

TEÇUME D'AMAZÔN  
FORTALECIMENTO POLÍTICO  
DAS MULHERES  
PRODUZINDO VITALIDADE  
DE CONHECIMENTO  
TRADICIONAL

The lower half of the page features five thick, horizontal, light gray stripes that span the entire width of the page, creating a decorative border.

# TEÇUME D'AMAZÔNIA: FORTALECIMENTO POLÍTICO DAS MULHERES PRODUZINDO VITALIDADE DE CONHECIMENTOS TRADICIONAIS

MARÍLIA DE JESUS SILVA SOUSA

INSTITUTO DE DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL MAMIRAUÁ (IDSM/OS)

NELISSA PERALTA BEZERRA

INSTITUTO DE DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL MAMIRAUÁ (IDSM/OS)

JULIANA MENEGASSI LEONI

UNIEURO

MARIA MARLY DAS CHAGAS OLIVEIRA

ARTESÃ, AGRICULTORA, COORDENADORA DO TEÇUME D'AMAZÔNIA

MARIA ROSENIZE ASSIS AMARAL

ARTESÃ, AGRICULTORA E SÓCIA FUNDADORA DO TEÇUME D'AMAZÔNIA

## **TEÇUME D'AMAZÔNIA: FORTALECIMENTO POLÍTICO DAS MULHERES PRODUZINDO VITALIDADE DE CONHECIMENTOS TRADICIONAIS<sup>1</sup>**

### **Resumo**

Os conhecimentos tradicionais associados ao uso da fibra vegetal Cauaçu (*Calathea lutea*) para produção de artesanato fazem parte de um conjunto de práticas e técnicas corporais reproduzidas no cotidiano de um grupo de mulheres da RDS Amanã (AM). Este trabalho apresenta uma etnografia da produção de artesanato de cauaçu descrevendo a cadeia operatória e seus significados sociais. O estudo de caso mostra que a vitalização da produção de conhecimentos tradicionais não passa apenas por um “resgate” de conhecimentos, mas por um processo dinâmico onde organização política, mercado, saberes, ambiente e economia são acionados para a ressignificação dos conhecimentos tradicionais e seus produtos.

Palavras-chaves: Artesãs, Cauaçu, Conhecimentos Tradicionais.

## **“TEÇUME D'AMAZÔNIA”: POLITICAL EMPOWERMENT OF WOMEN PRODUCING VITALITY OF TRADITIONAL KNOWLEDGE**

### **Abstract**

The traditional knowledge associated with the use of the Cauaçu plant fiber (*Calathea lutea*) for the production of handicrafts are part of a set of body practices and techniques reproduced in the daily lives of a group of women in the Amanã Reserve, in the Amazon. This paper presents an ethnography of the Cauaçu handicraft production describing the operational chain and its social meanings. The case study shows that the vitalization of production of traditional knowledge is not only about rescuing old practices, but a dynamic process where political organization, market, knowledge, environment and economy are activated in order to re-signify traditional knowledge and its products.

Keywords: Artisans, Cauaçu, traditional knowledge.

## **“TEÇUME D’AMAZÔNIA”: FORTALECIMIENTO POLÍTICO DE LAS MUJERES PRODUCIENDO VITALIDAD DE CONOCIMIENTOS TRADICIONALES**

### **Resumen**

Los conocimientos tradicionales asociados al uso de la fibra vegetal Cauaçu (*Calathea lutea*) para la producción de artesanías hacen parte de un conjunto de prácticas y técnicas corporales reproducidas en el cotidiano de un grupo de mujeres de la RDS Amanã (AM). Este trabajo presenta una etnografía de la producción de artesanías de cauaçu, describiendo la cadena operativa y sus significados sociales. El estudio de caso muestra que la vitalización de la producción de conocimientos tradicionales no es solo un “rescate” de conocimientos, sino un proceso dinámico donde organización política, mercado, saberes, ambiente y economía son accionados para la resignificación de los conocimientos tradicionales y sus productos.

Palabras clave: Artesanas, Cauaçu, Conocimientos Tradicionales.

## **TEÇUME D’AMAZON: RENFORCEMENT POLITIQUE DES FEMMES PRODUCTRICES DE VITALITÉ DES SAVOIRS TRADITIONNELS**

### **Résumé**

Les savoirs traditionnels associés à l'utilisation du palmier Cauaçu (*Calathea lutea*) pour la production d'artisanat font partie d'un ensemble de pratiques et techniques corporelles reproduites au quotidien par un groupe de femmes de la Réserve de Développement Durable Amanã (état d'Amazonas, Brésil). Cet article présente une ethnographie de la production d'artisanat avec le cauaçu, en décrivant la chaîne opératoire et ses significations sociales. L'étude de cas montre que la vitalisation de la production de savoirs traditionnels ne passe pas seulement par la sauvegarde des savoirs, mais par un processus dynamique, où l'organisation politique, le marché, les savoirs, l'environnement et l'économie sont impliqués dans la resignification des savoirs traditionnels et de ses produits.

Mots-clés: Artisans, Cauaçu, Savoirs traditionnels.

Endereço do autor para correspondência: Rua Catalão, no 238, Bairro de Santa Tereza Tefé – Amazonas. CEP: 69.470-000.

marilia@mamiraua.org.br      tecumedaamazonia@gmail.com  
nelissa2013peralta@gmail.com      tecumedaamazonia@gmail.com  
julianamenegassi@gmail.com

## INTRODUÇÃO

“Teçume” consiste na forma como as mulheres da Reserva de Desenvolvimento Sustentável Amanã se referem ao ato de tecer fibras vegetais e transformá-las em artefatos domésticos e artesanato comercial. Os conhecimentos tradicionais associados ao uso do Cauaçu (*Calathea lutea*) fazem parte de um conjunto de práticas e técnicas corporais reproduzidas no cotidiano dessas mulheres, desde o início dos anos 2000. Antes disso, os saberes associados ao uso tradicional do cauaçu para a produção de artefatos estavam restritos a um pequeno grupo de mulheres mais idosas que ainda detinham as técnicas de produção de objetos para uso doméstico. A produção manual de objetos e utensílios domésticos não era difundida, pois desde metade do século XX fora quase totalmente substituída pela compra de mercadorias industrializadas, de fácil acesso e de maior *status*.

Mas em apenas quinze anos esse cenário se modificou completamente – saberes e técnicas foram difundidos localmente para um grande número de pessoas e ao reproduzirem-se, modificaram-se assumindo novos significados tanto para seus produtores, quanto para seus consumidores. Atualmente, a produção de artefatos a partir da fibra do cauaçu tem características distintas: seu domínio está difuso entre as mulheres da região, sua produção é destinada ao mercado, faz parte de uma estratégia de fortalecimento político das mulheres e marca a possibilidade de uma alternativa de sustentabilidade socioambiental para a Amazônia (Lima et al. 2006; Sousa 2012, 2013b). Este arti-

go tem como objetivo apresentar uma etnografia da produção de artesanato de cauaçu, descrevendo as técnicas de produção e reprodução e os significados sociais da produção.

Na primeira parte faremos um breve histórico do projeto “Teçume D’Amazônia” esclarecendo o contexto sociopolítico onde se insere o projeto, seus principais atores e objetivos. Como aponta Lemonnier (2013), a cadeia operatória constitui a matéria-prima da etnologia das técnicas. Na segunda parte do artigo, seguiremos “a cadeia operatória” do Teçume D’Amazônia com o entendimento que a decisão sobre onde começa e termina uma técnica é sempre uma escolha *ad hoc* do pesquisador (Lemonnier 2012). Discutiremos também a integração ao mercado como marca diferencial dando novos significados a prática e apresentaremos um efeito da ressignificação da produção de artesanato, qual seja, a preservação da “vitalidade da produção de conhecimentos tradicionais” (Carneiro da Cunha 2010) associada ao empoderamento sociopolítico do grupo de mulheres que os produz.

## O PROJETO “TEÇUME D’AMAZÔNIA” NA RDS AMANÃ

O projeto Teçume D’Amazônia nasce no contexto de uma parceria entre o Grupo de Mulheres do Setor Coraci (RDS Amanã), o programa de artesanato do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá (IDSMS) e o SEBRAE (AM). O Grupo de Mulhe-

res é um empreendimento político e econômico feminino ligado a Associação de Produtores do Setor Coraci (APSC) e foi criado no contexto das ações de implementação da Reserva de Desenvolvimento Sustentável Amanã (RDSA) - que tinha em um de seus objetivos fortalecer a organização política das comunidades locais promovendo a participação equitativa de homens e mulheres neste processo.

É a partir do Grupo de Mulheres e posterior organização como Grupo de Artesãs, que nasce o projeto Teçume D'Amazônia (Sousa 2013b). Na proposta inicial o grupo de mulheres era o espaço de organização e articulação política das mulheres para atuação no processo de implantação da RDS Amanã e como estratégia de geração de renda (Bezerra 2005; Sousa 2001, 2005). Atualmente, os objetivos do grupo são i) fortalecer a organização política das mulheres do Setor Coraci visando garantir os direitos de participação nos processos de tomadas de decisão relacionadas a gestão da Reserva Amanã e ii) aperfeiçoar a produção e a comercialização do artesanato de

cauçú como uma alternativa renda e melhoria das condições de vida das mulheres e suas famílias (Regimento Interno 2016).

A RDS Amanã (Figura 1) é uma unidade de conservação estadual na região do médio rio Solimões (estado do Amazonas) criada em 1998. Em uma extensão territorial de 2.350.000 hectares, a área tem florestas de várzea, terra-firme e igapó. A Reserva abriga uma população de cerca 3.653 pessoas em 84 localidades e sete setores<sup>2</sup> geopolíticos (Moura et al. 2012). A população é composta de comunidades ribeirinhas e indígenas das etnias Miranha, Mura e Kanamari Maku (Oliveira 2010). A economia local é de orientação camponesa, com características específicas do campesinato amazônico (Santos 1980; Lima 1992). A produção econômica das unidades domésticas está diretamente relacionada ao uso direto dos recursos naturais. As principais atividades produtivas da população local são a pesca, a agricultura, o extrativismo vegetal, a caça, a criação de animais e a produção de artesanato (Peralta & Lima 2013).

