el prestigio histórico y simbólico de los bienes patrimoniales, incurrien casi siempre en cierta simulación al pretender que la sociedad no está dividida en clases, etnias y grupos, o al menos que la grandiosidad y el respeto acumulados por estos bienes trascienden esas fracturas sociales.

O que significa que apesar de aparentemente apresentar-se como um “conjunto harmônico” que está acessível e pertencente a todo o grupo que reivindica sua herança cultural, o patrimônio vem carregado de diversidade que muitas vezes é confundida com desarmonia, pois mesmo que as Cartas, Instituições, pesquisadores, mecanismos de proteção apontem que a “herança cultural” é um produto de um grupo, etnia, povo e assim por diante, a própria hierarquização do capital cultural, diz ao contrario:

Esta diversa capacidad de relacionarse con el patrimonio se origina, primero, en la desigual participación de los grupos sociales en su formación. Aun en los países en que la legislación y los discursos oficiales adoptan la noción antropológica de cultura, que confiere legitimidad a todas las formas de organizar y simbolizar la vida social, existe una jerarquía de los capitales culturales: vale más el arte que las artesanías, la medicina científica que la popular, la cultura escrita que la oral (CANCLINI, 1999, p.17).

O patrimônio muitas vezes é concebido como uma categoria de pensamento essencialmente moderna, como um produto de fins do Sec. XVIII, mas como a firma Gonçalves (2003, p. 22), está presente desde a antiguidade como elemento indispensável nas sociedades:

Muitos são os estudos que afirmam constituir-se essa categoria em fins do século XVII, juntamente com o processo de formação dos Estados Nacionais, o que é correto. Omite-se, no entanto, o seu caráter milenar. Ela não é simplesmente uma invenção moderna. Está presente no mundo clássico e na Idade Média, sendo que a modernidade ocidental apenas impõe os contornos semânticos específicos que, assumidos por ela, podemos dizer que a categoria “patrimônio” se faz presente nas sociedades tribais.

É uma palavra de grande peso, pois representa qualificações distintas atuando em diversos fatos da sociedade como a economia, a religião, jurídico, o financeiro, o histórico, o cultural, entre outros, transitando entre estas fronteiras, mas sempre ratificando a característica de pertencimento, e por isso necessita de políticas públicas e/ou privadas de salvaguarda dos patrimônios material e imaterial. Um fator muito constante nas discussões sobre Patrimônio é a confusão com uma de suas qualificações: a propriedade, observada inclusive na literatura etno- antropológica:

A noção de patrimônio confunde-se com a propriedade. A literatura etnográfica está repleta de exemplos de culturas, nas quais os bens materiais não são classificados como objetos separados de seus proprietários. Esses bens, por sua vez, nem sempre possuem atributos estritamente utilitários. Em muitos casos, servem de propósitos práticos, mas possuem ao mesmo tempo, significados mágico - religiosos e sociais (GONÇALVES, 2003, p.23)

A realidade brasileira quanto à gestão, políticas de incentivo do Patrimônio, e outras, até meados da década de 1990, não havia, por parte do Estado <sup>16</sup>, por exemplo, um incentivo do governo com relação à participação social e investimentos maiores da iniciativa privada no contexto de preservação (FRONER, 1995, 292), o que conseqüentemente influencia na perda de bens tombados, esbarra na falta de financiamentos para escavações arqueológicas, tem uma grande demanda de desvios de verbas para manutenção de museus e outros, escassos estudos das coleções arqueológicas, todos motivados pela falta de suporte das Superintendências, além da ausência de oportunidades de investimentos privados, como ressaltado anteriormente.

O atual conceito de patrimônio cultural brasileiro traz implícita a necessidade de se preservar e conservar os bens em sua totalidade seja material e imaterial:

Numa perspectiva valorativa, o patrimônio cultural do país foi definido como conjunto de bens de natureza material e imaterial (tomados individualmente ou em sua totalidade) portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Entre tais bens se incluem: as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

<sup>16</sup> Na Constituição de 1988 (Art. 215 e 216) já prevê o resguardo de todos os aspectos e manifestações culturais do Brasil, desde os pré- históricos até os atuais, além da sanção do Decreto n.º 3551/2000 que trata do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial”.

sítios de valor histórico, urbanístico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (PELEGRINI, 2008, p. 152).

O fato é que as instituições existem, a própria legislação brasileira nesta área é considerada avançada do ponto de vista da proteção e salvaguarda, e também há pessoas que trabalham diretamente para preservar, conservar e pesquisar sobre essas memórias diversas do patrimônio cultural, porém sob a problemática da conservação e preservação da cultura material, uma das soluções seria, por exemplo, incentivos às áreas de conservação e restauro, especialmente onde existem grandes acervos (FRONER, 1995, p. 293)<sup>17</sup>. E ainda como destaca Arantes (2007, p. 9-14):

Nesse sentido, a valorização do patrimônio cultural torna imperiosa a atenção dos especialistas e gestores de programas de salvaguarda em relação à sustentação das “condições materiais e ambientais necessárias à reprodução”, “desenvolvimento” e manutenção do patrimônio, e também o acompanhamento das “formas costumeiras de transmissão dos conhecimentos” visando à “formação de novos executantes”,<sup>18</sup>

Em 2007, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), lançou uma cartilha intitulada: “Patrimônio Cultural Imaterial- para saber mais” na qual apresenta como objetivo: “[...] divulgar as diretrizes e instrumentos que norteiam e tornam possíveis as atividades de identificação, registro e salvaguarda do patrimônio imaterial” (IPHAN, 2007, p.5). Então, neste contexto o trançado é considerado a partir de seus saberes, fazeres e usos.

A sua materialidade e imaterialidade comprova-se por todos esses aspectos, porém não são valorizadas como um patrimônio cultural em vários lugares, a não ser na função que exerce para o indivíduo, geralmente o artesão, e às vezes para os grupos. Relembrando Gonçalves; Lima; Figueiredo (2009, p. 24), em trançados como o cofo, antigamente constituía um elemento de *status* social:

A importância do cofo antigamente era tamanha que, em alguns depoimentos, a capacidade de confeccionar o objeto apresentava-se como uma maneira de qualificar o indivíduo socialmente. Segundo nos contou José Goulart, seu Zequinha como é conhecido na localidade, morador da localidade Belo, em Porto Rico do Maranhão, nos tempos antigos, para saber se um homem era um bom pretendente, a família da moça cobiçada testava as habilidades dos rapazes a partir da confecção do objeto.

<sup>17</sup> “A idéia de conservação tem como objetivo a busca do prolongamento da vida útil de um material, em relação a dois fatores: o caráter insubstituível dos objetos culturais e sua “*vulnerabilidade cultural*” através dos tempos”.

<sup>18</sup> ARANTES, Antônio. O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda. *Da Cultura*, ano IV, n. 7, pp. 9-14. Disponível em site: <http://www.funceb.org.br/revista7/04.pdf>. Acesso em ago/2007.

Além da desvalorização dos saberes, fazeres e usos, um dos principais problemas de ordem estrutural do trançado de fibras, corresponde à fragilidade de seu suporte devido à durabilidade do material que é produzido, com matéria prima-vegetal, o que implica em efeitos de decomposição ao estado de conservação, e pode se constituir um empecilho aos estudos mais aprofundados, especialmente de material procedente de contexto arqueológico, por se tratar de material orgânico. Neste sentido, a construção de locais para sua conservação ou equipar adequadamente os acervos, de modo a prolongar sua preservação para posteriores estudos, pode representar uma solução viável.

Além da presença em diversas temporalidades, O trançado de fibras é representativo de uma expressão de técnicas e valores, de singularidades e regularidades, que deve ser valorizada como expressão social, porque segundo o próprio IPHAN (2007. p. 25):

A ideia é que se construa uma consciência e um respeito por tudo aquilo que precisa ser preservado para que o bem continue a existir e, ao mes mo tempo, que se explore o potencial desse bem cultural para o desenvolvimento da região e para a melhoria da vida das pessoas.

Podem ser considerados como importantes indicadores de traços culturais, por estarem inseridos em expressões de símbolos, crenças, rituais, uso cotidiano das populações rurais e urbanas na contemporaneidade, representativos de memórias, passíveis de identificar intercorrências culturais nos grupos (PASCHOALICK, 2008, p. 22).

Diante do exposto, ressalta-se a importância do trançado de fibras, não somente como um indicador de traços culturais de grupos, mas essencial para “o desenvolvimento da cidadania... e para a superação das desigualdades econômicas.. de uma determinada região” (IPHAN, 2007, p. 25)., no qual veremos a seguir.



## CAPÍTULO 2

### O TRANÇADO DE FIBRAS E OS RITUAIS FUNERÁRIOS NO BRASIL

*Nisto erramos: em ver a morte à nossa frente, como um acontecimento futuro, enquanto grande parte dela já ficou para trás. Cada hora do nosso passado pertence à morte (Sêneca).*

Ao constatar-se a antiguidade do trançado de fibras, buscou-se demonstrar que se trata de um importante elemento da cultura material de grupos humanos, que por meio de singularidades, regularidades, recorrências e presença tanto em contexto arqueológico, quanto nas populações tradicionais urbanas e rurais, demandando utilidades, reconhecimento de grupos e arte, que deve ser valorizado. Considerando tais premissas, apresenta-se no Capítulo 2, a presença do trançado nos sítios arqueológicos do Nordeste do Brasil, assim como revisito nas fontes dos cronistas do período colonial brasileiro.

Neste sentido, a proposta é analisar o porquê da presença do trançado de fibras nos contextos estudados de modo a identificar o possível significado para o processo ritual a que estava inserido e sua conexão com outros artefatos presentes no mobiliário funerário. A primeira parte constitui-se de uma análise sobre o processo de ritual funerário desde a antiguidade, os conceitos, os aportes teóricos- metodológicos, especialmente no campo da arqueologia das práticas mortuárias e a confirmação da presença do trançado de fibras inserido nestes espaços rituais no mobiliário funerário.

A segunda parte abrangeu a identificação dos sítios arqueológicos, principalmente no Nordeste do Brasil, que apresenta material ou resquícios de material de trançado de fibras, relacionado ao seu enxoval funerário. E para encerrar o capítulo, realizou-se uma revisão etnográfica a partir dos cronistas, da presença do trançado de fibras no universo indígena, buscando compreender sua relação no cotidiano destes grupos e em seus rituais. O objetivo deste capítulo é analisar a inserção do trançado de fibras nestes contextos, bem como reafirmar seu caráter de patrimônio arqueológico cultural.

## O trançado de fibras- os rituais funerários e reverência aos mortos

*“Certo dia, disse à sua mulher que havia sonhado com o pai, morto havia muito tempo, e que o velho o chamara para junto dele. - Eu vou – disse ele a Xiyra. Deitou-se na rede e, em vez de dormir, se fez morrer (Darcy Ribeiro, em Diários Índios, 1996).*

A morte como presença constante na vida dos seres vivos, desde a antiguidade tornou-se fonte de preocupação para os diversos grupos humanos, o que fez com que estes organizassem rituais funerários que se constituem em mediadores simbólicos entre vivos e mortos, que abarca as crenças, os símbolos e os mitos presentes neste contexto.

Fonte de inspiração para poetas e pensadores, fonte de conhecimentos para cientistas nas mais diversas áreas, fonte de angústia e pesar para moribundos, idosos, homens, mulheres, crianças, o processo de morrer e de morte consiste tanto em um aspecto biológico, quanto cultural, que foi cristalizando práticas ritualísticas impressas na posição do corpo durante o enterramento, na escolha do local da cova, no uso de flores, que possivelmente teve início com os Neandertais <sup>19</sup>, entre outras:

A morte é na maioria das vezes, marcada por uma série de gestos e comportamentos individuais e coletivos, cuidadosamente ordenada, já que na concepção de alguns grupos tribais é necessário acalmar o espírito do morto, evitando que ele regresse sob uma outra forma, podendo causar algum infortúnio aos que ficaram. Assim, todas essas manifestações sentidas e expressas- tristeza, indiferença, dor, alegria - são atitudes eminentemente simbólicas, pois dependem, entre outras coisas, do tipo de morte, da posição social do morto, dos sobreviventes e da relação que mantinham com o morto (RUFFIÉ, 1987, p. 244)

Fosse por medo à decomposição cadavérica, fosse por um construto social, fosse por obrigação de manter um *status* social, os primeiros grupos humanos iniciaram seus ritos de passagem, através de símbolos e crenças, e os primevos, como não nos legaram escrita (ou ainda não há descoberto o código secreto desta, quem sabe?) deixaram a presença desses ritos iniciais em cavernas e grutas espalhadas pelo mundo e também em seus enterramentos.

No que concerne aos *Homo sapiens*, o sepultamento mais antigo que se tem notícias foi encontrado na Caverna de Quafzeh, na Galiléia. Nesta caverna foi descoberta a cova de uma mulher jovem com uma criança de seis anos de idade, cuja datação está em torno de 100.000 anos BP. Também em uma caverna no Iraque, Shanidar, foram encontrados nove sepultamentos humanos em níveis deposicionais diferentes, cujo mais antigo continha um

<sup>19</sup>Conforme Leite (2011, p. 29) os primeiros enterramentos realizados por grupos Neandertais possuem registro na Europa e Oriente próximo entre 80.000- 60.000 anos BP.

sepultamento que foi datado em 70.000 anos BP. Junto com os indivíduos foram encontradas instrumentos líticos variados, além de micro -vestígios vegetais, inclusive de espécies de flores (LEITE, 2011, p. 29).

Com as civilizações clássicas, os mitos aliados a elementos da natureza, transformaram a visão do homem antigo sobre a morte, através do uso de máscaras, ou da inserção de figuras mitológicas como górgonas, homens- escorpiões, minotauro, e ainda quando se tornam um produto de um Estado e de um povo, movimentando toda a sociedade e legando livros, grandes tumbas, técnicas de mumificação, entre outros (BRANCAGLION JUNIOR, 2004, p. 10).

Isto implica que os rituais funerários, são o norte da história, que propagam a vida, durante a morte, possuindo estágios diversos, que vão desde os enterramentos até o próprio sistema de mitos, símbolos e crenças que perfazem o processo ritual, pois como enfatiza Sene (2007, p.52), a morte é um evento social que faz parte de um “rito de passagem”.

Se das etapas iniciais dos rituais os enterramentos e sepultamentos constituem o principal elemento, a preparação do cadáver para esses rituais pode ser considerada a mais simbólica, pois é através do luto que se faz toda reverencia que o morto necessita:

Quanto ao luto (em Nova Guiné), o autor (STRATHERN, 1981) descreve que ele começa tão logo a morte seja tornada pública e termina quando a preparação da comida inicial é completada, cerca de uma semana. Durante este período, parentes e associados de todos os tipos trazem alimentos como presentes para o morto. Cabe aos parentes mais próximos chorar e cantar sons de lamentos e dentre eles são as mulheres que mais choram e lamentam, por um prolongado período de tempo (SENE, 2007, p. 53, grifo nosso).

Essa construção ritualística em torno da morte provavelmente veio de situações que envolviam medo, onde os homens perceberam que deviam lutar pra sobreviver, que foram se fortalecendo com a formação em grupos, depois em comunidades, cidades, entre outras, a partir da criação de regras, leis e condutas, que se transformaram em normas sociais vigentes na contemporaneidade, e que regem os atuais ritos funerários: “sem dúvida, nas sociedades avançadas<sup>20</sup> os grupos não insistem mais tão apaixonadamente em que apenas sua crença sobrenatural e seus rituais podem garantir a seus membros uma vida eterna depois da terrena” (ELIAS, 2001, p.12), o que representa na atualidade, o nosso medo de lembrar a nossa própria morte (ELIAS, 2001, p. 16).

---

<sup>20</sup> Representa a visão do autor e não a nossa.

Mediante a tais premissas, como definir o Ritual? Como um conjunto de gestos sociais, ou como um conjunto de regras sociais padronizados em crenças, símbolos, entre outros? Alguns autores se debruçaram sobre esta questão, tal como demonstra Leite (2011, p. 40):

Para Turner (1977), o ritual pode ser definido como uma seqüência estereotipada de ações que incluem gestos, palavras e objetos; geralmente desempenhadas em lugares sagrados e com o intuito de estimular os objetivos ou interesses dos autores. Sob uma concepção semelhante, Peirano (2006) define os rituais como ações formais, realizadas através de uma seqüência padronizada e repetitiva, saturadas de uma carga simbólica que, por conseguinte, produz e transmite valores, memórias e crenças culturais.

O ritual funerário insere-se então em uma perspectiva de finitude existencial, no qual os enterramentos se tornam cada vez mais elaborados com a inserção de elementos da cultura material, como flores, pedras, fogo, além do posicionamento do corpo. Os ritos seriam a ligação os vivos, os mortos e as práticas que envolvem o ritual funerário e se concretizam em separação, transição e incorporação (SILVA, 2003, p. 7)<sup>21</sup>.

Isto implica que a maneira de preparar o morto, os elementos mortuários associados a eles, os gestos e ações, o local de sepultamento, se entrelaçam para marcar a relação de ritos entre os que ficaram e seu ente morto, até mesmo num processo de utilidade, ou seja:

É interessante perceber que o modo como o corpo de um morto é tratado, os objetos que o acompanham e o local em que é sepultado são aspectos que têm função escatológica, variando desde o modo como são úteis na separação que deve marcar vivos e morto, como nos usos e funções deles no além (RIBEIRO, 2002, p. 42).

A partir dessa ritualidade, os elementos da cultura material, principalmente em grupos que supostamente não possuíam um sistema de escrita, representados sob a forma de mobiliário podem ajudar a compreender questões como quando estes foram relacionados às práticas nos rituais funerários, ou ainda que categorias possam identificar melhor estas práticas rituais que muitas vezes constituem o único suporte para se compreender sociedades que não legaram uma “pedra de roseta” contendo o significado do seu passado, tudo isso carregado de aspectos simbólicos:

Fica claro que não são somente corpos e objetos que se enterram, mas são corpos e objetos carregados de um significado simbólico que faz com que aquilo que é enterrado seja também uma parte daquela sociedade, o que, ao mesmo tempo, atualiza as crenças do próprio grupo. É por isso que se pode perceber que a organização social é expressa no modo pelo qual o morto é

---

<sup>21</sup>Estes três estágios de ritos correspondem ao momento da morte, ao enterro e às homenagens post - morte.

sepultado: com ou sem objetos, ou então com alguns e não com outros, dependendo de seu *status*, do gênero, da idade (RIBEIRO, 2002, p.42).

O mobiliário foi sendo construído de acordo com a necessidade dos grupos de precaver-se contra a ameaça de aniquilação (ELIAS, 2001, p.10), pois em cada sociedade, havia um sentimento coletivo de considerar seus antepassados, além da própria experiência com a morte, mesmo que fosse por um impulso de se livrar da decomposição e o horror ao cadáver que esta imprimia nos viventes, pois como afirma Ribeiro (2002, p. 43): “[...] desse modo a cultura material, pode ser tomada como um indicador ou apontador de possibilidade do „quem“ ou „que“ envolve um sepultamento”.

O enterramento individual ou coletivo, a presença de ocre, líticos, cerâmica, ossos pintados, cestarias diversas, fogueiras rituais, pingentes de ossos, múmias, vasos, entre outros representam só uma ínfima parte do grande mobiliário funerário que ultrapassa as barreiras do tempo e dos espaços sociais de uma vastidão de grupos humanos espalhados pelo mundo, e que empoderam o defunto de prestígio social, basicamente o mesmo que possuía em vida, ou não.

Para entender esse mobiliário e tudo o que envolve o ritual funerário, surge na década de 1970, o termo “Arqueologia da Morte” nos Estados Unidos e Inglaterra: “[...] este termo espalhou-se por diversos países, alcançando uso generalizado no estudo desse objeto, sobretudo em meados da década de 70 e início da década de 80” (RIBEIRO, 2007, p. 18), assumindo nomenclatura diferenciada em outros países : “archaéologie des cemitières” ou “archaéologie funeraire” (França, 1982), “ideologia funerária” (França, 1982; Brasil, 1993), entre outros.

Apesar de ser bastante difundido, concorda-se com Ribeiro (2007, p. 19) que o papel da Arqueologia não consiste em estudar a morte do ponto de vista físico, através da *causa mortis*, por exemplo, embora possa ser considerado um critério de análise para o bioarqueólogo, mas ao estudar a cultura material presente nos rituais funerários, está mais próxima de compreender as práticas envolvidas durante a morte, os funerais, o mobiliário, simbologia, entre outros, constituindo uma “Arqueologia das Práticas Mortuárias”.

Embora seja importante compreender o desenvolvimento da Arqueologia das Práticas Mortuárias como ciência dentro de um processo histórico e científico, vamos demonstrar aqui somente os períodos denominados de processualismo e pós-processualismo e suas contribuições teórico- metodológico para os estudos dos rituais funerários.

Em 1960, surge através das figuras de Taylor, Binford e Clarke “ as origens da Nova Arqueologia” que entre algumas perspectivas estão: a interpretação dos vestígios arqueológicos, a utilização da Teoria Geral dos Sistemas como suporte teórico-metodológico conforme destaca Trigger (2004, p. 295):

A Teoria dos Sistemas permitiu aos arqueólogos transcender as limitações das análises socioantropológicas tradicionais de estruturas estáticas, estudando não apenas os processos de manutenção como também os processos de elaboração das estruturas, ou processos morfogênicos.

Uma das categorias presente nos estudos sobre práticas mortuárias considerado como embasamento para os estudos processualistas consiste nas regularidades, que conforme destaca Ribeiro (2007, p. 68): “é nesta perspectiva que se abre a possibilidade de estudos analógicos entre as culturas, a chamada análise *Cross- Cultural*”. Isto sugere que outras categorias também são inseridas no processo de análise como o contexto cultural, os padrões de assentamentos, análise ambiental, os comportamentos humanos, a organização social, dentre outros. Por exemplo, no campo dos rituais funerários a inserção dos estudos paleo-ambientais permitiu a possibilidade de reconstituição de enfermidades, por exemplo, como exemplifica Ribeiro (2007, p. 70):

Dentro da abordagem do estudo das práticas mortuárias, as contribuições para as reconstruções de paleo-ambientes se deram a partir da busca por restos de pólen nas sepulturas e pelos vestígios de alimentos associados aos objetos mortuários. No sentido oposto, ou seja, na contribuição dos estudos ecológicos para o estudo das práticas mortuárias, tem-se o levantamento de hipóteses quanto às possibilidades de observar se os enterramentos variam conforme a estação do ano, se há uso sazonal do cemitério, a possibilidade de rastrear restos orgânicos associados a enterramentos (flores, alimentos) e, juntamente com a análise óssea, a reconstituição de dietas e enfermidades.

Esse mecanismo possibilita a identificação do material trançado associado aos enterramentos ou sepultamentos, ainda como reconstituir esse material, através da observação de padrões e sua eficácia no processo ritual. E ainda permite a utilização do *Cross- Cultural- Analysis* (análise cruzada de culturas), ou seja, através de analogias podem-se inferir regularidades entre as culturas, através da formulação de hipóteses gerais sobre o comportamento dos grupos humanos (RIBEIRO, 2007, p. 71).

Um conceito bastante utilizado pra quem se habilita a estudar as práticas mortuárias contidas nos rituais funerários foi introduzido por Hertz (1907) e Van Gennep (1908), é o de *persona social* do morto que representa “a leitura dos diferentes tipos de vestígios mortuários como consequência de diferenças sociais baseadas em sexo, idade, *status* social e filiações nas unidades sociais (RIBEIRO, 2007, p. 73):

As análises<sup>22</sup> concentram-se em reconstituir as camadas sociais a partir do *status* dos mortos, em que o valor dos objetos, o tratamento dado ao corpo e/ou energia gasta para a elaboração do sepultamento (hipótese de Tainter (1978) tratada mais abaixo) se relacionam à posição do morto no grupo (RIBEIRO, 2007, p.73).

Isto implica, do ponto de vista do processualismo, a Arqueologia das Práticas Mortuárias atinge todas estas categorias buscando especialmente identificar as identidades sociais do morto ritualizado, no que tange aos seus papéis sociais, e sua função dentro da sociedade, de acordo com a idade, sexo, *status* social, pois “é nesse sentido que os mortos falariam sobre os vivos, gerando a possibilidade de reconstruir a organização social dos vivos, baseada nos *status* sociais deduzidos do contexto funerário” (RIBEIRO, 2007, p. 74)

Do ponto de vista metodológico, os túmulos passaram a representar um manancial de leitura para os estudiosos das práticas mortuárias de onde emerge “um complexo de representações, partilhando de todo o sistema social das representações” (RIBEIRO, 2007, p. 83). As bases Pós- Processualistas, bem embasadas por Hodder (1987), no qual “seu paradigma é reconhecido como a principal contestação e o rival mais importante da arqueologia processual” (TRIGGER, 2004, p. 338). Ao apresentar sua tese sobre a importância de se compreender o contexto cultural, este afirma que:

A cultura material não é um mero reflexo da adaptação ecológica ou da organização sociopolítica; Também constitui um elemento ativo nas relações entre grupos, elemento que tanto pode ser usado para disfarçar relações sociais como para refletir (TRIGGER, 2004, p. 338).

Esta perspectiva teórica- metodológica tem como suportes de categorias o indivíduo, as contextualizações históricas, o diacronismo, rompimento com leis comportamentais de padrões sociais, entre outros: “[...] uma das questões centrais da Arqueologia Pós- Processual é compreender o papel do indivíduo e ressaltá-lo no *contexto arqueológico*” (RIBEIRO, 2007, p. 92). A importância do contexto arqueológico apresenta a perspectiva de se compreender a cultura material no tempo e espaço diacrônico, ou seja:

A compreensão do contexto em que se encontra o objeto abre a perspectiva de estudar as mudanças de sentido que a circulação espaço- temporal dá à cultura material, de modo que o uso dos objetos deslocados no tempo e em diferentes funções altera completamente o valor do significado cultural desse objeto. É o que ocorre, por exemplo, com o uso de rodas de carroça de

<sup>22</sup> Segundo Ribeiro (2007, p. 73-74), o estudo das práticas mortuárias a partir da perspectiva da *persona social* do morto, envolve pelo menos três categorias que correspondem à *identidade social* (função social), *as relações de identidades* (papéis do indivíduo relacionado ao grupo durante toda a sua vida) e a *persona social* (conjunto de identidades sociais de acordo com as convenções impostas).

madeira (usada em sua função primordial no campo há décadas) como mesas de centro em casas numa cidade atual: não há que duvidar que o sentido atribuído a estas, pelo contexto em que se encontram e pelas associações com outros objetos é fundamentalmente diferente nos dois casos. O mesmo ocorre com a presença de um objeto no mobiliário funerário, local em que sua deposição é carregada de significados que podem não ter correspondência necessária com o significado do objeto em outros contextos. Nesse sentido, a Arqueologia Pós- Processual viu, no estudo das práticas mortuárias, o local por exceção para estudar as representações devido ao seu caráter altamente simbólico (RIBEIRO, 2007, p. 96).

O olhar pós- processualista que se volta para o estudo das práticas mortuárias elege como categorias de análise o próprio ritual, as representações e a simbologia impressas, além da intenção de uso por grupos visando sua influência em relações de poder, pois segundo Trigger (2004, p. 338):

A tese de Hodder de que a cultura material é usada como um elemento ativo na interação social contradiz os argumentos cuidadosamente desenvolvidos por arqueólogos processuais no sentido de que o grau de elaboração relativa dos túmulos em uma dada sociedade reflete com exatidão o grau de diferenciação social.

A principal contribuição do contextualismo para o estudo das práticas mortuárias encontra-se na interação com outros aspectos do contexto arqueológico, como por exemplo, os padrões de assentamento, examinando todos os elementos possíveis presentes no sítio arqueológico. Trigger (2004, p. 338-339) chama atenção para tais nuances:

Em algumas sociedades, sepultamentos simples refletem um ideal social de igualitarismo que não é efetivamente posto em prática na vida cotidiana (Huntington & Metcalf, 1979: 122). Dessa forma, para determinar o significado social dos costumes funerários, os arqueólogos têm de examinar outros aspectos do registro arqueológico, como padrões de assentamento. Em consequência de uma tal pesquisa, pode-se mostrar em breve tempo que uma dada sociedade com costumes funerários simples não era igualitária na prática, e isso, por sua vez, pode revelar o *status* ideológico desses costumes.

As outras categorias bases servem para reconstituir o ritual, conforme Ribeiro (2007, p. 97): “na Arqueologia Pós- Processual, os objetos, a orientação do corpo, o tratamento escolhido serão os objetos de estudo para a reconstituição do ritual e de seu significado”.

Uma das linhas que analogicamente podem ser relacionadas à presença do trançado de fibras no mobiliário funerário, envolvendo práticas mortuárias, consiste na Teoria da Cultura Material (HODDER- 1982; APPADURAI, 1986, etc.) na qual tenta-se reconstruir a biografia dos objetos perante o ritual, “ou seja, acompanhamento da vida dos objetos desde de sua feitura até a sua deposição final/abandono/destruição” (RIBEIRO, 2007, p. 115).



Em linhas gerais, a busca pela reconstrução dos objetos nesses espaços implica em identificar seus saberes, fazeres, usos, procura, descarte, estocagem, transporte, entre outros, de acordo com suas funções e representações, ou seja, destacar a importância das tradições culturais:

De resto, Hodder, tal como Childe, sublinha a importância das tradições culturais como fatores que desempenham um papel importante na estruturação da mudança cultural. Essas tradições suprem a maioria dos conhecimentos, crenças e valores que, ao mesmo tempo, influenciam a mudança social e econômica e são por elas remodelados (RIBEIRO, 2007, p. 115).

Assim como Ribeiro (2007), concorda-se que o contexto espacial funerário que envolve todos os seus aspectos materiais e imateriais, não representa apenas um local de deposição ou descarte destes aspectos elencados, mas são representativos de intencionalidade e função para este momento, embora nem sempre represente o cotidiano das relações sociais presentes nestes grupos, ou seja, “os objetos são resultados intencional da escolha dos vivos sobre aquilo que se quer pensar sobre o morto” (RIBEIRO, 2007, p. 118). E para tais análises, existe a Arqueologia das Práticas Mortuárias.

Neste ínterim a presença do trançado de fibras, vem na ocorrência de sua inserção durante os rituais, através de esteiras, redes, fardos funerários, e que é identificado na literatura arqueológica brasileira, em sítios do Nordeste do Brasil, dos quais trataremos a seguir.

O que mobilizou nosso olhar para o material trançado, mediante a ocorrência nos enterramentos e sepultamentos pré- históricos, embora seja um indicador pouco considerado na literatura especializada, mas de grande relevância cultural, foi sua capacidade de conservar elementos culturais mantidos entre sociedades tanto remanescentes, como os quilombolas, quanto entre não descendentes, como os artesãos de Altos.

