

Artículo

Lacas de la Amazonía. *Cuias*, *Cumatê* y Colores por Mujeres Indígenas en Grão-Pará en el Siglo XVIII

Renata Maria de Almeida Martins ¹ *

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU USP; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP 2021/06538-9; renatamartins@usp.br.

Abstracto: El punto de partida de esta propuesta es una colección de *cuias* decoradas, conservadas en Portugal, producidas por mujeres indígenas en Grão-Pará en el siglo XVIII. Los objetos en cuestión son un caso ejemplar de la historia del arte global protagonizada por los pueblos de la Amazonía. Para investigarlas, es necesario considerar la obtención y el uso ritual de las *cuias* —frutos del árbol de la *cuiêira*, *Crescentia cujete*—; las técnicas sofisticadas para la producción de un barniz negro brillante y perdurable, a partir del *cumatê*, un pigmento natural de color rojo oscuro extraído de las cáscaras del árbol *cumatezeiro* o *axuazeiro* —*Macaírea adenostemon* y *Macaírea viscosa*—; así como la incorporación de motivos de fauna y flora, provenientes de textiles y bordados asiáticos o de inspiración asiática, que circulaban a nivel mundial. Su historia reúne la naturaleza de la floresta, los mitos de creación, los saberes y prácticas de las mujeres indígenas y ribereñas, principalmente, del bajo Amazonas. Estudiar estos objetos producidos por pintoras indígenas en un contexto colonial de apropiación, además de contribuir a su conocimiento, pueden estimular diálogos sobre saberes de la Amazonía brasileña con otras localidades de América, compartiendo su ancestralidad y resistencia.

Palabras clave: Lacas; *Cuias*; Barniz de *Cumatê*; Mujeres Indígenas; Amazonía; Siglo XVIII

Citation: Martins, R.M.d.A.

Lacquers of the Amazon: *Cuias*, *cumatê* and Colours by Indigenous Women in Grão-Pará in the 18th Century. *Heritage* 2024, 7, 4855–4880. <https://doi.org/10.3390/heritage7090230>

Academic Editors: Lucia Burgio, Dana Melchar, Monica Katz

Received: 7 June 2024

Revised: 13 August 2024

Accepted: 14 August 2024

Published: 6 September 2024



Copyright: © 2024 by the author. Licensee MDPI, Basel, Switzerland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

1. Introducción

Inicié el estudio de la colección de objetos reunidos por Alexandre Rodrigues Ferreira como parte de su conocido “Viaje Filosófico” (1783-1792) [1] en mi investigación doctoral sobre arquitectura, arte y establecimiento de colegios y misiones jesuitas en el antiguo Estado de Maranhão y Grão-Pará (rebautizado, a partir de 1750, de Estado de Grão-Pará y Maranhão), que hoy equivale aproximadamente al territorio de la llamada Amazonía Legal. La tesis titulada “Tintas da Terra, Tintas do Reino” (2009) [2], demostró, en un acercamiento interdisciplinar usando documentos primarios, investigaciones de campo y el estudio y análisis de colecciones de arte sacro, arqueológico y etnográfico, la unión de indígenas, africanos y mestizos en la producción artística de las misiones de la Compañía de Jesús en la Amazonía en los siglos XVII y XVIII.

Nombres y diversas noticias de artistas y oficiales de la tierra —indígenas, africanos, mestizos— salieron a la luz, individualmente, o incluso, cuando actuaban casi siempre colectivamente, en los distintos talleres fijos o itinerantes de colegios y fincas, demostrando la aplicación, la adecuación y la constante e intensa circulación de saberes de las florestas en las misiones: talleres de escultura y tallado, carpintería, pintura, alfarería, tejido, etc. En este sentido, la extensa obra del padre jesuita Serafim Leite [3], sobre la documentación conservada en Roma [4], fue una excelente guía para ubicar la presencia de estos actores fundamentales, hombres y mujeres, casi siempre tornada invisible. Así la perspectiva desde la Historia Económica de las Misiones Jesuíticas, y también la participación de las mujeres indígenas a través del trabajo en las alfarerías, telares, herbarios y huertas, nos cuentan una producción artística casi siempre borrada, pero sumamente

relevante en el contexto misional, aportando fuentes y datos originales sobre el importante papel de las mujeres indígenas en la Historia del período colonial [5], y que me han llamado la atención en nuevas investigaciones [6].