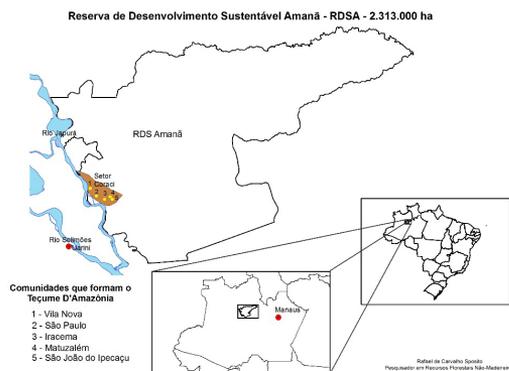


Figura 1- Mapa de localização da RDS Amanã e as comunidades envolvidas no Grupo de Artesãs Teçume D'Amazônia.

O Teçume D'Amazônia é formado por mulheres que são moradoras das comunidades situadas no Paraná do Setor Coraci, canal que faz a ligação entre os trechos do rio Japurá, importante afluente da margem esquerda do rio Solimões. Na sua fase inicial o grupo contou com o envolvimento de 32 mulheres de seis comunidades: Iracema, Matuzalém, Nova Canaã, Vila Nova do Coraci, São Paulo do Coraci, São João do Ipecaçu. Atualmente o grupo está formado por 18 mulheres oriundas das comunidades de Vila Nova do Coraci, São Paulo do Coraci e São João do Ipecaçu. Essas comunidades estão interconectadas por vínculos de parentesco, compadrio, religioso e político.

No Setor Coraci residem 518 moradores distribuídos em 88 domicílios (IDSMS 2006). Das sete comunidades (e dois sítios) do setor, quatro comunidades estão situadas em ambiente de várzea (Vila Nova, Iracema, São Paulo e Ebenezer) e três em terra firme (São João do Ipecaçu, Matuzalém e Nova Canaã) (IDSMS 2006). Estes dois ambientes influenciam e delimitam as atividades econômicas praticadas pelos moradores, predominando a agricultura (principalmente a mandioca para produção de farinha e a banana), a pesca e o artesanato.

Na região do Paraná do Coraci os povoados mais antigos datam dos anos 30 e estavam localizados próximos à entrada de paranás e igarapés que dão acesso às áreas de terra firme (Alencar 2007), onde acontecia o extrativismo da seringa e da sorva (Alencar 2007:82).

Em tempos mais recentes, as mudanças positivas no poder aquisitivo das famílias da região acelerou processo em curso e comum às populações camponesas de substituição de objetos artesanais por seus equivalentes industriais (utensílios, implementos e ferramentas de trabalho) (Lima et al. 2006). Processo este que também se deve ao valor simbólico dos objetos, que conferem status diferenciado aos indivíduos. Com isso o processo de reprodução de práticas e conhecimentos tradicionais de produção de artefatos deixou de ser etapa imperiosa de inserção dos jovens nas atividades produtivas das unidades familiares (Lima et al. 2006:34).

A inserção de mercadorias na cultura material dos povos da Amazônia é um processo histórico, que ocorre desde o início da colonização (Lima et al. 2006). Índios e brancos reconhecem que a mercadoria teve papel central na história do contato (Lima et al. 2006) e da subsunção dos povos nativos aos poderes coloniais (Lima 2010). Esse processo ocorreu paulatinamente e parece estar a caminho de sua *finalização* desde a segunda metade do século XX.

O incentivo a formação do grupo de mulheres faz parte de um processo mais amplo de valorização do artesanato local e inclusão do enfoque de gênero nas ações do Instituto Mamirauá. Esta instituição é uma Organização Social (OS) vinculada e supervisionada pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação que tem como missão “promover pesquisa científica para a conservação da biodiversidade através de manejo participativo e sustentável dos recursos naturais na Amazônia”

(IDSMS 2010). Atua desde 1999 na área da RDS Amanã promovendo pesquisa e assessoria técnica a populações tradicionais para o uso sustentável dos recursos naturais. Neste contexto o Programa de Artesanato do Instituto Mamirauá buscava promover e valorizar as técnicas de manufatura dos objetos artesanais, envolvendo principalmente as mulheres, identificadas como principais detentoras destes conhecimentos (Sousa 2001, 2005).

A produção de artesanato foi incentivada tanto como uma alternativa de econômica para as famílias, mas também como projeto político de construção de uma imagem e identidade regional socioambiental e de uma ação voltada para empoderamento político e econômico das mulheres no contexto de unidades de conservação de uso sustentável.

A parceria com o SEBRAE/Amazonas se deu principalmente no âmbito da organização do trabalho coletivo (com o incentivo ao associativismo) e na integração dos produtos artesanais ao mercado e adequação às suas demandas: como a criação de linhas de produtos artesanais de referência cultural, mudanças no *acabamento*, padronização das peças e criação de canais de venda apropriados. A parceria iniciou em 2003 e prosseguiu até o ano de 2009 quando foram desenvolvidos dois projetos principais, incluindo o Projeto Teçume D'Amazônia.

Atualmente, o Teçume D'Amazônia é formado por 18 artesãs de três comunidades, diferentes fatores como (casamento, mudança das comunidades

para acessar educação escolar e falecimento) justificam a redução do número de mulheres envolvidas no projeto. A produção e comercialização do artesanato de cauçu geram ingressos monetários e maior independência econômica para as mulheres integrantes do grupo. O envolvimento das mulheres com o grupo repercutiu na sua atuação nas esferas políticas de tomada de decisão de suas comunidades, do setor e da unidade de conservação. Agora, Teçume D'Amazônia representa uma identidade socioambiental não apenas do grupo de mulheres, mas do conjunto das populações da Reserva Amanã.

## PRODUÇÃO DO ARTESANATO DE CAUÇU

### *A planta*

*Calathea lutea*, monocotiledônea da ordem Zingiberales, família Marantacea, é uma erva perene, rizomatosa, que emite ramificação aérea (talos) bem desenvolvidos. A espécie ocorre em forma de touceiras que atingem aproximadamente cinco metros de altura (Figura 2). Possui várias folhas simples, basais, e caulinares, possui face abaxial esbranquiçada, ápice amplamente arredondo a truncado, densamente ciliado, tomentosas. Possui inflorescência do tipo espádice, brácteas de coloração marrom-arroxeadas, flores com coloração amarela e sementes envoltas por arilo. Sua distribuição abrange países da América do Sul como Brasil, Peru, Colômbia, Bolívia, Equador, Venezuela e da América Central como Panamá, Cuba, Belize, El Salvador, Costa Rica, Honduras, Guatemala e México (Leoni 2007).



Figura 2 - Cauaçuzais nas margens do Paraná do Coraci e artesã mostrando touceira de cauçu madura. Fotos: Marília Sousa e Juliana Leoni

A espécie está presente nos estágios iniciais da sucessão secundária nas áreas de várzea e cresce em regiões mais altas nos locais abertos para a prática de atividades agrícolas e roças abandonadas. Pode ser encontrada em manchas monodominantes que são denominadas cauaçuzais, em razão da sua ocorrência agregada em forma de colônias. Essas regiões de alta densidade da espécie são terras menos suscetíveis ao alagamento e por isso são locais selecionados para as roças com ciclos mais longos de cultivo (Leoni 2007, 2009; Leoni & Costa 2013). É uma espécie que coloniza as áreas de roça das comunidades e apresenta crescimento vigoroso em áreas abertas, sendo necessária sua capina desde o início do cultivo agrícola para evitar que suplante o crescimento de outras espécies de interesse, sendo considerada por alguns agricultores como “praga” (Leoni 2007).

A parte da planta retirada pelas artesãs para tecer o artesanato de cauçu é o escapo da inflorescência, ou seja,

o caule ou talo maduro - seu olho maduro em estágio reprodutivo, de onde são extraídas as talas que são utilizadas para confecção de artesanato. Um estudo sobre a sustentabilidade da produção de artesanato de cauçu na região do Coraci identificou e mapeou no território onde o grupo de mulheres coletava o recurso 41 cauaçuzais em 2006, perfazendo uma área total de 26.2 hectares, com uma abundância de 44.200 touceiras de cauçu e 860.000 talos maduros, 1,7% destes explorados naquele ano para a produção do artesanato (Leoni & Costa 2013).

O período de maior abundância de talos maduros é o período de enchente e cheia (março a junho). Por isso, a dinâmica da alagação afeta o estoque de talos maduros de cauçu. Em anos de maiores cheias, as terras altas onde estão localizados os cauaçuzais sofrem inundações. Nos anos de 2009 e 2012 ocorreram dois eventos de grandes cheias na região provocando o alagamento de praticamente todas as terras

do setor Coraci na RDS Amanã. Toda a vegetação de várzea alta e os cauçuzais existentes ali foram inundados. Nesses anos, a alagação chegou aos maiores níveis registrados (cota de 38.3 metros em 2009 e 35.8 em 2012) e o alagamento permaneceu por um período mais longo (Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá 2016), com isso as touceiras de cauçu “apodreceram”, os talos ficaram encharcados e tombaram. As grandes concentrações de populações de cauçu presentes no setor sofreram redução drástica, afetando a produção de artesanato do grupo. Nos anos posteriores, havia pouca disponibilidade de cauçu e as artesãs passaram a trabalhar com outra espécie de fibra vegetal, o Arumã (*Ischnosiphon arouma*).

#### **Uso histórico e tradicional do Cauçu (*C. Luthea*)**

O uso de recursos de origem vegetal nas terras baixas amazônicas para a manufatura de objetos trançados na forma de cestos, paneiros e balaios está certamente atrelada a necessidade humana de armazenar, guardar e transportar com segurança produtos e objetos de prestígio e utilitários (Barreto 2010; Amaral 2016). Os primeiros viajantes dos séculos XVI e XVII (Betendorf 1910; Varnhagen 1874) relatam que os índios fabricavam redes, cestos e esteiras.