Tem-se consciência de que nem todos os trançados utilizados são para o mesmo fim ritualístico, mas no cerne das perspectivas, seja antropológica, seja etnográfica e ainda etnoarqueológica, tem o sentido de identificar e demonstrar a forma como os trançados perpetuados de saberes, fazeres e usos, representam a capacidade de levantar discussões sobre a importância destes, como indicador de etnicidade que atravessou a morte e seus rituais, representativos de herança cultural dos grupos indígenas e dos grupos tradicionais urbanos e rurais, no tempo/espaço do passado e do presente, mesmo que uma grande gama dessas sociedades tenham desaparecido para sempre.

O ítem seguinte busca demonstrar a presença do trançado de fibras nos contextos arqueológicos do Nordeste do Brasil e o porquê de sua presença nestes, pautando-nos pela citação de Rémy Chauvin (2000): “O homem é o único animal que acende fogo e enterra os mortos”.

### **Os passos do trançado de fibras no nordeste do Brasil- mobiliário, contexto e patrimônio arqueológico**

*Seria interessante fazer um levantamento de todas as crenças que as pessoas mantiveram ao longo dos séculos para habituar-se ao problema da morte e sua ameaça incessante a suas vidas; e ao mesmo tempo mostrar tudo o que fizeram umas às outras em nome de uma crença que prometia que a morte não era um fim e que os rituais adequados poderiam assegurar-lhes a vida eterna (ELIAS, 2001, p. 12)*

A prática ritual no que concerne ao momento da morte, aparentemente sempre foi marcada por um caráter material e imaterial em que os mortos e vivos dialogam entre e para si. Se houvesse uma lupa na qual se pudesse observar todos os aspectos simbólicos, intenções e sentimentos presentes nos mais variados rituais funerários, provavelmente não precisaríamos de sítios arqueológicos, mas como não existe esse artefato mágico, é através do contexto arqueológico que se pode observar tanto a manutenção quanto a rupturas dos padrões funerários (RIBEIRO, 2007, p. 144). Isto implica em analisar de forma abrangente as diversas categorias identificáveis nas práticas mortuárias que se mantêm ou que se rompem nestes espaços, inclusive na presença e/ou ausência da cultura material.

Como uma reverência à morte, os rituais funerários oriundos dos períodos pré e pós-contato no Brasil, têm no mobiliário e/ou enxoval funerário uma parte importante da cultura material para compreender como tais enterramentos e sepultamentos são ritualizados e se são produtos de construtos sociais únicos dos grupos, além de serem produtos de contatos entre estes:

Kroeber (1927) considerava as práticas mortuárias como um bom indicador de contatos culturais: *alterações no padrão de enterramentos eram vistas como indicativos de contatos*. Ora, se as práticas mortuárias são também dentro do próprio grupo, como tomá-las como base de estudos para os contatos inter- grupais? Que modificações foram feitas e para quem? Haveria uma sociedade arraigada a seus padrões, impondo-os aos povos com quem manteve contato, e outras que simples mente trocam de práticas com o contato? (RIBEIRO, 2007, p. 148).

As respostas, ou pelo menos a tentativa delas, está presente tanto nas pesquisas arqueológicas, quanto nas pesquisas etnográficas em remanescentes indígenas, especialmente na cultura material presente nos enterramentos e sepultamentos, que constituem o mobiliário funerário, nos quais estão representados por adornos que podem ser colares, pingentes, flautas, apitos, cachimbos, trançados e cestarias, entre outros, para a região Nordeste do Brasil:

Resumindo: segundo dados arqueológicos que até agora dispõe a arqueologia, as populações pré-históricas do Nordeste do Brasil utilizaram-se de variados rituais funerários de inumação e incineração, com enterramentos primários e secundários, sem que possamos estabelecer seqüências cronológicas exatas na evolução dos diferentes rituais utilizados, mas pode-se afirmar que a inumação precedeu a incineração. Como formas de inumação primária relaciona-se: a) sepulturas em cova individual com corpo na posição fletida e ausência de mobiliário funebre; b) corpos na posição lateral fletida, com enxoval funerário consistente em colares de contas e pingentes de osso, de conchas marinhas, de pedra e de dentes de animais. Espátulas, apitos e flautas aparecerem também nos enterramentos masculinos; c) utilização de fibras trançadas, desde datas muito antigas, para embrulhar os corpos ou forrar a cova onde o morto será depositado, registra-se o uso de cestas de fibras para enterrar crianças e bolsas de fibras trançadas como mobiliário, entre outras” (MARTIN, 1997, p. 325).

Alguns destes artefatos foram identificados em diversos sítios, por exemplo, no sítio Mirador (RN), há registro de coleta de pingentes de conchas. Nos sítios Gruta do Padre (PE) e Pedra do Alexandre (PE), alguns desses adornos foram confeccionados com ossos de animais como aves e cervídeos (MARTIN, 1997). Bem mais comuns que armas, a utilização de adornos e outros elementos feitos de ossos como instrumentos musicais que reúnem flautas e apitos, além de colares e pingentes consistem nos principais elementos presentes na cultura material do mobiliário funerário (MARTIN, 1997, p. 225).

A Gruta do Padre (BA), importante sítio arqueológico do Nordeste do Brasil, “encontra-se hoje sob o lago artificial de Itaparica, no vale do São Francisco” (MARTIN; ROCHA; 1990, p. 32), onde as primeiras escavações remontam à década de 1930 com Carlos Estevan, depois Valentim Calderon nos anos de 1960 e por fim por Gabriela Martin e Jacionira Rocha, a partir de 1982 (MARTIN; ROCHA; 1990, p. 32). Os tipos de rituais funerários provavelmente eram secundários, possuindo um caráter de “crematório”:

Na Gruta do Padre, o ritual funerário sempre foi secundário, durante o longo período de utilização do sítio que pode ter atingido mil anos a partir de 2000 anos BP aproximadamente. Como Carlos Estevan afirmara, a pequena gruta foi utilizada como um “ossuário” no sentido de ser mais um depósito de restos de cremação humana do que um lugar de realização ritual. A grande quantidade de restos ósseos humanos acumulados, misturados a ossos de animais e pingentes e contas de ossos e concha, dava a impressão de não ter

sido depositada com ordem, ultrapassando em alguns pontos do sítio, mais de um metro de cinzas (MARTIN, 1997, p. 316).

Neste sítio há registro da presença de cestaria de fibras trançadas, tanto em nível superficial quanto no estrato que as pesquisadoras denominaram de 1B<sup>23</sup>, conforme destacam Martin; Rocha (1990, p. 36) “sementes de fibras de caroá (*Veoglaziovia variegata*) natural e tecida”.

Outro importante sítio arqueológico do Nordeste do Brasil, provavelmente também teve sua utilização como cemitério no mesmo período que a Gruta do Padre. Localizado no município de Brejo da Madre de Deus (PE), a Furna do Estrago foi um dos sítios escavados durante o Projeto Agreste (1960), sob a responsabilidade de Gabriela Martin e Alice Aguiar (LIMA, 2012, p. 78), sendo retomada no ano de 1982, por Janette Lima durante o “Projeto de Pesquisas Arqueológicas no município de Brejo de Madre Deus”, existe a presença de material trançado demonstrado na figura 7:

O sítio Furna do Estrago (figura 5) foi escolhido para a realização de escavações sistemáticas, porque, de acordo com Lima (1985, p. 09), “a sondagem revelou, na superfície, fragmentos de crânios humanos queimados e, em níveis mais profundos, ossos humanos desarticulados e lascas de sílex, que indicam tratar-se de um cemitério indígena” (LIMA, 2012, p.79).

Figura 6- Vestígio de Trançado proveniente do Sítio Furna do Estrago



Fonte: LIMA, 2012, p. 117. Foto: Viviane Castro (2009).

<sup>23</sup> Os vestígios estavam distribuídos da seguinte forma: - Estrato superficial: ossos humanos, ossos de pequenos animais, restos de cestaria e material lítico; Estrato 1b: ossos e dentes humanos, ossos de micro-fauna, um fragmento cerâmico, sementes queimadas, restos de fibras vegetais, carvão vegetal e material lítico (MARTIN; ROCHA; 1990, p. 36).

É um abrigo sob rocha, onde foi comprovada uma alta densidade de esqueletos identificados, num montante de mais ou menos 80, constituindo adultos e crianças, que aparentemente foi ocupado como cemitério entre 2000- 1000 anos BP, segundo as datações. Uma das principais características é a presença do “fardo funerário” (MARTIN, 1997, p. 317), feito de material trançado:

O envoltório funerário pode ser de 03 tipos: esteira, palha ou trançado, que podem estar isolados ou em conjunto com outros materiais. Nos indivíduos adultos, as esteiras e a palha foram utilizadas de forma separada e também em conjunto; nas crianças, foi constatado o uso predominante de esteiras, seguido da palha e do trançado. Em nosso estudo, o tipo de envoltório funerário foi identificado em 25 enterramentos, sendo 09 femininos e 16 masculinos (LIMA, 2012, p.115).

A presença de esteiras de fibras associadas aos enterramentos mais antigos demonstra a antiguidade deste material durante os rituais funerários identificados em sítios arqueológicos do Nordeste do Brasil, remontando pelo menos há 2000 anos BP. Martin (1997, p. 317) destaca que:

O en xoval consistia em colares e pingentes de pedra, osso, conchas, sementes, de dentes de animais e espátulas. Fragmentos de ocre junto à nuca e ao ventre aparecem também em algumas sepulturas. Recém- nascidos foram sepultados em pequenas cestas de fibras de palmeiras e também embrulhados em esteiras de ouricuri.

A ocorrência de cestaria ou trançado de fibras nestes contextos funerários representa uma probabilidade de entender alguns indicadores culturais dos grupos a quais pertenciam, tipo as regularidades de elementos que sobreviveram até a contemporaneidade, como, por exemplo, escolha da matéria-prima:

Todo o material vegetal encontrado no sítio Furna do Estrago utilizado para a confecção de esteiras, bolsas e cestas foi identificado por Lima (1985), como sendo de palmeira (*Attalea*) e predominantemente de ouricuri (*Syagrus coronata*). Já os cordões foram confeccionados de fibras de caroá (*Neoglaziovia variegata* Mez.). O bom estado de alguns exemplares de material vegetal possibilitou a identificação de algumas técnicas de confecção (LIMA, 2012, P. 116).

Outro sítio denominado de Alcobaça (PE), localizado no município de Buíque, escavado pela equipe da Arqueóloga Ana Nascimento, proporcionou vestígios de trançados de fibras nos cinco os enterramentos. Embora em avançado estado de degradação, foi possível identificar cordéis, cestarias e cordões de palmeira (SILVA, 2003, p. 59).

E por fim, no vale do Catimbau (PE), o sítio PE 91-Mxa, possuía em seus enterramentos cestas de fibras que foram depositadas por cima da cabeça dos mortos, o

que infere serem estas o único elemento de enxoval funerário e cultura material associado aos enterramentos (SILVA, 2003, p. 60.).

A presença do trançado de fibras identificado em sítios arqueológicos do Estado do Piauí, embora de forma aparentemente modesta, tem revelado que a sua presença em contexto funerário, deve chamar a atenção dos arqueólogos para sua importância como elemento recorrente e significativo para o estudo dos rituais, como artefato do mobiliário funerário e que posteriormente necessita receber mais atenção por parte dos pesquisadores.

O Sítio Toca do Congo, constitui um dos primeiros sítios do Estado onde se identificou a presença de trançado de fibras no qual se evidenciou cerca de seis enterramentos entre primários e secundários com uma espécie de fardo: “o fardo funerário estava composto de um tecido que análises posteriores revelaram se tratar de uma fibra vegetal provavelmente caroá (*Neoglazovia variegata Mez*)” (SILVA, 2003, p. 97) que ainda:

Segundo Maranca (1976), seis sepultamentos foram inicialmente retirados da Toca do Gongo I, quatro diretos e dois em urnas de cerâmica. Em publicação posterior (Maranca, 1991) a mesma autora informa que um total de nove sepultamentos, 4 em urnas e 5 diretamente no solo, chegaram a ser retirados do Gongo (COOK; SOUZA, 2012, p.33).

Algumas evidências durante a pesquisa indicam que este sítio pode ter sido utilizado como abrigo temporário devido “a presença da cerâmica utilitária, artefatos líticos lascados e polidos, amendoim, feijão, cabaças e restos de fogões, entre outros materiais (COOK; SOUZA, 2012, p. 33).

A disposição dos restos mortais segundo as pesquisas de Silvia Maranca (1976, 1991), estava em um mesmo nível arqueológico, em uma depressão orientada à leste, possivelmente uma única ocupação com diferenciados rituais funerários, que foram denominados sepultamento 3, sepultamento 1, sepultamento 2, Urna I, sepultamento 4 e Urna II, respectivamente, nos quais apresentaram: “vasilhames de cerâmica ou cabaças estavam sobre as cabeças. Junto dos esqueletos havia restos de objetos (bolsas?) feitos de fibras de caroá (*Neoglazovia variegata*)” (COOK; SOUZA, 2012, p. 34).

As práticas mortuárias identificadas neste sítio, assim como em outros do enclave arqueológico Serra da Capivara/ Serra das Confusões sugerem que provavelmente havia remanejo do ossuário para a deposição de novos enterramentos e sepultamentos:

No estado do Piauí, mais duas publicações feitas pela FUNDHAM recentemente descrevem condições de enterros perturbados em abrigos. Na Toca do Serrote das Moendas (Almeida & Neves, 2009), ossos avulsos e indivíduos muito incompletos podem representar processos antrópicos ou naturais, ou simplesmente o remanejamento para enterros secundários. No sítio Toca do Enoque (Gu idon & Luz, 2009), um sepultamento coletivo tem ossos remanejados de posição para a colocação dos enterros subsequentes, e parte dos ossos parece ter sido retirada da área funerária. Ainda que datado de período muito anterior ao Gongo, este achado reforça a hipótese de presença de práticas funerárias de manipulação dos despojos na região (COOK. SOUZA, 2012, p. 43).

Ainda com relação às práticas mortuárias, este sítio apresentou uma diferença com relação a outros espaços funerários da região, como a ausência de recém-natos até 03 (três) anos, em um local que provavelmente foi bastante utilizado como cemitério, o que pode implicar em “manejo funerário diferenciado para esta faixa de idade, por razões culturais” (COOK; SOUZA; 2012, p. 44). E por fim, conforme elenca Cook; Souza (2012, p. 45), a própria exumação de sepultamentos antigos podem ser um elemento das práticas funerárias do grupo pertencente à área próxima do sítio:

Chama atenção, no entanto, que entre 18 indivíduos estimados, apenas seis estivessem mais completos, ou mostrassem partes em conexão, sendo os demais representados por apenas alguns poucos ossos ou crânios avulsos. Isto parece indicar também que a exumação de sepultamentos mais antigos e enterros secundários pudessem fazer parte das práticas funerárias deste grupo.

O sítio Toca da Baixa dos Caboclos, localizado no município de Gervásio de Oliveira (PI), faz parte do enclave arqueológico da Serra da Capivara (LEITE, 2011, p. 81):

Configurando-se como um abrigo-sob-rocha, orientado no sentido sudoeste-nordeste, com abertura à sudeste. Possui uma formação em arenito que intercala-se com níveis conglomeráticos entre 15 e 30 cm de espessura, ricos em Óxido de Ferro e com um arcabouço em Quartzo.

Foram realizadas duas campanhas de escavação, nos quais os enterramentos foram exumados sob casulos, o que possibilitou a escavação no laboratório da Fundação Museu do Homem Americano (FUMDHAM), sob a responsabilidade de Cláudia Oliveira (LEITE, 2011, p. 82). No enterramento no qual Leite (2011, p. 97) denominou de “enterramento 06”, conforme figura 7, foi identificada a presença do trançado de fibras:

Além do esqueleto propriamente dito, foram coletados tecidos capilares e epiteliais. Mas, apesar do seu exímio estado de conservação, o crânio não foi encontrado. No sedimento do casulo também foram coletados os eixos, coprólitos, insetos, ossos de microfauna e fibras vegetais trançadas.

Figura 7- Enterramento denominado “06”



Fonte: LIMA, 2011, p. 98. Foto: Acervo da FUMDHAM.

Outro “enterramento denominado de 07” apresentou também fibras vegetais trançadas, seixos, folhas e gravetos” (LIMA, 2011, p. 99), onde sua datação de 240 +/- 50 anos BP. A presença do material trançado foi constatada nos enterramentos do sexo masculino idades a partir de 20 anos, de acordo com a Figura 8:

Figura 8- Enterramento denominado “07”.



Fonte: LIMA, 2011, p. 100. Foto: Acervo da FUMDHAM.

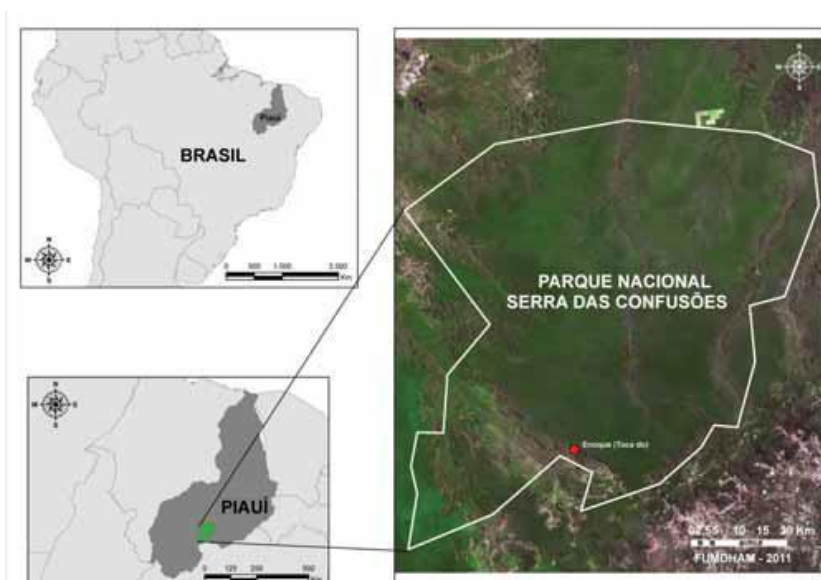
Recentemente, os avanços das Pesquisas Arqueológicas na região Sudeste do Piauí, chegaram ao Parque Nacional Serra das Confusões, dos quais os dois sítios



escavados apresentaram vestígios de fibras trançadas. O Sítio toca do Enoque, conforme localização na figura 9, escavado pela Arqueóloga Fátima Luz (2008- 2009), consiste em uma fossa funerária onde foram retirados 13 esqueletos em um sepultamento coletivo, de acordo com a figura 10, e 01(um) outro individual, no qual foi evidenciada a presença de trançado de fibras:

Restos de uma espécie de rede com grossas fibras vegetais trançadas podem ter servido de mortalha, estavam bem conservados (em particular no nível dos corpos nos. 6 e 10) e nos lembra as fibras vegetais comparáveis às encontradas no sítio funerário de Furna do Estrago, Brejo da Madre de Deus, em Pernambuco (LIMA, 1985; MARTIN, 2008, pp. 224, figura 60), sítio também notável pela conservação dos restos orgânicos, contudo muito mais recente (cerca de 2.000 anos) (FAURE; GUÉRIN; LUZ, 2011, p.295).

Figura 9- Localização do Sítio Toca do Enoque



Fonte: FAURE; GUÉRIN; LUZ; 2011, p. 292. Foto: Acervo da FUMDHAM.

Figura 10: Enterramento coletivo no Sítio Toca do Enoque (Esqueletos 3, 4, 5, 6, 8, 9 e 10).



Fonte: FAURE; GUÉRIN; LUZ; 2011, p. 292. Foto: Acervo da FUMDHAM.

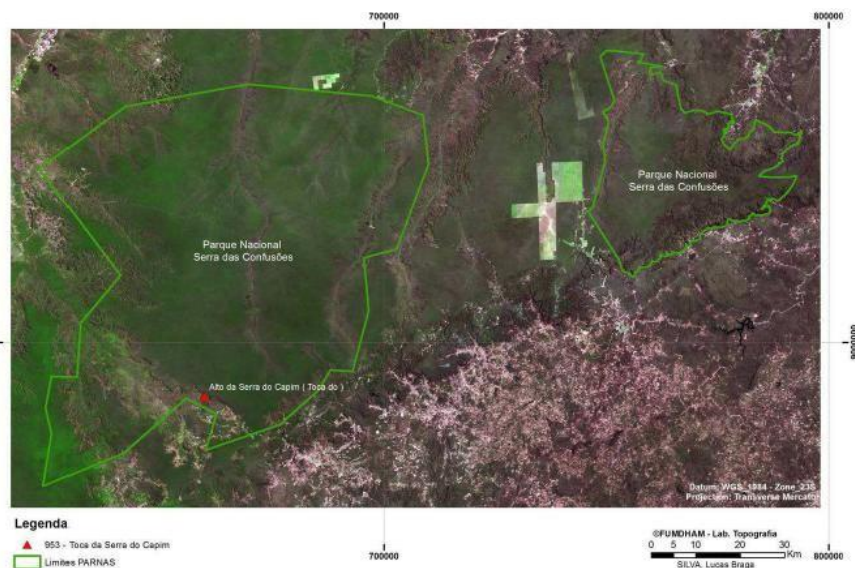
De forma semelhante ao sítio Furna do Estrago, o material trançado no sítio Toca do Enoque encontrava-se próximo ou junto a duas crianças muito jovens, conforme destaca Martin (1997, p. 326), que para as populações pré-históricas do Nordeste do Brasil: “registra-se o uso de cestas de fibras para enterrar crianças e bolsas de fibras trançadas como mobiliário”. Ainda neste contexto foi identificado trançado de fibras associado ao esqueleto “8”:

Esqueleto n° 8 (n° 161 846): adulto ou subadulto, incompleto, o crânio e a caixa torácica estavam em cone xão, os membros não foram encontrados, devido terem sido remexidos, ulteriormente para dar lugar ao corpo n° 9, enterrado sobre o local de seus membros inferiores. Fibras vegetais trançadas estavam bem conservadas e fazem pensar que se trata de uma rede que tenha servido de mortalha, porque as costelas estavam nitidamente comprimidas contra a coluna vertebral. Nenhum adorno está associado a esse esqueleto (FAURE; GUÉRIN; LUZ, 2011, p. 295).

O sítio Toca do Alto do Capim, também localizado no Parque Nacional Serra das Confusões (PI), a partir da figura 11, foi escavado pela Arqueóloga Gisele Daltrine (2008- 2009), sob a direção da Dra. Niède Guidon, constitui “uma caverna que mede aproximadamente 4m de largura por 12m de extensão” (SILVA; FONTES; 2014, p. 102), onde sua particularidade é localizar-se 4 (quatro) m de altura acima da superfície externa da rocha, nos quais foram identificados vestígios diversos, inclusive um esqueleto de uma criança, de acordo com a figura 12:

Na segunda e terceira campanha (janeiro a março e junho a agosto de 2009 a escavação foi ampliada), abarcando aproximadamente 80% da área do sítio não escavado, tendo como objetivo, a evidenciação de um testemunho para a visualização do perfil estratigráfico. Nesta campanha foram evidenciadas grandes quantidades de óxidos de ferro, fragmentos de ossos humanos associados à madeira, artefatos líticos, fogueiras, coprólitos, capim e fibras trançadas. Além do mais, ao longo das escavações foram percebidas 13 estruturas de capim de formas arredondadas e côncavas. Na cova 13 foi encontrado um esqueleto de uma criança com evidências de que houve uma preparação do corpo para que o mesmo fosse enterrado (SILVA; FONTES; 2014, p. 103).

Figura 11- localização do Sítio Toca do Alto do Capim



Fonte: SILVA; FONTES; 2014, p. 104. Foto: Acervo da FUMDHAM

Figura 12- Esqueleto de uma criança identificada na cova 13, Sítio Toca do Alto do Capim.



Figura 04: Cova 13 e esqueleto. Fonte: Arquivo FUMDHAM.

105

Fonte: SILVA; FONTES; 2014, P. 105. Foto: Acervo da FUMDHAM.

Embora seja o início, a pesquisa na Serra das Confusões pressupõe a existência de uma área cultural, ou seja, os grupos que habitavam ou estavam de passagem na serra, possuíam, por exemplo, rituais diferenciados dos grupos que habitavam a Serra da Capivara. No sítio Toca do Enoque, segundo Faure; Guérin; Luz; (2011, p. 308) as conclusões iniciais sugerem que a população da região era supostamente de caçadores-coletores, praticando a caça de cervídeos (*Mazana*) e pequenos canídeos, e ainda possuíam uma indústria óssea para a confecção de adornos simples, há pelo menos 7.000 anos BP.

Uma das particularidades do ritual funerário é a grande presença de crianças enterradas, a quantidade do mobiliário funerário e a conservação dos esqueletos e restos orgânicos, não presenciados, por exemplo, na área da Serra da Capivara:

É a primeira vez que se descobre um conjunto sepulcral associado a um enxoval fúnebre tão rico no estado do Piauí; nós não conhecemos equivalente entre as sepulturas descobertas até a presente data na área arqueológica do Parque Nacional da Serra da Capivara(notadamente a sepultura da Toca do Paraguaio, que tem mais ou menos a mesma idade), que é seu vizinho, localizado nos municípios de São Raimundo Nonato e de Coronel José (FAURE; GUÉRIN; LUZ; 2011, p. 291).

As práticas rituais da Toca do Enoque assemelham-se a alguns sítios do Nordeste do Brasil<sup>24</sup>, como por exemplo, Pedra do Alexandre (ocre associado aos enterramentos de jovens e crianças- FAURE et al. 2011, p. 294), Furna do Estrago (Presença do Trançado de fibras e cestaria- FAURE et al. 2011, p. 295), e ainda em outros sítios do Brasil, como em Goiás e Minas Gerais (Técnica de lascamento de metatarso de cervídeos- FAURE et al. 2011, p. 298), entre outros, o que pode sugerir um processo de trocas culturais ?

Geralmente, do sul do Piauí, a Pernambuco, até o Rio Grande do Norte e Sergipe, semelhanças no material funerário de vários conjuntos sepulcrais testemunham uma difusão cultural, num mesmo território de contato, de influências, de abastecimento e de trocas, correspondendo à área de difusão da Tradição Nordeste definida para arte rupestre.<sup>25</sup> (FAURE; GUÉRIN; LUZ, 2011, p. 309).

A Toca do Alto do Capim apresentou resultados também peculiares, principalmente por encontrar-se em proximidade geográfica com a Toca do Enoque (mais ou menos 10 km de distância). Provavelmente há 8.600 anos BP, a prática funerária registrada para o contexto do sítio seria de um cemitério que não apresentava

<sup>24</sup> Ver em Faure; Guérin; Luz, 2011 e Martin (1997).

<sup>25</sup> (GUIDON 1991; MARTIN & ASÓN 2000, p. 119, figura 1; MARTIN, 2008, figura 68).

atos de incineração, chegando a constituir-se como “crematório” ? somente a partir de 6.330 anos BP, conforme destacam Silva; Fontes (2014, p. 119):

Ao longo de pouco mais de 8.600 anos, datação mais recuada no sítio, temos indicativos de que a prática funerária não teria tido a utilização do fogo na incineração óssea, inferência constatada nos fragmentos ósseos encontrados a partir da decapagem 22 sem marcas de combustão. Em 6.330 anos, seria provavelmente o período cronológico e de ocupação associados à emergência e/ou período de manutenção da prática de cremação visto que foram encontrados as maiores concentrações de ossos fragmentados com marcas de combustão e os mesmos encontravam-se espalhados pela porção central da caverna. Essa configuração encontra-se ao nível da decapagem 14.

A Toca do Alto do Capim chama a atenção porque supostamente o padrão ritual foi sendo trocado gradativamente, por exemplo, saindo de cemitério, para crematório e vice e versa. Isto implica que ou o local deixou de ser um crematório para virar também um cemitério<sup>26</sup> ou deixou de ser um cemitério para virar um crematório<sup>27</sup>? Sem o significado destas mudanças, não é possível afirmar de forma categórica, por exemplo, se um grupo expulsou, dominou ou se uniu ao outro, ou ainda se necessariamente os mortos eram cremados fora do espaço de enterramentos e colocados neste espaço de forma aleatória, mas comprovadamente houve uma mudança quanto ao padrão de enterramento e a utilização do espaço, com novas funções que mesmo utilizadas antes neste contexto, acabou por assumir a forma central de utilização ritual desse sítio, ou seja, crematório e cemitério.

A diversidade de práticas mortuárias para a região sudeste do Piauí, demonstra que mesmo com as pesquisas ainda a passos iniciantes (Serra das Confusões, por exemplo), existe uma variedade de rituais, se considerarmos a proximidade geográfica e os grupos culturais que habitavam a região que vão desde caçadores- coletores, horticultores, ceramistas, ou ainda grupos de passagem, considerando o Estado do Piauí como um corredor entre o Norte e Nordeste do Brasil.

A presença do trançado de fibras, tanto em sepultamentos de infantes, quanto de adultos revelam a sua importância como elemento intencional do mobiliário funerário que representa tanto aspectos funcionais (fardo para melhor acondicionar o defunto), quanto simbólicos (presente no mobiliário como sinal de *status* social ou não). Somente com os avanços das pesquisas pode-se realmente confirmar tais hipóteses.

<sup>26</sup> Muito semelhante ao que afirma Martin sobre a Gruta do Padre e Furna do Estrago (1997 p. 316): “ o grupo étnico que utilizou a Gruta do Padre como cemitério queimava os corpos dos seus defuntos fora da gruta e depois depositava nela sem ordem aparente. Em alguns casos, foi reutilizada para novos enterramentos.”

<sup>27</sup>“ na fase final de ocupação do abrigo[furna no estrago], houve brusca substituição do rito funerário de inumação pela cremação.” (MARTIN, 1997, p.319)



A região norte do Estado do Piauí necessita ainda de avanços de pesquisas arqueológicas, no que concerne a efetivação de prospecções, escavações, entre outros. Uma coleta de superfície no sítio Portal Serra da Cangalha, localizado no município de Pedro II (PI), no qual o sítio estava bastante remexido, foram retirados vestígios ósseos, sobre uma esteira de trançado de fibras: “peculiaridade inerente a este sítio está na posição em que parte dos ossos humanos estavam dispostos sobre uma esteira” (FERREIRA, 2011, p. 09), conforme Figura 14.

Figura 13- Enterramento sobre esteira de Trançado de fibras coletado em superfícies no sítio Ponta Serra da Cangalha (Pedro II-PI).



Fonte: FERREIRA, 2009. Foto: Jóina Freitas, 2006.