Asimismo, la lectura crítica de las crónicas y cartas de los misioneros, especialmente de João Felipe Bettendorff (1625-1698) [7], João Daniel (1722-1776) [8] y Anselmo Eckart (1721-1809) [9], apuntaron nuevos caminos que merecían mayor atención y profundización: artistas locales, objetos, materiales y técnicas. El uso de colores y barnices naturales se destacó en todas las fuentes consultadas referente al conocimiento desde tiempos inmemoriales de los pueblos de la Amazonía, en la elaboración de innumerables objetos: tanto los pertenecientes a las culturas indígenas como los traídos por los colonizadores. Cabe mencionar que ambos son fundamentales para el proyecto y manutención de las misiones religiosas: textiles, cerámicas, plumas o esculturas sacras, retablos, escritorios, etc. Y así, en lo que se refiere a la apropiación por los colonizadores y reelaboración por las culturas indígenas de objetos autóctonos los pigmentos surgieron con gran relevancia para la producción y aplicación de pinturas y barnices para sus coloridas y variadas decoraciones [10]. Elogiadas por sus colores, figuras y por el barniz negro brillante y duradero, la mayoría de los escritos hablan de la producción de *cuias* -frutos de la *Crescentia cujete*, un árbol de cultivo doméstico- por parte de mujeres indígenas en la zona de la Aldeia de Gurupatuba, transformada en misión jesuítica, luego franciscana, y en seguida en Vila de Monte Alegre, actual municipio del estado de Pará, región del Bajo Amazonas, Amazonía brasileña (Figura 1) [11].