No início do século XX na região do alto Rio Negro, Kock Grumberg (2005) descreve a ampla utilização de matérias primas de origem vegetal utilizada na confecção de cestarias diversas com finalidades ritualística e

utilitária. Dentre os objetos de cestaria de cunho utilitário, os mais populares eram os paneiros forrados, que tinham tamanhos diversos, sendo a medida padrão um “alqueire” ou 15 kg utilizados na armazenagem e transporte de farinha de mandioca. Ribeiro (1988) descreve os paneiros, como sendo da classe dos cestos paneiriforme, usados no armazenamento da farinha ou para ensacá-la quando destinada à venda, sendo, para isso, forrados com folhas de arumã (*Ischnosiphon arouma*) ou de sororoca (*Ravenala guyanensis* Petersen).

As folhas são muito resistentes e duráveis enquanto estão secas. Segundo Uphof (1959) uma espécie de cera pode ser extraída das folhas. Mas a planta é cultivada também por seu valor ornamental.

Na Amazônia brasileira até a metade da década de 80 era comum a utilização de cestos para armazenagem de farinha de mandioca e de “piracui” (uma espécie de farinha de peixe). A tecnologia aplicada na manufatura de paneiros - utilizando talas de palmeiras forradas com folhas de pariri ou cauçu - funcionava como isolante de umidade, proporcionando uma melhor qualidade do produto por vários meses. (Amaral 2016). Como o pariri, a folha da *Calathea lutea* pode também servir de isolante contra a umidade. Em algumas regiões da América hispânica onde ocorre a espécie (denominada nesses países de *bijao*) se utilizam as folhas para envolver alimentos feitos à base de milho, como *tamales*<sup>3</sup> e, ocasionalmente, para fazer coberturas das casas.

Na região do Coraci, nas décadas que antecederam a produção de cestarias de cauçu como artesanato, as folhas eram as partes da planta mais utilizadas. As folhas eram usadas para tecer a palha usada na cobertura das casas de farinha (chamadas também de *cozinha de forno*), e também para cobrir ou secar os alimentos. O processo de armazenagem da farinha de mandioca envolta na folha de cauçu é denominado localmente pelo termo *empalbar* que consis-

te no ato de proteger ou *forrar* um *paneiro* com folhas para o armazenamento e conservação da farinha de mandioca, de modo a mantê-la conservada em seu estado apropriado para consumo (Sousa 2013a) (Figura 3). Faulhaber & Monserrat (2008) descrevem o uso de *kaa wasu* (folha grande) para fazer a conservação da mandioca entre os povos indígenas da região do Médio Solimões e seus afluentes.



Figura 3 - Confeção de paneiro de cauçu tradicional e paneiro guarnecido com folhas de cauçu e com farinha de mandioca. Fotos: Marília Sousa, abril 2013.

Os moradores da Reserva Amanã denominam os paneiros feitos do *olbo* do cauçu como *paneiros olbudos*, fazendo referência as suas tramas grandes (Sousa 2011). As talas utilizadas para fazer os paneiros devem ser mais grossas para garantir maior resistência e durabilidade, portanto não necessitam de um beneficiamento apurado como a tala usada para fazer artesanato decorativo.

O caule do cauçu é composto de duas partes a *capa* e o *olbo*, sendo a *capa* a parte exterior do caule que envolve a parte interior do caule ou seu âmagô (olho). Quando beneficiada, a capa forma talas bem grossas usadas para a confec-

ção de *tupés* usados como leitos para dormir. O *olbo* era utilizado tradicionalmente para tecer *paneiros* (para o armazenamento da farinha), *tipitis* (usados na prensagem para secar a massa de mandioca), peneiras usadas para coar a massa de mandioca e *balaíos* (para guardar as peças de vestuário da família e como cestos usados como leitos dos bebês recém-nascidos). Silva (2006) descreve que no Setor Coraci as mães tinham o costume de tecer grandes balaíos, chamados de *balaiões* para guardar especialmente as roupinhas dos filhos. Para cada recém-nascido se fazia um grande balaio, usado como um bercinho para o bebê (Silva 2006: 08).

*Tipé* é uma palavra de origem tupi e consiste num trançado de duas dimensões e tamanhos variados, usado como leito, assento, cobertura e divisória interna e entrada das casas e como para-vento. E, ainda para cobrir a carga das canoas (Ribeiro 1988:52). O *tipiti* um termo também originário do tupi, e consiste numa espécie de prensa ou espremedor de palha trançada usado para escorrer e secar tubérculos, normalmente mandioca (Faulhaber & Monserrat 2008:112).

### ETAPAS DA PRODUÇÃO

A produção de artesanato de cauçu ocorre o ano todo, dependendo da disponibilidade de matéria-prima a ser beneficiada, da demanda de produtos pelo mercado consumidor e da capacidade de produção das artesãs. As etapas da produção consistem em i) coleta e transporte, ii) beneficiamento da tala, iii) tintura, iv) teçume, v) comercialização.

#### *Coleta e transporte*

A primeira etapa da produção é a coleta da matéria-prima nos cauçuzais, que é feita com maior frequência no

período reprodutivo das plantas, de março a junho (Figura 4). A coleta é feita pelas artesãs e/ou seus familiares, em eventos que duram em média uma manhã ou uma tarde inteira. O tempo de coleta depende principalmente da quantidade de talos a ser extraída e de sua disponibilidade nas áreas de coleta. Usando canoas com motores de popa, as pessoas envolvidas na coleta se deslocam até os cauçuzais.

A extração deve ocorrer nas áreas de uso exclusivas de sua comunidade – já mapeadas e incluídas no Plano de Manejo da unidade de conservação.

“Quando nós fomos fazer o mapeamento a Niele envolveu homens e mulheres e aí ela foi perguntando onde tinha cauçu para os homens e os homens iam dizendo. Ninguém produzia nessa época, mas aí a gente descobriu [onde tinha]. Os homens sabiam onde tinha porque eles roçavam para fazer bananal na várzea” (Maria Marly, 53 anos)

Quando as artesãs precisam utilizar cauçuzais fora das áreas de uso de suas comunidades, o acesso a essas outras áreas deve ser negociado com as comunidades que detém a posse desses territórios.



Figura 4 - Coleta e transporte de feixes de talos de cauçu. Foto: Marília Sousa

Os coletores percorrem os cauçuzais identificando talos maduros através da coloração do âmago da planta - se for preta o talo está apto para coleta (Sousa 2013). Os talos maduros são cortados e agrupados em pequenos feixes, próximos às touceiras e por todo o trajeto. Cortam-se os talos na parte inferior do caule, na sua base, deixando a *capa* para proteger o âmago durante o transporte. A *capa* do caule do cauçu ajuda a conservar o âmago para uso posterior até oito dias depois da coleta.

A quantidade de talos cortados vai depender da disponibilidade de talos maduros em cada touceira encontrada, do tempo disponível e da quantidade de pessoas envolvidas na coleta, bem como da capacidade dos coletores de carregá-los até a canoa. Cada feixe pode conter duas a três dúzias de talos de cerca de dois metros. Os feixes são amarrados com enviras (*Guatteria* sp.) ou cipós e organizados dentro das canoas para o transporte até as comunidades. A envreira é um arbusto da família das Anonáceas, de onde se extrai a entrecasca para fazer a alça dos cestos cargueiros (Ribeiro 1988:63). Durante o transporte, procura-se evitar os atritos dos talos com a canoa sobretudo, se tiverem usando lanchas de alumínio.

Nas comunidades, os feixes são colocados em área sombreada para prevenir o ressecamento e garantir qualidade dos talos. Em geral são posicionados embaixo dos assoalhos das casas de palafita ou debaixo de árvores sempre na posição horizontal para não dobrarem e perderem sua *forma*. Geralmente o beneficiamento se dá no dia seguinte

à coleta, mas os talos podem ser beneficiados até oito dias depois de sua coleta.

A reprodução dos saberes associados ao uso e manejo da *Calathea lutea* se dá por meio de um conjunto de práticas. A primeira delas é a associação. Agricultoras especialistas e artesãs aprendem a manejar os cauçuzais por meio da associação com suas práticas agrícolas. Artesãs especialistas na identificação dos talos maduros e em sua extração relatam sentirem-se como se estivessem “arrancando uma roça madura, ou trabalhando no bananal.” Os saberes que detém sobre o manejo da roça e do bananal aplicam ao realizar a coleta de cauçu. Um exemplo é o uso do fogo no manejo das áreas agricultáveis, fator que destrói os tecidos aéreos das touceiras, mas que permite a germinação das sementes (Leoni & Costa 2013). Duas artesãs geralmente se reúnem para fazer a coleta do recurso e garantir a realização das melhores práticas nessa etapa da produção, evitando o desperdício.

Além disso, as artesãs agricultoras desenvolvem um processo de observação, criação de hipóteses e experimentações – processo típico das práticas de agricultores do médio Solimões (Lima et al. 2012). Um resultado desse processo foi a técnica de extração cuidadosa apenas de talos maduros, deixando parte dos talos reprodutivos e todos os juvenis.

Outro conjunto de experimentações foi realizado entre as artesãs e a pesquisadora Juliana Leoni, no período de julho a dezembro de 2006, quando

foram conduzidos experimentos de plantio de sementes de cauçu, monitoramento da regeneração de touceiras e monitoramento do tempo de amadurecimento de talos verdes e senescência de maduros. Para acompanhar o processo de amadurecimento de talos, foram feitas amostras de quatro touceiras e monitorados o tempo de amadurecimento de talos verdes e morte dos maduros, de modo a estabelecer uma estimativa do número de talos maduros produzidos anualmente por touceiras (Leoni 2007). Sobre a regeneração das touceiras cortadas, o objetivo principal era compreender o efeito ocasionado pelo corte nas touceiras maduras, uma prática utilizada pelos agricultores para instalação de novas roças (Leoni 2007). Três artesãs acompanharam a regeneração de cinco touceiras que foram cortadas na sua base. A cada 15 dias anotaram o crescimento em altura e produção de folhas.