Sobre os resultados da pesquisa preliminar, a arqueóloga Carla Veranna Xavier Ferreira, constatou que no conjunto do ossuário constitui-se em sua maioria por crianças, e também por dois adultos, em um número mínimo de pelo menos seis indivíduos incompletos. O trançado de fibras oriundo da esteira assemelha-se ao modelo denominado por Ribeiro (1985, p. 48) como “Espinha de Peixe”, do qual será apresentado durante os capítulos posteriores. Não há como afirmar se estes indivíduos foram depositados no mesmo período, ou qual grupo pertencia.

Ao lançar olhares para a variedade de sítios com presença de trançado de fibras pode-se ratificar que são comuns em enterramentos e sepultamentos em contexto arqueológico no Nordeste do Brasil, às vezes, constituindo o único elemento no mobiliário funerário, o que implica que é um material que não poderia passar despercebido das análises das pesquisas.

Dos sítios demonstrados, grande parte relata a presença de cestas trançadas de fibras nos enterramentos de crianças, a que nosso ver, indicaria alguma relação de *status* social, ou o intuito de proteger os pequenos na sua passagem para a terra dos antepassados. Em sítios como a Furna do Estrago que apresenta uma grande variedade de enterramentos e sepultamentos Lima (2012, p. 116) chama a atenção desta relação entre *status* social do indivíduo e a presença do trançado de fibras em contexto funerário:

O trançado, provavelmente, foi destinado aos indivíduos de maior destaque no grupo, pois apenas indivíduos masculinos adultos possuíam tal material associado à sepultura. Já a palha e a esteira foram utilizadas nos enterramentos femininos e infantis.

A própria estrutura do trançado seria diferenciada neste contexto, onde o “envoltório vegetal” tem a função de formar o pacote ou fardo funerário para envolver o morto ou forrar a cova, e o “material vegetal” corresponde às cordas para atar mãos e pés do defunto, assim como trançado para cestas e bolsas (LIMA, 2012, p.116).

A própria confecção do trançado para os indivíduos da Furna do Estrago pode ter influenciado em problemas de saúde como abscessos dentários devido à: “prática de atividades artesanais, confecção de cestas, esteiras de palha ou couro, por exemplo, que exigem a utilização dos dentes como ferramenta” (LIMA, 2012, p.137).

Outra perspectiva sobre o trançado corresponde aos sítios escavados na Serra das Confusões, que apresentaram este tipo de material associados a crianças e jovens, assim também como a presença de uma “rede ou mortalha” bem conservada no esqueleto adulto (FAURE; GUÉRIN; LUZ, 2011, p. 295), que se assemelha à furna do estrago tanto no nível de mobiliário, quanto a nível ritual. Uma das particularidades mais interessantes destes sítios, é que a presença do trançado de fibras, pelo resultado das datações já publicadas, é muito anterior ao identificado na Furna do Estrago, em torno de 7.000 anos BP (Enoque) e 4. 250 anos BP (Capim).

Ainda sobre o único (por enquanto) vestígio de trançado arqueológico para o norte do Estado do Piauí, há que se observar a técnica empregada, muito próxima ao que identificou Berta Ribeiro (1985) entre os índios do Xingu.

Não há como negar a presença do trançado de fibras, no contexto arqueológico da pré-história do Nordeste do Brasil, o que a priori ratifica sua importância como indicador cultural de grupos, que dependendo dos saberes, fazeres e usos, podem ser identificados de acordo com suas singularidades e regularidades, sendo que atualmente

os próprios vestígios arqueológicos em processos de reconhecimento de terras indígenas, conforme destaca Bezerra (2012, p. 77):

Não obstante essas reflexões, os processos de reivindicação de terras indígenas envolvendo vestígios arqueológicos são crescentes. Eles se referem aos sítios arqueológicos como elementos identitários e incorporados pelos *coletivos indígenas*, ainda que os dados arqueológicos não indiquem as relações de ancestralidade. Nas lutas pelos seus direitos o patrimônio arqueológico é percebido como sinal diacrítico nos processos de auto representação. As evidências arqueológicas têm constituído uma espécie de substrato material do universo mítico, mobilizado também como recurso político legítimo (Bezerra, no prelo).

A utilização do trançado de fibras em rituais funerários da pré-história, por exemplo, apresenta indícios de que estava diretamente ligada ao contexto de hierarquia social, onde jovens e crianças eram introduzidas no contexto simbólico-ritual de *persona* social às quais o grupo deve render homenagens incluindo-as como parte integrante da terra dos antepassados. Já os adultos, provavelmente com o reconhecimento comunitário dos grupos, os trançados aparentemente eram mais elaborados constituindo elementos tanto de proteção, quanto de *status* social.

Por fim, embora sua presença seja constante em enterramentos pré-históricos no Nordeste, atestando uma elevada diversidade de rituais que utilizam trançado de fibras como mobiliário, Martin (1997, p. 228) nos alerta que é preciso dar mais atenção ao material trançado, ou seja, “faz-se necessário um estudo detalhado dos tipos de trançados utilizados na pré-história, a partir dos repertórios etnográficos existentes, para se identificar o começo da cestaria e do trançado na pré-história brasileira”.

As dificuldades de se promover estudos especializados no campo do trançado de fibras pode estar, por exemplo, na dificuldade de conservação do material evidenciado, ou ainda na consideração de que este representa apenas mais um material orgânico, menos importante que outros elementos da cultura material, “mesmo que sejam significativos, na medida em que são indicadores culturais da antiguidade do trançado” (MARTIN, 1997, p. 228)

### **2.3 O Trançado de Fibras Indígena e o contexto colonial no Brasil.**

Há aqueles que comem seus parentes quando estes morrem, como os Sicurus do lado do Uruba (?), acusando nisso os Brancos de serem inumanos, já que, dizem, eles deixam seus parentes ser comidos pelos vermes, quando eles os



enterram, e que eles o consomem com maior honra e ternura em suas entranhas (Martinho de Nantes, 1702)<sup>28</sup>

Para compreender os passos do trançado de fibras no contexto do Brasil colonial há que se identificar como este insere-se no cotidiano dos grupos indígenas, observando também a relação destes com os missionários, parte-se aqui da abordagem sobre os principais rituais funerários que foram adquirindo “corpo e forma” nos relatos dos viajantes, informantes e agentes das metrópoles européias, buscando identificar as nuances de transformações destes rituais no campo da cultura material e imaterial para ver se existe uma relação com a utilização do trançado de fibras também nos rituais funerários.

Um dos elementos bem presentes em enterramentos e sepultamentos, identificados nos sítios arqueológicos, as fogueiras rituais podem ser bons indicadores das ocorrências de práticas mortuárias no contexto em que estão localizadas, e teriam a função de guia e proteção conforme determina Kok (2001, p. 32): “além de afastar os maus espíritos, cumpria a função de nortear a alma até a terra dos antepassados” e ainda de afastar animais necrófagos ou como um acesso ao “caminho para o céu”, de acordo com alguns relatos de grupos indígenas.

Isto pode determinar que assim como o fogo, que é um dos elementos do ritual funerário, as práticas que o envolvem desde o ato de acender, até a manutenção do fogo acesso enquanto não se tem a certeza que o defunto está protegido na terra dos antepassados, representa o grande momento em que os vivos ho menageiam seus mortos preparando-se para conviver com a sua ausência, no contexto indígena do Brasil colonial.

Consiste possivelmente nessa passagem carregada de simbologia e práticas materiais e imateriais que terminam no espaço reservado aos mortos em um contexto sobrenatural, tendo como figura de centro dessa relação, o xamã<sup>29</sup>, em alguns grupos indígenas brasileiro, mas que mantém a ligação com o contexto social em que participou enquanto vivos, sendo uma espécie de elo entre o mundo dos vivos e mortos:

Ele seria o elo entre o mundo dos vivos e dos mortos. Quando em transe, o xamã vivencia a separação da alma e do corpo e antecipa, aos olhos de todos, a experiência da morte tornando-a familiar à tribo. [...] Pouco a pouco, o mundo dos mortos torna-se passível de conhecimento e a própria morte é

---

<sup>28</sup> Em Pompa (2001, p. 260).

<sup>29</sup> A grande maioria dos grupos indígenas brasileiros tem na figura do Pajé o representante xamânico exercendo a função de curandeiros, adivinhação, entre outros, segundo Kok, (2001, p.36).

valorizada, sobretudo como rito de passagem para um modo de ser espiritual (KOK, 2001, p.36).

Assim como os grupos mais antigos, no conjunto do Brasil pré e pós-colonial, os índios Tupis e Tapuias também possuíam seus rituais de enterramentos, sepultamentos e práticas de antropofagia. Logicamente que existiam nessas práticas especialmente um caráter sobrenatural, ou seja, os vivos buscavam o recurso dos antepassados, como meio de proteção especialmente nos períodos de guerras, e mesmo com o avanço do cristianismo jesuíta, essas práticas rituais tornaram-se um meio de resistência ao sangue derramado, à cruz e à espada sob a égide dos maracás dos pajés: “o maracá, era, portanto, o receptáculo por meio do qual as vozes emitiam ao pajé os ensinamentos da tribo” (KOK, 2001, p. 19), além de recorrerem aos sonhos como meio de previsão e concurso dos antepassados tanto nos rituais de guerra, quanto nos rituais funerários.

Um dos grandes receios dos Tupi, por exemplo, consistia nas mortes naturais por doenças, ou a expectativa de ser enterrado sem uma morte gloriosa, o que influenciou diretamente nos vários modos de ritualizar os seus funerais, quase sempre a partir de meios sobrenaturais como guias no cotidiano das guerras, aldeias, missões, entre outros aspectos, porque segundo Kok (2001, p. 27): “a fibra dos Tupi-Guarani diante da morte ritual nas mãos dos inimigos arrefecia-se totalmente quando se sentiam próximos da morte natural”.

Isto pode refletir o medo da sepultura sem honrarias, o medo da decomposição cadavérica pela voracidade dos vermes, de sentir o peso da terra, abandonados à própria sorte, promovia nestes grupos o anseio da morte através do ritual de antropofagia ou canibalismo, “porque dizem que é triste cousa, e ser fedorento e comido dos bichos” (CARDIM, 1980. p. 96), ou ainda conforme Agnolin (2002, p. 134):

Segundo o comentário a Heródoto do século XVI, o apodrecimento e o “banquete dos vermes” são tidos como a “má sorte”, tanto temida. O mesmo ocorre entre os Tupinambá: nas testemunhas dos viajantes no Novo Mundo, Tommaso Garzoni escreve que “os *massagetes* comiam os próprios parentes mortos parecendo-lhes mais honesta sepultura o estômago do homem, do que o dos vermes”

Alguns relatos sobre estes modos de “morrer naturalmente” dos indígenas beiram à crueldade e ao abandono.

Ao que constam os índios doentes eram tratados geralmente pelos pajés, porém quando suas moléstias não eram vencidas, estes eram abandonados à própria sorte, para que morressem mais rapidamente, ou ainda eram enterrados vivos conforme o relato de Sousa (2001, p. 29) “e tanto é assim que morrem muitos ao desamparo e levam a

enterrar outros ainda vivos, porque como a perder a falla dão- no logo por morto”. Porém quando a morte acometia um dos chefes, esta era bem mais chorada e lamentada do que a de qualquer doente da tribo, com direito a discursos ressaltando suas qualidades, e suas contribuições à tribo.

Segundo a historiografia contida nos relatos, as práticas referentes aos rituais funerário no contexto do Brasil colônia apresentavam diferenças de grupos para grupos. De acordo com Thevet (1979, p. 107) Os Tupis<sup>30</sup> depois de mortos, eram amortalhados em suas redes como se fosse um fardo e depois colocados em vasos cerâmicos para em seguida serem enterrados, à semelhança de enterramentos identificados em sítios arqueológicos do Nordeste demonstrados anteriormente. O mobiliário funerário reunia a farinha e o fogo ritual, como meio de proteção contra os maus espíritos.

Em Sousa (1938, p. 402) há a descrição de que os Tupis faziam uma espécie de “câmara funerária” a partir de estacas e rede, como a maneira de evitar que o morto toque o chão. Sobre o enxoval funerário, são acrescentados seus pertences: arco, flechas, espada, maracá, e o que mais for necessário, além do fogo ritual. Segundo Kok (2001, p. 31) Montoya relata que os Guaranis enterravam seus mortos em grandes potes com um prato na boca, não apresentando mais detalhes sobre a cultura material inserida e nem as práticas e aspectos sobrenaturais atinentes a estes grupos, mesmo assim pode ser observado o caráter de diferenciação ritual de grupo para grupo.

Esse processo de ritualização seguia uma lógica de que não havendo uma morte gloriosa, através da antropofagia promovida por vingança, “o peso da terra” devia ser equilibrado com choros, lamentações e práticas mortuárias, equiparáveis ao momento de busca de conter a dor dos vivos, assim como abrandar os perigos que os defuntos possam encontrar no caminho para a terra dos antepassados, bem explicitado por D<sup>o</sup> Evreux (2002, p. 166):

Os habitantes do Brasil, nada mais receiam após a morte do que não serem chorados e lamentados, isto é, para que para eles, na morte, não hajam da parte de seus parentes, lágrimas e lamentações e outras cerimônias, embora supersticiosas.

De forma semelhante ao identificado nos sítios arqueológico do Nordeste do Brasil, a cultura material presente nos enterramentos e sepultamentos contendo crianças, também apresentavam miçangas e conchas, sendo inclusive bastante lamentadas conformes os relatos de D<sup>o</sup> Evreux (2002, p. 168): “encontraram o corpo [menino]

<sup>30</sup> Ver também MÉTRAUX, Afred. **A religião dos Tupinambás, e suas relações com as demais tribos tupis- guarani.** 2ª ed. São Paulo: Editora Nacional e EDUSP, 1979.

cercado por muitas velhas... carregado de miçangas, que trazem para aí os franceses, e de muitos búzios, que usam em seus adornos e enfeites para grandes festas”.

Um dos principais elementos de ritualização funerária presente no Brasil colonial, quer pelas práticas empregadas, quer pelas conseqüências para ambos os atores, corresponde à Antropofagia ou Canibalismo, como é usualmente o termo mais empregado.

Em um contexto que fervilhavam guerras tanto de tribos indígenas entre si, assim como também contra os portugueses, espanhóis, franceses, holandeses, principalmente, teoricamente traziam como estopim as vinganças para com os antepassados mortos, ou seja, “os índios, respondiam, portanto, estar agindo dessa forma, somente para vingar a morte dos próprios parentes e destacavam que a vingança de sangue era só e único motivo das próprias expedições guerreiras” (AGNOLIN, 2002, p. 133).

Nos vários relatos dos cronistas, se descortina o cenário de perseguição de um homem ou vários com objetivo de vingar a morte dos parentes, isto porque “de fato, boa parte da vida indígena girava em torno da vingança” (KOK, 2001, p. 18). Em D’Abbeville (2002, p. 275) tem-se um relato sobre estas perseguições:

Não fazem guerra para conservar ou estender os limites do seu país, enriquecerem-se dos despojos e roubos dos seus inimigos, e sim por honra e vingança somente. Quando ju lgam-se ofendidos pelas outras nações, próximas ou remotas, quando se recordam que seus parentes foram aprisionados e comidos noutra tempo por seus inimigos, animam-se uns aos outros para fazerem guerra, e assim a vingarem a morte de seus semelhantes .

Aos que escapam destes combates, tornam-se prisioneiros, e ao contrário de ser maltratados, geralmente eram recebidos com grande festa, cantos e alegria, onde o cortejo reunia toda a tribo vitoriosa, onde os prisioneiros eram pintados, ornamentados e exibidos como troféus, também para as aldeias aliadas. No relato de Cardim (1980, p. 96) morrer degustado por um inimigo era sinal de honra para um prisioneiro capturado:

De todas as honras e gostos da vida, nenhum tamanho é para este gentio como matar e tomar nomes nas cabeças de seus contrários, nem entre elles há festas que cheguem ás que fazem na morte dos que matão com grandes ceremonias, as quaes fazem desta maneira. Os que tomados na guerra vivos são destinados a matar, vêm logo de lá com um signal, que é uma cordinha delgada ao pescoço, e se é homem que póde fugir traz uma mão atada ao pescoço debaixo da barba, e antes de entrar nas povoações que há pelo caminho os enfeitão, depennado-lhes as pestanas e sobranceiras e barbas, tosquiando-os ao seu modo, e empennando-os com penas amarelas tão bem assentadas que lhes não aparece cabelo: as quaes os fazem tão lustrosos como aos Espanhoes os seus vestidos ricos, e assim vão mostrando sua victoria por onde quer que passão.

O relato acima sobre o cortejo de apresentação do guerreiro prisioneiro demonstra que este passa a participar do cotidiano da aldeia, geralmente assumindo novos pertences, constituindo uma nova família, e possivelmente eram obrigados a limpar a sepultura dos antepassados mortos.

Tinham a liberdade de ir e vir, e talvez por representar uma covardia o ato de fugir, no qual poderiam ser mortos pelos seus se isso acontecesse, praticamente não eram vigiados. D<sup>o</sup> Abbeville (2002, p. 277) destaca que os mais velhos eram comidos bem antes de adoecerem:

E buscam comer os velhos logo antes de emagrecerem e aos rapazes procuram primeiro alimentá-los a farta, e dando-lhes durante esse tempo suas filhas e irmãs em casamento. Embora possam fugir, à vista da liberdade de que gozam, nunca o fazem ainda mesmos convictos de que serão mortos e comidos em pouco tempo. Se algum prisioneiro porem foge e procura sua terra, é tido como poltrão e covarde, *cauem eum*, e será morto pelos seus no meio de mil e xprobrações de não ter coragem de ser morto pelos inimigos, como se não fossem vingados pelos seus parentes, que para esse fim têm muita valentia.

As práticas que envolviam o momento do ritual antropofágico demonstram toda a orquestração em torno dos preparativos para o grande momentos que implica em elaborar e ingerir bebidas como *cauim*, confeccionar adornos como a *mussuruna* (corda de algodão para prender o prisioneiro), as borlas de penas de tacape, para abatê-lo, entre outros, que a priori representa todo o enxoval funerário do prisioneiro. Tem início também o embate de ambos os guerreiros: carrasco e vítima, e os dois estão ornamentados para a ocasião, com os motivos os quais os levaram à vingança:

Não sabes que tu e os teus mataram e comeram muitos parentes nossos e amigos? Va mos tirar agora a desforra, e para vingar essas mortes, nos te mataremos, assaremos e comeremos(...) Não me importo”, responde o prisioneiro, “porque não morrerei como vilão e covarde! Sempre fui valente na guerra, e nunca temerei a morte. Tu me matarás, porem eu já matei muitos companheiros teus. Se me comerdes, eu já fiz o mes mo” (D<sup>o</sup>ABBEVILLE, 2002, p. 278).

Sobre o início do processo de execução existe uma diferença de relatos entre os cronistas, pois, de acordo com D<sup>o</sup> Abbeville (2002, p. 277) este se inicia dois meses antes da execução, já Cardim (1980, p. 97) afirma que os preparativos iniciam mais ou menos um ano antes a partir da confecção da *mussuruna*: “primeiramente têm eles para isto uma corda de algodão de arrazoada grossura, não torcidas, se não tecidas de um certo lavor galante... é de crer que nem em um anno se fazem”. Todas as etapas deste ritual inicial duravam em média cinco dias.

O processo de execução constitui o ápice principal durante, o ritual antropofágico como demonstrou D'Abbeville (2002, p. 279), pois : “depois do algoz ter feito tudo isso quanto já dissemos para assustá-lo, dá- lhe afinal um ou dois golpes atrás da orelha, quebra-lhe a cabeça e faz- lhe saltar os miolos”.

Neste contexto sobrava às mulheres a função de preparar o defunto, limpando, separando em partes, e colocando para assar em uma grande grelha de madeira chamada de *buccã*, e ainda as vísceras eram limpas e cozidas, para em seguida “quando está tudo bem cozido e assado, comem tais bárbaros esta carne humana, e com incrível avidez, os homens como lobos raivosos, as mulheres ainda mais, e as velhas com especialidade, ao menos na vontade” eis o desfecho de D' Abbeville, (2002, p. 279), sobre o ritual de antropofagia.

No processo de “luto” existia um momento transitório até que se completasse o período em que o morto adentra a morada dos antepassados, influenciando na conduta do executor, que depois de exercer sua função, buscava se proteger, mediante o pavor de ser perseguido pelo morto. Isto implicava em realizar práticas que o tornasse imune contra a ameaça de vingança da vítima executada:

Isto acabado tem pelo chão lançados certos paus de pilão, sobre quaes elle está em pé aquelle dia com tanto silencio, como que dera o pasmo nelle, e levando-lhe ali a apresentar a cabeça do morto, tiram-lhe um olho, e com as raízes ou nervos dele lhe untão os pulsos, e cortada a boca inteira lha metem no braço como uma manilha, depois se deita na sua rede como um doente, e na verdade elle o está de medo, que se não cumprir perfeitamente todas as ceremonias, o há de matar a alma do morto (CARDIM, 1980, p.100).

Findo o momento de luto, findo o ciclo ritual de vingança e antropofagia, até que este recomeçasse com novas guerras e outros ou os mesmos grupos, para a honra de seus antepassados. Ao que indica a trindade fogo, práticas mortuárias e vingança se entrecem dentro dos rituais funerários tanto na Pré-história, quanto no Brasil colonial onde as diversas variáveis repercutem um mobiliário funerário rico de aspectos condizentes com padrão funerário, *status* e hierarquia social, entre outros.

O fogo ritual significa a proteção e guia para o caminho dos antepassados, as práticas mortuárias significam a honra ao antepassado morto e o “domínio do medo da morte” e a vingança a motivação para que, especialmente os rituais de antropofagia, trouxesse de volta a honra dos guerreiros mortos e comidos em combates.

Esta relação trídica (fogo, práticas e vingança) fica mais evidente nos relatos sobre os indígenas e suas relações com os portugueses, espanhóis, franceses, holandeses, e entre grupos adversários, seja por meio do comércio, das guerras, das

alianças, através da conduta dos vários grupos indígenas, na busca por vingar a morte dos seus antepassados, especialmente entre o Tupi-Guarani, e que posteriormente se transformou em alavanca de resistência contra os colonos e agentes do governo das metrópoles em busca de riquezas, escravidão e fé.

Diante das práticas mortuárias, o papel do mobiliário funerário atestava a materialidade que possivelmente constituía algum valor social tanto para o defunto, quanto para os sobreviventes do grupo, como dispõe D'Evreux (2002, p. 167) :

Faziam depois um buraco fundo e redondo em forma de poço: assentavam o morto sobre seus calcanhares, conforme era o seu costume, e à cova desciam-no de mansinho, acomodando ao redor dele a farinha e água, a carne e o peixe ao lado de sua mão direita, a fim de poder pegar em tudo com facilidade, e na esquerda arrumavam os machados, as foices, os arcos e as flechas

Isto pode indicar que ao serem enterrados com colares, conchas, cerâmica, cestaria, líticos, ocre, fogo, peixe, farinha, arco, flecha, e assim por diante, todo o mobiliário presente no enxoval funerário, parece de demonstrar o valor social do morto dentro do espaço simbólico da morada dos antepassados, a partir de um vínculo sobrenatural entre os grupos e aquele que deixou de existir, assim como indica a representatividade do *status* social deste diante do seu grupo, embasado na hipótese de que estes artefatos significam a exibição de um poder superior associados aos projetos de vingança, pois segundo Kok (2001, p. 26): “no inventário dos restos mortais dos inimigos, destacavam-se: as flautas feitas com túbias dos contrários, os colares de dentes, as lascas de ossos utilizadas pelos Guarani para serem empregadas na extremidade das flechas e dos crânios”.

Para o contexto pré- histórico do Nordeste, a cultura material presente no mobiliário funerário, provavelmente foram confeccionados especialmente para o momento do ritual de morte, embora não seja possível afirmar, o espaço de tempo de elaboração destes, por se tratar de adornos que podiam ser feitos em um curto espaço temporal como os cestos, por exemplo.

Possivelmente também estes elementos estariam inseridos ao cotidiano das tribos, que na passagem do morto eram ritualizados e enterrados com as suas armas, suas ferramentas, seus elementos mágicos (maracá), seus vestimentas, por exemplo. Em Mindlin (2007, p. 124) há o relato de um mito de criação indígena que trata do mobiliário funerário, que diz: “palop fez o espírito *kadoroti*, que é quem dá, a pedido de Palop, tudo que é adorno aos homens e mulheres. As pessoas faziam fila para lhe pedir

pulseiras, colares, balaios, arco pequenos para os meninos”. Palop pode ser considerado um demiurgo, que significa de forma literal “nosso pai”.

Quando o Cristianismo chega ao Brasil, trazido pelos missionários europeus, as normas religiosas impostas tem um impacto enorme na configuração dos rituais funerários dos indígenas, nos quais foram modificados ou extintos, para o ritual cristão.

Um dos principais elementos modificadores deste contexto corresponde ao batismo, que entre outras determinações fez com que a prática antropofágica fosse proibida no contexto da colônia. Porém, como nem sempre querer proibir, é poder, os indígenas voltavam às práticas, devido à sua vontade e sua marca identitária, que foi “batizada” de “inconstância” pelos missionários, conforme explicita mais uma vez Kok (2001, p. 78):

Após um ano de experiência missionária, uma atitude específica dos índios pareceu ter surpreendido e desorientado os agentes da conquista espiritual e só foi conhecida no cotidiano da catequese: a inconstância. Diante do traço cultural, os padres ficaram desorientados, pois os índios ora agiam como cristãos, ora não.

Esse processo de “inconstância” dos grupos indígenas ao abandonar ou transformar os seus rituais de morte, a partir da opção e/ ou imposição do batismo cristão, também se apresenta nas migrações das tribos para outros espaços, como um recurso para manter suas tradições. Mesmo com a vivência em aldeamentos e missões, alguns fugiam para “esconder-se dos missionários, a fim de evitar o contato” (KOK, 2001, p. 88).

As mudanças também foram de ordem cultural, do passar de guerra ritual de vingança, para a substituição por uma guerra de dominação e conquista de portugueses, espanhóis, franceses, holandeses, entre outros, num processo de sujeição dos índios mais “hostis e belicosos”, incitação de guerras contra tribos adversárias entre si e contra as missões, enforcamentos de índios em público, exposição dos mortos, de material bélico e punições.

Outro meio de resistência consistiu nas alianças entre tribos inimigas formando confederações tanto no Rio de Janeiro (século XVI) quanto no Maranhão e Pará (século XVII) que de acordo com Kok (2001, p. 90): “essas confederações foram derrotadas pelos aborígenes aliados aos portugueses. Desse modo, os agentes da conquista valeram-se das inimizades estabelecidas pela rede de alianças dos índios para fazer as guerras”.



Como consequência da proibição da antropofagia, uma boa parte dos mortos não foram mais ritualizados como antigamente, a partir do ano de 1558, por ordem de Mem de Sá (1558 - 1572) que acabou por modificar o hábito de comer a carne inimiga, ate mesmo extinguindo esta prática:

Ora, de alguma forma os índios entenderam que a água do batismo interferia no ritual antropofágico e a recusaram. Talvez porque o prisioneiro fosse absolvido pelo ritual cristão, após seu arrependimento. Ou ainda porque supunham que o prisioneiro se tornaria mais débil depois de ter recebido o primeiro sacramento. Mas fato é que a infiltração de um outro conjunto simbólico nesse ritual foi muito mal ingerido e digerido: deixava a carne sem gosto (KOK, 2001, p. 93).

Os embates entre índios e europeus chegaram à esfera espiritual onde os defuntos que não fossem guerreiros aprisionados por tribos inimigas, eram bem disputados por pajés e jesuítas. Por exemplo, os jesuítas se apropriavam do momento de sepultamento para conseguir adeptos para a Igreja, conforme afirma Kok (2001, p. 102): “o enterro do corpo era precedido de um cortejo fúnebre, que reunia muita gente, conduzido por um padre com o crucifixo na mão”.

Para manter a tradição do ritual de vingança contra os inimigos, a solução encontrada foi a profanação dos túmulos destes, feito em silêncio para que os padres não os descobrissem . Outra consequência foi o deslocamento dos locais de sepultamento saindo do interior das casas e roçados, para áreas contiguas as igrejas ou no interior destas, com a inserção de cruzeiros como demarcadores.

No tocante o trançado de fibras, neste período, na base de relatos utilizada como fontes de pesquisa, não existe uma menção direta ao uso de cestas, esteiras, ou outro material trançado diretamente nos sepultamentos indígenas, porem os cestos serviam como local de armazenamento para as partes dos corpos mutilados nos rituais antropofágicos segundo Agnolin (2002, p. 138) ao fazer uma análise do relato de Staden (1974), do qual cita-se somente o trecho deste:

Durante isto Cunhambebe tinha à sua frente um grande cesto cheio de carne humana. Comia de uma perna, segurou-a diante da boca e perguntou-me se também queria comer. Respondi: “Um animal irracional não come um outro parceiro, e um homem deve devorar um outro homem?”. Mordeu então e disse : “Jauára ichê”. Sou um jaguar. Está gostoso.

Então as redes de algodão, produzidas naquela época, serviam para dormir, e principalmente como elemento funerário, devido à sua mobilidade, de acordo com D'Abbeville (2002, p. 270):“por móveis, têm redes de algodão, a que chamam *ini*, presas pelas extremidades com cordas a pedaços e pau, fincados e propósitos como

travessas nas casas”. Os índios coloniais produziam cestarias trançadas como, por exemplo, os paneiros ou cofos que tinha a função de armários ou guarda-roupas:

Têm também paneiros, a que chamam *uru* ou *caramemo*, feitos de folhas de palmeiras, ou juncozinhos, muito bem tecidos, a que dão o nome de *uarua* [...] Nos cofos ou paneiros guardam seus vestidos e penas, com que se enfeitam nos dias de festa” (D<sup>o</sup> ABBEVILLE, 2002, p.271).

Então para os indígenas, em suas diversas temporalidades, considerando desde a Pré- História ate os dias atuais, e nas ocorrências regionais, o trançado de fibras transforma seu uso em funcional adquirindo novas características que os tornam utensílios para usos domésticos nas tarefas cotidianas, que incluem caça, pesca, local de armazenamento, demonstrando sua capacidade de ser reinventado e reutilizado ao longo do tempo em diversos contextos.

Conforme visto, as distintas lutas dos grupos indígenas buscando manter práticas rituais mediante a imposição religiosa e cultural de ritos funerários cristãos podem ser comparadas a um conflito de ausência e presença a partir do que era imposto e o que era preservado, entre o tradicional e o novo, que na análise de Santos (2004, p. 94): “falar de reconhecimento remete-se às intenções, à repetição e aceitação das práticas culturais, à constituição de costumes criados e situados em lugares e contextos.”