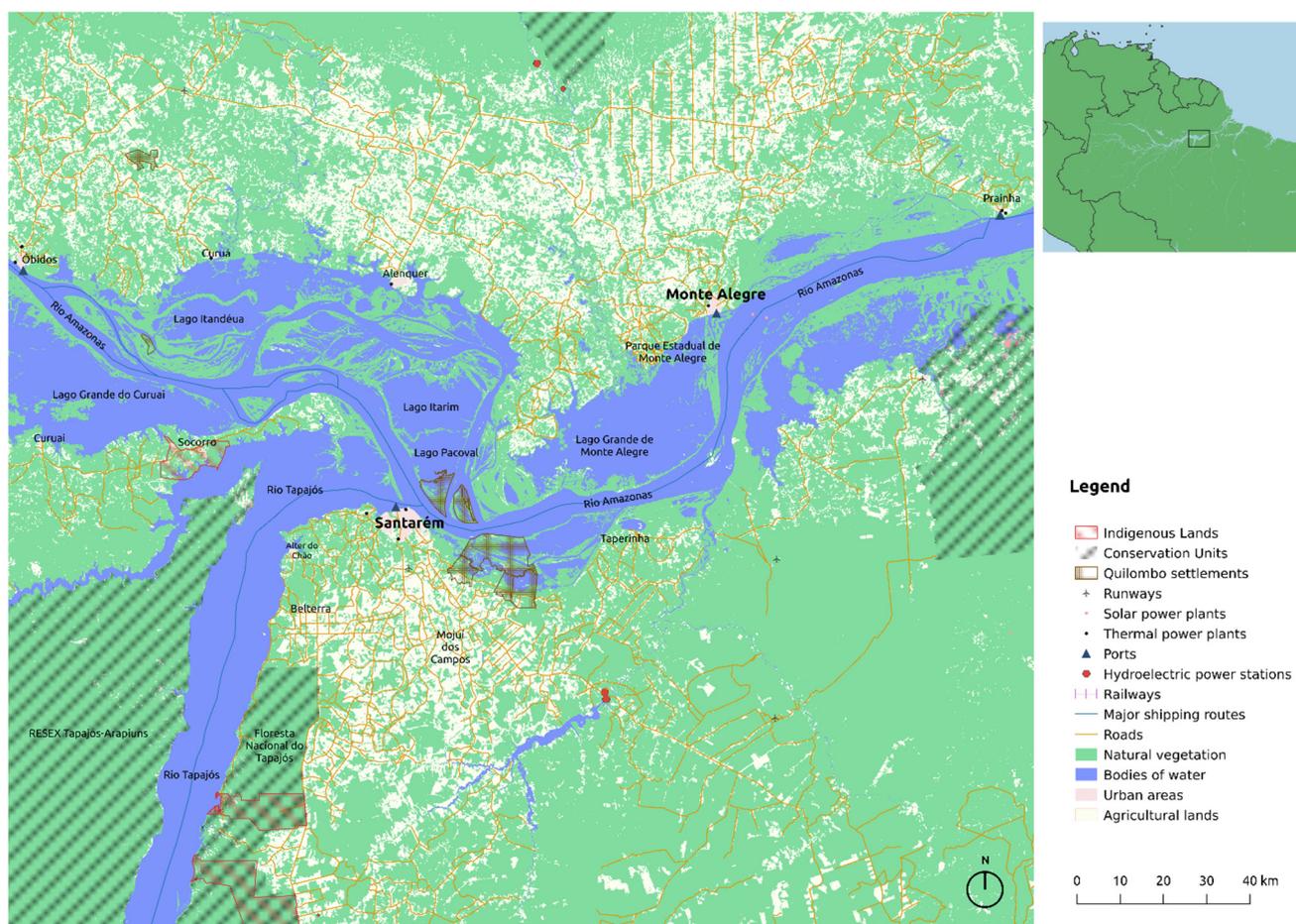
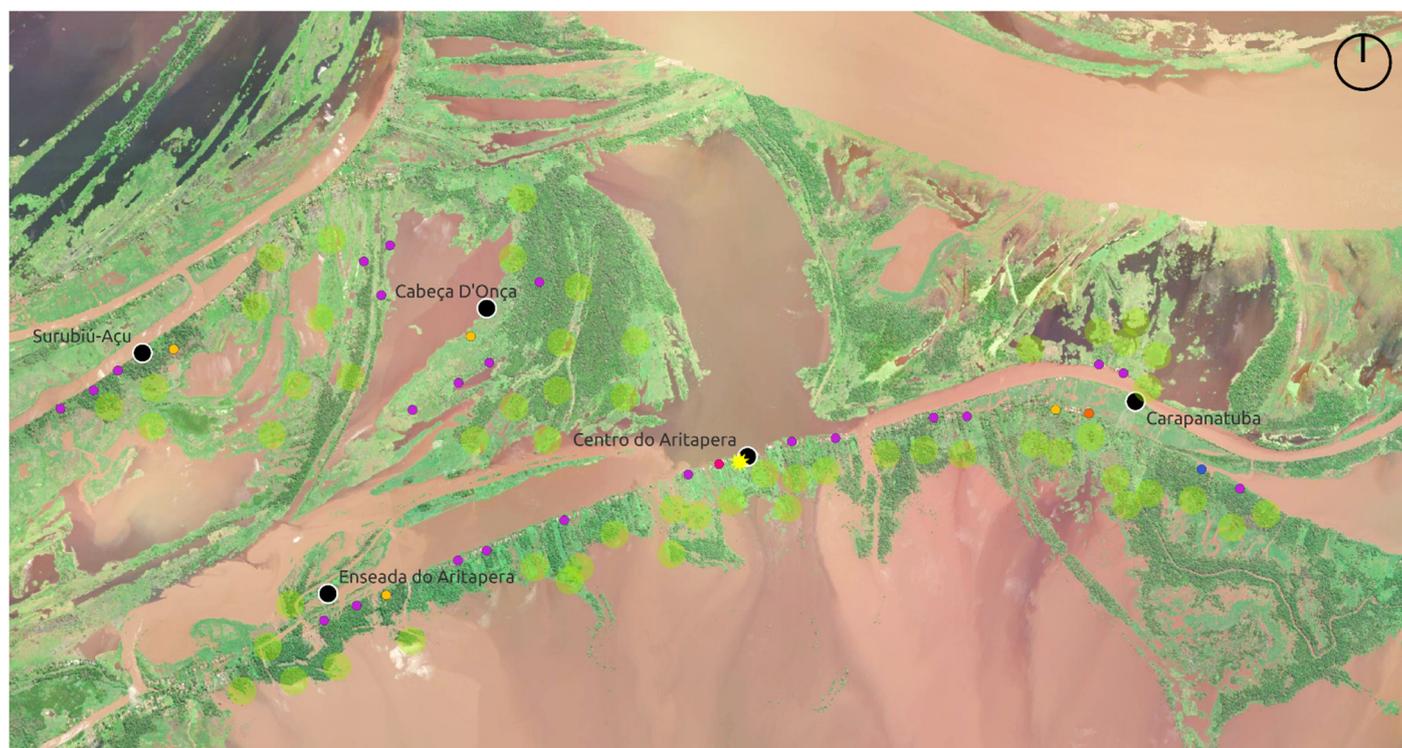