Os resultados desses experimentos corroboraram com as observações das artesãs e de outros moradores locais a respeito, por exemplo, da germinação, que ocorre rapidamente depois da reabertura de capoeiras, quando há maior disponibilidade de luz no ambiente. Outra observação das artesãs corroborada pela pesquisa é que, após a queima da vegetação derrubada para as roças, as plântulas de cauçu germinam em abundância, indicando a tolerância da semente ao fogo (Leoni 2007). Para uma das artesãs entrevistadas: “*o bicho [cauçú] é da capoeira, ele precisa de sol*”.

Assim, podemos observar que não se trata de um processo de resgate de conhecimentos, mas de investigação e

experimentação que gera descobertas e inovações, e que abrange diferentes etapas da cadeia operatória.

### **Beneficiamento do talo**

O processo de beneficiamento se inicia com a retirada da capa protetora da planta. A capa pode ser descartada ou aproveitada para fazer o tupé comum ou tupé chamado *brutal*, com fibras dispostas em trama tradicional, sem grafismos ou corantes (Leoni 2009).

Em seguida, os talos são cortados no tamanho correspondente ao modelo do artesanato que será confeccionado. Tupés e cestarias de grande porte necessitam de talos maiores. Por exemplo, talos cortados para fazer peneiras grandes devem medir 80 cm e talos para confeccionar balaios grandes devem medir 130 cm.

Com uma faca ou terçado bastante amolados, os talos são raspados. A *raspagem* é feita para retirar a coloração verde do talo, produto da clorofila presente na planta, e com isso permitir a absorção dos tingimentos naturais nas talas. Essa etapa é feita sempre na posição sentada. Maridos e filhos das artesãs têm ampla participação nessa etapa do processo.

Em seguida, as artesãs começam a “destalar”, ou seja, remover do talo fasquias finas e alongadas chamadas de *talas*, cuja largura depende do tipo e do tamanho do artesanato que será confeccionado. De um talo maduro, com cerca de 20 cm de espessura, podem ser extraídas de sete a doze talas.

Este processo tem duas fases. Primeiramente (i) com auxílio de uma faca

são feitos pequenos cortes no sentido longitudinal da parte superior do talo, definindo a largura das fasquias desejadas. Em seguida, (ii) as fasquias são retiradas com as mãos, uma a uma, e com muito cuidado. A posição utilizada, sentada ou em pé, depende do tamanho do talo e da habilidade da artesã. Quando os talos são maiores as talas são extraídas em pé, quando menores na posição sentada.

As artesãs relatam que no início das atividades do grupo tinham dificuldades de retirar as talas de modo que não se rompessem. Ao longo dos anos de prática, as especialistas desta etapa sugeriram que a melhor técnica seria “destalar” no sentido inferior para cima. Partindo da base do talo, que estava enraizada no solo, para a parte superior. Essa técnica evita o rompimento da tala e, conseqüentemente, o desperdício.

Antes de ser tingida, retira-se ainda da porção interna da tala a sua parte mais rugosa chamada de *bucho* - esta ação é chamada de tirar o *bucho da tala*. Com o auxílio de uma faca ou um terçado são feitos pequenos cortes no sentido horizontal na ponta da tala e a partir daí o *bucho* é extraído aos poucos, preferencialmente apoiando-se a tala com o braço junto ao corpo. Tira-se uma ou duas camadas de material até que a tala

fique bem maleável com a flexibilidade necessária para tecer o artesanato. Somente após essa “limpeza” ou extração do *bucho*, a tala pode ser considerada totalmente limpa e pronta para ser tingida.

Para realizar a ação é preciso delicadeza e paciência (ou “mão leve”), do contrário a tala pode partir. As artesãs revelam que o *segredo* é não puxar de uma só vez, mas retirar a fasquia devagar puxando a tala aos poucos para baixo, ação chamada de *arrear*. Segundo elas, a técnica foi desenvolvida por meio da intensa repetição da ação.

Durante as oficinas e nas suas comunidades, as artesãs comparavam entre si a “qualidade” de suas talas, observando sua espessura. A artesã Sânia Oliveira se tornou reconhecida pelo grupo como a especialista em beneficiamento, ensinando às demais a espessura ideal da tala – um ponto o mais flexível possível e espesso o suficiente para que não se rompa facilmente na hora de tecer. As artesãs identificam esse *ponto certo* pela textura macia da tala. Embora indiquem um contexto de *descoberta* da maneira mais adequada de executar a ação, na prática as artesãs desenvolvem técnicas e performances corporais (Sousa & Montardo 2014). A figura 5 apresenta as etapas descritas.



Figura 5 - Etapas de beneficiamento da tala de cauçu: (A) Retirada e descarte da capa protetora; (B) Corte dos talos; (C) Raspagem do talo; (D-F) Extração das tiras de talas pequenas e grandes; (G) Retirada do bucho da tala por artesã adulta; (H) Jovem artesã replicando gesto de apoio da tala entre braço e o corpo. Fotos: Marília Sousa e Jusselma Coutinho.

### Tinturas naturais

Os principais corantes naturais utilizados pelo grupo Teçume D'Amazônia no tingimento das cestarias feitas com as fibras vegetais do cauçu são o anil (*Indigofera spp.*), o crajirú (*Arrabidaea chicao*), a safroa (*Curcuma longa*) e o urucu (*Bixa orellana*).

O Crajirú é um cipó amplamente cultivado nos quintais das moradias das famílias. A coloração é extraída da sua folha fervida para a fixação dos pigmentos vermelho-terra, laranja e na combinação com terra molhada (lama) fixa também a coloração preta nas fibras vegetais. Para produção destes dois tipos de pigmentos são utilizadas duas espécies de crajiru denominadas de *crajiru da folha miúda* e *crajiru da folha graúda*.

O urucu<sup>4</sup> é uma arvoretinha nativa da América tropical. Do arilo de suas sementes se extrai a matéria-prima para a tintura vermelha. A palavra Urucu é de origem tupi e significa vermelho. A planta é utilizada por diversos povos indígenas, como os Bororo e os Xikrin do Cateté, para pinturas corporais, para tingir objetos ou mesmo para a proteção da pele contra o sol e picada de insetos (Leoni 2007).

O anil é um arbusto de pequeno porte com ampla distribuição no território nacional. É uma planta comum na área de algumas comunidades ribeirinhas, nascendo espontaneamente em áreas ensolaradas da várzea. As folhas removidas pelas artesãs, são maceradas e imediatamente colocadas em imersão para posterior fervura junto às fibras de cauçu.

A safroa, ou açafraão é uma planta originária da Índia. É uma herbácea cujos rizomas, ou *batatas* como são chamadas localmente, são extraídos, limpos, ralados e fervidos para a obtenção da tonalidade amarela.

Corantes naturais possuem amplo uso e significado desde as sociedades

indígenas pré-Colombianas até o presente. Existe um movimento atual no mercado consumidor “verde” que valoriza produtos naturais. Os corantes naturais usados atualmente para tingir as peças de artesanato estão associados ao uso na medicina popular e na alimentação das comunidades ribeirinhas do médio Solimões. O anil, usado pelas mulheres para tingir roupas é também usado para fins medicinais. O crajirú é reconhecido como excelente para a cura de doenças do trato urinário feminino e o açafão é usado no tingimento da farinha. O urucu é conhecido como colorau por ser utilizado para colorir alimentos.

Devido ao seu uso medicinal e na alimentação essas espécies em particular não deixaram de ser cultivadas localmente – o que permitiu que as artesãs realizassem experimentações com essas plantas, testando sua eficiência no tingimento das fibras vegetais usadas para o artesanato.

Enquanto a prática de tecer tenha sido ensinada por mulheres mais velhas, o uso dos corantes na tintura de fibras para produção de artesanato foi uma *descoberta* recente das mulheres ribeirinhas do médio Solimões.

Um evento demonstra o contexto local de experimentação e troca de saberes. Uma artesã que tingiu suas talas de cauçu com o crajirú e deixou-as para secar durante a madrugada. Mas o vento deslocou as talas tingidas do local onde estavam para um solo argiloso e encharcado pela chuva. Pela manhã, quando artesã foi recolher suas talas, encontrou-as sujas de lama no chão, fi-

cou contrariada com o acontecido, mas ainda assim resolveu limpá-las para não desperdiçar o trabalho realizado no dia anterior. Durante a lavagem das talas ficou surpresa e satisfeita com a cor preta e brilhante das talas. O acontecimento foi divulgado ao grupo e se tornou uma prática de tingimento.

Tingem-se as talas por meio da sua fervura com os corantes naturais. As talas são imersas em panelas de alumínio contendo água e o corante desejado e levadas ao fogo (em geral em fogão a lenha), onde são fervidas durante um tempo que varia conforme a coloração intencionada pela artesã (média de uma hora).

Para obter a coloração amarela as talas são fervidas com o rizoma ralado do açafão. Antes de serem fervidas com as talas, as folhas do anil são maceradas manualmente dentro da água. Do crajiru fervem-se as folhas para obtenção do pigmento vermelho-terra (folhas maiores), laranja e/ou vermelho-tijolo (folhas menores) e para a coloração preta mistura-se as talas já tingidas de vermelho-terra com a terra molhada. As talas na coloração alaranjada, ao serem misturadas na lama, atingem uma tonalidade marrom ou marrom-avermelhada. O gradiente de cores desenvolvido por meio de observações e experimentações demarca a assinatura do artesanato do grupo.

Depois da fervura, as talas são lavadas em água corrente do rio e depois ou são colocadas para secar dentro das casas ou são secas com um pano. Em seguida, as talas são organizadas em pequenos feixes conforme o tamanho

e a coloração e são guardadas para a etapa posterior.