Isto significa que a suposta “invisibilidade” existente, por exemplo, durante a profanação dos túmulos, representava uma aliada dos índios, para manter viva a sua tradição cultural de rituais antropofágicos, ou seja, um pequeno farol a iluminar os traços culturais dos grupos, no seu caráter ritual-simbólico nos sepultamentos, como forma de honrar aos antepassados mortos, mesmo que a motivação fosse uma simples vingança.

Ao considerar os trançados de fibras, a “invisibilidade” acaba por prejudicar o (re) conhecimento vários aspectos da simbologia e cultura material impressa na constituição de um enxoval funerário, por exemplo, que acaba suprimindo a identificação de traços culturais, as técnicas de manufatura, os usos, entre outros e sua valorização como patrimônio:

Mas, além destas sociedades podem ser acrescentadas também populações rurais e algumas minorias urbanas contemporâneas, cujo patrimônio é silenciado, na maioria das vezes, por não ter visibilidade. Existe assim, uma outra conotação para o invisível, não apenas relativa a sua característica inerente de ser intangível, de constituir-se de uma cultura imaterial, mas também de atribuir a esse invisível, por essa condição, uma ausência de sentido o que pode obliterar seu valor patrimonial e o considerá-lo pouco significativo (SANTOS, 2004, p. 96).

Então as estruturas de dominação e subjugação dos indígenas, sempre existiram, que correspondem aos europeus, à religião imposta, as guerras por vinganças, porém se “tornavam” invisíveis aos olhos dos cronistas, colonizadores e da historiografia, como uma passagem transitória. Se pensarmos no trançado de fibras, sua existência no contexto funerário era quase imperceptível, como um espectro a pairar sobre mobiliário funerário. O nosso papel enquanto pesquisadores é legitimar o (re) conhecimento e dar visibilidade ao trançado, sendo de qualquer origem, através de suas técnicas e recorrências e a partir de suas memórias culturais:

Essa legitimidade é decorrente de um reconhecimento de um ou dos vários sentidos que as referências patrimoniais possam ter para os indivíduos. Considera-se, portanto, que o surgimento, a manutenção e a preservação dessas referências têm relação direta com a significação que os vários indicadores de memória, sejam eles materiais ou imateriais, têm para aqueles que os reconhecem como importantes e/ou necessários à sua vida (SANTOS, 2004, p. 94).

Ainda sobre as práticas funerárias, foi demonstrado que a constituição de todo o mobiliário funerário, de um enxoval contendo adornos, móveis e ferramentas que se relacionam aos contextos, seja na paisagem cultural, seja no tempo, nos costumes repassados ao longo do tempo de grupos para grupos. Alguns traços culturais, conseqüentemente, desapareceram, foram modificados, incorporados ou readaptados a partir de novos usos, saberes e fazeres.

Diante do exposto, constitui um fato a presença do trançado de fibras no mobiliário funerário de enterramentos e sepultamentos indígenas tanto na Pré- História, quanto nos primeiros anos do Brasil colonial, se torna uma referência cultural que ultrapassou as barreiras do tempo, se encontrando em recorrências até a contemporaneidade, prenhe de novas funções no cotidiano das populações indígenas de norte a sul, de comunidades rurais e populações urbanas tradicionais, no qual demonstra o IPHAN (2007, p. 14):

Os significados atribuídos aos bens culturais, assim como às práticas a eles associadas, podem se transformar ao longo do tempo e também podem variar de uma pessoa para outra, de uma família para outra, de um bairro para outro. Temos assim, por exemplo, os diversos grupos que brincam o boi não apenas no Maranhão, mas também no Piauí e em vários outros estados brasileiros. Podemos citar também as festas de São João e as tradicionais brincadeiras de roda e de pião que ocorrem por todo o país e apresentam variações de forma e significado de um lugar para outro. Independentemente dos mais diversos significados que possam ser atribuídos a uma manifestação ou bem cultural, considera-se patrimônio aquele que é reconhecido pelo grupo social como referência de sua cultura, de sua história, algo que está presente na memória das pessoas do lugar e que faz parte do seu cotidiano.

O objetivo principal deste capítulo foi demonstrar que a apesar da antiguidade do trançado de fibras, sua presença se efetiva atualmente a partir de dois focos: o trançado arqueológico e o trançado atual, no contexto do Nordeste do Brasil. O capítulo 3 adentra no universo do trançado de fibras presente nos Estados do Piauí, mostrando seus lugares, saberes, usos e gentes ratificando sua importância como patrimônio arqueológico cultural do Brasil.

### CAPÍTULO 3

#### O TRANÇADO DE FIBRAS NO COTIDIANO- SOBRE O SABER, O FAZER E O TRANÇAR

*O balaio de palha você faz ele tipo o cofo, mas a boca é redonda, né? Agora, fazer essa cruzeta, bole com o juízo da gente, viu, para dar certo, pra ficar tudo assim ó! A gente pega só uma palha e aí puxa pra cá. Ai você vai puxando todo o tempo, todo o tempo que é pra no fim dar certo, ficar desse jeito aqui. Pra ficar bonitinho (risos). Esse aqui é de eu guardar coisa. Eu guardo agulha, boto retalho de pano, eu corto uma coisa, eu jogo o retalho dentro, sobra um tubo de linha, eu guardo aqui. É... Nele Nossa Senhora carregou Jesus Cristo sentadinho ai dentro numa cadeira (risos).*

*Antonia Nascimento, Codo<sup>31</sup>*

Um cesto que pode ser simples remete um longo processo de ocorrências e recorrências de saberes, fazeres e usos repassados através das memórias dos grupos tanto a partir de uma materialidade, quanto de imaterialidade. Seus passos nos capítulos anteriores demonstraram que apesar da antiguidade, o trançado de fibras persiste bastante atual, seja em contexto arqueológico, seja produzido nas comunidades indígenas e/ou tradicionais do interior do Piauí e Maranhão.

Para buscar dimensionar as regularidades e singularidades presentes nestes trançados de fibras tradicionais contemporâneos do PI, o presente capítulo adentra ao espaço geográfico- cultural, da cidade, das casas, dos artesãos e artesãs, para compreender como esses contextos influem direta ou indiretamente nos saberes, fazeres e usos de jacás, cofos, peneiras, quibanos, cestos, bolsas, entre outros e também demonstrar como se processa a cadeia operatória da jacá e do quibano com objetivo de compreender as diferenças e semelhanças durante este processo.

Sobre o lugar, destaca-se a cidade de Altos- PI, demonstrando seus aspectos geográficos, econômicos, culturais, entre outros, numa tentativa de compreender os contextos que perfazem as identidades das pessoas que produzem e utilizam os trançados de fibras nesses espaços, pois como demonstra Carlos (2007, p. 14): “o que significa dizer que no lugar se vive, se realiza o cotidiano e é aí que ganha expressão o mundial. O mundial que existe no local, redefine seu conteúdo, sem todavia anularem-se as particularidades”.

Sobre o saber, encontram-se as falas, as interpretações, os anseios, as expectativas, as experiências, a memória dos repasses das técnicas, os usos e o comércio do trançado de fibras para os artesãos que os produzem, lançado nosso “olhar”

---

<sup>31</sup> Gonçalves; Lima; Figueiredo (2009, p. 53).

etnográfico sobre “os mundos” internos e externos dessas pessoas, ou como diz Carlos (2007, p. 14): “também é possível perceber-se a fragmentação do mundo, na dimensão do espaço, do indivíduo, da cultura, etc”.

E por fim, Sobre o Trançar, apresenta a perspectiva do trançado atual analisado por Berta Ribeiro (1985) no qual apresentou sua proposta de classificação para o trançado indígena norte- amazônico (Yawalapiti, Kabyabi do Xingú; Tukâno, Baniwa dos altos Tributários do rio Negro, entre outros) com o objetivo de identificar algumas técnicas e tipos de trançados que se assemelhe com os trançados analisados nesta pesquisa.

### **Sobre o Lugar- um olhar sobre Altos/PI**

*Isto é, o lugar guarda em si e não fora dele o seu significado e as dimensões do movimento da vida, possível de ser apreendido pela memória, através dos sentidos e do corpo. O lugar se produz na articulação contraditória entre o mundial que se anuncia e a especificidade histórica do particular.*

*Ana Fani Alessandri Carlos (O Lugar do/no mundo, 2007)*

Falar de um lugar é muito mais falar das pessoas, porque é a partir delas que o lugar se constrói e também é a partir delas que os espaços se modificam, em todas as suas dimensões: físicas, técnicas, sociais, culturais, econômicas, e assim por diante. E para entender o lugar das pessoas do trançado de fibras, também necessita de apreender a dimensão histórica que está inserida, pois como remete Carlos (2007, p. 17):

Há também a dimensão da história que entra e se realiza na prática cotidiana (estabelecendo um vínculo entre o “de fora” e o “de dentro”), instala-se no plano do vivido e que produziria o conhecido-reconhecido, isto é, é no lugar que se desenvolve a vida em todas as suas dimensões. Também significa pensar a história particular de cada lugar se desenvolvendo ou melhor se realizando em função de uma cultura/tradição/língua/hábitos que lhe são próprios, construídos ao longo da história e o que vem de fora, isto é o que se vai construindo e se impondo como consequência do processo de constituição do mundial.

Buscado e rebuscado especialmente pelos Geógrafos, o conceito de lugar está no cerne dos debates mais intrinsecamente desde a década de 1920, quando estes buscam incorporar o aporte teórico da fenomenologia<sup>32</sup> às interpretações conceituais das

---

<sup>32</sup> Segundo Houzer (2003, p. 113): “esta investigação iniciou-se na década de 20 tomando-se mais dinâmica na década de 60. Considerada esta trajetória, é preciso refletir sobre o modo como este aporte teórico conceitual vem sendo incorporado pelos geógrafos. Ao falarmos de fenomenologia na geografia devemos nos reportar à obra de Carl Sauer, que já em 1925 se referia à fenomenologia em artigo intitulado “A Morfologia da Paisagem” (1998 [1925]).

relações entre homem e natureza, que persiste influenciando no embates entre a suposta divisão da geografia humana x geografia cultural:

Essa divisão foi aumentando em suas dimensões ano após ano e ameaça a levar à formação de um fosso através do qual é impossível manter uma unidade de interesses. A situação data dos primórdios da geografia moderna, mas tem se intensificado, sobretudo no século atual. O primeiro grupo mantém seu interesse preferencial pelo homem, quer dizer, pela relação do homem com seu meio, habitualmente no sentido de adaptação do homem ao meio físico. O segundo grupo, se é que se aceita dividir os geógrafos mediante meras classificações, dirige sua atenção para aqueles elementos da cultura material que conferem caráter específico à área. Para simplificar, chamaremos à primeira postura de geografia humana e a segunda de geografia cultural (SAUER, 1997, p. 1).

Independente dos acalorados debates divisórios, a geografia cultural alimenta teoricamente não somente os estudos sobre geografia das paisagens, mas também outras ciências atinentes a este tema como, por exemplo, arqueologia da paisagem exatamente por seu caráter de se interessar “portanto, pelas obras humanas que se inscrevem na superfície terrestre e imprimem uma expressão característica” (SAUER, 1997, p. 4). Neste contexto, a fenomenologia de Sauer busca as relações geográficas a partir do estudo dos fatos do lugar (HOLZER, 2003).

Então, o conceito de lugar segundo Carlo (2007, p. 17), não está somente no espaço físico, ou ambiental, mas no que denominou de *tríade* em que se baseiam os lugares, e que dá suporte a esta construção conceitual:

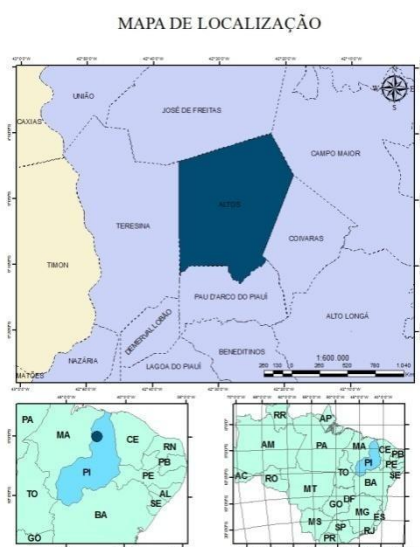
O lugar é a base da reprodução da vida e pode ser analisado pela *tríade habitante - identidade - lugar*. A cidade, por exemplo, produz-se e revela-se no plano da vida e do indivíduo. Este plano é aquele do local. As relações que os indivíduos mantêm com os espaços habitados se exprime em todos os dias nos modos do uso, nas condições mais banais, no secundário, no accidental. É o espaço passível de ser sentido, pensado, apropriado e vivido através do corpo.

Muito próxima da antropologia das técnicas corporais ou do corpo, esta noção incentiva a uma reflexão de que o lugar, muito mais que uma dimensão concreta material, abstrai uma gama de relações que envolvem costumes, tradições, patrimônios, ou seja, “a tríade cidadão- identidade- lugar aponta a necessidade de considerar o corpo, pois é através dele que o homem habita e se apropria do espaço (através dos modos de uso)” (CARLOS, 2007, p. 18).

O lugar dos trançadores de fibras tem muito desse conceito proposto de que os espaços são produzidos por/para os homens, repletos de história, culturas, memórias, monumentos, patrimônios, que se constroem e reconstroem por todos estes aspectos, que formam as paisagens:

As diversas paisagens das cidades comportam meios de acesso à sua essência: marcas de ocupação, metamorfoseadas em diversos suportes materiais e imateriais, definidas por uma lógica de produção do espaço que decreta ausências e permanências de memórias e de histórias, e fixa m as imagens que representam as cidades. O acesso a essas marcas pode ser como um labirinto, ou um complicado “jogo de espelhos” (Ginzburg, 2001: 85) composto por ruas, becos, praças, monumentos, andarilhos, moradores fixos, construções as mais diversas, imagens como espelhos que podem revelar ou confundir o que é cada cidade (SANTOS, 2015, p 355).

Figura 14- Mapa de Localização de Altos/PI



Neste sentido, o lugar do trançado de fibras para esta pesquisa corresponde à cidade de Altos/PI situada ao norte do Piauí, conforme figura 14<sup>33</sup>, a uma distância de 41 km de Teresina. A escolha deste local foi feita a partir de dois fatores: o primeiro corresponde à proximidade com a cidade de Teresina, tanto em termos de distancia, quanto em termos geográficos; o segundo fator está no conjunto de artesãos e seus produtos de material, por ter iniciado o trabalho de pesquisa com estes ainda na graduação, persistindo até o momento. Segundo a historiografia, os registros de sua ocupação datam aproximadamente do ano 1800, a chegada de

João de Paiva Oliveira, vindo do Ceará, que fixou residência em São José dos Altos, representando importante personalidade histórica, além do cônego Honório. Em 1891, chega a São José dos Altos o capitão Francisco Raulino, que instalou a primeira loja de tecidos nacionais e estrangeiros e outras mercadorias, realizando exportações, conforme destacam Lima; Junior (2012, p. 3)

No ano de 1800 o casal João de Paiva e Raimunda Oliveira fugindo da seca que assolava o Ceará, assim como todo o Nordeste se instalaram nessa região nos locais conhecido como Alto da Casa Nova, Altos Franco e Alto de João de Paiva (FERREIRA, 1987, não paginado) fixaram moradia dedicando-se a lavoura e a criação de gado. Aos poucos foram chegando outras famílias como: Saraiva Barbosa, Raulino da Silva, Soares da Silva, Ferreira de Sousa, Porto, Viana. Se formando o povoado que mais tarde se constituiria a cidade de Altos.

Somente em 1938, Altos foi emancipada como cidade, que possuía traços bem característicos de cidade interiorana, que só iniciou o processo de urbanização a partir

<sup>33</sup> Fonte Figura 14: Mapa produzido por Hernandes Brito, 2015.





Cultura da cidade.

Esta representatividade histórica através da arquitetura se entrelaça com os aspectos que coadunam para a construção das identidades dos grupos através da memória que estes monumentos constituem, mesmo com o avanço do presente e todo o seu arsenal de modernidade, como enfatizou Carlos (1996, p. 48):

As formas que a sociedade produz guarda uma história, pois o tempo implica duração e continuidade. As formas materiais arquitetônicas guardam uma certa monumentalidade com seu conteúdo social que a memória ilumina, torna-o presente e com isso lhe dá espessura (conteúdo ao presente). A memória articula espaço e tempo, ela se constrói a partir de uma experiência vivida num determinado lugar. Produz-se pela identidade em relação ao lugar, assim lugar e identidade são indissociáveis. O histórico tem suas conseqüências, o diacrônico, o que se passa modificando lugares inscrevendo-se de outra forma no espaço. O passado deixou traços, inscrições, escritura do tempo. Mas esse espaço é sempre hoje como outrora um espaço presente dado como um todo atual com suas ligações e conexões em ato. A memória liga-se decididamente a um lugar.

Neste sentido, os lugares dos trançadores de Altos/PI, representam três espaços constitutivos de memória e história, que correspondem respectivamente ao Mercado da Cidade, ao Bairro Bacurizeiro que representa os “jacazeiros” e o Bairro Carrasco em que persistem as “Quibaneiras”.

No Mercado, encontra-se o comércio do trançado da cidade, com jacás, quibanos, peneiras, cestos, vassouras, entre outros produtos também. O Jacá, por exemplo, tanto é comercializado quanto representa local de armazenamento de legumes frutas, entre outros conforme figura ao lado (fig. 17<sup>35</sup>).

No bairro Bacurizeiro, encontram-se os Trançadores ou “Jacazeiros” que produzem os jacás

Figura 16- Jacás no Mercado de Altos



<sup>34</sup>Fonte Figura 15: SANTOS, F. O./ 2011.

<sup>35</sup>Fonte Figura 16: SANTOS, F. O./2011

tanto para comercialização, quanto para uso próprio. Neste espaço trabalhou-se com um artesão, onde se documentou todo o processo de confecção e retoques finais do jacá, desde a preparação da matéria- prima até a venda destes, nos quais serão tratados no capítulo posterior.

No bairro Carrasco encontram-se as trançadoras ou “Quibaneiras”, que produzem quibanos e peneiras de variados tamanhos e formas, para comércio e uso próprio. Neste lugar trabalhou-se com uma artesã, que comanda a produção deste tipo de trançado, no bairro. Foi documentado desde o processo de preparação da matéria-prima até o acabamento do mesmo, no qual se adquiriu alguns exemplares para coleção, e serão demonstrados em capítulo posterior.

### **Sobre o Saber- um olhar etnográfico sobre o trançado de fibras**

*E esses segredos todos, o artesão guarda em seu trabalho. Não está registrado, não tem nenhum suporte para além do seu próprio canto que conserva em si, sua iniciação e seu ofício (Marcos Ferreira Santos- Cultura Imaterial e Processos Simbólicos, 2004).*

A construção dos saberes passa pelos caminhos da memória de quem os edifica tanto de forma material, quanto imaterial e que requer uma leitura dos acúmulos de histórias das comunidades que estão representados nas estruturas materiais, nos aspectos imateriais, nas alterações do meio, nos ofícios empregados, nas conotações simbólicas dos objetos, nas edificações assim como nos lugares, entre outros elementos que deleguem uma legitimidade do sentido dessas coisas, ou seja, “essa legitimidade é decorrente de um ou de vários sentidos que as referencias patrimoniais possam ter para os indivíduos” (SANTOS, 2004, p. 94).

Este processo de dar voz ao outro, de escutar suas memórias, de prestar atenção às entrelinhas dos seus saberes torna tangível a imaterialidade- naquilo que a priori não tem uma representação significativa, pois para alguns, a cultura material, expressa em suas técnicas e recorrências planificada em um espaço- tempo – palpável é capaz de suprir este caráter mais “abstrato”- e justifica-se “por figurarem como portadoras de elos que permitem o reconhecimento e a preservação da identidade de um povo” (SANTOS, 2004, p. 96).

Observar a oralidade destes grupos também requer um esforço de compreender “os saberes produzidos fora da matriz mediterrânea” (MARANHÃO; SILVA, 2014, p.

115), ou seja, ultrapassar o conceito de que um saber produzido pelo senso comum é sempre “ingênuo”, e que o saber científico, por seu caráter universal, é geralmente detentor de uma “verdade paradigmática”, até que surjam outras “verdades” que a substituam ratificando sua hegemonia de cientificidade:

O que queremos é compreender a possibilidade de que a ciência exista não como monocultura, mas como parte de uma ecologia mais ampla de saberes, em que o saber científico possa dialogar com o saber laico, com o saber popular, com o saber dos indígenas, com o saber das populações urbanas marginais, com o saber camponês (MARANHÃO; SILVA, 2014, p. 116) .

A forma adotada para apreender estas vozes dotadas dos saberes repassados na confecção do trançado de fibras, se constituiu de diálogos informais e formais com os artesãos (ãs) e comerciantes, que foi documentado através de vídeos, documentação fotográfica, localização do trajeto dos lugares por GPS, obtenção do trançado produzido e observação do contexto dos lugares onde são produzidos e comercializados, entre outras técnicas.

Não se optou por uma entrevista semi- estruturada, onde o modelo se encontra no anexo, porque estes dados já haviam sido coletados durante o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) para a graduação em Arqueologia, e como estamos trabalhando com os mesmos personagens, optara-se apenas por compararmos tais informações com as adquiridas recentemente em trabalho de campo realizado atualmente.

A importância de adotar uma relação de diálogo permanente com os jacazeiros e quibaneiras nos faz questionar diariamente a forma como devemos buscar a apreensão do caráter simbólico e efetivo do saber, a partir inclusive de sua materialidade conforme destaca Santos (2004, p. 140):

No espaço e tempo do museu, eu posso encontrar os objetos, todos os instrumentos de trabalho do ferreiro carregados de sua existência convertidos em seu aspecto museal – como um belo objeto de exposição – como também posso, talvez, depreender o seu sentido mais simbólico. Mas, como posso ter acesso a esse universo de sentidos senão através das pessoas, senão através daqueles que, de uma certa forma, herdaram ainda essa produção cultural, essa produção simbólica de sentidos?

A consequência (benéfica) destes diálogos representa a possibilidade de compreender não somente o que condiciona a utilização e/ou o significado de um objeto material, mas também os indicadores quase imperceptíveis quando a fala leva a “tratar daquilo que nunca se viu: as crenças, a fé, as rezas, a simbologia atribuída aos objetos” (SANTOS, 2004, p. 98). Por isso, optamos por depoimentos em vez de entrevistas, pois numa conversa (in) formal, as lembranças e as memórias entrelaçadas são capazes de

descortinar panoramas que ultrapassam a simples descrição e abarca o campo das emoções:

Através da linguagem, sobretudo dos depoimentos, é possível compulsar os bens intangíveis, percebê-los como fontes de informação imprescindíveis ao entendimento do processo de ocupação dos lugares. Os depoimentos geralmente abordam questões ligadas à imaterialidade atribuídas aos objetos, aos gestos, às histórias de vida dos habitantes permeadas pelas práticas cotidianas, às celebrações, aos saberes e fazeres (SANTOS, 2004, p. 98)

Neste contexto, seguindo a lógica dos agentes dos trançados, as falas constituídas de saberes destes serão abordadas respectivamente a partir dos comerciantes do Mercado Central de Teresina, do jacazeiro do bairro Bacurizeiro e da quibaneira do Bairro Carrasco, por conceber-se que estas são “produtoras de culturas” a partir de seus lugares de origem como enfatizou Santos (2004, p. 100):

Classificadas como tradicionais, as comunidades cujos saberes e fazeres estão enraizados no lugar em que vivem, passam a ser vistas como “produtoras de culturas” e como representativas de formas de assentamento que fazem parte da história de uma determinada região.

Figura 17- Primeira visita ao Mercado Central de Teresina em junho de 2011



As visitas no Mercado Central de Teresina iniciaram em 18 de junho de 2011, quando ainda estávamos em processo de elaboração do TCC, no qual participaram a Dra. Fabrícia Oliveira (orientadora à época) e as amigas e colegas de turma Carla Veranna e Suianny Alves, conforme figura 17<sup>36</sup>

Nesta época os comerciantes e artesãos localizavam-se na parte inferior do Mercado, no entorno da Praça da “Bandeira”, Rua Lisandro Nogueira, Rua Barroso e Rua João Cabral, dividindo espaço com comerciantes

de outros produtos artesanais como couros, cachaças e licores, raizeiros, etc, conforme Figura 18.<sup>37</sup> Atualmente a parte do Artesanato com trançados encontra-se na parte superior do Mercado Central devido à reforma e restauração que vem acontecendo

Figura 18- Mercado Central em 2011.



<sup>36</sup> Fonte da figura 17: : SANTOS, F. O./2011.

<sup>37</sup> Fonte da Figura 18: GOMES, G. C./2011.

desde o ano de 2013, onde se constatou que há um menor espaço para os artesãos/comerciantes conforme Figuras 19<sup>38</sup>, onde o material fica muitas vezes amontoado nas laterais nos quais se encontram os jacás, cestas, chapéus, produtos indígenas, entre

Figura 19: Prancha 1- Parte superior contendo artesanato do trançado no Mercado Central.



No campo realizado em junho de 2011, foi identificada a presença do artesanato dos índios de Barra do Corda/MA e do Estado do Pará, que forneciam aos comerciantes produtos de cestaria e trançado de fibras como

abanos, bolsas, cocares, saias de danças, recipientes para fumo, tipiti, entre outros. Estes produtos eram fornecidos em consignação, ou seja, o que não for vendido é devolvido aos seus produtores. Uma das especialidades dos índios de Barra do Corda/MA são as miniaturas conforme figura 20<sup>39</sup>

Figura 20- Miniaturas de Barra do Corda.



Já em processo de confecção da dissertação do mestrado, foi realizado o primeiro campo no Mercado Central no dia 08/12/2014, no local de comércio de artesanato na superior, no qual se realizou documentação fotográfica, conversa informal com os comerciantes e artesãos e aquisição de material para o acervo da proposta de classificação.

Neste espaço existem aproximadamente 15 (quinze) pessoas que trabalham com trançado de fibras e outros produtos artesanais, deste total pelo menos duas pessoas produzem cestaria e trançado. Como por exemplo, dona Raimunda Nonato (57 anos) que há 20 (vinte) anos produz e vende cestas artesanais no Mercado Velho, e conforme Uchôa (2013, p. 1): “O trabalho com o cipó de vinho faz surgir cestas dos mais variados tipos e formatos, ofício que também foi passado para os filhos, que contribuem na produção e venda dos produtos diariamente”.

<sup>38</sup> Fonte Figura 19: GOMES, G. C./ 2015.

<sup>39</sup> Fonte Figura 21: SANTOS, F. O./2011.



Figura 21: Prancha 2- Trançados Comercializados na Loja 01 do Sr. Moisés.



Foram visitadas todas as lojas neste dia, porém houve registro de duas lojas no caderno de campo que foram denominadas lojas 01 e 02, respectivamente.

Na loja 01 do comerciante M.<sup>40</sup>, existe a maior variedade de produtos de trançado de fibras como jacás, quibanos, peneiras, chapéus, material indígena (bolsas, abanos, cocares, etc), cestos com tampa e sem tampas, miniaturas, cabaças e diversos tipos de artesanatos conforme Figura 21<sup>41</sup>.

Figura 22- Miniatura comercializado na Loja 02.



A aquisição do artesanato presente na Loja 01 vem dos índios de Barra do Corda/MA, dos artesãos de Altos, de José de Freitas, Teresina, Campo Maior, Caxias, entre outros. A Loja 02 (Box 6) de propriedade da Dona C., vende artesanato em geral provenientes de Timon/MA que correspondem às miniaturas de minijacás, minicestos (etc), de acordo com figura 23<sup>42</sup>, produtos de Teresina, Altos, José de Freitas, entre outros como miniaturas, rendas, chaveiros, souvenir e ainda material dos índios de Barra do corda de variados tamanhos (figura 22<sup>43</sup>).

Figura 23- Bolsas Indígenas de Barra do Corda/MA.



A grande dificuldade de diálogo com os comerciantes (artesãos) é devido à urgência que estes têm de comercializar seus produtos artesanais e em suas falas sempre está presente a frase: “não tenho tempo”. Procuram manter certa distância, porém com muita “insistência” e a aquisição do seu material, se

<sup>40</sup> Devido à inexistência de autorização para divulgação da identidade dos entrevistados optou -se por identificar somente com a inicial do nome.

<sup>41</sup> Fonte Figura 21: GOMES, G. C., 2014/2015.

<sup>42</sup> Fonte Figura 22: SANTOS, F. O /2014.

<sup>43</sup> Fonte Figura 23: GOMES, G. C./ 2014.

predispõem a deixar documentar seus espaços e produtos, e até respondem de forma mais espontânea os questionamentos.

Na entrevista informal com o Sr. M. dia 08/12/14 foram feitas as seguintes perguntas e obtidas as seguintes respostas:

- 1- Quanto tempo o senhor vende este tipo de artesanato? **R- há mais de vinte anos, mas não lembro da data.**
  
- 2- Quem são seus fornecedores e se existe algum tipo de contrato com estes? **R- são vários que fornecem, de Altos, Campo Maior, José de Freitas, Teresina e tem uns índios ai que vem do Maranhão e deixam suas peças aqui pra eu vender, se não vender, devolve pra eles. Não tem esse negocio de contrato não, é só pegar a mercadoria e pagar, ou então pagar depois que vender.**
  
- 3- O senhor fabrica algum tipo de artesanato, qual ou só comercializa? **R- não sei fabricar, só vender mesmo e sou agregado aqui neste ponto apesar desse tanto de ano que tou aqui.**
  
- 4- Quais são os produtos que tem mais saída, e os que vendem menos? **R- aqui tem muita saída os jacás, quibanos, as bolsas dos índios, as cachaças, cabaças, pilão, os que vende menos são os objetos de madeira.**
  
- 5- O senhor sabe o que é patrimônio? **R- moça eu penso que patrimônio é uma coisa que tem valor, tipo a minha casa, e também é uma coisa que vai me lembrar depois que eu morrer, pra mim, meus filhos, a minha família, isso é patrimônio. Não sei explicar não.**

Como observado, o primeiro comerciante procura responder as questões de forma objetiva e direta, mas o interessante é a resposta sobre patrimônio, pois entende que este possui um valor material, mas também reconhece o patrimônio na perspectiva de herança familiar, ou de pertencimento. As mesmas perguntas foram utilizadas na entrevista com a Dona C., nos quais seguem as respostas:

- 1- Quanto tempo a senhora vende este tipo de artesanato? **R- Faz um bom tempo mia fia, mas ou menos uns quinze anos, não sei precisar data não.**
- 2- Quem são seus fornecedores e se existe algum tipo de contrato com estes? **R- tem uma mulher de Timon que fornece as miniaturas que são esses cestinhos, jacazinhos, tem outra de Teresina que faz as mesmas coisas, tem os índios do Maranhão, que acho que é de Barra do Corda. A cada 15 dias elas deixam esses artesanatos aqui, e pago conforme vou vendendo. As vezes tem encomendas, mas não tem papel assinado não, esse tal de contrato.**
- 3- A senhora fabrica algum tipo de artesanato, qual ou só comercializa? **R- eu comercializo e fabrico miniaturas, mas como estou sem tempo eu só pego as mercadorias e vendo.**
- 4- Quais são os produtos que tem mais saída, e os que vendem menos? **R- tem mais saída os cestinhos, os jacazinhos e as bolsas dos índio, aqui quase tudo tem saída.**
- 5- A senhora sabe o que é patrimônio? **R- patrimônio eu sei o que é, mas num sei como dizer o que é, mas assim posso dizer que a casa que moro é um patrimônio, vinheram umas estudante aqui uma vez, e disseram que o museu ali embaixo é patrimônio, que essa praça da bandeira também é, eu acho que o patrimônio que a minha casa é, é diferente do patrimônio da praça, mas num sei dizer não.**

Observadas as respostas, a Dona C. tem a noção do que é patrimônio, e possivelmente com a explicação dessas estudantes reconhece o significado de patrimônio cultural, mas não consegue expressar em palavras. Outro aspecto interessante que mesmo produzindo material trançado, prefere somente comercializar porque, segundo ela, “não tem tempo e dá muito trabalho”.