Figura 1. Mapa de uso de cobertura del suelo e infraestructuras de transporte y energía en la baja Amazonia: Santarém, Monte Alegre, y alrededores. Fuentes de datos: ANEEL, IBGE, MMA, INPE/Terrabrasilis, FUNAI, Colección MapBiomias 7.0 (2021). Autores: Ana Livia Rügger Saldanha; Luis Felipe Clemente Nunes, 2024 [12].

Como antes decía, las *cuias* coleccionadas por Alexandre Rodrigues Ferreira, atribuidas en gran parte a las indígenas de Monte Alegre, forman una valiosa colección conservada en Portugal repartida, que yo sepa, entre el Museo Maynense de la Academia de Ciencias de Lisboa y el Museo de la Ciencia de la Universidad de Coimbra y, a partir del trabajo fundamental de Thekla Hartmann [13], ganó relevancia en mi tesis doctoral y sucesivamente en mis estudios posteriores, siendo hoy importantes impulsores del proyecto de investigación que coordino nombrado: *Barroco-Açu* [14].

En los últimos años me he dedicado al estudio de objetos, libros, artistas, materiales y técnicas entre Asia y América por mediación o impulsado desde Europa y, sobre todo, de las misiones jesuíticas. Con ello, he ido revisitando constantemente la documentación, como las cartas anuas y los inventarios de la expulsión de los jesuitas de los territorios portugueses (1760). Quedó comprobado, por mis estudios en Bahía [15] y también en la Amazonía [16], que muchos productos asiáticos o de inspiración asiática fueron utilizados por los indígenas, como crucifijos de marfil, aplicación de repertorios de porcelana y tela, incrustaciones de caparazón de tortuga y madreperla, etc., como ocurría en otros lugares de América. La apropiación de una preciada receta derivada de tradiciones técnicas amerindias y materiales de la selva amazónica, debido a la similitud entre los efectos de brillo y durabilidad de ciertos barnices indígenas y lacas asiáticas apreciada por los misioneros, no fue un caso aislado si no que implicó la producción de otros objetos dentro del alcance del éxito mundial del gusto decorativo oriental. Las calabazas decoradas por mujeres indígenas en la colección de Ferreira pronto se revelaron también como un caso excepcional de objeto con características transculturales en sus capas históricas entrelazadas, adaptaciones complejas y reinterpretaciones.

En cuanto al repertorio decorativo adoptado, hemos avanzado más recientemente en colaboración con investigadores de áreas afines, proponiendo investigaciones, por ejemplo, sobre la relación entre los objetos arqueológicos y las *cuias*, con el arqueólogo Márcio Amaral (*Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá*) [17]; o de la adopción por parte de mujeres indígenas de modelos de bordados y sedas de Europa, India o China, con el Prof. Luciano Migliaccio (FAU USP) [18]; o aún del trabajo artístico de las mujeres indígenas de la Amazonía en el período colonial con Ana Livia Rügger Saldanha (maestría FAU USP) [19]. Los diferentes enfoques se entrelazan y se encuentran en las *cuias*. La investigación financiada permitió visitas a los citados museos (2017, 2018, 2020, 2023), pero también a una localidad donde las mujeres ribereñas aún elaboran bellísimas *cuias*, utilizando la técnica tradicional de pintura a partir del barniz brillante de *cumatê* —de la corteza del árbol del *cumatezeiro* o *axuazeiro*, *Macaírea adenostemon* y *Macaírea viscosa*— y aplicación de la orina humana (amoniaco), como describe Alexandre Rodrigues Ferreira [20] (pp. 35-39). En la comunidad de Carapanatuba, distrito de Aritapera, en la llanura aluvial de Santarém (cerca de cuatro horas de barco a partir de Santarém, con paradas en diversas comunidades, Figura 2), fui muy bien recibida por las artistas ribereñas Lélia Almeida Maduro, su hija Silvane Almeida Maduro, y Marinalva Correia de Sousa, a principios de enero de 2023 durante el invierno amazónico (Figura 3). Las sofisticadas formas de hacer *cuias* en la región del Bajo Amazonas de Pará fueron inscritas en 2015 en el libro de registro de conocimientos del Instituto Nacional del Patrimonio Histórico y Artístico (Iphan)¹; y la “Associação das Artesãs Ribeirinhas de Santarém” (*Asarisan*), fundada en 2003, que está relacionada con la bioeconomía y el desarrollo sostenible (Figura 4).