Todo esse processo de experimentações com uso de tinturas naturais começou em 2005 após a realização de uma oficina sobre tinturas naturais realizada em parceria pelo Instituto Mamirauá e o SEBRAE-AM. A partir daí, o uso dos corantes naturais para acentuar padrões de grafismos foi incorporado definitivamente no processo de produção de artesanato de cauçu. A combinação das tinturas e criação de diferentes grafismos incorporados nas peças estabeleceu uma marca diferenciada aos produtos, agregando valor, tanto econômico como simbólico, ao repertório de produtos artesanais do grupo.

### Teçume

Antes da formação do grupo, a habilidade de tecer fibras vegetais transformando-as em artefatos era uma destreza dominada por poucas mulheres mais velhas, que faziam os artefatos usados no trabalho familiar de processamento da mandioca (peneiras, paneiros, tipitis), ou no uso doméstico (tupés e balaies). A noção de “destreza” é usada para designar as pessoas que têm o senso da adaptação de seus movimentos bem coordenados a *objetivos*, que têm hábitos, que “sabem como fazer” (Mauss 2003:411) e que *desejam* performar essas práticas.

O contexto da aprendizagem de tecer artefatos ocorria anteriormente principalmente no contexto doméstico, por meio da observação atenciosa do trabalho dos mais velhos, ou da trans-

missão intencional entre as gerações - mães e filhas e noras, pais e filhos, avós e netos. Ou seja, a reprodução das práticas e técnicas ocorria no contexto doméstico e do trabalho organizado pelas relações de parentesco. Algumas mulheres relatam que aprenderam a tecer observando suas mães, mas enquanto eram jovens solteiras não costumavam tecer com frequência. Apenas depois que constituíram família sentiram necessidade de tecer seus próprios utensílios domésticos, principalmente paneiro, peneira e balaio.

A autonomia de um casal, após sua união conjugal é apenas adquirida por meio da posse de seu próprio trabalho e produção agrícola independente, ou seja, após a sua primeira roça (Lima 2006: 146). O casal deve adquirir ou produzir os artefatos para uso doméstico, acionando seus conhecimentos sobre as práticas de produção dos artefatos mais comuns, como as *peneiras de roda*, um dos utensílios fundamentais na rotina da família ribeirinha. Em razão de sua importância local, há uma disseminação e apropriação local do sistema de conhecimento da feitura deste objeto; de modo geral, as mulheres casadas sabem confeccionar peneiras, um saber que é transmitido de mãe para filha dentro do princípio de observação (Lima et al. 2006).

Já no contexto atual de organização das artesãs, observamos que a transmissão de conhecimentos sobre as técnicas de teçume ocorreu dentro de um processo de aprendizagem coletivo, motivado por uma combinação de interesses. Um deles era o incentivo à organização do grupo de mulheres e a produção de

artesanato como atividade geradora de renda (Bezerra 2016).

Entretanto, como poucas mulheres dominavam a técnica de teçume foram promovidos encontros formais de ensino-aprendizagem, denominados de *oficinas*, onde as mulheres mais experientes faziam demonstrações da técnica e as iniciantes repetiam as ações monitoradas pelas *professoras*.

A primeira *oficina* foi organizada pela equipe do Projeto Amanã<sup>5</sup> em 2001. Nessa ocasião duas moradoras<sup>6</sup> locais que dominavam a técnica foram convidadas a ensinar outras mulheres do grupo como tecer objetos com fibras vegetais. As oficinas iniciais eram direcionadas ao aprendizado da técnica de tecer determinados artefatos (balaio, peneira, abano). A regularidade das oficinas e a motivação das artesãs possibilitou um contexto de aprendizagem dinâmico. As artesãs que aprendiam com mais facilidade foram auxiliando as demais e os conhecimentos e práticas acabaram disseminados entre as mulheres do grupo. Após quatro anos de atividades dentro do grupo, a maioria das artesãs passou a dominar as técnicas de tecer artesanatos com talas de cauçu. Mas ainda assim, nota-se que houve um processo de especialização, referente tanto aos modelos de artefatos, como de determinada fase do teçume. A confecção de uma peça é feita tanto individualmente como em pequenos grupos de artesãs. Dúvidas, descobertas e respostas técnicas são compartilhadas nesta fase da produção.

O teçume ocorre em três etapas principais: “**iniciar**”, “**levantar**” e “**fazer**

**acabamento**”. Dependendo do modelo dos objetos algumas artesãs podem ter maior ou menor habilidade em cada etapa. Para agilizar o trabalho, algumas artesãs dedicam-se a etapas específicas (Figura 6).



Figura 6 - Artesãs tecendo e compartilhando conhecimentos nas oficinas.

Fotos: Jusselma Coutinho

Lima *et al.* (2006) relatam que uma artesã que tem maior habilidade em uma das três etapas do feitiço do teçume – iniciação da base do teçume, continuação e acabamento do teçume –, se responsabiliza por sua execução para um número grande de peças, depois as demais dão continuidade ao teçume das peças, executando as outras atividades demandadas, para as quais possuem, igualmente, mais habilidade” (Lima *et al.* 2006:30).

Esta era uma prática comum nos primeiros cinco anos de atividades do grupo quando os teçumes eram feitos com o envolvimento de todo grupo (tanto nas comunidades como durante a realização das oficinas). Com o passar dos anos essa dinâmica de produção

foi sendo modificada. Atualmente essa divisão de tarefas é feita no contexto familiar, envolvendo principalmente filhas adolescentes e jovens, onde as mães se encarregam de iniciar ou finalizar a peça e as filhas mais jovens dão continuidade ao teçume. A medida que as filhas passam a se engajar no trabalho, adquirem habilidades, demonstram maior destreza e rapidez em iniciar e terminar o teçume dos artesanatos, dispensando o auxílio da mãe. As artesãs mais velhas explicam que “as jovens têm *mais cabeça* para fazer tudo rápido”, pois a idade e a suposta ausência de preocupações com a família e outras atribuições domésticas permite seu engajamento no processo como um todo.

Tecer artesanatos é antes de tudo uma performance corporal (Sousa & Montardo 2013). Em geral o artesanato é confeccionado na posição que provoca conforto físico para as artesãs e maior mobilidade para tecer. Tecer sentada no assoalho das casas é por excelência a posição preferencial, especialmente porque o processo de tecer exige o uso de mãos e pés, sobretudo, na sua fase inicial, onde as talas precisam ser *prensadas* com os pés enquanto as mãos ficam livres para realizar o movimento de entretrançar as talas. Quando o *fundo* da peça e sua parte lateral já estão formados, e se artesã preferir, pode sentar-se numa cadeira ou numa rede para dar continuidade ao *teçume*. Mas peneira e tupé são dois objetos cuja confecção demanda que artesã assuma a posição sentada durante todo o processo.

Antes de iniciar o teçume a artesã separa as talas que serão usadas e escolhe o grafismo a ser aplicado. A etapa de “iniciar” o artesanato consiste em dispor num local plano as talas necessárias para o modelo de artesanato em questão e iniciar o processo de tecer. Essa fase é denominada por Ribeiro (1985) de “começo do trançado” também designado de “centro dos cestos” ou “umbigo” (Adovasio apud Ribeiro 1985:60). Umbigo, é uma nomenclatura usada pelos índios Tiriyo para essa parte dos seus artefatos trançados cujo termo simboliza o centro e nascedouro do artefato (Frikel apud Ribeiro 1985:60).

Utilizaremos o exemplo do processo de teçume de uma *peneira decorativa quadrada*. Segundo as artesãs esta peneira é um dos artesanatos mais procurados pelo mercado consumidor. Esse objeto “é uma evolução estilizada da tradicional peneira de massa” (Lima et al. 2006:30). As peneiras decorativas são feitas em três tamanhos (grande, média e pequena) e alguns elementos marcam o diferencial de seu modelo em comparação com as peneiras tradicionais utilizadas para peneirar a massa de mandioca: o tamanho, o aperfeiçoamento da técnica de tratamento das talas, o acabamento e tingimento das talas combinado com o tipo de grafismo que será aplicado na peça.

Para tecer uma peneira quadrada grande padronizada em 27 cm, as artesãs separam previamente as talas tingidas e as talas de cor natural. Uma peneira grande é feita com 80 talas de um lado e 80 talas de outro (essa medida é calculada pelas artesãs em três palmos e

meio). Em geral são preparadas mais talas para garantir reposição em caso de ocorrer rompimento. Assim, colocam-se as talas no assoalho da casa e aos poucos inicia-se o teçume.

“Primeiro arrumamos as talas em cima do *assoalho*, tala por tala. Se formos fazer o grafismo que chamamos de *jibóia*, montamos sete talas e colocamos as talas até que fique no formato bordado. Então, levamos em frente, medindo com a régua ou com a mão o tamanho que vamos tecer. Depois, viramos para o outro lado e montamos novamente tala por tala, tecendo o trançado, até que fique o padrão de tamanho desejado. Já se sabe o tipo de grafismo quando estamos montando a peça, quantas talas precisamos, por isso já pegamos a quantidade certa. Levantamos duas talas e prensamos outras duas, e assim por diante, até que se transforme no grafismo. É assim - já temos na mente como vamos fazer. Cada grafismo tem um tipo de trançado” (Maria Rosenize Assis Amaral, 51 anos).