Também existe uma reclamação destes dois comerciantes com a mudança do local para a parte superior, pois a clientela se tornou mais específica com pessoas que



vão diretamente em busca do artesanato, e quando localizava-se na parte inferior, os clientes eram mais diversificados.

Figura 24- Trajeto do Trançado no Mercado Central



No dia 04 de março de 2015, realizou-se o trajeto e a localização dos pontos de artesanato envolvendo o comércio de material trançado através do GPS, no qual gerou-se um mapa de localização destes pontos na plataforma Google Earth (figura 24<sup>44</sup>), iniciando na Av. Maranhão (PM1), passando pela Praça da Bandeira (PB), realizando o trajeto na parte superior do mercado onde se encontram os artesãos/comerciantes (PMA1, PMA2 E PMA3), no entorno e saída pela rua Lisandro Nogueira (PEA) até a Igreja do Amparo e Praça Rio Branco (PIA E PRB).

O objetivo da demarcação deste trajeto é compreender onde se concentra a produção e o comércio do trançado no Mercado Central, e as transformações advindas da mudança destes artesãos/comerciantes da parte inferior para a parte superior. Sobre este contexto, não existe uma unanimidade com relação à mudança para parte superior, pois alguns artesãos/comerciantes aprovam e apresentam como benefícios que o lugar atual representa um ponto específico de produção e comercialização do artesanato, especialmente de cestarias, trançados em geral, produtos indígenas, material feitos de madeiras, rendas, bolsas, chapéus, entre outros, mas ao contrário, o ponto negativo apontado é que o lugar possui um espaço reduzido que chega a amontoar o material dos artesãos/comerciantes, e a parte inferior próximas das praças e ruas movimentadas seria um ponto estratégico para “chamar e convencer os clientes”.

Os saberes envolvidos para os trançadores/ trançadoras de Altos/PI, estão conectados com seus espaços e relatos orais de suas histórias de vida, assim também como em “contextos mais abrangentes estruturando espaços e acontecimentos” (SANTOS, 2004, p. 99).

Nas falas dos artesãos que serão reproduzidas a seguir, muito mais que um “saber fazer” visando somente o lucro, todos ressaltam que produzem seus jacás e quibanos por “prazer”, porque “gostam”, porque se sentem felizes em produzir uma

<sup>44</sup> Fonte: Google Earth, 2015.

“arte”. Bem o que identifica Maranhão; Silva (2014, p. 118): “enquanto a forma capitalista de produção está orientada pelo lucro, o trabalho do artesão é impulsionado pela satisfação de fazer algo importante que dá visibilidade ao seu saber artístico e as tradições do seu povo”

O primeiro contato com o trançado de Altos/PI ocorreu em novembro de 2011, numa visita com a Dra. Fabrícia, Carla Veranna, Suianny e Ana Flávia, aos principais pontos de produção e comercialização de jacás, quibanos, peneiras, abanos, cofos, entre outros produtos envolvidos. Ainda no Mercado, identificou-se uma significativa quantidade de jacás, quibanos, peneiras para farinha e feijão, vassouras, além de outros produtos comercializados na feira da cidade (Figura 25<sup>45</sup>):

Ainda neste período foi realizada visita nos objetivo de identificar os produtores dos jacás, quibanos, peneiras e outros tipos de trançados, para preenchimento de um questionário denominado de “Ficha de Levantamento Etnográfico – Saberes do Trançado”, nos quais foram identificadas algumas informações pessoais, identificação do saber e do tipo de Trançado (figura 26):

A partir deste levantamento preliminar do TCC, para o projeto de Dissertação foram escolhidos dois artesãos principais: o Sr. Antonio, único produtor de jacás do bairro Bacurizeiro e D. Florisa, que congrega as produtoras de quibanos e peneiras no bairro Carrasco. O primeiro campo efetivo desta etapa teve início dia 21/01/2015.

Figura 26- Aplicação do Questionário com o Sr. Antonio em 2011



A história do Sr. Antonio como artesão se conecta com a própria convivência no bairro Bacurizeiro de onde reside desde 1984, sendo natural do Piauí. O ofício de “jacazeiro” aprendeu com o pai, ainda na infância com aproximadamente 11 (onze) anos de idade. De lá para cá, produz jacás



Figura 25: Prancha 3: Jacas, Peneiras, Quibanos e Outros Produtos da Feira de Altos/PI em 2011.

<sup>45</sup> Fonte: SANTOS, F. O, 2011.

porque “gosta” assim como para comercialização com comerciantes de Teresina e principalmente do Estado do Ceará, atualmente a um valor de 3 (três) jacas a R\$ 30,00 (Trinta Reais). Segundo ele não sabe produzir quibanos sendo geralmente “um trabalho das mulheres”. As respostas na íntegra durante o campo em 2011:

<b>UFPI/CCN/ Bacharelado em Arqueologia e Conservação de Arte Rupestre - Ficha de campo – Saberes do Trançado – pontes com trançados da Pré-História: identificação de padrões trançados na contemporaneidade</b>	
<b>1. IDENTIFICAÇÃO DO(A) ARTESÃO(A)</b>	
2.	1. Nome do(a) artesão(ã): <b>SR. ANTONIO</b>
3.	Endereço: <b>BAIRRO BACURIZEIRO</b>
4.	Sexo: ( ) F ( <input checked="" type="checkbox"/> ) M
5.	Faixa etária: ( ) 10 a 15 ( ) 16 a 20 ( ) 21 a 30 ( ) 31 a 40 ( <input checked="" type="checkbox"/> ) 41 a 50 ( ) 51 a 60 ( ) 61 a 70 ( ) 71 a 80 ( ) 81 a 90
<b>2. IDENTIFICAÇÃO DO SABER</b>	
6.	Com quem aprendeu: ( <input checked="" type="checkbox"/> ) pai ( ) mãe ( ) outros/especificar
7.	Idade que iniciou: <b>11 ANOS</b>
8.	Já repassou/repassa o saber fazer: ( <input checked="" type="checkbox"/> ) sim ( ) não <b>OBS: ESPOSA E FILHOS</b>
9.	Por que faz: ( <input checked="" type="checkbox"/> ) meio de vida ( ) distração ( ) manter a tradição/costumes ( <input checked="" type="checkbox"/> ) outros/especificar <b>OBS: PORQUE GOSTA DE FAZER</b>
10.	Que tipo de peça produz: <b>JACA, CESTO</b>
11.	Usa o que faz: ( <input checked="" type="checkbox"/> ) sim ( ) não
12.	Como utiliza/finalidade: ( <input checked="" type="checkbox"/> ) no trabalho dentro de casa ( ) na roça ( <input checked="" type="checkbox"/> ) outros/especificar <b>OBS: COMERCIALIZA EM CASA</b>
<b>3. IDENTIFICAÇÃO DO TRANÇADO</b>	
13.	Cada peça elaborada possui um trançado diferente: ( <input checked="" type="checkbox"/> ) sim ( ) não
14.	A finalidade? <b>PARA ARMAZENAR, TRANSPORTAR, USAR NA ROÇA</b>
15.	O nome do trançado utilizado em cada peça: <b>GURDAS E ESTACAS</b>
16.	Matéria- prima empregada: <b>TABOÇA DE MACACO E TABOQUINHA</b>
17.	Tem algum cuidado especial na retirada da fibra? Dias específicos, se apenas homens ou mulheres? <b>A FIBRA É RETIRADA NO PERÍODO DA LUA CRESCENTE PARA “NÃO BICHAR”.</b>
18.	Como adquire? Compra, pega na mata? (Extrativismo; as ferramentas utilizadas etc.) <b>R- SAO RETIRADOS NA MATA NA CIDADE DE CAXIAS E JOSÉ DE FREITAS</b>
19.	O preparo da fibra antes de trançar: <b>PROCESSO DE LAXAR PARA RETIRAR AS TALAS, BATER E LIXAR.</b>
20.	Tempo de elaboração: <b>MAIS OU MENOS 50 MIN.</b>
21.	Se existe algum trançado que é parte de todas as peças – exemplo “uma cordinha”? <b>SIM</b>
22.	E difícil fazer? Por que? <b>SIM, TEM QUE BOTAR FORÇA</b>

23. Tem alguma ferramenta que utiliza para medir ou ajustar as “palhas”? <b>MARTELO</b>
24. Como sabe a medição, o ajuste certo para cada trançado? <b>PELO TAMANHO DA TALA</b>
25. Pedir para que desenhe a forma do trançado:
26. Descrição do processo narrado (verso da ficha):
27. Pesquisador: GILMARA
28. Data: NOVEMBRO DE 2011
29. Local:ALTOS/PI
30. Horário: 9:00H

A esposa D. Antonia, também produzia jacás, o que torna interessante tal observação, porque os próprios artesãos afirmam que este trabalho é “essencialmente masculino” porque demanda uma quantidade significativa de esforço físico. D. Antonia relata que não produz mais jacás atualmente “porque a idade e as forças (físicas) não permitem mais”. Os campos referentes à observação do processo de produção dos jacás foram realizados quinzenalmente entre janeiro e março de 2015, e finalizado em julho de 2015.

Figura 27- Dona Florisa, quibaneira mais antiga do Bairro Carrasco (Altos/PI)



Em 02 de fevereiro de 2015 foi realizada a primeira visita à D. Florisa (Figura 27<sup>46</sup>), quibaneira mais antiga do bairro Carrasco que comanda um total de aproximadamente oito a dez quibaneiras mais jovens da região. Aprendeu o ofício ainda na infância, aproximadamente aos nove anos de idade, com a mãe, e entre uma de suas principais funções está a preparação da matéria-prima para a confecção dos quibanos e peneiras que é repassada às pupilas para confecção destes trançados.

Assim como os jacazeiros, ela produz quibanos porque “gosta”, e também porque as outras artesãs não “sabem preparar a

<sup>46</sup>Fonte: GOMES, G. C., 2015.



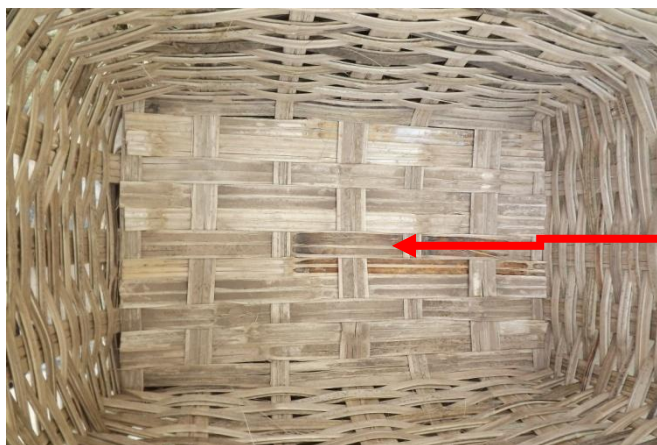
matéria- prima para fazer o quibano ou as peneiras”. O comércio destes é realizado com compradores do mercado central de Teresina como, por exemplo, o Sr. M, e com alguns comerciantes do Estado do Ceará, os preços variam de R\$ 5,00 (cinco reais) a R\$ 40,00 (quarenta reais) de acordo com a peça e sua dificuldade de produção. Os campos foram realizados a cada quinze dias e foram finalizados em outubro, no qual foi realizado o preenchimento da mesma ficha que o seu Antonio no mês de outubro de 2015, e a gravação de um vídeo, onde dona Florisa faz um relato desde a infância até o processo final de confecção dos quibanos e da Peneiras, conforme demonstrado na íntegra, com adaptação das questões:

Dona Florisa, mora no Bairro Carrasco em Altos/PI, está na faixa de 61 a 70 anos de idade, e a seguir a perguntas:

-Com quem aprendeu? **R- aprendi com minha mãe, e as cestas foi com um ti(o) meu que aprendi fazer.**

-Sobre os Jacás que também sabe fazer: **R- o jacá é o mesmo tipo das cestas, fazendo a cesta, faz tudo. Um dia lá na casa da minha avó o ti (o) tava fazendo cesta aí pedi ele pra começar uma pra mim e ele disse que num ia começar, ai eu disse pois então me dê que eu começo, que eu também sei. Ai ele me deu umas talinhas veia, ai eu fui fazer a cesta, e botei o fundo pra fora, o fundo da cesta ficou pra fora, quando tirei, não é assim, ai joguei no outro dia, eu fiz direito agora, ma rapá, eu sei fazer as coisas, ninguém quer me ensinar (Sic.).**

Figura 28- Fundo de uma cesta.



-Por que o fundo tem que ficar pra dentro? **R- assim ó, eu vou lhe explicar, como é o fundo. Aqui é o fundo dele né? Ai eu peguei e essa parte aqui, essa TALA que entra pra cá, botei ela foi pra riba, e ficou toda pra fora. Ai ele olhou pra mim e disse: menina né assim não. Ai eu digo: mas também cê não me ensinou seu diabo. Na figura 28<sup>47</sup> pode-se observar o fundo da cesta e as talas que a D. Florisa deixou para o lado de fora.**

<sup>47</sup> Fonte: SANTOS, F. O, 2011.

- A idade que iniciou: **R- Nessa época que eu trabalhei com ele eu tinha na faixa de uns dez anos. (Eu: dez anos de idade?). Eu cheguei a trabalhar tinha nove anos de idade, fazia peneira, tudo enquanto, com nove anos de idade né...muito nova, eu era pequena, eu ia pra roça só pra fazer danação no mei das roça porque não sabia nem trabaiaar.**

- Local onde nasceu: **R- eu nasci e me criei aqui no (bairro) carrasco, nasci e me criei aqui, nós tudim no carrasco, quem fundou esse carrasco réi aqui, como diz o pessoal, foi meu avô e meu pai. Aqui num tinha ninguém, ninguém, ninguém. Só ia ter gente só daqui lá nos trilhos.**

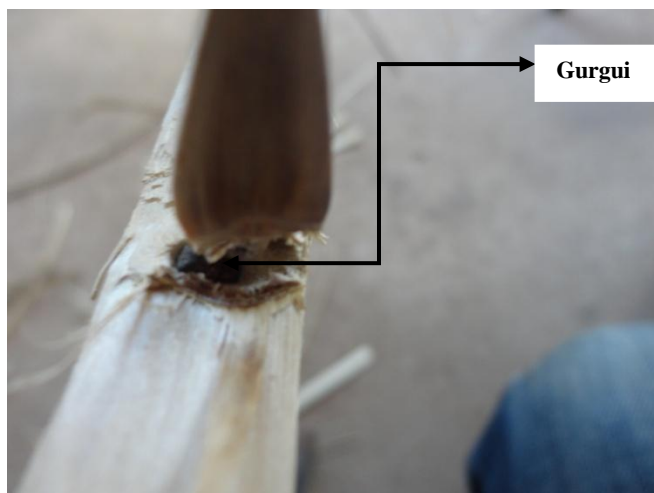
- Já repassou/repassa o saber? **R- tudim ensinei, tudim sabe fazer. Não faz porque não querem, mas de ensinar é filho, sobrinho, é tudo. (irmão diz: até eu sei fazer) até ele aprendeu fazer. Tem muitos aqui que num sabe... esse outro pessoal num sabe ocê sabe o que é? É terminar os serviços, fazer tudo eles sabe, mas pra terminar é poucos. Aqui mesmo nesse meio, aqui trabalho com sete pessoas e eu que termino o resto tudim, elas num sabe, só sabe fazer o PANO (parte do trançado, fundo do quibano ou peneira) desta tala que tiraro pra elas, elas num sabe fazer tudo.**

Figura 29- Demonstração do Processo de LAVRAR a tala do quibano ou peneira.



-Elas não sabem fazer porque não querem ou porque não se interessam? **R- é porque elas num sabe mesmo, se elas for tirar essa, olhe bem eu to tirando essa tala. Ta passando bem aqui no nó ne? Elas num sabe, nem tirar de um gume só elas num sabe. Elas num sabe LAVRAR (cortar as talas em pedaços finos) ela assim.** Na figura 29<sup>48</sup>, D. Florisa mostra como é o processo de Lavrar que foi descrito na parte que trata da cadeia operatória.

<sup>48</sup> Fonte: GOMES, G. C. , 2015.



- Sobre a matéria-prima empregada, como faz pra retirar ou comprar e dias propícios: **R- é lá no mato mesmo (que retira o espinho da taboca), é porque ela já vem aqui preparada, sem espinho, se eu andar com estes espinhos, arrimaria.** (sobre o tamanho das tabocas). **Rapaz, conforme o tanto que você queira até três metros a gente tira ela. Agora sendo esses caboco que tira, so tira mais ou menos dois, dois metros e meio, esses caras que vende pra gente, mas nós mesmo tira de três, quatro metro de taboca comprida, né muita, eu trago logo é bem compridona. Os meninos diz que eu sou doida porque é ruim de tirar de dentro da mata, ora mas eu gosto é compridona (risos).** (porque dá mais material?) dá mais, e a gente compra ela na rua, só compra ela pequenininha réa, se a gente vai pegar La na mata (localidade chamada de zundão), um feixim de nada dela, da por três feixes desse outro porque a gente trás comprido. (sobre os vendedores de taboca). Eles cortam no meio, de um eles faz dois. **Rapaz um milheiro de taboca hoje ta custando duzentos contos (R\$ 200,00), é duzentos conto. Já comprei foi muito. Olha já comprei taboca de milheiro foi por quanto? De quatrocentos conto (R\$ 400,00), só porque o cabra tirava ela assim mais ou menos escolhida, ne, ai só um milheiro era quatrocentos. Tem um cara ai na rua que me vende, agora eu não pude mais comprar porque as coisas estão mais fraca pra mim comprar taboca de quatrocentos num dá.** (dias propícios). **Pode ser qualquer dia, ah mas para tirar na mata,se tirar na lua nova da “gurgui” (é um bichinho que da na taboca quando é coletada na lua nova).** Conforme figura 30<sup>49</sup>, uma taboca com “gurgui”.

- Etapas da cadeira operatória: **R- tala, “inharcar” e costurar.**

- Por que faz quibano, peneira? **R- aqui é o seguinte, as meninas as veiz, muitas veiz as meninas minha: - mamãe, diacho que a senhora quer ainda com essas peneiras. – minha fia, foi o que eu trabalhei toda a minha vida para criar vocês. Eu criei vocês foi trabalhando nisso aqui, foi as roça também, mas a roça você sabe, a roça você trabalha nela por um ano para poder tirar a comissão e a taboca toda semana você tem aquele dinheirim pra comprar as coisas.** (A senhora

<sup>49</sup> Fonte: GOMES, G. C., 2015.





Outro caráter mais enfático consiste que no caso dos jacás, sendo seu Antonio o único produtor do bairro Bacurizeiro, foi constatado que os saberes não estão sendo repassados nem para os familiares, nem para a comunidade, como este nos relata: “as pessoas não se interessam por aprender o ofício do jacá atualmente”. Santos (2004, p. 141) demonstram a preocupação de se preservar esses saberes:

No entanto, fica a preocupação em como conservar, como difundir, como preservar essa cultura que é imaterial. Ela somente continua – e eu somente tenho acesso a ela – enquanto ela se produz, ou ainda, através de algumas outras formas de registros de como ela se produz, em seu próprio processo.

Isto implica que documentar os modos de saber e fazer dos jacás faz com que se registre pelo menos uma ferramenta mínima de “auxílio da memória” para não esquecer o ofício do jacazeiro. O mesmo se aplica ao quibano e à peneira, pois D. Florisa, como a “única” detentora da técnica de preparação da matéria-prima para a confecção destes e do acabamento para a finalização dos quibanos e peneiras, e por ser uma pessoa idosa, se não houver um interesse por parte das produtoras atuais, ou estas terão que (re)aprender estas técnicas ou então ela desaparecerá o que conseqüentemente pode transformar os quibanos, peneiras apenas em objetos de memória da comunidade.

E por fim, registra-se que caracterizar os saberes, as falas, os anseios dessas pessoas que praticam ou comercializam o trançado de fibras, ou naquilo que Santos (2004, p. 115) enfatiza ao afirmar que “no saber e no fazer residem particularidades sobre locais onde ocorrem e sobre seus executantes”, tem de ser um exercício de busca não apenas pelos *modus operandi* do ofício destas comunidades, mas um processo de autoconhecimento que justifique essa jornada na busca de compreender os patrimônios culturais do “outro” que também são nossos, daí a importância do pesquisa etnográfica em campo:

A jornada interpretativa é, precisamente, esse momento antropológico em que eu largo o gabinete, a comodidade, o meu lugar, o meu locus e domus e, então, viajo. Vou contemplar essa paisagem lá, vou dialogar com as pessoas concretas lá. E aí então, nessa explosão de sentidos é que se dão as descobertas da constituição de nossa alteridade, me levam ao caminho de mim mesmo, ao mais específico de mim, numa reconstituição pessoal de sentidos (SANTOS, 2004, p. 145).

Considerando estas premissas, o ítem final deste capítulo adentra ao universo da proposta de classificação de Berta Ribeiro para o trançado indígena do norte do Brasil na região do Xingu e outros, identificando seus critérios que são fundamentais para compreender as singularidades e regularidades do trançado atual.

### 3.3- Berta e a tranças de fibras- proposta de classificação do trançado indígena

*A flexibilidade, funcionalidade e também a facilidade de renovação sempre distinguiram os objetos tecidos com matérias vegetais como uma das mais antigas tecnologias da humanidade, antecedendo-se à cerâmica e fazendo-se presente da antiguidade ao mundo contemporâneo (Vidal, 1998).*

Figura 32- Cesto dos índios de Barra do Corda/MA- Mercado Central de Teresina.

O trançado indígena atual tem duas características principais: a primeira insere-se como arte elaborada a partir de técnicas artesanais que reúnem elementos materiais e imateriais representativos da coletividade dos grupos, mesmo produzidos por um único artesão ou artesã. Quando observados indicam padrões de arte, técnica, decoração, uso, entre outros, que pressupõe utilidade e funcionalidade ao mesmo, além do caráter de decoração, identificados, por exemplo, nas cestas indígenas comercializadas no Mercado Central de Teresina (Figura 32<sup>50</sup>).



Isto significa que a partir das técnicas e usos dos trançados, a identificação das regularidades e singularidades representa a base para a análise da cultura material e dos modos de fazer e saber dos produtores deste.

Considerando estas perspectivas, Berta Ribeiro (1985) realizou uma proposta de classificação para o trançado indígena norte- amazônico, através da revisão bibliográfica sobre o tema e análise da coleção do Museu Nacional (Rio de Janeiro) e outros e trabalhos de campo observando grupos como os Tukano e Baniwa, do Alto Xingú, dentre outros, no qual destaca que: “estudando as regularidades e variações observadas na confecção dos trançados a partir da consulta bibliográfica, estudo de campo e, inferencialmente dos próprios cestos, pode-se chegar a uma classificação geral dos modos de fazer trançados” (RIBEIRO, 1985, p. 19).

<sup>50</sup> Fonte: SANTOS, F. O, 2011.

Figura 33: Matéria- prima denominada de embira de tucum, feita de material rígido.



A cestaria<sup>51</sup> representa uma das técnicas dos trançados, englobando ainda as redes, as vassouras e outros materiais feitos de fibras vegetais. Neste sentido, o trançado tem como principal elemento característico a não utilização de teares para sua confecção, geralmente feito somente com o concurso das mãos, ou alguma ferramenta como facão, martelo, quando exige um esforço físico, e linha e agulha para o acabamento. Outro elemento característico corresponde à

matéria- prima que constitui material rígido, de fibras como taboca, tucum, buriti, etc. de acordo com a figura 33<sup>52</sup>.

A nível de técnicas, existem pelo menos dois tipos de trançado que corresponde ao trançado cruzado e o trançado costurado, e segundo Paschoalick (2008, p. 48):

Pela estrutura, é possível dividir e diferenciar os trançados em duas macrodivisões da técnica de trançar: *trançados entretrançados*, que compreende as categorias de trançados cruzados, enlaçados e torcidos; e *trançados costurados ou espiralados*, que é o envolvimento de elemento passivo, a urdidura, pelo elemento ativo, trama, em forma espiralada.

Os trançados costurados podem ser identificados através do jacá, do quibano e das peneiras produzidas em Altos, e conforme serão demonstrados na análise da cadeia operatória. Alguns pesquisadores, apresentaram propostas taxonômicas e tipológicas para a classificação das técnicas empregadas na confecção do trançado de fibras, como Hélène Balfet (1952), Marcel Mauss (1967), Adovásio (1977) e Ribeiro (1985).

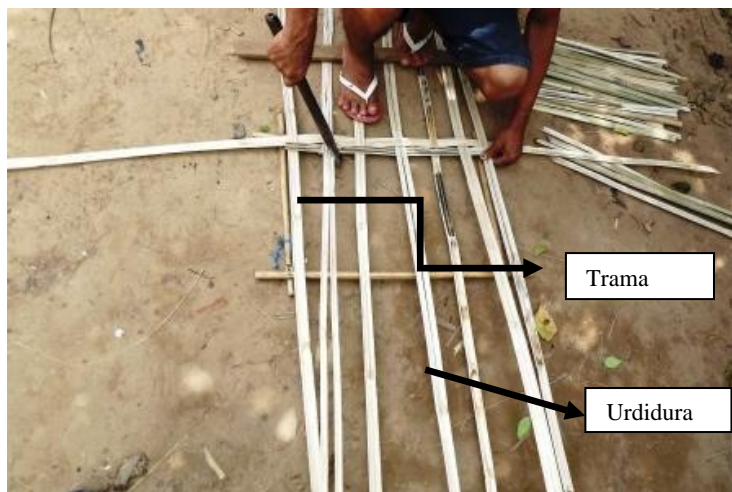
A proposta de classificação instituída por Ribeiro (1985) permite a observação da diversidade artística e técnica empregada durante a cadeia operatória da confecção dos trançados de fibras, que indicam além dos aportes materiais, os modos de saber, fazer e usos destes.

<sup>51</sup> A cestaria segundo Adovásio (1977), constituem formas entretecidas ou ajuntadas de forma manual, sem a necessidade de moldura e tear.

<sup>52</sup> Fonte: SANTOS, F. O, 2011.

Isto implica que ao observar o compasso do trançar das tramas e urdiduras, a seleção e preparo da matéria-prima, como são moldadas as formas, a utilidade final do recipiente trançado, e toda a dinâmica de construção dos tipos de trançados a partir dos

Figura 34- A base da trama e urdidura na grade do jacá.



seus saberes e fazeres, assim como, em alguns casos, um processo ritualístico, onde os aspectos materiais e imateriais revelam uma significância para entender as nuances da vida cotidiana entre as populações que as produzem e utilizam.

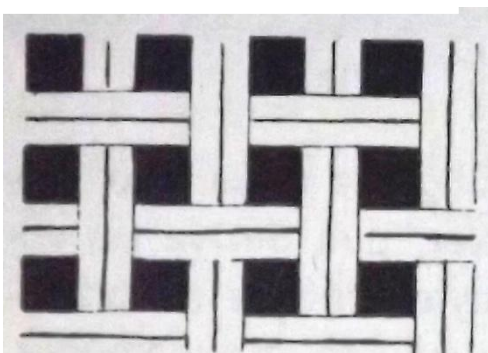
Segundo Ribeiro (1985) existem como categorias os

trançados entretrançados, feitos manualmente, sem qualquer instrumento auxiliar, sendo confeccionados e os trançados costurados, em que é utilizada agulha ou outro perfurador para a costura. Como exemplos, desses tipos de trançados têm-se o jacá e o quibano, respectivamente.

As bases para a confecção do trançado constituem a trama e a urdidura, conforme figura 34<sup>53</sup>, formando três tipos de tranças: entrecruzar, entrelaçar e entretorcer (RIBEIRO, 1985, p. 41).

Embora exista uma variedade na proposta de classificação de Ribeiro (1985) para os trançados optou-se demonstrar aqui apenas os tipos que se assemelham com as recorrências destes observadas, por exemplo, no mercado e município de Altos/PI e nos contextos arqueológicos identificados neste estudo.

Figura 35 - Trançado cruzado xadrezado.



Para o trançado entrecruzado, os subtipos são o trançado cruzado quadriculado ou xadrezado, cuja principal característica é que “um elemento da trama intercepta e transpõe transversalmente um elemento da urdidura, colocando em posição vertical, formando ângulos retos e desenhos quadrangulares” (RIBEIRO, 1985, p. 44), de

<sup>53</sup> SANTOS, F. O./2011

acordo com a figura 35<sup>54</sup>. Este tipo de trançado é muito semelhante ao formato do jacá e da cesta produzidas em Altos.

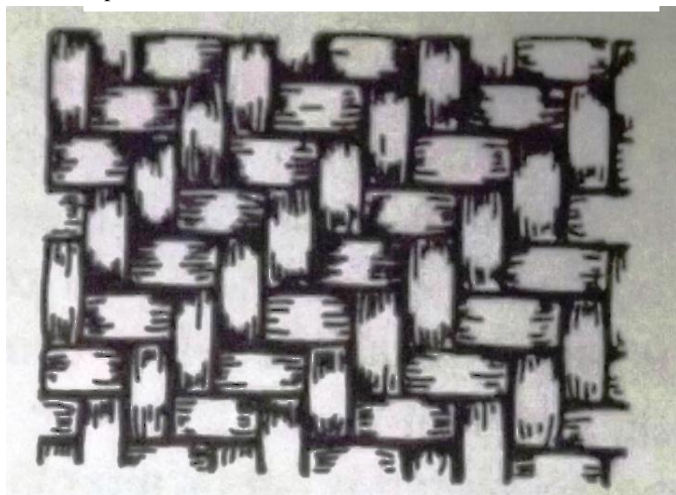
Figura 36- Trançado Cruzado Arqueado.