Legend

- | | |
|---|-----------------------------|
| ☀ ASARISAN Headquarters (Cultural Center) | ● Community Kitchen |
| ● Communities / Production Centers | ● Crafts Stall |
| ● House of Associated Artisan | ● Materials Supplier |
| ● Community Shed | ● Cuieira (Gathering Sites) |

0 1 2 3 4 5 km

Figura 2. Território de los artesanos asociados a ASARISAN (2011-2012), basados en el mapa elaborado por Nova Cartografia Social da Amazônia [21]. Baja Amazonia, Santarém/Pará, PAE Aritapera. Autores: Ana Livia Rüegger Saldanha; Luis Felipe Clemente Nunes, 2024 [12].



Figura 3. Silvane Almeida Maduro, artista *cuieira*, *canoeira*, etc., dejándonos de *canoa* en el barco para volver a Santarém. Al fondo, la *palafita* donde vive la artista Marinalva Correia y su familia. Fotografía: Renata Maria Martins, 2023.



Figura 4. Lélia Almeida Maduro, artista de la comunidad ribereña de Carapanatuba y presidenta de la asociación de las *cuieiras* de la región de Aritapera, en su *palafita* examinando las *cuias* en diferentes fases del proceso. Fotografía: Renata Maria Martins, Carapanatuba, 2023.

El uso de este barniz evoca relaciones muy antiguas y afectivas con las *cuias*, objetos presentes en los mitos de creación de muchas culturas indígenas, y que aún se utilizan en toda la región amazónica. En este artículo, por lo tanto, pretendo profundizar en el estudio de algunos ejemplos de *cuias* decoradas de las colecciones antes mencionadas considerándolas, en ese contexto, como “lacas de la Amazonía”, ya sea por la técnica de producción del fino y brillante barniz o por los diversos colores vegetales y minerales que permitieron a las indígenas reinterpretar motivos de lejanos repertorios asiáticos y/o europeos de inspiración oriental, sin que las *cuias* perdieran por completo sus ancestrales códigos de significado. Las mujeres artistas de la región de Aritapera siguen siendo poseedoras de este saber y de muchos otros, en esta larguísima historia de la que forman parte. Todavía aún no han sido invitadas para visitar las colecciones de *cuias* en los museos en Portugal, pero siguen haciendo sus *cuias* barnizadas “bordando”, como dicen, en ellas sus mensajes cifrados de resistencia (Figura 5).



Figura 5. Silvane Almeida Maduro y Marinalva Correia de Sousa, artistas de la comunidad de Carapanatuba, presentando el proceso de sus trabajos en las *cuias*. Al fondo árboles *crescentia cujete*. Fotografía: Renata Maria Martins, 2023.

2. Materiales y manufactura

En 1786, en la aldea entonces llamada Monte Alegre (antes Aldeia de Gurupatuba, luego Misión Jesuítica y después Franciscana de Gurupatuba, según Alexandre Rodrigues Ferreira [22]), las principales actividades de las mujeres indígenas eran la fabricación de *cuias* y calabazas y redes (hamacas) para dormir. En el informe sobre las *cuias* enviadas en una caja grande a Portugal, Ferreira dice que en el pueblo se fabricaban alrededor de 5000 a 6000 por año, que los indígenas vendían o los europeos comerciaban con Lisboa. En las colecciones del Museu Maynense da Academia de Ciências de Lisboa y del Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, hay recipientes de ese tipo con características más cercanas a las de tradición indígena (en Lisboa), así como otros decorados con motivos decorativos de procedencia europea, asiática, y de inspiración asiática producidos en Europa (en Lisboa y Coimbra).