A artesã que descreveu a confecção da peneira tece em média cinco peneiras por dia, com duração em torno de duas horas e meia de trabalho para cada peneira. Quando está tecendo a peneira, os cabos que vão sustentar o *pano* da peneira e que são feitos de uma palmeira chamada *paxiubinha*, já estão sendo previamente preparados. Tarefa em geral feita pelos maridos ou filhos. Dependendo da disponibilidade de tempo, algumas artesãs também realizam o beneficiamento dos cabos. A artesã passa as medidas do cabo e orienta o marido ou filho no preparo destes. O acesso a *paxiubinha* ocorre de duas

formas: por meio de compra - quando são feitas encomendas aos moradores das comunidades que dispõem de um volume maior da espécie em suas áreas de uso; ou quando os maridos e/ou filhos vão caçar e encontram a palmeira. Somente depois de tecer todas as peneiras é que serão colocados o cabo. Segundo as artesãs esta é fase considerada mais demorada porque ainda precisam ser realizados dois teçumes que consiste em trançar a borda interna e externamente ao cabo para deixar o teçume reforçado. Após essa etapa é feito o *arremate* (acabamento), que consiste em *aparar* com uma tesoura os *fiapos* que sobram da tala. Por fim, a última fase é passar andiroba (*Carapa guianenses*) em toda peneira. A andiroba é passada duas vezes, logo que a peça é finalizada e quando for enviada para o mercado. A andiroba tem a função de dar brilho e proteger do mofo. Depois são colocadas as etiquetas contendo informações (nome da peça, valor, nome da artesã) e as peças são embaladas em sacolas ou caixas de papelão e enviadas ao mercado.

### Os grafismos

Existem atualmente doze modelos de grafismos, que foram criados pelas artesãs e nomeados ou *batiçados* durante oficinas de grafismo (Figura 7). Inspiradas em um único grafismo já existente, as artesãs foram desenhando em papel um leque de novas possibilidades de desenhos. O grafismo chamado de *boroari* (que também é o nome de um pequeno peixe da classe do acará) era o único já conhecido pelas artesãs e que

foi disseminado pela artesã que ministrou as primeiras oficinas para o grupo. Partindo deste grafismo que remetia a idéia da escama de um peixe, outros foram sendo criados seguindo esta mesma concepção. A princípio alguns grafismos receberam nomes que faziam referência às letras do alfabeto e outros símbolos, associadas ao seu formato, como: X, V e coração (Silva 2006). Alguns grafismos foram criados coletivamente, outros foram criados por uma só artesã. Imperioso notar que o grupo reconhece que o grafismo considerado como criação de uma só artesã tem uma “dona”.

Com o intuito de reforçar uma identidade ecológica às peças, houve a renomeação dos grafismos considerando os padrões encontrados nos animais da fauna local. Este processo de nomea-

ção contou com a assessoria de uma profissional que tinha experiência com design.

Neste processo de criação e ressignificação, o grafismo *boroari* foi rebatizado pelo nome de *jibóia* (espécie de serpente) uma vez que houve um consenso entre as artesãs que o desenho remetia à malha da espécie de cobra. Com este mesmo princípio foram criados os demais grafismos. O grafismo *jibóia* juntamente com o *caminho de bicho* (ou *rasto de cobra*) e o grafismo *onça* são os mais confeccionados pelas artesãs e tornaram os preferenciais do mercado consumidor. O grafismo *onça* é considerado o mais difícil uma vez que para produzi-lo é necessário dominar a técnica de três diferentes grafismos. O *aracu*, é considerado o mais fácil (figura 7).



Figura 7 – (A) Variedade de modelos de artesanatos de cauçu produzidos durante uma oficina de teçume; (B-M) Elenco de 12 grafismos que fazem parte do repertório de oferta para público consumidor; (B) Aracu; (C) Camaleão; (D) Imbuá; (E) Jabuti; (F) Jacaré; (G) Jibóia; (H) Maracajá; (I) Orquídea; (J) Paca; (K) Caminho de cobra; (L) Socó; (M) Onça. Fotos: Arquivo do Programa de Artesanato do IDSM e Catálogo de Produtos do Teçume D'Amazônia, produzido pelo SEBRAE com apoio do Instituto Mamirauá.

### Comercialização

As vendas acontecem a varejo - em canais de venda específicos como a feira de Tefé e para clientes individuais que são apreciadores de artesanatos decorativos - ou no atacado, a partir das encomendas feitas ao grupo pela Loja Mamirauá do Instituto Mamirauá e pelos lojistas contatados nas feiras nacionais de artesanato que as artesãs participam apoiadas pelo SEBRAE e pelo Instituto Mamirauá. A Loja Mamirauá, foi um dos principais canais de venda e de divulgação do artesanato do grupo entre o segmento turístico. O grande volume de vendas para essa loja é lembrado pelas artesãs como motivação para impulsionar o trabalho do grupo. Da loja vieram as primeiras encomendas de maior porte, e a regularidade da demanda propiciou um ciclo dinâmico de produção, adequando-se aos interesses dos consumidores, principalmente dos turistas, que eram os principais clientes da loja.

Ao receber a encomenda por e-mail ou telefone, a coordenadora convoca uma reunião extra ou manda bilhetes para as mulheres do grupo para que discutam e decidam sobre a distribuição da demanda de produtos entre as sócias. Dependendo do tipo de encomenda e do prazo estipulado, as artesãs adotam diferentes estratégias de produção como, por exemplo, a distribuição da encomenda de acordo com a especialidade de cada comunidade. Depois dos produtos prontos, a coordenadora reúne a produção, coloca etiquetas em cada peça com os nomes das artesãs que as produziram, faz o transporte

das peças para Tefé, emite a nota fiscal na Receita Federal e embala os artesanatos para enviá-los pelo correio aos compradores.

Entre os anos de 2005 a 2009, o grupo teve em sua estrutura organizacional a figura de uma Gerente de Vendas, que operacionalizava em Tefé o processo de recebimento de encomendas dos clientes, via e-mail e celular e repassava ao grupo. Os trâmites relativos ao recebimento dos produtos das comunidades, bem como a contagem e controle de qualidade dos artesanatos, seguida da retirada de nota fiscal, embalagem e etiquetagem dos produtos e o envio pelo correio ou outro meio de transporte, também ficava sobre o encargo desta gerente.

A participação regular em exposições e feiras de artesanato garantiu a comercialização dos produtos numa escala maior. Estes espaços se consolidaram como locais de ampla divulgação e comercialização dos produtos do grupo. Nas feiras nacionais de artesanato as artesãs realizam os contatos comerciais e estabelecem contratos de venda no atacado com lojistas de Manaus e da região sul e sudeste que atuam no segmento de produtos artesanais decorativos. Os contratos são estabelecidos levando em consideração a capacidade de produção e a disponibilidade de recursos naturais.

Ao longo de 15 anos de atuação, o Grupo de Artesãs fez vendas pontuais para lojistas de diferentes regiões do Brasil, ocorrendo eventualmente vendas para o exterior, como Estados Unidos, Espanha e Canadá. Participa-

ram também de rodadas de negócios promovidas pelo SEBRAE-AM.

A autogestão de um empreendimento comercial não é uma tarefa fácil para as comunidades rurais da Amazônia. Mas o grupo de artesãs, ao longo dos anos, usou diversas estratégias de gestão de negócios, sempre levando em consideração as particularidades e vieses do grupo, tanto do ponto de vista da sua disponibilidade de tempo para a produção, quanto de seus interesses comerciais. Embora pareça trivial, é necessário dizer que o próprio controle sobre o volume da produção é fator primordial para a manutenção da autonomia do grupo em relação às demandas de mercado.

### **PRESERVANDO A “VITALIDADE DA PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO TRADICIONAL”**

O domínio da técnica de tecer artefatos trançados se iniciou dentro do projeto de organização política das mulheres. A partir daí ocorreu um processo de contínuo exercício de suas práticas individualmente e em pequenos grupos. As técnicas foram *aperfeiçoadas* segundo o “olhar” do mercado trazido por consultores do SEBRAE e mediado pela equipe programa de artesanato, que ia direcionando a produção para atender “os desejos e preferências” do mercado consumidor de artesanato, sobre o qual eram especialistas. Assim, os consultores do SEBRAE tiveram papel decisivo nesse direcionamento da produção - com a adequação dos grafismos e cores, do tamanho dos objetos, das suas funções materiais e aos desejos e preferências dos seus consumidores

(Silva 2006).

Silva (2006) sugere que em relação às demandas de consumo de seus artesanatos, as artesãs, elaboram discursos que (re)inventam a tradição regional de fazer *coisas a mão*, construindo novos valores e entendimentos sobre essas “coisas antigas”, “rústicas”, “ecológicas”, “da floresta” (2006:67). Para autora são discursos elaborados numa perspectiva dialógica uma vez que resultam da relação do grupo de artesãs com as instituições mediadoras, que assessoraram as mulheres no sentido de ressignificar seu artesanato tanto simbólica quanto politicamente.

A antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, em sua Conferência na Reunião da SPBC de 2007 apontou a necessidade primordial de se desenvolver uma ciência e tecnologia para a floresta em pé. Defendeu que, para conseguirmos esse programa de C&T:

“A valorização dos recursos genéticos e conhecimentos tradicionais é uma oportunidade chave. Mas para que o programa deslanche, algumas coisas são necessárias, entre elas, encontrar uma forma para o conhecimento científico e o tradicional viverem lado a lado. [...] O problema é achar os meios institucionais para a um só tempo preencher três condições: reconhecer e valorizar as contribuições dos saberes tradicionais para o conhecimento científico; fazer participar as populações que as originaram nos seus benefícios; mas, sobretudo, **e essa é a mais complexa, preservar a vitalidade da produção do conhecimento tradicional**” (Carneiro da Cunha 2010:309).

A experiência do Projeto Teçume D'Amazônia é um claro exemplo de vitalidade da produção do conhecimento tradicional. O processo relatado acima mostra como a *técnica tradicional de tecer artefatos trançados* de uso doméstico e que estava em declínio por causa de sua substituição por seus equivalentes industrializados (Lima *et al.* 2006). Vê-se, portanto, como a mercantilização (*commodification*) da cultura material pode ser uma ameaça à reprodução das técnicas tradicionais de manufatura de artefatos e todos os saberes associados a elas.

Mas a experiência apresentada aqui demonstra que os conhecimentos tradicionais não são um corpo de conhecimentos estáticos ou um acervo de saberes passados de geração em geração, que se tocados pelo mercado, estão condenados a desaparecer. Na realidade esses conhecimentos, saberes, técnicas e práticas são dinâmicos, e em condições *apropriadas* podem ser atualizados, transformados e ressignificados.