Outra categoria do cruzado corresponde ao trançado cruzado arqueado, apresentando o mesmo princípio de entrelaçamento do xadrezado, mas se diferencia pela rigidez da matéria-prima empregada: “pelo fato da urdidura ser rígida, de grosso calibre, e a trama delgada e flexível, o efeito produzido é de uma série de protuberâncias” (RIBEIRO, 1985, p.

45), de acordo com a figura 36<sup>55</sup>.

Figura 37- Trançado cruzado sarjado de “espinha – de-peixe.



O trançado cruzado sarjado tem como característica um efeito diagonal provocado pelo entrelaçamento da trama com duas ou mais urdiduras. Como exemplo principal, corresponde ao trançado conhecido como “espinha- de -peixe” ou *herringbone* ou seja: “espinha-de-peixe” (*herringbone*) é o mais corrente padrão ornamental

nos trançados sarjados, tanto naqueles que se emprega a palha (folíolos) como nos que se usa a tala” (RIBEIRO, 1985, p. 47), disposto na figura 37<sup>56</sup>. Esta variante de trançado é muito semelhante tanto com o jacá, quanto com o quibano.

A categoria de trançados cruzados hexagonais são representados em cadeiras, cestos cargueiros, constituindo três elementos formando conjuntos em direções, tanto horizontal, quanto vertical e diagonal que cruzam entre si, variando em trançado hexagonal reticular, triangular e oblíquo. Já trançado enlaçado, segundo Ribeiro (1985,

<sup>54</sup> Fonte: RIBEIRO, 1985, p. 44.

<sup>55</sup> Fonte: RIBEIRO, 1985, p. 46.

<sup>56</sup> Fonte: RIBEIRO, 1985, p. 48.



p. 52) “é pouco comum nos trançados indígenas brasileiros, apresentando poucas variantes”.

A categoria de trançado costurado ou espiralado está dividida em costurado com falso nó, costurado com ponto longo, costurado com ponto de nó e costurado espaçado. A técnica de confecção consiste em:

A classe de trançados costurados admite algumas variantes no caso da cestaria indígena brasileira. O trabalho se inicia com o preparo de uma base de fibras, tiras de folhas de palmeira ou outro material compondo um rolo achatado a partir do qual evolui a espiral formada por uma trama que envolve o rolo para construir o fundo e as paredes do cesto. Comumente us a-se um implemento pontiagudo que produz uma abertura na base através da qual é passada a trama. (RIBEIRO, 1985, p. 56).

Outro fator técnico que não pode ser descartado é a importância da escolha da matéria-prima, pois apresenta características que influenciam no modo de desenvolver as formas e as técnicas do trançado, onde materiais flexíveis como a palha, por exemplo, impossibilitam a elaboração de desenhos geométricos nos trançados.

E por fim, a função dos objetos trançados representa o principal suporte para se compreender a padronização porque é o que melhor identifica a forma e a técnica, ou seja: “é o caso dos cestos – cargueiros, muitos dos quais são feitos segundo a técnica de trançado hexagonal aberto ou gradeado (*lattice work*) para serem mais leves” (RIBEIRO, 1985, p. 95).

Como parâmetros para a classificação tipológica dos trançados, utilizou semelhanças com as categorias para cerâmica que são: borda, beira ou bocal; pescoço, corpo ou bojo, base, contorno.

A borda geralmente está na parte superior de um cesto e o pescoço localiza-se entre a borda e a base, com características plana, convexa, côncava, arredondada, cônica, dentre outras formas. O corpo ou bojo, apresenta um dos principais atributos de análise do trançado, com aspectos que: “pode ser esférico, cilíndrico, retangular, quadrado, em forma de cone ou campânula” (RIBEIRO, 1985, p. 98), porém para o jacá e o quibano, por exemplo, a base constitui o atributo mais importante.

Observadas tais constâncias, pode-se inferir que a utilidade do trançado provavelmente impulsionou as recorrências, tão presentes em contextos diferenciados da realidade como em sítios arqueológicos e também no dia-a-dia dos grupos indígenas, das populações urbanas e rurais dos denominados interiores do Brasil.

Alguns tipos são mais utilizados e estão presentes no cotidiano das populações como os jacás, abanos, os quibanos, as esteiras, as peneiras, os tipitis, entre outros,

assumindo funções diversas, como por exemplo, os abanos, que além de contribuir para o avivamento do fogo, podem ser usados como tampa, neste sentido Velthem (2007, p. 118) destaca:

Na vida da aldeia, os trançados tanto desempenham corriqueiras funções, armazenando as miudezas de um indivíduo, como permitem que uma família possa transportar e processar os alimentos necessários à vida cotidiana. Ademais, muitos objetos trançados – como cintos, tipóias ou suportes para ornatos plumários –, contribuem para uma estética corporal que é determinante na individualização sexual ou etária, estabelecendo por este meio uma conexão que se prolonga nos rituais funerários ou de iniciação e intermediando a ação da sociedade sobre os corpos de seus membros .

Diante do exposto, a demonstração de algumas categorias da classificação proposta por Berta Ribeiro, serviu de embasamento para identificar elementos pertinentes à observação da cadeia operatória durante o processo de confecção do jacá, quibano e peneira dos artesãos de Altos/PI, que foram demonstrados no capítulo final deste estudo.

## CAPÍTULO 4

### **TÉCNICAS, TIPOS E RECORRÊNCIAS- uma análise da cadeia operatória do trançado de fibras do Piauí**

*O trançado, por exemplo, é uma técnica comum em várias partes do Brasil. Contudo, cada local, possui aspectos diferenciados, seja na escolha da matéria-prima e das ferramentas, seja na origem e repasse do ofício, ou sobre o que representa para as pessoas. Para muitos, o fazer pode estar associado a um fundador, a um determinado acontecimento, à sobrevivência econômica da comunidade ou a “satisfação cultural” em desenvolver determinado costume (SANTOS, 2004, p. 116)*

Dentre as muitas categorias que o identificam, o trançado de fibras é considerado também uma arte, talvez uma das mais antigas da humanidade, e que implica ainda em elemento que perpassa dimensões diversas da vida cotidiana dos grupos, como por exemplo, os locais que estão inseridos, pois como enfatizou Santos (2004, p. 115): “independente das normas escritas os saberes e os fazeres correspondem a um dado a ser observado como elemento que induz sobre aspectos da ocupação humana do lugar. Apesar das constantes influências de novidades propagadas, a tradição se mantém”.

Neste sentido, reconhecer os elementos da cultura material como um suporte para compreender relações representadas em transmissão e preservação de conhecimentos e construção da alteridade expressa em mensagens de seus modos de pensar e de viver, de acordo com Silva (2000, p. 20):

*Nos diferentes grupos humanos, a cultura material possui uma importância fundamental na transmissão e preservação de conhecimentos e na orientação de pessoas em seu ambiente natural e social. Ou seja, ela assume um papel ativo nas relações dos homens entre si com o meio natural e com o sobrenatural atuando como “um meio de construção e facilitação do ato de percepção e aquisição do conhecimento do mundo (Shanks & Tilley, 1987:96). Ao mesmo tempo, a cultura material é um veículo a partir do qual os grupos sociais constroem sua alteridade e expressam mensagens sobre seu modo de pensar e de viver tratando-se portanto, “de exteriorização material de idéias e conceitos que podem ser decodificados, ou melhor, interpretados segundo o conceito cultural em que se inserem”.*

Um dos elementos para se compreender tais contextos consiste no estudo das cadeias operatórias que permite observar as tecnologias impressas nos modos de saber, fazer e usos dos objetos, além de desenvolver sistemas classificatórios, as relações dos grupos com o meio natural, entre outros.



Ressaltando esta importância o presente capítulo tem por objetivo a análise da cadeia operatória do trançado produzido por artesãos (as) de Altos/PI, buscando apreender do seu contexto suas dimensões materiais, imateriais, funcionais e simbólicas para compreender suas influências na vida social destas comunidades, ou seja, “é a análise contextual de seus usos e significados” (SILVA, 2000, p. 21).

O primeiro item faz um apanhado dos conceitos e parâmetros para se analisar uma cadeia operatória, baseado especialmente no trabalho de Fabíola Silva (2000) e nas categorias propostas na classificação de Ribeiro (1985).

O segundo item corresponde à análise da cadeia operatória do trançado, considerando os três tipos mais confeccionados por artesãos de Altos/PI: o jacá, o quibano e a peneira. E para finalizar, a última abordagem apresenta as recorrências do trançado de fibras presentes nos contextos arqueológico, indígena e das comunidades de Altos buscando relacionar seus saberes, fazeres e usos com a dimensão histórica, cultural e econômica dos mesmos.

#### **4.1- Sobre a técnica- conceitos e parâmetros para a análise da cadeia operatória do trançado de fibras**

A técnica do trançado se faz presente no contexto brasileiro desde a antiguidade, quando os estudos arqueológicos evidenciaram para o mundo a presença de artefatos de fibras, associados a enterramentos e sepultamentos diversos, conforme demonstrado em capítulo anterior. Isto significa que os grupos mais antigos já dominavam tais técnicas e que ao serem repassadas, estas técnicas deixam marcas materiais e imateriais nos contextos nos quais são identificadas.

O desenvolvimento de tecnologias referentes a trançados e outros objetos materiais, vai muito além de uma simples coleção de etapas para produzir cultura material, mas envolve outros caracteres como a dimensão histórica, cultural e simbólica dos grupos, ou seja:

Dentre os fatores de análise da tecnologia não se pode esquecer de fatores simbólicos, culturais, sociais, políticos e econômicos que envolvem o processo, que estão permeados desde a concepção do produto até a esfera do consumo, havendo no percurso uma atribuição de valores aos artefatos. A tecnologia é antes de tudo uma construção de saberes a partir de conhecimentos dos trabalhadores e demais envolvidos no processo produtivo. Esta aproximação do artesanato e da tecnologia, quando pouco definida, pode gerar confusões e imprecisões conceituais e, assim, hierarquizar saberes e papéis sociais (MENDES, 2011, p. 137)

A dimensão histórica possibilita, por exemplo, a identificação de marcas culturais impressas nas marcas materiais dos diversos artefatos produzidos pelos grupos, que de acordo com Silva (2000, p. 21), diz que:

A análise dos objetos em termos de sua dimensão histórica possibilita avaliar os mesmos enquanto testemunhos materiais de uma seqüência de eventos, nos quais os povos que os produziram estiveram envolvidos e, por outro lado, como produtos de uma tradição cultural que foi reivindicada através de gerações. Em suma, como uma marca de identificação cultural.

Uma das implicações metodológicas para o estudo das cadeias operatórias foi proposta por Lemonnier (1992) e pressupõe pelos menos três dimensões distintas que corresponde às técnicas em si, as técnicas ou conjuntos de técnicas da sociedade e a relação entre o sistema tecnológico e outros fenômenos culturais e:

Assim, o estudo de um sistema tecnológico deve começar pela descrição e análise das cadeias operatórias a partir das quais os objetos são produzidos. Estas por sua vez, compõem-se de um determinado número de etapas seqüencialmente ordenadas e constituídas por diferentes elementos e ações que implicam num determinado resultado (SILVA, 2000, p. 22).

Isto significa que ao estudar as etapas do processo de produção, é possível identificar as relações intrínsecas entre matéria e objeto, homens e utensílios, e assim por diante, conforme demonstra Silva (2000, p. 30):

O estudo das seqüências de produtivas é, por esta razão, condição fundamental para a compreensão do fenômeno tecnológico. Somente a partir deste é que se pode apreender a natureza das relações que se estabelecem entre a matéria e os objetos utilizados na sua transformação; entre os utensílios na medida que há uma hierarquia e a valoração do seu emprego; entre os homens e os utensílios, principalmente no que se refere ao saber fazer; entre os indivíduos que participam do processo de produção; entre os indivíduos e a matéria; entre as diferentes matérias.

Considerando tais objetos, as bases metodológicas adotadas na análise da cadeia operatória dos jacas, quibanos e peneiras estão dispostas a partir de análise etnoarqueológica e etnográfica, isto porque os procedimentos metodológicos “inclusive, a pesquisa etnoarqueológica, desenvolve-se a partir de um conjunto de estratégias que são de natureza bastante comum tanto para a abordagem processualista, quanto para a pós- processualista” (SILVA, 2000, p. 42).

No campo da pesquisa etnográfica o objetivo foi identificar como estas singularidades e regularidades presentes na execução da cadeia operatória do trançado podem ser identificadas na produção dos itens “descrevendo os processos que vão desde a obtenção das matérias-primas, passando pela confecção do seu uso final, seu uso, armazenamento e descarte; sempre atento aos vestígios materiais resultantes de todos esses processos” (SILVA, 2000, p. 43).

Neste caso, o primeiro parâmetro corresponde a descrever, registrar e analisar como se processa as etapas de produção, espaços utilizados para a produção, usos, re-usos e descarte, e considerando a base etnoarqueológica o objetivo foi identificar as relações entre os aspectos materiais e as representações sociais dos artesãos e sua visão sobre o contexto material que estão inseridos, que foi demonstrado nas entrevistas.

Os critérios adotados para a análise foram adaptados dos trabalhos de Ribeiro (1985) com a proposta de classificação do trançado e Silva (2000) com os critérios de análise da cestaria do grupo indígena Xikrin:

**Tabela 1- Critérios de Análise da Cadeia Operatória do trançado de Altos**

<b>Critérios</b>	<b>Etapas</b>	<b>Contexto Social</b>
<b>Tecnologias</b>	<b>Conceitos e Tipos</b>	
<b>Técnicas</b>	<b>Tipos</b>	
<b>Locais de Produção</b>	<b>Capitação, Confeção e Descarte</b>	Divisão do Trabalho
<b>Cadeia Operatória</b>	<b>Tempo de execução e Etapas</b>	Divisão do Trabalho, Relações de Gênero e Repasse das Técnicas
<b>Cadeia Operatória</b>	<b>Obtenção, Transporte e Preparação da matéria-prima</b>	Divisão do Trabalho e Relações de Gênero
<b>Cadeia Operatória</b>	<b>Manufatura: preparação, confecção, acabamento, usos e descarte</b>	Divisão do Trabalho, Relações de Gênero e Repasse das Técnicas

Fonte: Elaborado por GOMES, G. C, 2015.

O primeiro critério corresponde às tecnologias de produção empregadas, que podem ser de dois tipos: tecnologia de curadoria e tecnologia de expediente, que de acordo com Silva (2000, p. 128):

Uma tecnologia de curadoria é aquela empregada na produção de itens materiais cuja manufatura e itens são previamente planejados. Ela implica em uma manufatura bem elaborada, bem como na antecipação da obtenção do preparo da matéria- prima- o que resolve problemas relativos à aquisição de recursos sazonais ou moveis. [...] uma tecnologia de e xpeditente, por outro lado, é aquela empregada na produção de itens materiais cuja manufatura e usos serão ditados de acordo com a necessidade. Trata-se de uma tecnologia

que implica em pouco esforço e tempo de trabalho, inclusive no que se refere à aquisição da matéria-prima.

Neste caso, para tecnologia de curadoria, no trançado de Altos corresponde tanto o jacá, quanto o quibano e as peneiras, com ações previamente planejadas, maior dispêndio na produção e tipos diferenciados de funções. Através da tecnologia de expediente são elaborados os quibano, as peneiras e as peneirinhas como brindes, especialmente no período de maior produção e comercialização destes que são nos meses de maio, junho e julho.

Para a técnica, foi adotado o critério de classificação adotado por Ribeiro (1985, p. 33), considerando a estrutura de execução e a movimentação da trama, denominada de técnica estrutural básica, ou seja:

Como não podia deixar de ser, o critério empregado na presente classificação diz respeito à estrutura do produto, levando em conta a característica da urdidura e movimentação da trama, bem como a maior ou menor rigidez da matéria-prima empregada.

Nesta categoria foi identificado que o trançado de Altos apresenta pelo menos duas variantes principais: o trançado entrecruzado, sendo que o jacá, quibano e peneira, apresentam semelhanças com o trançado cruzado em diagonal ou sarjado, e ainda apresenta outra variante no acabamento que corresponde ao trançado costurado com um ponto de nó, principalmente os quibanos e as peneiras.

Nos locais de produção foram observados relatos sobre as áreas de capitação, onde é retirada a matéria-prima, os locais de produção e descarte do material trançado. Neste contexto identificamos os papéis dos coletores e dos artesãos quanto à aquisição e preparação da matéria-prima.

Para a cadeia operatória foram adotados dois critérios principais de análise: o tempo de execução da preparação e confecção do trançado e o processo de manufatura a partir de quatro etapas principais: Preparação da matéria-prima, Confecção do trançado, Acabamento, Usos e descarte.

Em todos esses critérios foram levados em consideração a relação entre estes e o contexto social dos artesãos a partir da divisão do trabalho, das relações de gênero e do repasse das técnicas, buscando identificar as manutenções ou mudanças das técnicas e tecnologias empregadas, e como exposto, o próximo item aborda os modos de fazer do trançado de fibras do Piauí.

**Sobre o fazer- as tecnologias artesanais do trançado de fibras do PI**

*Eu vou no carnaval tiro os olhos e boto pra secar. Quando ta seco, risco a palha. Tem que botar tudo certo que é para dar certo no feitiço. O tanto é conforme o tamanho do olho. Porque quando o olho é pequeno a gente bota até de vinte de cada lado. Ai tece o cofo, assim. A palha é uma por cima de duas. Aí vai continuando até o anel, faz a trança. Apara ele, coloca dentro do outro. Bota o fio, ta vendo? Aí...pode usar.*

*Arlindo Pereira da Silva (SantoAmaro doMaranhão)<sup>57</sup>*

O fazer tradicional não representa apenas uma coleção de técnicas cotidianas para produzir cultura material, seja para ritual, seja para comércio, seja para preservar seus saberes, mas também uma gama de “habilidades e formas de materializar as necessidades do dia a dia ou dos rituais em diferentes artefatos: a cerâmica, a cestaria, os instrumentos musicais, os pequenos adornos, a arquitetura e toda a cultura material dos povos nativos estão carregados de princípios, objetivos, conhecimentos, história e valores” (SULFIATTI; BERNARDI; DUARTE, 2013, p. 57).

Então, os produtos destes artefatos materiais constituem os traços que intencionais ou não, expressam a memória e o patrimônio arqueológico cultural das sociedades que os produzem, sendo (re) descobertos, (re)definidos, (re)utilizados, renovados, abrangendo temporalidades que vão do passado ao futuro dessas comunidades, especialmente quando se trata do trançado de fibras:

A flexibilidade, funcionalidade e também a facilidade de renovação sempre distinguiram os objetos tecidos com matérias vegetais como uma das mais antigas tecnologias da humanidade, antecedendo-se à cerâmica e fazendo-se presente da antiguidade ao mundo contemporâneo (Vidal, 1998). A arte de trançar fibras vegetais representa a mais diversificada das categorias artesanais indígenas pois revela adaptações ecológicas e expressões culturais distintas (Ribeiro, 1980, 1985, 1986, 1988; Velthem, 1980; Ricardo, 2000). Os objetos trançados produzidos possuem ampla distribuição geográfica e se apresentam segundo uma apreciável variedade de técnicas de confecção, de elementos decorativos, de formas, que conectam cada objeto a uma função específica ou a vários usos (VELTHEN, 2007, p. 118).

O trançado indígena, por exemplo, incorpora diversas funções como armazenar, transportar, comercializar inserido nas práticas cotidianas das tribos, mas ainda tem outro caráter mais específico a partir de um uso ritual seja de iniciação, seja funerário, como demonstra Velthen (2007, p. 118):

Ademais, muitos objetos trançados – como cintos, tipóias ou suportes para ornatos plumários –, contribuem para uma estética corporal que é determinante na individualização sexual ou etária, estabelecendo por este meio uma conexão que se prolonga nos rituais funerários ou de iniciação e intermediando a ação da sociedade sobre os corpos de seus membros.

<sup>57</sup> Gonçalves; Lima; Figueiredo (2009, p. 50).

Para entender os processos do fazer trançado devem-se considerar tanto as permanências, quantas a mudanças tecnológicas na produção e uso dos objetos, nos quais os elementos adotados para a elaboração de um jacá, por exemplo, são “socialmente apreendida de „como e quais coisas devem ou não ser feitas e utilizadas” (SILVA, 2013, p. 731).

Muito mais que uma produção meramente material dotada de um saber imaterial, as tecnologias impressas no campo do artesanato também consignam aspectos simbólicos que se configuram em memórias capazes de perpetuar os traços materiais e imateriais presentes nas comunidades e sociedades que o produz:

As tecnologias – para além de suas razões práticas – podem ser entendidas, ao fim e ao cabo, como um modo de produzir significados e relações ou, ainda, como uma forma de ação para a (re)criação do mundo material e simbólico. A sua estabilidade e/ou transformação ocorre pela mediação entre estrutura → ação ou estrutura → agência. As práticas tecnológicas, portanto, não se constituem de preceitos estáticos, pois resultam de dinâmicas culturais e possuem trajetórias históricas (SILVA, 2013, p. 31).

Um aspecto importante para compreender o “fazer trançado”, corresponde ao processo de ensino/ aprendizagem das técnicas de confecção de cestos, jacás, quibanos, bolsas, miniaturas, tipitis, entre outros, que geralmente se dá de forma oral, a partir da observação da produção dos pais, aprendida diariamente, tanto para populações indígenas, quanto para populações tradicionais urbanas e rurais (SULFATTI; BERNARDI; DUARTE, 2013).

Não se pode esquecer que também existe uma ameaça à perda desta tradição, como demonstrado anteriormente, ou seja, geralmente quem produz o trançado já é uma pessoa idosa “pois as mais novas preferem estudar e trabalhar fora, e não demonstram interesse em aprender a confeccionar o artesanato” (SULFATTI; BERNARDI; DUARTE, 2013, p. 83).

Considerando estes apostos, o presente ítem visa demonstrar como são produzidos três tipos de artefatos trançado de fibras bem comuns no Piauí, que correspondem ao jacá, ao quibano e a peneira. A partir da observação da cadeia operatória do jacazeiro e da quibaneira, com o objetivo de analisar e identificar as singularidades e regularidades presentes nesta, como meio de apreender os processos tecnológicos e técnicos executados na produção e sua relação com o contexto social e simbólico do artesãos envolvidos, a partir dos critérios antepostos.

#### **4.2.1- Quibano e Peneira- o trançar das mulheres de Altos/PI**

*Eu gosto de trabalhar com minhas taboca  
(D. Florisa, quibaneira de Altos, 2015)*

O quibano e a peneira são um tipo de trançado muito comum no estado do Piauí e possui funções diversas sendo utilizado para catar arroz, feijão, coar, peneirar, usar nas farinhadas, para secar, e ainda como artesanato quando enfeitado, usado nas danças típicas do período junino, ou como enfeite. A cadeia operatória destes possui uma complexidade mediana, mas de muita significância para se compreender as relações diversas que envolvem seu processo de produção, usos e comercialização, assim como os saberes e repasses das técnicas das artesãs. Neste sentido, será demonstrada a análise da cadeia operatória do quibano e da peneira de D. Florisa.

#### ❖ **Das Tecnologias do quibano e da peneira**

Figura 38- Fundo ou pano do quibano representando exemplo de tecnologia de curadoria



O quibano e a peneira produzida em Altos têm uma peculiaridade com relação ao tipo de tecnologia, pois tanto pode ser uma tecnologia de curadoria, onde possui atividades prévias planejadas executadas considerando o tempo maior de uso e sua funcionalidade, quanto à tecnologia de expediente, no qual representa uma necessidade momentânea e imediata, assim como um descarte imediato após o uso. Um exemplo do trançado produzido através da tecnologia de curadoria corresponde ao quibano médio conforme figura 38<sup>58</sup>, representando o fundo denominado de PANO do quibano.

<sup>58</sup> Fonte: SILVA, S. A., 2015.



Para a tecnologia de expediente, foi demonstrado o processo de confecção da minipeneira, e embora seu descarte não seja imediato, após o uso, este trançado apresenta as outras características, como a disponibilidade da matéria- prima onde “não implica em uma prévia

preparação da mesma” (SILVA, 2000, p. 129), que resulta no trançado conforme a figura 39<sup>59</sup>.

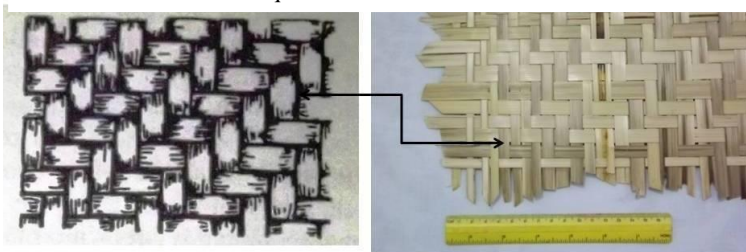
#### ❖ Das técnicas do quibano e da peneira

Figura 40- Técnica do Quibano semelhante ao trançado cruzado sarjado.



Conforme anteposto, as técnicas correspondem aos tipos de trançados observando a composição estrutural básica, considerando os elementos de trama e urdidura. O quibano segue a técnica do trançado cruzado em diagonal ou sarjado, que de acordo com Ribeiro (1985) representando a figura 40. Este tipo de trançado “produz um efeito em diagonal ao perpassar dois ou mais elementos da urdidura, segundo a fórmula 2/2, 3/3, etc., alternando-se em cada carreiras as talas a serem levantadas” (RIBEIRO, 1985, p. 46).

Figura 41 (prancha 4): modelo do trançado “espinha- de – peixe” e estrutura da base de um quibano.



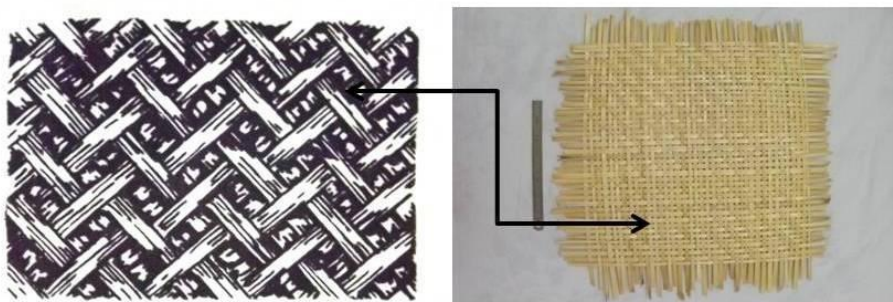
Como este tipo de técnica possui diversas variantes, foi identificado como semelhante ao quibano, a variante conhecida

<sup>59</sup> Fonte: GOMES, G. C, 2015.



como “espinha- de – peixe” que “é obtido pelo entrançamento das malhas, de duas em duas ou de três em três, de uma vez só formando ângulos obtusos” (RIBEIRO, 1985, p. 47) de acordo com a figura 41 (prancha 4<sup>60</sup>).

Figura 42 (prancha 5): Modelo de trançado denominado “casa de abelha” e estrutura da base de uma peneira média.



A peneira segue um padrão semelhante ao que Ribeiro (1985, p. 47) denominou de “casa de abelha” que é produzido

“pulando-se alternada e sucessivamente, 4 malhas por cima, na primeira carreira, uma por cima e outra por baixo, 2 por cima, na segunda carreira e 1 por cima, uma por baixo e 4 por cima na terceira”, demonstrado na figura 42 (prancha 5)<sup>61</sup>.

A importância de se identificar a técnica implica diretamente no modo como é preparada a matéria- prima e como são confeccionadas as peças do quibano e da peneira, nas quais são demonstradas a seguir.

#### ❖ Dos locais de coleta e produção do quibano e da peneira

Figura 43- Localidade Zundão em Altos/PI.



Os espaços dos trançadores de Altos/PI geralmente ocorrem nos terreiros ou terraços das casas, onde ao mesmo tempo encontram-se as ferramentas, a matéria- prima, um suporte para sentar, e outros elementos no entorno. O local de coleta da matéria- prima para a confecção do quibano e peneira é uma comunidade denominada de “zundao”, zona rural de Altos (Figura 43)<sup>62</sup>, onde é retirada a

taboca conhecida como “taboca de macaco”.

<sup>60</sup> Fontes: RIBEIRO, 1985, p. 48; SANTOS, F. O, 2011.

<sup>61</sup> Fontes: RIBEIRO, 1985, p. 48; SANTOS, F. O, 2011.

<sup>62</sup> Fonte: Disponível em: < <http://altosnoticia.com.br/>> Acesso em set. de 2015.

Figura 44- Terreiro da casa de D. Florisa, representando o local de produção.



O local de confecção e descarte do quibano e da peneira é o terraço da casa de D. Florisa, onde se encontram a matéria-prima amontoada próxima à parede, um tronco de árvore utilizado como assento, restos do preparo da matéria-prima e trançado em construção, as ferramentas utilizadas, entre outros aspectos (Figura 44).

Neste sentido, o espaço de produção da D. Florisa é o ambiente familiar da sua casa que em sua fala no capítulo anterior está repleto de memórias e identidades, remetendo desde a infância, quando iniciou os trabalhos com trançado, até a atualidade, quando revela a proximidade com o grupo de artesãs que confeccionam o trançado com ela. Reside na simplicidade, assim como são simples os gestos e os modos de saber, fazer e repassar as técnicas e tecnologias do quibano e da peneira. Para entender as complexidade de relações existentes neste contexto, passa-se agora à análise da Cadeia Operatória do quibano e da peneira.

#### 4.2.1.1- Cadeia operatória do quibano e da peneira

##### ❖ MANUFATURA

O estudo da cadeia operatória do trançado permite observar regularidades e singularidades presentes nos modos de saber, fazer e usos deste, possibilitando inferências que identifiquem as construções sociais e os repasses de conhecimentos destas técnicas, assim como as relações envolvidas entre os agentes e os contextos materiais e imateriais desses sistemas tecnológicos.

Considerando tais prerrogativas, o presente ítem tem por iniciativa realizar a análise da cadeia operatória do quibano e peneira considerando quatro etapas seguidas no processo de produção e comercialização destes, que são:

- ✓ **Etapa 1- Preparação:** nesta etapa são identificadas a coleta e preparação da taboca para a confecção do material trançado, a partir das nomenclaturas utilizadas pela artesã em todo o processo de produção.
- ✓ **Etapa 2- Confecção ou Produção:** nesta etapa são consideradas as técnicas e tecnologias empregadas na confecção do quibano e da peneira,

após o preparo da matéria- prima, bem como as ferramentas utilizadas no processo.

- ✓ **Etapa 3- Acabamento:** nesta etapa foram observados os processo de finalização da confecção do quibano e peneira, considerando seus tipos e materiais empregados.
- ✓ **Etapa final- Usos e descarte:** nesta etapa foram demonstradas a diversidade de usos e descarte para o quibano e a peneira.