En enero de 2023, visitando la comunidad de Carapanatuba en la región del bajo Amazonas, actual estado de Pará, encontré que la fabricación de las *cuias* aún sigue el proceso descrito por Ferreira en su mayor parte. Cuestiones fundamentales como la plantación de árboles de *cuieira* (*Crescentia cujete*) y la madurez de sus frutos para la selección y preparación de los recipientes barnizados y decorados, son algunos de los saberes de las poblaciones y sobre todo de las mujeres ribereñas, que utilizan principalmente en la preparación materiales encontrados en la Floresta Amazónica: la hoja de lija de *embaúba* (*Cecropia obtusa* Trécul - *Urticaceae*), y la escama y lengua del pez *pirarucu* (*Arapaima gigas*); pinceles de plumas de aves; el barniz del *cumatezeiro* (*Macairea adenostemon* y *Macairea viscosa*) (Figura 6). El arte de quien “cuida em cuia” o “cuida na cuia” —como describen su trabajo artístico, D. Lélia Maduro, Silvane Maduro, Marinalva Correia, Francisca Pereira, Socorro Pereira y otras artistas de las comunidades de la región de Aritaperá (Enseada do Aritaperá, Centro do Aritaperá, Cabeça d’Onça, Surubim-Açu, Carapanatuba, etc.)—, atesora innumerables saberes ancestrales sobre los ríos, plantas, fauna, naturaleza del lugar.



Figura 6. Materiales e instrumentos para hacer *cuias* de las mujeres artistas de Carapanatuba, región de Aritaperá, Baixo Amazonas, Pará. Fotografía: Renata Maria Martins, 2023.

En los tres días que estuve allá después de un viaje en barco, de cerca de cuatro horas, desde la ciudad de Santarém —donde se confluyen los ríos Tapajós y Amazonas— para acompañar cada etapa de la producción junto a las mujeres artistas de la comunidad ribereña de Carapanatuba, no solo aprendí sobre el arte de preparar *cuias*. Me ofrecieron generosamente preparados medicinales elaborados con especies locales, recetas de platos con pescados, harinas y quesos producidos en la región, recorridos y “paseos” en la *bajara*, la pequeña canoa con motor que es el medio de transporte más utilizado. Aprendí lo que es vivir sobre pilotes en tiempos de reflujo y de inundación, pero, sobre todo, lecciones sobre ser solidario y compartir.

Las *cuias* de Aritapera, vendidas en tiendas, centro de artesanías y mercados, llevan las huellas de la vida de estas mujeres fortísimas, sabias y talentosas en sus formas, cortes, barnices y grabados. A su vez, aquellas pintadas conservadas en museos de Portugal que Ferreira se llevó en su viaje hacen referencia directa a la producción artística de los indígenas de la Amazonía y también forman parte de la historia y memoria de Lélia, Silvane, Marinalva, Francisca, Socorro y muchas mujeres de otras comunidades de la región, que hoy siguen manteniendo sus tradiciones y formas de vida.

Cuando Ferreira describe los frutos con las que trabajan las indígenas, destaca tanto las *cuias* lisas (naturales), más comunes y numerosas, como el proceso artificial aún más complejo de hacer *cuias* en segmentos, como los dos ejemplares conservados en el Museo Maynense de la Academia de Ciencias de Lisboa (Inv. ACL verde - 671; Inv. ACL verde-672). En el jardín que rodea la casa de D. Lélia y del Sr. Antônio Maduro en Carapanatuba hay diferentes tipos de árboles que generan frutos lisos, redondos, ovalados, de varios tamaños. Estos son recogidos por las mujeres en el punto deseado de madurez: cuando, al golpear el fondo, las *cuias* maduras producen un sonido específico. Entonces las cortan, las ahuecan, o como dicen, las “enderezan”, las “ablandan”.

Es impresionante ver la rapidez y eficacia con que estas artistas suben a los árboles, la técnica que dominan para elegir cada uno de los frutos maduros, y la fuerza y destreza de partirlos perfectamente con machete o sierra, y rasparlos completamente por dentro con una cuchara de metal. Posteriormente, las *cuias* se colocan en una olla grande con agua para calentar, suavizando las cascaras y facilitando su preparación. Luego, después de un nuevo baño en agua, se quita cuidadosamente la piel exterior del fruto con una cuchilla, así como se ajusta perfectamente el borde de la *cuiá* con la lengua del pez pirarucu (*Arapaima gigas*) o la parte interior con la escama del mismo pez.