Nosso estudo de caso indica algumas condições à manutenção da vitalidade da produção de conhecimentos tradicionais. Em primeiro lugar, deve haver *objetivos* claros para o empenho do indivíduo no desenvolvimento da *destreza* em questão. No caso do Teçume D'Amazônia, entendemos que a organização do grupo de mulheres e a posterior atividade econômica vinculada ao grupo e direcionada ao mercado, revigorou e ressignificou a motivação para o desenvolvimento da destreza/prática/habilidade.

Isso não quer dizer, entretanto, que as

técnicas são desenvolvidas a partir de *necessidades*, mas de *escolhas* que não são necessariamente individuais, mas também coletivas. Neste sentido, as mulheres viam no artesanato um incentivo para sua organização política - e tinham nele uma *justificativa* para o trabalho do grupo perante a sociedade local. O mercado ajudou a atualizar a técnica de tecer e a prática de produzir artefatos, por prover uma demanda para a produção de artesanato, demanda esta que era estética, social e simbólica.

Com a criação da RDS Amanã e as iniciativas de manejo sustentável de recursos naturais incentivadas por organizações que atuam na região, houve a difusão de uma técnica de corpo (o teçume), associada aos conhecimentos sobre o uso da biodiversidade (fibras vegetais), que foi socializada entre mulheres organizadas politicamente. A técnica foi *incorporada* (Ingold 2000) pelas mulheres do grupo em um processo que se iniciou por meio de encontros formais onde as mais experientes faziam demonstrações da técnica e as iniciantes repetiam as ações monitoradas pelas *professoras*. O diferencial aqui é que os objetos produzidos passaram a ser também marcadores de identidade para esse coletivo de mulheres recentemente organizado. As características físicas dos objetos (fibras vegetais, tinturas naturais, feitos manualmente) e os valores simbólicos imbuídos (produção de populações tradicionais da região, produção de grupos de mulheres artesãs organizadas) conferiram a eles funções comunicativas particulares - funções estas incorporadas aos objetos em um processo dialógico com

o mercado de consumidores que valoriza tais características e simbolismos.

A aceitação dos produtos pelo mercado era fundamental para conferir legitimidade para a atividade coletiva perante a sociedade local, à qual as mulheres faziam parte (principalmente perante cônjuges, família nuclear, comunidade). As mulheres, cuja força de trabalho estava direcionada principalmente a produção agrícola, passaram a se dedicar a essa nova atividade. Mas elas precisavam justificar a dedicação de sua força de trabalho à atividade, pois, a princípio os cônjuges contestavam o envolvimento das mulheres com a produção de artesanato e a caracterizavam como “tempo perdido”. Entretanto, com o aumento das vendas e rentabilidade da produção, esse cenário se modificou e as mulheres passaram a ter mais *argumentos* para “justificar” sua dedicação à produção de artesanato.

Outra questão essencial para a manutenção da vitalidade da produção de conhecimento tradicional é a forma como é construída e reconhecida a territorialidade do grupo social, ou seja, seu “esforço coletivo para ocupar, usar, controlar e se identificar com uma parcela específica de seu ambiente biofísico, convertendo-a assim em seu “território” (Little 2002).

A territorialidade construída é necessária para o engajamento corporal com o ambiente (Ingold 2000) e desenvolvimento das técnicas de corpo (Mauss 2003) e dos saberes associados ao uso da biodiversidade. No território deve haver recursos disponíveis e em abundância. Seus usuários devem esta-

belecer os acordos necessários para a legitimidade do seu uso. No caso aqui tratado, os cauçuzais adjacentes às roças de mandioca integravam a paisagem de várzea ocupada e controlada pelas famílias desde décadas. Segundo Leoni & Costa (2010), a presença de sítios com árvores de *Hevea brasiliensis* e *Theobroma cacao* adjacentes aos cauçuzais é indício de que alguns cauçuzais foram antigos assentamentos no passado recente. O uso tradicional de *Calathea lutea* esteve presente entre o repertório de conhecimentos tradicionais locais e faz parte da territorialidade do grupo em questão.

Numa escala político-institucional, a criação da unidade de conservação em 1998 representa também o reconhecimento da territorialidade do grupo social pelo Estado – um passo fundamental para a continuidade e a segurança do acesso da população ao seu território socioambiental. Ao decretar a UC o estado reconheceu o direito do coletivo de ocupar e usar aquele território, requisito essencial para garantir a vitalidade da produção do conhecimento tradicional.

Em uma escala local, o mapeamento participativo e o zoneamento da unidade de conservação em 2001, por sua vez, reconheceram diferentes tipos de uso do território, permitindo a destinação de cauçuzais para o uso e controle das mulheres.

Por último, devemos lembrar também que a vitalidade da produção do conhecimento tradicional depende da reprodução desses saberes. O estudo de caso aqui tratado mostra como a aprendiza-

gem ocorre socialmente, corroborando com outras etnografias no campo da antropologia da aprendizagem (Lave 1996). O processo não é mental, nem de aquisição de conhecimento, mas de interações entre pessoas, de uma prática compartilhada. As artesãs aprendem quando fazem certas práticas juntas, em determinadas circunstâncias, participando cotidianamente de grupos que realizam tarefas e têm objetivos comuns (Lave & Wenger 1991). Esses grupos são para Lave & Wenger (1991) as *comunidades de práticas* - um grupo de pessoas que fazem determinada atividade de forma que compartilham tarefas cotidianas, experiências e informações, e assim, aprendem uns com os outros, transformando-se pessoal e profissionalmente (Lave & Wenger 1991). O grupo de mulheres do setor Coraci se tornou uma comunidade de práticas - com uma estrutura social, relações de poder, e *condições de legitimidade*.

A aprendizagem ocorre no contexto das atividades do grupo de artesãs, com o compartilhamento de informações nas oficinas e no cotidiano familiar, com a prática de observar, tecer, desfazer e refazer a peça, ou seja, tentativas de erros e acertos a partir de um engajamento corporal orientado.

Durante todos os encontros das mulheres nas reuniões, oficinas, assembleias ocorre o diálogo e as trocas de informações sobre temas variados. É uma forma de sociabilidade entre as mulheres do grupo e uma forma de aprendizagem não apenas das técnicas de tecer, mas do papel social da mulher artesã que se organiza politicamente.

A aprendizagem envolve também a produção e transformação das pessoas, de sua identidade, de como percebem a si mesmos e são percebidos pelos outros. As mulheres do grupo passaram a se autoidentificar como artesãs - categoria de pessoa que, até muito recentemente não era acionada entre os membros daquela população.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento da destreza nas técnicas de produção de artefatos necessita de um incentivo coletivo e individual (Lemonnier 2013). A organização do trabalho coletivo feminino no contexto da produção de artesanato de cauçu pode ser compreendida como um processo de engajamento das mulheres em diferentes frentes: econômica, política e ambiental. Do ponto de vista econômico a produção de artesanato de cauçu foi reorganizada visando uma alternativa de renda para as mulheres e suas famílias. Neste processo, as artesãs desenvolveram técnicas de corpo, frutos do domínio de um saber-fazer coletivizado no contexto da organização política do grupo de mulheres e no processo de desenvolvimento de um empreendimento econômico. Assim a difusão do domínio do saber-fazer artesanato de cauçu foi uma estratégia política do grupo de mulheres. A produção de artesanato configurou-se como uma inovação sóciotécnica, um conjunto de experimentos e práticas, onde conhecimentos tradicionais foram acionados na implementação de um projeto político que deu visibilidade aos modos de

vida tradicionais e tendo as mulheres como protagonistas. O fortalecimento político do grupo se consolidou socialmente com a retomada do processo de produção e comercialização do artesanato de cauçu.

O ato de “tecer” no contexto etnográfico apresentado é um termo que reflete e enfatiza a expressão do domínio de um saber-fazer que é desenvolvido por meio de um engajamento prático das mulheres artesãs e, que as coloca em intensa conexão com o ambiente. Um aspecto essencial deste engajamento é percebido no nível das trocas que são efetuadas no processo do fazer. Confeccionar artesanato de cauçu, pressupõem entre outros aspectos estar disposta a integrar um processo intenso e dinâmico de aprendizado coletivo e desenvolvimento de especialidades.

As talas de cauçu, mãos, corpos e mentes das mulheres operam de maneira integradas em meio a circulação de talos, talas, tinturas naturais e conhecimentos cuja dinâmica vai compondo um circuito intenso e complexo de trocas de saberes, objetos e de prestígio.

A produção de artesanato confere prestígio social não somente por seu valor de mercado, mas dos valores simbólicos impressos nos objetos artesanais - mercadorias imbuídas de conhecimento das mulheres e que passam a representar o grupo social mais amplo dos moradores da Reserva Amanã. Assim podemos dizer que o artesanato assume a feição de mercadoria como sugerido por Strathern (2006) - fazendo parte de um circuito de troca de

bens e no desejo de ampliar as relações sociais, circuito este implicitamente pautado numa troca de dádivas (Strathern 2006: 222).

No caso tratado aqui, vimos que a vitalização da produção de conhecimentos tradicionais, não passa apenas por um “resgate” de conhecimentos. Mas por um processo dinâmico onde organização política, mercado, saberes, ambiente e economia são acionados para a ressignificação dos conhecimentos tradicionais e seus produtos.

## NOTAS

<sup>1</sup> As fotos e informações que integram o artigo foram autorizadas pelas artesãs do Teçume D'Amazônia. Nossos agradecimentos cordiais a todas artesãs, seus esposos filhos e filhas que participaram da pesquisa e compartilharam seus conhecimentos. Agradecemos também ao Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá (IDSM/OS) pelo apoio financeiro para realização da pesquisa de campo. Ao Marcio Amaral e Mariana Cassino pelas colaborações preciosas.

<sup>2</sup> Modelo de organização das comunidades locais em que um agrupamento de comunidades localizadas próximas umas das outras tomam decisões conjuntas sobre pautas sociopolíticas e manejo dos recursos naturais.