### ❖ PREPARAÇÃO DA MATÉRIA- PRIMA

O preparo da matéria- prima se inicia durante a coleta desta na comunidade “zundão”. Esta coleta não tem dia específico para ocorrer, exceto porque não deve ser realizada no período da lua nova, pois segundo a tradição ela pode “bichar” ou dar o “gurgui” demonstrado no capítulo anterior, e segundo esta ainda, os melhores dias para a coleta é no período da lua nova.

A ferramenta utilizada para a coleta é um facão, pois a taboca conhecida na região como taboca de macaco (*Guadua weberbaueri*) ou taboquinha, possui um espinho em suas extremidades, que deve ser retirado ainda durante o processo de coleta.

Este trabalho é realizado por D. Florisa, juntamente com outras pessoas do bairro, contrariando a informação de que “apenas” os homens vão à mata à caça da da taboca, pois como ela diz: “os meninos diz que eu sou doida porque é ruim de tirá de dentro da mata, ora mas eu gosto é compridona” (sic.).

Figura 45- Local de armazenamento da taboca para a confecção do quibano e da peneir.



Segundo relato desta, as tabocas possuem um tamanho que ultrapassa três metros de altura, e à medida que vai “puxando”, os espinhos são retirados com o facão e organizados em feixes, onde não especificou a quantidade por feixe. Os vendedores da matéria- prima fornecem o milheiro, e as tabocas são cortadas em partes menores, ou de acordo com a D. Florisa: “eles cortam no meio. de um eles faz dois” (sic). Após



a retirada, as tabocas são amontoadas no chão na Figura 45<sup>63</sup>, para dar início ao preparo das talas.

Figura 46 (prancha 6): Facão usado para cortar a taboca ao meio e faca para afinar as talas.



Para a preparação da tala são utilizadas duas ferramentas: o facão e a faca, na figura 46 (prancha6<sup>64</sup>). O facão serve para cortar a taboca

em pedaços menores, de acordo com o tamanho do quibano e da peneira que são produzidas e a faca serve para afinar as talas para a confecção destes e do acabamento.

O processo de afinar as talas D. Florisa denomina de LAVRAR, que consiste em retirar tiras finas a partir da parte superior até a parte inferior do pedaço da taboca, com objetivo de retirar o “nó” que é resquício do espinho, nas figuras 47, 48, 49, 50, 51 e 52. Esta etapa corresponde ao processo de “lixar” do jacá, e dependendo da quantidade de material tem duração de um dia.

Figura 47- Tala escolhida para ser LAVRADA



Fonte: SILVA, S. A, 2015

Figura 48- Início do processo de LAVRAR com o corte na parte superior da taboca



Fonte: SILVA, S. A, 2015

<sup>63</sup> Fonte: SILVA, S. A, 2015.

<sup>64</sup> Fontes: GOMES, G. C., 2015; SILVA, S. A, 2015.

Figura 49- Retirada do “no” do espinho no processo de LAVRAR a taboca



Fonte: SILVA, S. A, 2015

Figura 50- Corte na parte inferior da taboca finalizando o processo de LAVRAR a taboca



Fonte: SILVA, S. A, 2015

Figura 51- Afinando a tala LAVRADA para a confecção do quibano ou da peneira



Fonte: SILVA, S. A, 2015

Figura 52- Talas preparadas para a confecção do quibano ou da peneira



Fonte: SILVA, S. A, 2015

Ainda sobre a preparação da matéria- prima, além dos cuidados com a retirada exata dos “nós” dos espinhos, a taboca não pode pegar sol, pois segundo a D. Florisa ela “papoca” ou seja, sofre um processo de endurecimento que dificulta tanto o processo de LAVRAR, quanto o processo de TECER, ( ou trançar) conforme será demonstrado a seguir.

### ❖ CONFEÇÃO DO QUIBANO E DA PENEIRA DE ALTOS/PI

Após o processo de preparação da tala quando esta foi LAVRADA e depois afinada de acordo com a estrutura do trançado com talas maiores e mais grossas para o quibano e com talas mais finas para a peneira, tem início com as artesãs a etapa denominada de TECER por D. Florisa, a partir do processo de INHARCAR, que consiste em trançar as talas de acordo com o tipo de objeto.

Optou-se por adotar a nomenclatura da artesã por dois motivos: o primeiro está na representatividade que estes termos tem para D. Florisa, como um aspécto identitário do trançado que ela produz. Ao tentar explicar para esta que se tratam de elementos conhecido como trama e urdidura, ela prontamente responder: “minha fia, aqui num tem esse negocio ai não, aqui é inharcar a tala e tecer o pano”.

O segundo motivo, é que estes termos podem ser utilizados de forma análoga com os termos utilizados nas classificações adotadas como parâmetros, enriquecendo melhor a análise em questão. Neste caso, observa-se a seguir separadamente a confecção do quibano e da peneira.

### O QUIBANO E SEU TRANÇADO FECHADO:

Figura 53- Início da etapa de TECER com a arrumação das talas ou tramas para o processo de INHARCAR



A etapa de TECER para produzir o PANO ou fundo quibano tem INÍCIO com a ARRUMAÇÃO ou disposição das talas paralelas ou URDIDURAS que de



acordo com a figura 53<sup>65</sup>, foi um total de seis urdiduras, onde com a mão direita arruma e com mão esquerda apóia as talas dispostas nesta arrumação. Observa-se que o local de produção está forrado com um saco utilizado para armazenar produtos a granel.

Figura 54- Processo de INHARCAR a partir da técnica do trançado cruzado em diagonal ou sarjado.



Fonte: SILVA, S. A, 2015

Prosseguido o processo de INHARCAR foi observado que a técnica também pode ser identificada com a estrutura principal do trançado cruzado quadriculado ou xadrezado, que de acordo com Ribeiro (1985, p. 45): “em que as palhas que compõem o trançado são dispostas muito próximas umas das outras. Aqui temos um exemplo de trançado fechado”. A estrutura do PANO ou fundo assemelha-se ao trançado denominado “espinha- de- peixe”, conforme figuras 55 e 56:

Figura 55- PANO ou fundo do quibano semelhante ao trançado cruzado quadriculado



Fonte: SILVA, S. A, 2015

Figura 56- PANO ou fundo do quibano semelhante ao trançado conhecido como “espinha- de- peixe”.



Fonte: SILVA, S. A, 2015

<sup>65</sup> Fonte: SILVA, S. A, 2015

## A PENEIRA E SEU TRANÇADO ABERTO

Figura 57- Arrumação das Talas para o início do processo de INHARCAR,



O processo de confecção da peneira é semelhante ao quibano, se diferenciando apenas na técnica de execução que corresponde a um trançado quadriculado aberto, que de acordo com Ribeiro (1985, p. 45): “o quadriculado aberto é comum na parte central das peneiras por onde é cernida a farinha”. Assim como no quibano existe a ARRUMAÇÃO das Talas ou

urdiduras dispostas de maneira paralelas umas as outras num total de doze. Outro aspecto diferente com relação à produção do quibano, é que a artesã ao invés de usar somente as mãos, utiliza o pé como apoio, que segundo ela: “prende melhor as talas e facilita na hora de INHARCAR”. Na figura 57<sup>66</sup>, tem o início da confecção da peneira.

Figura 58- Início da peneira com técnica de “casa de abelha”.



A técnica empregada na confecção da peneira tem início com a trama perpassando duas urdiduras, na figura 58, por baixo e em seguida por cima. A segunda trança perpassa duas por baixo e uma por cima na segunda carreira, de acordo com a figura 59 e quatro por baixo e uma por cima na

<sup>66</sup> Fonte fig. 57 e 58: GOMES, G. C, 2015



terceira carreira conforme figura 60, e assim sucessivamente, deixando as aberturas muito comuns nas peneiras (RIBEIRO, 1985, 47):

Figura 59- Técnica de “casa de abelha” na segunda carreira da confecção da peneira.



Fonte: GOMES, G. C, 2015

Figura 60-Finalizando a técnica de “casa de abelha” na terceira carreira da confecção da peneira.



Fonte: GOMES, G. C, 2015

Figura 61- PANO ou fundo da peneira



Observa-se que nesse caso, as técnicas estão representadas por duas variantes de trançado, ou seja, de início, o tecer constitui um trançado cruzado sarjado, quando a trama perpassa a urdidura começando a partir de uma por duas, para em seguida saltar nas carreiras onde uma carreira apresenta

quatro talas de urdidura, num total de doze, já aparece o aspecto aberto do trançado cruzado sarjado conhecido como “casa de abelha” onde o resultado se encontra na figura 61<sup>67</sup> denominado de PANO ou fundo da peneira.

#### ❖ ACABAMENTO DO QUIBANO E DA PENEIRA

Após a finalização do PANO ou fundo do quibano e da peneira, tem início o acabamento, uma função realizada por D. Florisa, com a confecção e ENCARCAMENTO da rodeira e o ARREMATE final com a costura da rodeira por agulha e embira de tucum.

O preparo da rodeira tem início com o processo LAVRAR a taboca, utilizando a mesma técnica de preparo das talas para confecção do quibano e da peneira: primeiro retira a tala em uma tira fina, com o tamanho de acordo com o tamanho do PANO, em seguida enrola a tala como uma roda, ou como denominou D. Florisa, a RODEIRA na figura 62, sendo duas rodeiras amarradas com a embira de tucum, uma para a parte superior, e outra para a parte inferior do Pano, de acordo com a figura 63.

---

<sup>67</sup> Fonte: GOMES, G. C, 2015

Figura 62- D. Florisa enrola a tala e costura para formar a RODEIRA ou bojo do quibano e da peneira.



GOMES, G. C, 2015.

Figura 63- Estrutura da RODEIRA ou bojo do quibano e da peneira.



Fonte: SILVA, S. A, 2015

A etapa seguinte consiste no ENCARCAMENTO ou adaptação das RODEIRAS no Pano do quibano ou da peneira: primeiro, coloca uma rodeira no chão ou qualquer outro local que de suporte; Em seguida, o Pano do quibano ou peneira é colocado por cima da Rodeira da parte inferior, conforme figuras 64 e 65.



Figura 64- Rodeiras e Pano do quibano para acabamento.



SILVA, S. A, 2015.

Figura 65- Rodeiras e Pano da peneira para acabamento.



SILVA, S. A, 2015

A última etapa do processo de Acabamento do quibano e da peneira, consiste no processo de ENCARCAR ou unir os anéis da Rodeira e do Pano através da costura com a embira de tucum e uma agulha, esta etapa é demonstrada nas figuras 66, 67, 68 e 69, onde a primeira consiste em igualar o fundo com os anéis que vão formar a borda do quibano, sendo estes são compostos de duas talas de taboca. A segunda etapa corresponde à junção do fundo do quibano com os anéis no qual devem ficar alinhados, conforme a terceira etapa, a última etapa corresponde à preparação do quibano para os arremates finais feitos pelas artesãs de D. Florisa.

Figura 67- Acabamento Peneira



Fonte: SILVA, S. A, 2015.

Nesta etapa, D. Florisa apóia a rodeira da parte inferior com os pés, nos quais está como suporte um saco.

Com as mãos segura a rodeira da parte superior e o Pano da peneira, para iniciar o encaixe.

Figura 68- Peneira acabamento



Fonte: SILVA, S. A, 2015

Nesta etapa, é realizado o encaixe da parte inferior da rodeira com o pano e a parte superior, utilizando os pés como suporte e as mãos para o encaixe.

Figura 69- Peneira acabamento



Após o encaixe, do pano com a parte inferior e superior da rodeira, nesta etapa é realizada o encaixe final das rodeiras como, por exemplo, se fosse uma tampa fechando uma garrafa.

Fonte: SILVA, S. A, 2015

Figura 70- Acabamento Peneira



Finalizado o processo de ENCARCAR tem a peneira ou quibano quase pronto, que é repassado para as artesãs realizar a etapa final.

Fonte: SILVA, S. A, 2015



Figura 71- Costura do acabamento realizada com embira de tucum.



Fonte: SANTOS, F. O, 2011.

O acabamento da peneira é finalizado com a costura das Rodeiras ou bojo com embira de tucum e agulha para garantir que este suporte não se desloque do Pano ou fundo, conforme figura 70. Os mesmos procedimentos desta etapa são realizados com o quibano.

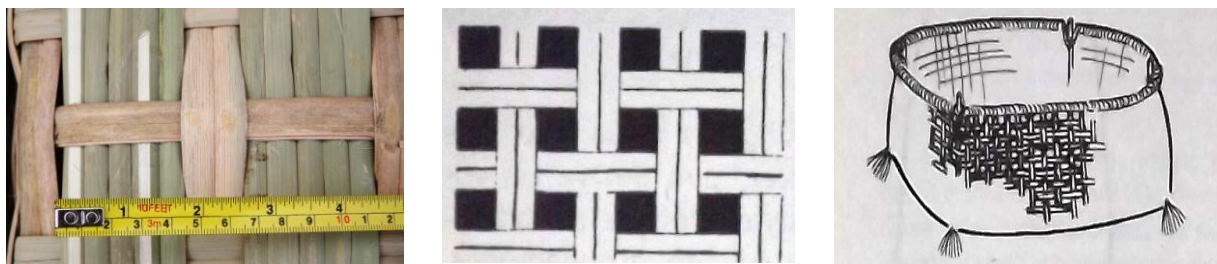
E por fim, a ultima etapa da manufatura , corresponde ao uso e funções principais do quibano e da peneira que servem para peneirar, armazenar, separar grãos e ainda como artesanato quando são decorados, são utilizados também durante as danças típicas do período junino, que segundo a D. Florisa é o período de maior produção e comercialização destes itens.

Quanto ao descarte, tanto de restos da matéria- prima, quanto de quibanos e peneiras que com defeitos ou outros vai pra o lixo comum.

#### 4.2.1.2- Cadeia operatória do jacá

A tecnologia empregada na confecção do jacá consiste é a de curadoria, porque demanda um planejamento e um tempo de execução médio, em torno de 50 minutos para a confecção do mesmo. A técnica do trançado do jacá de Altos a partir dos critérios de Ribeiro (1985) apresenta características semelhantes na forma e na estrutura, ou seja, a forma corresponde a Gameliforme, e a estrutura de trançado cruzado quadriculado e xadrezado, conforme Figuras 72, 73 e 74.

Figura 72 - Trançado do Jacá; Figura 73 - Trançado cruzado quadriculado ou xadrezado; Figura 74 - Cesto Gameliforme dos índios do Alto Xingú.



Fonte: SANTOS, F. O, 2011. ; Fonte: RIBEIRO, 1985, p. 45 e Fonte: RIBEIRO, 1985, p. 106.

#### ❖ Dos locais de coleta e produção do jacá

Figura 75- Matéria- prima do jaca: taboca de “macaco”.



Em 2011, a matéria- prima era adquirida nas cidades de José de Freitas (PI) e Caxias (MA), sendo conhecida popularmente como “Taboca de Macaco”, Taboquinha na figura 75<sup>68</sup>. Atualmente a matéria- prima que é a taboca é oriunda do interior de Altos, na comunidade “zundão”, e

<sup>68</sup> Fonte: GOMES, G. C, 2015.



constitui a mesma taboca para o quibano e o jacá. Embora constitua a matéria- prima específica para a região consta na literatura acadêmica sobre tipos de matérias- primas de confecção do material trançado, apresenta um variedades de matérias como as palhas como o ouricuri ou licuri (*Syagrus coronata*), as fibra de caroá ou croá (*Neoglazovia variegata*), taquaras, cipó de guabiroba, palmeira de açai, inajá, fibra de buriti, tucum, entre outras, que influenciam em vários aspectos técnicos e tecnológicos em seus tipos, formas e usos destes trançados.

#### ❖ MANUFATURA

O processo de confecção de um jacá tem procedimentos mais simples e elaborados, embora demande um esforço físico bem maior. Também apresenta quatro etapas que são:

- ✓ **Etapa 1- Preparação:** nesta etapa foram observadas a coleta e preparação da taboca para a confecção do jacá, utilizando a nomenclaturas do artesanato.
- ✓ **Etapa 2- Confecção ou Produção:** nesta etapa foram documentadas as técnicas e tecnologias empregadas na confecção e suas ferramentas utilizadas no processo.
- ✓ **Etapa 3- Acabamento:** nesta etapa foram observados os procedimentos de acabamento da confecção do jacá.
- ✓ **Etapa final- Usos e descarte:** nesta etapa foi demonstrada a diversidade de usos do jacá.

E para finalizar este item, foi analisado o contexto social dos artesãos a partir da divisão do trabalho, das relações de gênero e do repasse ou não das técnicas, buscando apreender as variabilidades e a recorrência dos comportamentos tecnológicos em seus usos, reutilização e descarte.

#### ❖ PREPARAÇÃO DA MATÉRIA- PRIMA

Em 2011, o trabalho de coleta inicial era realizado somente por homens, que reunidos em grupo, adentravam à mata em busca das tabocas, de onde são retiradas talas de aproximadamente 2,20m (dois metros e vinte), utilizando como ferramentas de coleta o facão e um ferro nas cidades de José de Freitas (PI) e Caxias (MA).

Atualmente este trabalho é realizado tanto por homens quanto mulheres que se dispõem a adentrar a mata em busca de tabocas para a confecção dos jacás, na

comunidade “zundão” devido à proximidade. Pela tradição relatada pelos artesãos, essa coleta da matéria-prima deve ser retirada nos dias em que a lua estiver no período crescente, provavelmente para esta não “bichar”.

Figura 75- Processo de Laxar.



Fonte: SANTOS, F. O, 2011.

### ETAPA 01: Laxar.

Após a retirada da matéria- prima, a primeira etapa de preparação da taboca é o processo de LAXAR, ou seja, a separação das talas que serão utilizadas para confeccionar o jacá, utilizando um facão, como está representada na figura 75 ao lado.

Figura 76- Processo de Lixar.



Fonte: SANTOS, F., O, 2011.

### ETAPA 02: Lixar

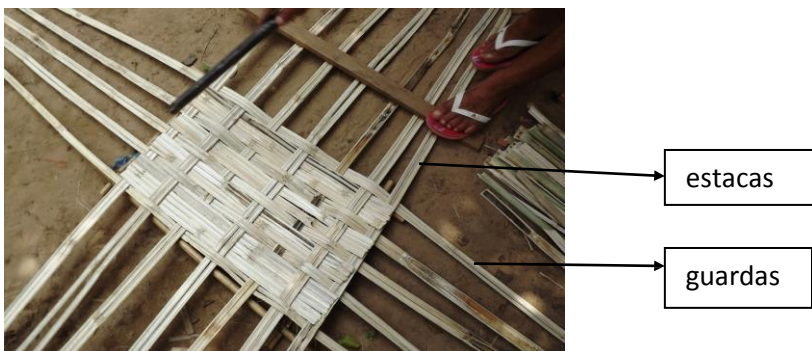
Ainda persiste a preparação da matéria-prima, que após o “Laxamento” é batida e lixada conforme figura 76, utilizando como ferramentas um machado e uma faca. Este processo faz com que as talas adquiram certa flexibilidade para realizar o trabalho de confecção do jacá.

Embora atualmente seja um trabalho eminentemente masculino, a demonstração desse processo foi realizada por D. Antonia para demonstração.

### ETAPA 03: Preparação do fundo do jacá

O processo efetivo de confecção do jacá tem início com a preparação das grades que compõem o fundo que de acordo com a técnica representam as **GUARDAS** (partes menores para a trama) e as **ESTACAS** (partes maiores para a urdidura), onde são utilizadas como ferramentas uma faca, machado e estrutura de madeira, demonstrados nas figuras 77 (grade) e 78 (ferramentas).

Figura 77 - Grade do fundo apresentando as estacas e guardas.



Fonte: SANTOS, F. O, 2011.

Figura 78- Ferramentas para fazer a grade.



Fonte: SANTOS, F. O, 2011

Figura 79- Técnica de confecção da grade que compõe o fundo do jacá.



Fonte: SANTOS, F. O, 2011

A técnica de confecção do fundo é semelhante ao trançado cruzado quadriculado xadrezado a partir da fórmula 2/2, ou seja, a urdidura perpassa a trama dois a dois, ora por cima, ora por baixo, muito próximas uma à outra formando uma grade, de acordo com a figura 79, ao lado.

### ❖ CONFEÇÃO DO JACÁ DEALTOS





Dia 22 de janeiro de 2015 realizou-se a documentação fotográfica e em vídeo (Figura 80<sup>69</sup>) da confecção de um jacá desde a preparação da grade até a finalização deste no qual se observou toda a cadeia operatória que envolve a produção de um jacá:

No processo de produção do jacá, existem além das mãos e pés, duas ferramentas: um facão e um martelo que servem de suporte auxiliar no qual o facão corta as talas que ora são tramas ou urdiduras, e o martelo serve de “batedor” para encaixe das talas na grade,

conforme vê-se a seguir.

#### **ETAPA 04: Preparação da Grade para o jacá**

A preparação da grade é feita com a junção das partes correspondentes às ESTACAS (urdiduras) em sentido vertical para dar a forma gameliforme do jacá, ou como um cesto, de acordo com as figuras 81, 82, 83 e 84.

Figuras 81 e 81- Primeira parte de preparação da grade para o jacá.



Com a ajuda dos pés e das mãos, Sr. Antonio junta as ESTACAS uma a uma em sentido vertical para formar a grade. Esta etapa exige grande esforço físico porque não há flexibilidade devido à largura da taboca.

Fonte: GOMES, G. C., 2015

<sup>69</sup> Fonte: GOMES, G. C., 2015.



Depois de juntar todas as ESTACAS, a boca é amarrada com uma borracha para prender até que seja colocada a grade da boca do jacá, de acordo com as figuras 83 e 84.

Fonte: GOMES, G. C, 2015

A grade que forma a BOCA do jacá, é feita com quatro pedaços de tabocas em forma quadrangular presos por um pedaço de borracha. Para finalizar, a grade é colocada na borda, e retirada a borracha que prende as ESTACAS. A mesma borracha, vai prender a grade da boca nas ESTACAS, e está preparada a estrutura do jacá, para realizar o trançado. Esta etapa esta demonstrada nas figuras 85, 86, 87 e 88.

Figura 85- A grade da boca é colocada na borda da estrutura do jacá.



Fonte: GOMES, G. C, 2015

Figura 86- a grade é amarrada com a borracha para manter a borda segura.



Fonte: GOMES, G. C, 2015



Figura 87- A grade é amarrada à borda pelos quatro cantos.



Fonte: GOMES, G. C, 2015

Figura 88- A estrutura da grade pronta para a confecção do jacá.



Fonte: GOMES, G. C, 2015

### ❖ CONFEÇÃO DO JACÁ DE ALTOS/PI

A confecção do jacá tem complexidade menor se relacionada ao quibano e peneira, porém requer um esforço físico significativo que representa o principal argumento para que as mulheres não o confeccionem. Foi observado também que as cestas são confeccionadas a partir das mesmas técnicas do jacá, porém o acabamento se difere por conta das alças.

Nesta análise foi adotada a nomenclatura de acordo com o Sr. Antonio, o artesão que confecciona os jacás de Altos, com **GUARDAS** constituindo **TRAMA** e **ESTACAS** para a **URDIDURA**, também pelos mesmos motivos que consideramos a produção de D. Florisa.

### O JACÁ DE ALTOS/PI

O trançado do jacá não tem um nome específico, no qual será tratado neste estudo como **TRANÇAR**, e tem início com a técnica de trançar a **GUARDA** (trama) perpassa uma a uma as **ESTACAS** (urdidura) por dentro e por fora, com trajetória em

círculo no sentido horizontal, onde GUARDA é “costurada” sempre para dentro do jacá, conforme será demonstrada nas figuras 89, 90, 91, 92, 93 e 94 a seguir:

Figura 89- Início da confecção do jacá e a técnica do 1/1 guardas e estacas.



Fonte: GOMES, G. C, 2015

A confecção tem início com a estrutura da grade apoiada sobre os pés e o perpasso da GUARDA uma a uma, ora por dentro ora por fora das ESTACAS, com o auxílio de um batedor de ferro.

Figura 90- Confecção do jacá: uso das ferramentas.



Fonte: GOMES, G. C, 2015

Com o uso do batedor e dos pés como suporte, facilita o ato de trançar as guardas, encaixando melhor umas nas outras. A batida tem que ser com força média para não quebrar a guarda.





Fonte: GOMES, G. C, 2015

Os pés, além do apoio, servem para encaixar melhor a GUARDA na ESTACA, conforme figura ao lado.

Figura 92- Retirada da grade da boca do jacá.



Fonte: GOMES, G. C, 2015

Na 12<sup>a</sup> (décima segunda) guarda, a grade que sustenta as estacas na borda, é retirada. Prossegue normalmente o trançado com a mesma técnica.

Figura 93- Mais da metade da confecção do jacá.



Fonte: GOMES, G. C, 2015

Com mais da metade do jacá confeccionado, não é mais necessário utilizar os pés, nem como suporte, nem para o encaixe, conforme figura ao lado.





Com o trançar das últimas guardas, o dispêndio de força física diminui. Nesta etapa, já se configura o final da confecção do jacá.

Fonte: GOMES, G. C, 2015

### ❖ ACABAMENTO DO JACÁ

Todo o processo de confecção do jacá levou aproximadamente 50 minutos de duração, da etapa de confecção, o acabamento é feito com o auxílio do facão, nas quais as sobras das ESTACAS são cortadas, deixando pontas nas guardas das quatro laterais para serem “costuradas” para dentro das GUARDAS paralelas tanto ou à direita, ou à esquerda, de acordo com as figuras 95 e 96.

Figura 95- Acabamento do jacá

Figura 96- Jacá pronto.



Fonte: GOMES, G. C, 2015

Fonte: GOMES, G. C, 2015

No acabamento da boca do jacá, o que sobra da trama é cortada formando ou novas talas ou é descartada no lixo. Com relação aos usos e funções, o jacá possui diversas, como armazenamento, transporte de alimentos ou outros, onde são utilizados especialmente no período de plantação das roças na região.

#### 4.2.3- O contexto social da confecção do trançado de Altos/PI

Ao analisar a cadeia operatória dos trançados produzidos em Altos, pode-se observar que a variação do contexto social de confecção é diversa quando se destacam as relações de gênero neste contexto, ou seja, ao contrário de grupos indígenas tradicionais, onde às vezes somente homens ou somente mulheres produzem e dominam as técnicas e tecnologias de trançar, em Altos estas relações estão pautadas tanto por estes aspectos, quanto pelas relações com o meio em que vivem.

Os quibanos e peneiras, a priori, são prerrogativas de produção das mulheres, onde estas dominam a técnica e a tecnologia de produção, e inclusive de coleta da matéria- prima na mata.

Outro aspecto é que estas técnicas são repassadas em parte por D. Florisa, como por exemplo, as suas artesãs não dominam o processo de preparação da matéria- prima, realizando só a confecção e o acabamento do quibano ou da peneira.

Na entrevista, quando questionada sobre isso, ela se limitou a dizer que “elas não conseguem” aprender esta técnica, porém, o que observamos foi que ao dominar esta, que para ela é considerada principal, existem duas implicâncias: a relação de poder e a relação econômica.

A relação de poder está diretamente ligada ao fato de que as artesãs só têm condições de confeccionar o trançado se a matéria- prima estiver preparada, ou seja, sem preparo não tem quibano, nem peneira, e só há peneiras e quibanos depois da matéria- prima preparada, com as artesãs confeccionando. Lembra o que Mauss (2003, p. 201) chama de “vínculo de direito”, ou seja, existe uma troca de dádivas e retribuições entre as partes quando: “é preciso retribuir a outrem o que na realidade é parcela de sua natureza, e substância”.

A relação econômica está pautada pela necessidade de subsistência de ambas as partes, e a produção depende do trabalho em conjunto das artesãs, onde durante a semana existe a confecção do trançado para no final de semana ser comercializado, com o retorno econômico apenas nestes dias.

Ainda remetendo às falas de D. Florisa, a técnica e tecnologia do trançado ela aprendeu com a mãe, porém a mãe aprendeu com um vizinho antigo, quando esta chegou ao bairro. Isto implica que embora atualmente estas técnicas de trançar quibanos e peneiras sejam usufruto das mulheres, os homens também tem conhecimentos, mesmo que não produzam.

O mesmo se aplica ao jacá, como uma função técnica meramente masculina, com apenas um artesão produzindo e dominando a técnica e a tecnologia no bairro onde mora, embora a esposa também tenha conhecimento desta. Neste caso, a implicância é mais de ordem física, ou seja, como o jacá demanda um esforço físico que necessita do uso da força, em quase todo o processo, a mulher não se dispõe a esta produção de trançado. Outro fato é que este não domina a técnica de confecção do quibano ou da peneira, embora a D. Florisa domine a técnica de confecção do jacá, assim como dos cestos.

Com relação aos usos e funções, ambos utilizam seu material trançado no cotidiano, especialmente no contexto das produção nas roças, como transporte e armazenamento do que produzem, durante o período da farinhada, e ainda no dia-a-dia em tarefas básicas, como na separação de grãos, peneirar, etc.

E por fim, constatou-se que algumas técnicas embora repassadas para os descendentes dos artesãos, atualmente encontram resistências entre os mais novos no sentido de prosseguir produzindo e comercializando os trançados e por se tratar de pessoas idosas ou quase, existe uma preocupação da nossa parte, se o trançado de Altos será preservado, ou se perdera no tempo quando seus atores desaparecerem, por isso a importância de se documentar e preservar esta tradição ainda comum nas nossas populações tradicionais do Piauí.

### **O trançado de fibras no Piauí- algumas recorrências.**

Como um artefato recorrente, os trançados de fibras estão presentes em diversas esferas, diante do que foi demonstrado, e não é raro se deparar com um quibano nas casas, um cofo e um jacá, abanos, constituindo item que possui uso indispensável, sobretudo, no cotidiano das populações, sejam urbanas ou rurais do Norte e Nordeste do Brasil.

Buscando esse sentido, compreender as relações que existentes entre os trançados de ontem e de hoje, através da analogia, baseada no método etnoarqueológico, buscou-se apreender as semelhanças e as diferenças que são retratadas na confecção, do ponto de vista das tecnologias, das técnicas e dos usos e funções destes, considerando as recorrências dos trançados comercializado no Mercado Central de Teresina, do produzido em Altos, além do que foi inventariado nas referências arqueológicas.

A escolha da etnoarqueologia como estratégia metodológica desta análise é porque ela possibilita que se trabalhe com três dimensões de pesquisa: a pesquisa bibliográfica e museográfica, a pesquisa experimental e a pesquisa de campo etnográfica. Isto implica também que:

Sendo um tipo peculiar de observação participante esta estratégia não poderia deixar de empregar alguns dos princípios da prática antropológica, como por exemplo, trabalhar com informantes e contrapor suas informações, se esforçar no aprendizado da língua, imergir no cotidiano dos grupos e procura registrar com detalhamento todas as experiências vividas (SILVA, 2000, p.43).