La preparación de la *cuiá* para recibir el barniz se completa refregando la superficie externa e interna para que queden completamente lisas con las hojas grandes (divididas en lóbulos, con el envés blanco) del árbol *embaúba* (*Cecropia*), especie también presente en la zona cercana a la residencia de la familia Almeida Maduro. La *cuiá* tratada pero no barnizada se llama de *pitinga*.

Este conocimiento, bastante similar al relatado por Ferreira en Monte Alegre y Santarém, y transmitido por generaciones de mujeres, es fundamental para que después de secar los frutos, sea posible obtener *cuias* perfectas, que puedan brillar con la aplicación de barniz *cumatê*. (Figura 7). Después de pintadas por varias manos de tinta (Figura 8), las dejan reposando sobre un lecho de arena (o cenizas) rociado con orina humana, donde permanecen “adormecidas” y cubiertas durante toda una noche. Después de todas estas etapas, las *cuias* reciben los adornos o “bordados”, hoy básicamente grabados, hechos con un cuchillito. El proceso de pintar con tintes vegetales o minerales directamente sobre la superficie o incluso sobre las incisiones, ya no se adopta hoy en día a pesar de que las artistas ribereñas conozcan muchas plantas que producen tintes (Figura 9).



Figura 7. Cuias, barniz *Cumatê*, pincel de plumas, Carapanatuba, región de Aritapera, Pará. Fotografía: Renata Maria Martins, 2023.



Figura 8. Pintura de las *cuias* con el barniz *cumatê* por las manos y saberes de la artista Marinalva Correia, Carapanatuba, región de Aritapera, Pará. Fotografía: Renata Maria Martins, 2023.



Figura 9. *Tintas de la Tierra.* Conjunto de plantas *tintureiras*, cáscaras y resinas que producen pigmentos coloridos: rojos, amarillos, violetas, dorados, etc. Reunidas y nombradas a partir del saber de las comunidades tradicionales, *erveiras* y *erveiros* del Estado do Pará. Marcadas con la nomenclatura popular. Acervo de la autora. Fotografía: Renata Maria Martins, 2023.

En esta ocasión es importante abordar la preparación de la “laca de la Amazonía”, el brillo negro obtenido a partir del barniz rojizo del *cumatê*; y, aunque brevemente, la producción de colores a base de plantas utilizados en las *cuias* del siglo XVIII conservadas en la colección de Ferreira en Portugal. También nos interesan los repertorios decorativos adoptados en algunas piezas, que dialogan con el universo asiático y/o asiático/europeo, reinterpretado y reinventado con maestría y originalidad por pintores indígenas. La variedad de motivos que se encuentran en las decoraciones es bastante grande, por lo que cada ejemplar debe ser analizado de forma cuidadosa e individual.

Cabe mencionar que aún no se han realizado análisis químico/físicos de los pigmentos usados en los recipientes más antiguos conservados en Portugal, por lo que el conocimiento de las técnicas y materiales se basa sobre todo en las noticias de misioneros y viajeros, en particular los jesuitas, y en los informes de Ferreira, así como en la comparación entre los textos antiguos y los conocimientos que aún hoy conservan las comunidades indígenas y ribereñas.

En este artículo se considerarán las seis piezas: cinco *cuias*, cuatro decoradas y una lisa (Inv. ANT. Br. 150; Br. 151; Br. 152; Br. 193; Br. 194) y una calabaza (Inv. ANT. Br. 195) conservadas por la Universidade de Coimbra, recogidas todas por Alexandre Rodrigues Ferreira, y estudiadas durante una visita a la reserva técnica del Museo de las Ciencias entre finales de enero y febrero de 2023 (Figura 10). Además, otras siete piezas (Inv. ACL verde - 658; 660; 667; 668; 820; 882; 919) de los aproximadamente veintitrés ejemplares conservados en el Museu Maynense da Academia de Ciências de Lisboa, analizadas en una visita que tuvo lugar en febrero del mismo año, algunas de ellas con inscripciones, como las *cuias* (Inv. ACL verde - 667, Inv. ACL verde - 919) (Figuras 11,12). Todos son ejemplos del fenómeno de acercamiento entre las producciones artísticas de las culturas indígenas de la Baja Amazonía, y el gusto global por los objetos asiáticos, que llevó a calificar a tales productos como “lacas de la Amazonía”. Otros objetos de las dos colecciones pueden ser mencionados cuando sea relevante, sobre todo por el estudio de los procesos de producción y uso del barniz *cumatê* desde la época colonial hasta la práctica actual.