<sup>3</sup> Tamal ou pamonha é um prato de origem sul-americana geralmente preparado a partir de massa de milho recheada com carne, legumes, pimentões, frutas, molhos e outros ingredientes e envolto em folhas de vegetais.

<sup>4</sup> Artesãs relatam que o urucu foi usado somente nos primeiros anos de atividades do grupo, como o resultado do tingimento

não foi satisfatório decidiram descartá-lo.

<sup>5</sup> Coordenada pela agrônoma Niele Peralta Bezerra, responsável pelas primeiras atividades de implantação da Reserva Amanã.

<sup>6</sup> As agricultoras e artesãs Maria Rosenize Assis Amaral, que tinha na época 36 anos e sua mãe Izolina (83 anos), confeccionavam utensílios domésticos e vendiam para as comunidades da região.

## REFERÊNCIAS

Alencar, E. 2007. *Estudo da ocupação humana e mobilidade geográfica de comunidades rurais da Reserva de Desenvolvimento Sustentável Amanã - RDSA*. Santarém; Tefé: IDSM.

Amaral, M. 2016. Cerâmica Santarém de estilo globular, in *Cerâmicas arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese*. Organizado por C. Barreto; H. P. Lima; C. J. Betancourt. Belém: IPHAN; MPEG, p. 253-261.

Barreto, C. 2010. Cerâmica e Complexidade Social na Amazônia Antiga: uma perspectiva a partir de Marajó, in *Arqueologia Amazônica*. Organizado por E. Pereira; V. L. Guapindaia Belém : Museu Paraense Emílio Goeldi / IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / SECULT, v. 1, p. 193-212.

Bettendorff, J. F. 1910. *Chronica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1910. 697p.

Peralta, N. B. 2005. *Participatory Natural Resource Management in the Amanã Sustainable Development Reserve, Amazon, Brazil: discourse or reality?* Dissertação de Mestrado, Centre for Development Studies, University of Wales.

Peralta, N. B. 2016. *Comunicação pessoal concedida em 06/10/2016*.

*CENSO Demográfico das Comunidades da RDS Amanã*. 2006. Tefé, AM: IDSM.

Cunha, M. C., e M. Almeida. 2009. Populações tradicionais e conservação ambiental. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: CONSAC Naify, 2009, pp. 277-300.

Douglas, M., e B. Isherwood. 2004. *O Mundo dos bens. Para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: UFRJ.

Faulhaber, P.e R. Monserrat. 2008. *Tastevin e a etnografia indígena*: coletânea de traduções de textos produzidos em Tefé (AM). Rio de Janeiro: Museu do Índio; Funai, 213p. (Monografias).

Ingold, T. 2000. *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. London; New York: Routledge.

\_\_\_\_\_. 2010. Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr.

Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá. 2010. *Plano Diretor do IDSM - OS: 2010-2015*. Tefé. 77p.

\_\_\_\_\_. 2016. *Banco de dados fluviométrico da Reserva de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá*. Disponível em: <<http://mamiraua.org.br/pt-br/pesquisa-e-monitoramento/monitoramento/fluviometrico/>>. Acessado em 27/10/2016.

Koch-Grunberg, T.. 2005. *Dois anos entre os indígenas: viagens ao noroeste do Brasil (1903 – 1905)*. Manaus: EDUA; FSDB. 627p.

Lave, J., e E. Wenger. 1991. *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jean, L. 1996. Teaching, as Learning, in Practice. *Mind, Culture, and Activity* 3(3):149-164.

Lemmonnier, P. 2013. Cadeias Operatórias Míticas. *Amazônica: Revista de Antropologia* (Online) 5(1):176-195.

- Leoni, J. 2007. *Relatório Final da Pesquisa Cauaçu (Calathea lutea) na Reserva de Desenvolvimento Sustentável Amanã*. Documento interno não publicado - Programa de Artesanato .Tefé: IDSM.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Sustentabilidade Ambiental da exploração de recursos naturais por artesãos das Reservas de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá e Amanã*. Documento interno não publicado - Programa de Artesanato . Tefé: IDSM.
- Leoni, J., e F. C. Costa. 2013. *Sustainable use of Calathea lutea in handicrafts: a case study from the Amanã Sustainable Development Reserve in the Brazilian Amazon*. *Economic Botany* 67(1):30-40.
- Lima-Ayres, D. 1992. *The Social Category "Caboclo": history, social organization, identity and outsiders identification of the rural population of an amazonian region*. Tese de Doutorado, Universidade of Cambridge, Cambridge.
- Lima, D. 2006. A economia doméstica na várzea de Mamirauá. 2006, in *Sociedades Caboclas Amazônicas: modernidade e invisibilidade*. Organizado por C. Adams, R. Murrieta, W. Neves, pp. 141-168..São Paulo: Annablume; Fapesp.
- \_\_\_\_\_. 2010. As transformações na economia doméstica de Mamirauá. *Uacari* 6(1):9-26, jun.
- \_\_\_\_\_. 2011. A tradição de conservar: conservação da biodiversidade e "cultura", in *Manuela Carneiro da Cunha: O lugar da cultura e o papel da antropologia*. Organizado por C. Lépine, A. Hofbauer, L. Schwarcz. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 115-138.
- Lima, D. et al. 2006. *Artesanato e Identidade Cultural no Médio Solimões: a promoção de técnicas e conhecimentos tradicionais em comunidades ribeirinhas das reservas Mamirauá e Amanã*. Tefé; Belo Horizonte: IDSM; IPHAN.
- Little, P. E. 2002. *Territórios sociais e povos tradicionais no Brasil: por uma antropologia da territorialidade*. Série Antropologia 322. Brasília: UnB.
- Mauss, M. 2003. As técnicas do corpo, in *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify. 536 p.
- Moura, E. A. F. et al. 2012. *Pirâmide etária, situação educacional e considerações sobre a política de planejamento familiar nas Reservas de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá e Amanã*. Tefé: IDSM. Documento interno não publicado - Relatório parcial
- Organização das Mulheres do Setor Coraci. 2016. *Regimento Interno*. Tefé: Marãã. Documento não publicado.
- Oliveira, M. 2010. O voltar a virar índio na Reserva de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá e Amanã, in *Reunião Brasileira De Antropologia (27.: 2010: Belém - PARÁ)*. Belém. pp.1-20.
- Peralta, N., D. Lima. 2013. A comprehensive overview of the domestic economy in Mamirauá and Amanã in 2010. *Uakari*, 9(2):33-62.
- Ramalho, E. E. et al. 2009. Ciclo hidrológico nos ambientes de várzea da Reserva de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá Médio Rio Solimões, período de 1990 a 2008. *Uakari* 5(1):61-87, jun.
- Ribeiro, B. 1985. *A arte do trançado dos índios no Brasil: um estudo taxonômico*. Belém; Rio de Janeiro: Museu Paraense Emílio Goeldi; Instituto Nacional do Folclore.
- \_\_\_\_\_. 1988. *Dicionário do artesanato indígena*. São Paulo; Belo Horizonte: Edusp; Itatiaia,
- Santos, R. A. de O. 1980. *História econômica da Amazônia (1800-1920)*, Biblioteca Básica de Ciências Sociais, Série 1, Estudos Brasileiros 3. São Paulo: T. A. Queiroz. 358 p.
- Strathern, M. 2006. *O Gênero da Dádiva*. Campinas: Ed. Unicamp.

- Silva, F. C. O. 2006. *Artesanato e dinâmica cultural na Reserva de Desenvolvimento Sustentável Amanã-Am: uma breve experiência etnográfica*. 85f. Trabalho de Conclusão de Curso, Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Sousa, M. 2001. *A experiência com a organização de mulheres em comunidades da Reserva Mimirauá: resultados, obstáculos e novas estratégias*. Tefé: IDSM. (Documento Interno, não publicado).
- \_\_\_\_\_. 2005. *Programa de artesanato: ações desenvolvidas na RDS Mimirauá e Amanã*. Tefé: IDSM. (Documento Interno, não publicado).
- \_\_\_\_\_. 2011. *Saberes e modos de fazer objetos artesanais na Reserva de Desenvolvimento Sustentável Amanã: um estudo da cultura material ribeirinha*. Manaus, 2011. 163 f. Dissertação, Mestrado, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.
- \_\_\_\_\_. 2012. Gênero e relações de poder no contexto da trajetória política de um grupo de artesãs na Reserva de Desenvolvimento Sustentável Amanã - Médio Solimões, in Encontro da Rede de Estudos Rurais (5.: 2012: BELÉM - PA). *Desenvolvimento, ruralidades e ambientalização: paradigmas e atores em conflito*. Belém: 2012. pp. 1-16.
- \_\_\_\_\_. 2013a. “Quando o olho está preto o talo está maduro”: conhecimento tradicional no manejo de cauçu por artesãos da Reserva Amanã, Médio Solimões-Amazonas, in *Livro de Resumos. Simpósio Sobre Conservação E Manejo Participativo Na Amazônia* (10.: 2013; Tefé – Am). Tefé. IDSM. pp. 19-167.
- \_\_\_\_\_. 2013b. Relações de gênero e poder: o artesanato como um projeto político das mulheres na Reserva de Desenvolvimento Sustentável Amanã - Médio Solimões - Amazônia - Brasil, in *Crisis y emergencias sociales en América Latina. Congreso Latinoamericano de Sociología* (29.: 2013b: Santiago - Chile). Santiago, pp. 1-16.
- Sousa, Marília, D. Montardo. 2014. Performance corporal no processo ensino aprendizagem entre os artesãos da Reserva de Desenvolvimento Sustentável Amanã, Médio Solimões, Amazonas. *Amazônica: Revista de Antropologia* 6:28-49.
- Uphof, J. C. 1959. *Dictionary of Economic Plants*. Weinheim, 1959.
- Varnhagen, F. A. et al. 1874. *Descrição do estado do Maranhão, Pará, Corupá e Rio das Amazonas*.

Recebido em 29/03/2017

Aprovado em 01/04/2017