Neste contexto de análise, a etnoarqueologia tem como função identificar as dimensões singulares e regulares de recorrências do trançado arqueológico demonstrados neste estudo, e se há algum indício de conexão com os tipos de trançados comercializados no Mercado Central de Teresina e confeccionados em Altos/PI, não com a perspectiva de que sejam heranças diretas da cultura material dos grupos pré-históricos, mas com o objetivo de identificar semelhanças de técnicas e tecnologias, no qual veremos a seguir.

Os tipos de trançados de fibras comercializados no Mercado Central de Teresina são deixados em consignação pelos índios dos Estados do Maranhão e do Pará, constituindo abanos, bolsas, cocares, saias de danças, recipientes para fumo, tipiti, entre outros.

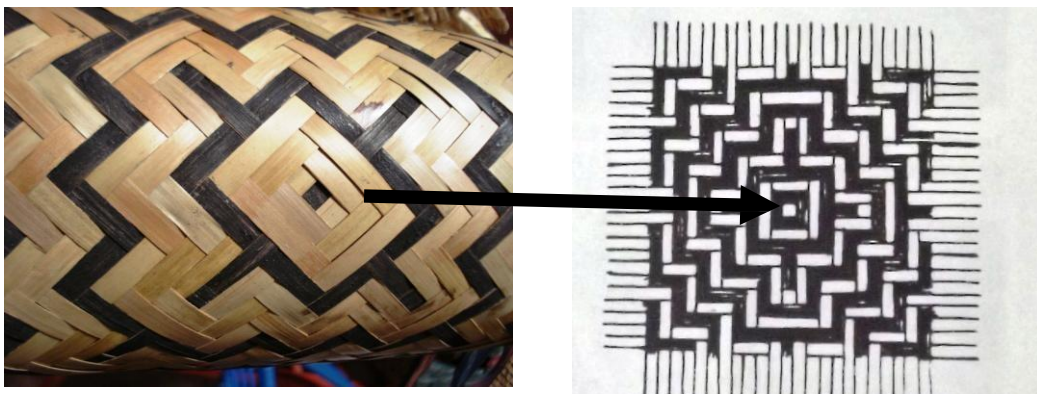


Um dos grupos identificados são os índios da localidade de Barra do Corda (MA), que entre seus trançados estão principalmente bolsas nos tamanhos grande, médio, pequeno e em miniaturas, de acordo com figura 97.

Fonte: SANTOS, F. O, 2011.

Neste sentido foram analisadas algumas semelhanças de acordo com a técnica demonstrada na classificação de Ribeiro (1985). A partir do recurso da analogia com objetivos de identificar semelhanças, observou-se que entre os padrões geométricos e a matéria-prima utilizada, existem aspectos similares entre o padrão geométrico do trançado da bolsa, com o padrão proposto por Ribeiro (1985, p. 84) denominado de Labirinto, que representa uma variante do trançado cruzado sarjado, demonstrados nas figuras 97 e 98:

Figura 97- Fundo de uma bolsa indígena comercializada no Mercado Central de Teresina;  
 Figura 98 - Trançado cruzado sarjado chamado de Labirinto.

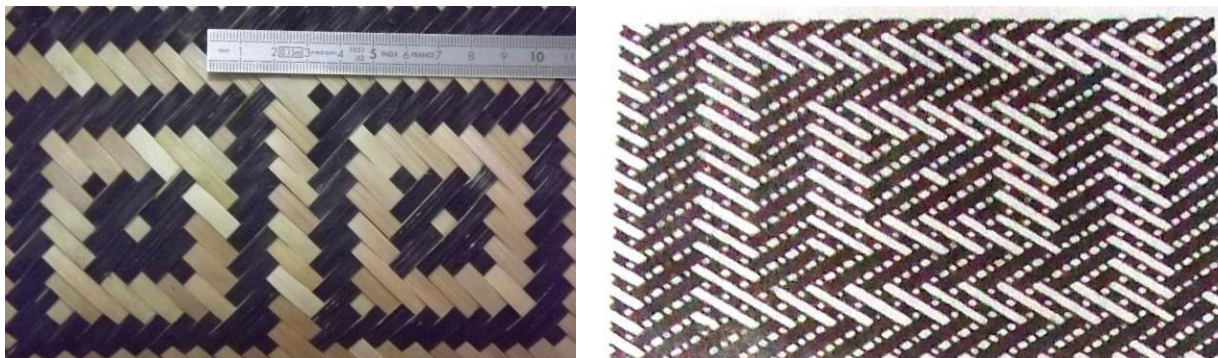


Fonte fig. 97: SANTOS, F. O, 2011. Fonte fig. 98: RIBEIRO, 1985, p. 84.



Outra variante do trançado cruzado sarjado de quadrados concêntricos, assemelha-se com a lateral de uma bolsa indígena decorada de Barra do Corda conforme Figuras 99 e 100, abaixo:

Figura 99 - Bolsa indígena decorada comercializada no Mercado Central de Teresina; Figura 100 - Trançado cruzado sarjado de quadrados concêntricos.



Fonte fig. 99: SANTOS, F. O, 2011; Fonte fig. 100: RIBEIRO, 1985, p. 85.

A bolsa em miniatura dos índios de Barra do Corda (MA) (figura 101), assemelha-se ao cesto boraliforme (figura 102). Este apresenta como função principal armazenar de material para caça, segundo informes dos comerciantes do Mercado Central:

Figura 101- Bolsa em miniatura dos índios de Barra do Corda (MA); Figura 102- Cesto Boraliforme dos índios Krahó.



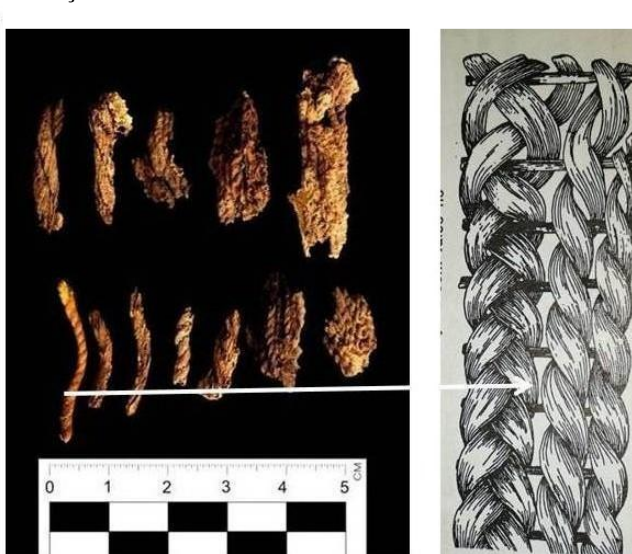
Fonte fig 101: SANTOS, F. O, 2011. ; Fonte fig. 102: RIBEIRO, 1985, p. 111.

No contexto de Altos/PI, as recorrências técnicas semelhantes com a proposta de Ribeiro (1985) correspondem ao trançado cruzado quadriculado ou xadrezado, trançado

cruzado em diagonal ou sarjado, e as variantes conhecidas como “espinha-de-peixe” e “casa de abelha”, conforme já foi demonstrado anteriormente.

A presença de trançado de fibras em contexto arqueológico em sepultamentos e enterramentos pré- históricos do Estado do Piauí, quando conservados, implica na possibilidade de identificar as técnicas e tecnologias presentes na confecção destes trançados.

Figura 103- Vestígios de trançado enterramento 06;  
Figura 104- Trançado de acabamentos decorativos de trança



O sítio Toca da baixa dos Caboclos, localizado no Parque Nacional da Serra da Capivara (PI) apresentou vestígio de material trançado nos esqueletos denominados de 06 e 07. No esqueleto 06, o trançado apresenta características de acordo com que Ribeiro (1985, p. 73) denominou de acabamentos decorativos denominado de trança, de acordo com as figuras 103 e 104.

Fonte fig. 103: LEITE, 2011, p. 145; Fonte fig. 104: RIBEIRO, 1985, p. 73.

Figura 105- Vestígios de trançado enterramento 07; Figura 106- Trançado de acabamentos decorativos de trança.



O esqueleto 07 apresenta a mesma variante de acabamentos decorativos denominado de trança, sendo possível identificar a similaridade desta técnica com a proposta de Ribeiro (1985), na evidencia de uma trança bem elaborada, conforme visto nas 105 e 106:

Fonte fig. 105: LEITE, 2011, p. 151; Fonte fig. 106: RIBEIRO, 1985, p. 73.



Figura 107- Vestígio de trançado do Sítio Toca do Enoque (PI);

Figura 108- Trançado de acabamentos decorativos de trança



A presença de vestígios de trançado foi identificada nos sítios arqueológicos Toca do Enoque e Toca do Alto do Capim, na Serra das Confusões (PI), conforme disposto no Capítulo 2. A técnica dos vestígios da Toca do Enoque assemelha-se

também com o acabamento decorado denominado trança, a partir de Ribeiro (1985), presente nas figuras 107 e 108<sup>70</sup>.

E para finalizar a recorrência de vestígios trançados provenientes de contexto arqueológico no Piauí, no Sítio Ponta Serra da Cangalha (Pedro II/PI), a esteira coletada remete à técnica de trançado conhecida como “espinha –de –peixe” considerando Ribeiro (1985), presente nas figuras 109 e 110.

Fig. 109- Esteira de fibra coletada no Sítio Ponta Serra da Cangalha; Figura 110- Trançado cruzado sarjado denominado “espinha –de –peixe” .



Fonte fig. 109: BORGES, J. F, 2006; Fonte fig. 110: RIBEIRO, 1985, p. 48.

Os trançados adquiridos no Mercado Central de Teresina, por ser de origem de grupos indígenas, foi o que mais se aproximou tecnicamente dos padrões de trançados presentes na classificação de Ribeiro (1985). Para o trançado de Altos, o mais próximo da semelhança é o trançado cruzado, seja quadriculado ou sarjado. E para o trançado

<sup>70</sup> Fonte fig. 107- GOMES, G.C, 2009; Fonte fig. 108:



arqueológico, a semelhança está expressa em um acabamento decorado denominado de trança.

Figura 111- Motivos Geométricos no trançado indígena de Barra do Corda (MA).



Fonte: SANTOS, F. O, 2015.

As singularidades, no entanto, são bem destacadas: para os trançados indígenas, embora apresentando variantes do trançado cruzado sarjado, possui como característica diferencial a decoração que lembra motivos geométricos, também semelhantes aos Padrões de Ribeiro (1985), de acordo com a figura 111.

Para o trançado de Altos, as singularidades estão representadas na forma dos trançados, ou seja, enquanto o quibano tem um trançado fechado, a peneira e o jacá apresentam um trançado aberto, o que influencia inclusive nos modos de usos destes.

E para finalizar, as singularidades presentes no trançado arqueológico está especialmente no uso em diferentes tipos de sepultamentos, entre crianças ou adultos (semiadultos), tipos diferenciados, variando de redes, casulos e esteiras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo buscou demonstrar o quão o trançado de fibras constitui um elemento que persiste a partir de suas singularidades e regularidades, sendo essencial na vida, na subsistência e na memória daqueles que os confeccionam, comercializam ou utilizam, e que reafirma a importância deste como patrimônio arqueológico e cultural pela sua tradição e recorrências até a contemporaneidade.

O primeiro capítulo, ao reportar sua antiguidade ao período clássico da história, e sua origem cheia de funções e usos, ao perpassar os modos como este vem se (re) produzindo e reinventando ao longo dos tempos e o reconhecimento do papel da memória como mediador entre o que já foi e o que ainda é no contexto trançado, ratifica

que os passos do trançado de fibras são persistentes no modo de saber, fazer e usos dos grupos.

O segundo capítulo demonstrou a inserção do trançado de fibras nos rituais funerários da pré- história do nordeste do Brasil, assim como sua mudança de saberes, fazeres e usos no contexto do Brasil colonial, e sua presença como artefato no mobiliário funerário de diversos grupos, dando aval de sua antiguidade em nosso contexto.

O terceiro capítulo identificou o lugar, os saberes e as tecnologia presentes no trançado demonstrando a diversidade de tecnologias de fabricação assim como os padrões que delimitam, por exemplo, as produções artesanais de grupos indígenas que habitam o Xingu e outros.

E por fim, o capítulo quatro, que adentrou o universo das cadeias operatórias do jacá, do quibano e da peneira de Altos, observando as técnicas e tecnologias impressas, e suas relações com o contexto social dos artesãos, assim como apreender os aspectos de singularidades e regularidades presentes neste tipos de trançados, e sua influencia nos usos e funções.

Neste sentido, o exposto final ressalta a importância de se realizar futuramente a proposta de classificação para o trançado de fibras do Estado do Piauí, por todos os aportes identificados na análise de sua cadeia operatória.

## REFERÊNCIAS

AGNOLIN, Adone. Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá.

**Revista de antropologia**, São Paulo: USP, 2002, v. 45 n. 1.

BARRETO, Bruno de Souza. Historiografia e interfaces: um diálogo entre História, Antropologia e Arqueologia. **Revista de Teoria da História**, ano 5, n. 9, jul/2013.

BAYARD, Jean- Pierre. **Sentido oculto dos ritos mortuários: morrer é morrer?**

Trad.: Benoni Lemos. São Paulo: Ed. Paulus, 1996.

BEZERRA, Ângela. DO TRABALHO À MEMÓRIA: UM ENSAIO SOBRE A IDENTIDADE DOS MINERADORES E O PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO DA MINA BREJUÍ EM CURRAIS NOVOS/RN. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 15, n. 36, p. 11-52, ago./dez, 2014.

BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. **Egito antigo**. São Paulo: Editora Abril, 2004.

\_\_\_\_\_, Antonio. **Manual de Arte e Arqueologia Egípcia**. Rio de Janeiro: Sociedade dos amigos do Museu Nacional, 2003.

\_\_\_\_\_, Antonio. **Manual de Arte e Arqueologia Egípcia II**. Rio de Janeiro: Sociedade dos amigos do Museu Nacional, 2004.

BERTRAND, Georges. **Paisagem e geografia física global: esboço metodológico**.

Universidade de São Paulo, Instituto de Geografia, 1972.

BORTOLOTTI, Ieda Maria; GUARIM NETO, Germano. O uso do camalote, *Eichhornia crassipes* (Mart.) Solms, Pontederiaceae, para confecção de artesanato no Distrito de Albuquerque, Corumbá, MS, Brasil. **Acta Botanica Brasilica**, v. 19, n. 2, p. 331-337, 2005.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos avançados**, 1991.

CANCLINI, Néstor García. Los usos sociales del patrimonio cultural. **AAVV. IAPH CUADERNOS. Patrimonio Etnológico, nuevas perspectivas de estudio. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico**, 1999.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: Hucitec, 1996.

CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. A política federal de salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. **Políticas culturais: Teorias e Praxis**, 2010.

COOK, Della Collins; SOUZA, Sheila Maria Ferraz Mendonça de. Toca do Gongo, São Raimundo Nonato, Piauí, Brasil: Uma bioarqueologia retrospectiva. **Revista de Arqueologia**. V. 24, n. 2, dezembro/2012.

CROCKER, William H. Canela Ramkokamekrá: introdução, 2012 < <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/canela-ramkokamekra/2272> > acesso em maio de 2015.

DAVID, Nicholas; KRAMER, Carol. Teorizando a Etnoarqueologia e a Analogia. **Horizontes Antropológicos**. Ano 8, n. 18. p. 13-60, Porto Alegre, 2002.

DA SILVA, Giovani José. História e Antropologia nas fronteiras do extremo norte do Brasil: o patrimônio cultural dos Wajãpi e uma reflexão sobre as artes indígenas. **Antíteses**, v. 7, n. 14, p. 282-300, 2014.

DE JANEIRO, Católica do Rio. Sistema Modular Têxtil: um “modo de fazer” design a partir de conhecimentos tradicionais.

DO NASCIMENTO, FRANCISCO ALCIDES. TERESINA, A CAPITAL QUE NASCEU SOB O SIGNO DO MODERNO E DA POBREZA, 2011 < [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300477414\\_ARQUIVO\\_Teresinamodernaanpuh2011.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300477414_ARQUIVO_Teresinamodernaanpuh2011.pdf) > Acesso em abril de 2015.

DOS SANTOS, Felipe Caetano; DE SOUZA SANTOS, Juvandi. Surgimento da arte pré-histórica e o seu desenvolvimento artístico. **EDIÇÃO SEMESTRAL**, p. 43, 2014.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FAURE, Martine; GUÉRIN, Claude; LUZ, Maria de Fátima da. O material funerário das sepulturas pré-históricas da Toca do Enoque (Parque Nacional Serra das Confusões, Piauí, Brasil). **Revista Anthropozoologica**, Paris, 2011, 46 (1) p. 27-45.

FERREIRA, Carla Veranna Xavier. **Estudo Paleodemográfico no Sítio Ponta da Serra da Cangalha (Pedro II-PI) - estudo preliminar**. 2011. 21f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arqueologia e Conservação de Arte Rupestre). Universidade Federal do Piauí. Teresina/ PI, 2011.

FILHO, Clovis dos Santos Dias; DAS MERCÊS OLIVEIRA, Gilcélia. GRUPOS CRIATIVOS: UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE O ARTESANATO DA COMUNIDADE ARTESÃ DE PORTO DE SAUÍPE-BA.

<

<http://www.faculdedamas.edu.br/revistas/index.php/arquitetura/article/viewFile/353/354>> Acesso em janeiro de 2015.

FRONER, Yacy Ara. Conservação Preventiva e Patrimônio Arqueológico e Etnográfico: Ética, Conceitos e Critérios. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo, n. 5, p. 291- 301, 1995.

GASPAR, Maria Dulce. Cultura: comunicação, arte, oralidade na pré-história do Brasil. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, v. 14, p. 153-168, 2004.

GONÇALVES, Jandir; LIMA, Weeslem; FIGUEIREDO, Wilmara. **Cofos Tramas e Segredos**. São Luis: Comissão Maranhense de Folclore, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e Patrimônio**. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, p. 21-29, 2003.

KOK, Maria da Gloria. **Os vivos e os mortos na América Portuguesa: da antropofagia à água do batismo.** Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

LEITE, Adriana Filgueira. O lugar: duas acepções geográficas. **Anuário do Instituto de Geociências**, v. 21, p. 09-20, 1998.

LEITE, Ledja Suzane da Silva. **O perfil funerário do sítio pré- histórico Toca da Baixa dos Caboclos-** Sudeste do Piauí- Brasil. 2011. 232f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Programa de Pós-Graduação em Arqueologia. Universidade Federal de Pernambuco. Recife/PE, 2011.

LIMA, Danúbia Valéria Rodrigues de. **Sobre morte e gênero: uma análise dos papéis de gênero no contexto funerário dos sítios Justino- SE e Furna do Estrago-PE.** 2012. 171f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Programa de Pós-Graduação em Arqueologia. Universidade Federal de Pernambuco. Recife/PE, 2012.

LIMA, Ivan Francisco Viana; JUNIOR, Domingos Alves de Carvalho. 90 anos de Altos/PI: a Arqueologia também conta essa história, 2012 < <http://ufpi.br/subsiteFiles/patrimoniocultural/arquivos/files/8%281%29.pdf> > acesso em Maio de 2015.

LUCENA, Isabel Cristina Rodrigues de et al. O saber- fazer dos artesãos de Bragança-PA por uma abordagem etnomatemática. 2010.

MANO, Marcel. A CERÂMICA E OS RITUAIS FUNERÁRIOS: XAMANISMO, ANTROPOFAGIA E GUERRA ENTRE OS TUPI-GUARANI. **INTERAÇÕES- Cultura e Comunidade**, v. 4, n. 5, p. 111-128, 2009.

MARANHÃO, Larissa Machado; SILVA, Maria Aparecida da. QUAIS OS SABERES ESCONDE NA ARTE UM BARRO? UM ESTUDO NA COMUNIDADE DE ARTESÃOS DO ALTO MOURA EM CARUARU/PE. **Revista eletrônica interdisciplinar em Negócio e Hospitalidade- REINH.** Ano I, vol. 02, n. 1, 2014.

MARTIN, Gabriela. **Os Rituais Funerários na Pré-História do Nordeste.** 1994

\_\_\_\_\_. **Pré- História do Nordeste do Brasil.** 2ª ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1997.

\_\_\_\_\_; ROCHA, Jacionira. O ADEUS À GRUTA DO PADRE, PETROLÂNDIA, PERNAMBUCO- A tradição Itaparica de coletores- caçadores no Médio São Francisco. **CLIO Arqueológica**, Recife, v. 1, n. 6, 1990, p. 31-44.

MENDES, Mariuze Dunajski et al. Trajetórias sociais e culturais de móveis artesanais trançados em fibras: temporalidades, materialidades e espacialidades, mediadas por estilos de vida em contextos do Brasil e Itália. 2011. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/95458>

MINDLIN, Betty. **Vozes da Origem.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

MOI, Flávia Prado. **Os xerente: um enfoque etnoarqueológico.** São Paulo: Porto Seguro: Annablume, Acervo , 2007.

MORLEY, Jacqueline. **Como seria sua vida no Antigo Egito?** Trad. Maria de Fátima S.M. Marques. São Paulo: Scipione, 1996.

NEVES, Maria Manuela; FERREIRA, Ângela Augusta de Sá; TEIXEIRA, S. F. C. F. Revitalização de uma tecelagem do século XIX: desenhos e padrões. In: **4ª Conferência de Engenharia' Engenharia'2007 -Inovação e Desenvolvimento'**. Universidade da Beira Interior, 2007.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Paisagem Bororo- da terra a território. In: NIEMEYER, Ana Maria; GODOI, Maria Pietrafesa de. (orgs.). **Além do Território:** para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos. Campinas: Mercado das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. Funerais entre os Bororo. Imagens da refiguração do mundo. **Revista de Antropologia**. São Paulo, USP, v. 49, n. 1, p. 283-315, 2006.

OLIVEIRA-PUC-CAMPINAS, Ana Paula Silva. A MEMÓRIA E A TRANSMISSÃO DE SABERES.

PAIVA, Zafeanthy Carvalho de. **O passado que anseia em virar presente:** o (re)conhecimento da Praça da Bandeira como sítio histórico de Teresina. 2011. 94f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arqueologia e Conservação de Arte Rupestre). Universidade Federal do Piauí. Teresina/ PI, 2011.

PASCHOALICK, Leliana Chalub Amim. **A arte dos índios Kaiowá da Reserva Indígena de Dourados/MS:** transformações e permanências, uma expressão da identidade e afirmação étnica. Mato Grosso do Sul: Editora da UFGD, 2008.

PELEGRINI, Sandra C. A. A gestão do Patrimônio Imaterial Brasileiro na contemporaneidade. **História**, São Paulo, 2008.

PEREIRA, Lucas Coelho; MORAES, Maria Dione Carvalho de. **Entre “Teresina nasceu aqui” e “Aqui no Poti e lá em Teresina”:** identidades e alteridades na memória oral do Bairro Poti Velho , Teresina, 2014.

<[http://www.encontro2014.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1397482587\\_ARQUIV\\_O\\_Artigo\\_ABHO\\_Pereira\\_Moraes\\_2014.pdf](http://www.encontro2014.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1397482587_ARQUIV_O_Artigo_ABHO_Pereira_Moraes_2014.pdf)> Acesso em Abril de 2015.

POMPA, Maria Cristina. **Religião como Tradução:** Missionários, Tupi e “Tapuias” no Brasil Colonial. 2001. 461f. Tese (Doutorado em Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2001.

RIBEIRO, Berta G. **A Arte do trançado dos índios do Brasil:** um estudo taxonômico. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1985.

RIBEIRO, Liliane Brum. **Limpendo os osso e expulsando os mortos:** estudo comparativo de rituais funerário em culturas indígenas brasileiras através de uma revisão bibliográfica. 2002. 255f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Núcleo de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis/SC, 2002.

RIBEIRO, Marily Simões. **Arqueologia das práticas mortuárias:** uma abordagem historiográfica. São Paulo: Ed. Alameda, 2007.



RUSSI, Adriana. Cestaria, Homem e Natureza: a arte do Trançado do Rio Juquiá-Guaçu. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v. 1, n. 1, 2004.

SAHR, Cicilian Luiza Lowen; ALVES, Ana Paula Aparecida Ferreira; TOMASI, Tanise. **ARTESANATO QUILOMBOLA: O RESGATE CULTURAL DA PRÁTICA DE CESTARIA A PARTIR DE UMA AÇÃO EXTENSIONISTA**. 8º CONEX, 2011.

SALES, José. O Mercado Central São José de Teresina, 31 de outubro de 2010 < <http://agendateresina.blogspot.com.br/2010/10/o-mercado-central-sao-jose-de-teresina.html> > acesso em maio de 2015.

SANTOS, Fabrícia de Oliveira. **Serra da Guia**: marcas da ocupação humana na paisagem de Poço Redondo/SE. 2004. 254f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Núcleo de Pós-Graduação em Geografia. Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão/SE, 2004.

\_\_\_\_\_. Da sala à cidade: aulas de arqueologia histórica no centro de Teresina. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 16, n. 37, p. 355-371, jan/jun, 2015.

SANTOS, Livia Maria Macêdo et al. Requalificação do centro histórico de Teresina: século XXI. **Seminário Internacional de Investigación en Urbanismo**, 2014.

SANTOS, Marcos Ferreira. Cultura imaterial e processos simbólicos. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo, v. 14, p. 139-151, 2004.

SAUER, Carl O. Geografia cultural. **Espaço e cultura**, n. 3, p. 1-7, 1997.

SENE, Cláudia Malerba Aparecida. **Indicadores de gênero na Pré-História Brasileira**: contexto funerário, simbolismo e diferenciação social- O sítio Arqueológico Gruta do Gentio II, Unaí, Minas Gerais. 2007. 413f. Tese (Doutorado em Arqueologia). Programa de Pós-Graduação em Arqueologia. Universidade de São Paulo. São Paulo/SP, 2007.

SEVERO, Diego Fernandes Dias. “DENTRO E FORA”: OS SIGNIFICADOS DO FAZER ARTESANATOS ENTRE OS KAINGANG NAS CIDADES. **Amazônica-Revista de Antropologia**, v. 7, n. 1, p. 50-72, 2015.

SCHRÖDER, Peter. **Guajajara: cultura material, 2012** < <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/guajajara/543> > acesso em maio de 2015.

SILVA, Cisneiros Daniela. **Práticas Funerárias na Pré-História do Nordeste do Brasil**. 2003. 144f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2003.

SILVA, Fabíola Andrea; NEVES, Eduardo Goes; DE BLASIS, Paulo Antonio Dantas. **Brasil Tupi- Beleza, Rigor e Dignidade**: a cultura material tupi no tempo e no espaço. São Paulo: MAE- USP, 2004.

SILVA, Fabíola Andréa. Etnoarqueologia: uma perspectiva arqueológica para o estudo da cultura material. **MÉTIS: história e cultura**. v. 8, n. 16. p. 121-139, jul/ dez. 2009.



\_\_\_\_\_. Tecnologias em transformação: inovação e (re) produção dos objetos entre os Asurini do Xingu. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Belém, v. 8, n. 3, set- dez- 2013.

\_\_\_\_\_. **AS TECNOLOGIAS E SEUS SIGNIFICADOS:** um estudo da cerâmica dos Asurini do Xingú e da Cestaria dos Kayapó- xikrin sob uma perspectiva etnoarqueológica. 2000. 265f. Tese (Doutorado em Antropologia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo/SP, 2000.

SILVA, Lucas Braga da; FONTES, Mauro Alexandre Farias. Queimaram ossos na Toca do Alto do Capim. **Cadernos Lapaarq**. Vol. XIX, n. 22, 2014, p. 99-122.

SILVA NETO, WALBER A. A PRAÇA COMO LUGAR DE MANIFESTAÇÕES ARQUITETÔNICAS: O caso da Praça Marechal Deodoro da Fonseca em Teresina-PI, 2013  
< <http://www.forumpatrimonio.com.br/paisagem2014/artigos/pdf/266.pdf> > acesso em abril de 2015.

SOARES, Rodrigo Maurício Freire; MARTINS, Silvia Maria Bahia; FISCHER, Tânia. Aprendizagem feita à mão: a experiência do Projeto Maestria em Artes e Ofícios Populares. **APRENDER SE APRENDE APRENDENDO: construção de saberes na relação entre universidade e sociedade**, 2010, p. 152.

SUFIATTI, Tanabi; DOS SANTOS BERNARDI, Lucí; DUARTE, Cláudia Glavam. Cestaria e a história de vida dos artesãos indígenas da Terra Indígena Xapecó. **Revista Latinoamericana de Etnomatemática**, v. 6, n. 1, p. 67-98, 2013.

TORRES, Ana Catarina. Rituais funerários pré- históricos- um estudo antropológico. **Antropologia: memória, tradição & perspectivas** , 1998.

TRIGGER, Bruce G. **História do Pensamento Arqueológico**. Trad. Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2004.

UCHÔA, Glenda. Artesanato e cultura marcam a história centenária do Mercado Central, 28/08/2013. < <http://www.capitalteresina.com.br/noticias/cultura/artesanato-e-cultura- marcam- historia-centenaria-do-mercado-central-2649.html> > acesso em maio de 2015.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. Trançados indígenas norte amazônicos: fazer, adornar, usar. **Revista de Estudos e Pesquisas, FUNAI, Brasília**, v. 4, n. 2, p. 117-146, 2007.

VENSON, Anamaria Marcon; PEDRO, Joana Maria. Memória como fonte de pesquisa em história e antropologia. **História oral**, v. 15, n. 2, p. 125-139, jun./dez 2012.

VERGNER, Cleonice. Os rituais funerários dos cemitérios DEC- Sítio Justino, Canindé de São Francisco, Área Arqueológica de Xingó, SE. **Canindé**. Revista do Museu de Arqueologia do Xingó, n. 5, p.11-50, 2007.

VIANA, Sérgio; VIANA, Emerson. Teresina Panorâmica, 2003. <  
<http://www.teresinapanoramica.com/fundacao.html>> cesso em maio de 2015.

#### **FONTES:**

CARDIM, Fernão. **Tratado da terra e gente do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

D<sup>o</sup> ABBEVILLE, Padre Cláudio. **História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e suas circunvizinhanças**. São Paulo: Siciliano, 2002.

D<sup>o</sup> EVREUX, Yves. **Viagem ao norte do Brasil**: feita nos anos de 1613 e 1614. São Paulo: Siciliano, 2002.

SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado descritivo do Brasil**. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Nacional, 1938, p. 402.

THEVET, André. **Manuscrito Original**. In: MÉTRAUX, Afred. **A religião dos Tupinambás, e suas relações com as demais tribos tupis-guarani**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Nacional e EDUSP, 1979, p. 107.