Figura 10. *Cuias y Calabaza*. Mujeres indígenas. Pará, Brasil. Materiales: frutos de la *cuieira* (*Crescentia cujete* L.) y calabaza (*Lagenaria* sp.). Museu da Ciência da Universidade de Coimbra. Colección Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792). Inv. ANT. Br. 151; Br. 152; Br. 193; Br. 194; Br. 195. Fotografía: Renata Maria Martins, 2023.



Figura 11. *Cuia*. Inscripción "Amor Firme". Mujeres Indígenas de Monte Alegre e/ou Fábrica de Belém do Pará? Pará, Amazonía, Brasil. Museu Maynense da Academia de Ciências de Lisboa. Nº Inventário: ACL verde - 667 o ACL-ETN-0224. Materiales: fruto de la *cuieira* (*Crescentia cujete* L.), resina/barniz, pigmento. Dimensiones: A × C × L × D: a 8 × 20.5 d (máx.) cm. Siglo XVIII. Colección Etnográfica. Subcolección: Brasil (BR). Fotografía: Paulo Barros.



Figura 12. *Cuia*. Inscripción “Para” (Pará). Mujeres Indígenas de Monte Alegre e/ou Fábrica de Belém do Pará? Pará, Amazonía, Brasil. *Museu Maynense da Academia de Ciências de Lisboa*. Nº Inventário: ACL verde - 919 o ACL-ETN-0235. Materiales: fruto de la *cuieira* (*Crescentia cujete* L.), resina/barniz, pigmento. Dimensiones: A × C × L × D: a 17 × 20 d (máx.) cm. Siglo XVIII. Colección Etnográfica. Subcolección: Brasil (BR). Fotografía: Marta Santos.

Dibujos de tejidos, porcelanas, bordados, que circularon entre los cuatro continentes, así como motivos de la flora y fauna amazónica, pueden ser encontrados sobre las superficies negras (originalmente brillantes) o marrón rojizas de los objetos de origen exclusivamente indígena, frutos que evocan a la madre tierra, con significados complejos y usos variados- relecturas formales y soluciones inventivas para la aplicación de estos “mensajes cifrados” en el cuerpo semiesférico o globular de la *cuia*. La decoración adquiere nuevas formas a través de las manos y la mente de las mujeres amazónicas, pintoras y productoras de tintes y barnices, que también dominaron y aun dominan las técnicas de la cerámica, los textiles, el trenzado, la jardinería y tantas otras producciones, marcando la biografía de estos objetos en el siglo XVIII en diálogo con otras manifestaciones igualmente importantes en Hispanoamérica, como los objetos en barniz de Pasto, conocidos como mopomopa, en Colombia y Ecuador, y los pintados como el *maque*, la llamada “laca mexicana”. Así, el barniz *cumatê* trabajado por indígenas en las *cuias* del Bajo Amazonas en Brasil, se suma a la gama de “lacas americanas”.

3. Resultados

3.1. La producción de “cuias”, pintura con “cumatê” y colores.

En su “Memória sobre as Cuias”, Alexandre Rodrigues Ferreira habla en detalle sobre el árbol *Crescentia Cuyete* y sus frutos, desde la siembra hasta la cosecha, y también sobre el largo proceso de fabricación de los recipientes por parte de las indígenas de Monte Alegre: desde la elección de los mejores *cuias* y calabazas hasta su finalización con pintura y decoración [23].

Como aún se hace hoy en día: la *cuia* se partía por la mitad y la pulpa se eliminaba por completo; luego las piezas se sumergían en agua para que se ablandaran y después se raspaban y lijaban. Posteriormente, se lavaban y dejaban secar por poco tiempo para luego teñirlas con barniz *cumate* de color rojizo obtenido de la corteza del árbol *cumatezeiro* o *axuazeiro* (*Macairea adenostemon* y *macairea viscosa*) y luego se dispone sobre una tarima. Después del secado eran llevadas a una *puçanga*, una especie de “cama” para cubrirlas primero con ceniza y arena, y luego con la orina de mujeres o niños. Muchas horas después

el barniz era fijado y se volvía negro debido al amoníaco presente en la orina, y finalmente estaban listas para recibir decoraciones pintadas o incisas [233] (p. 61).

Los materiales, instrumentos y técnicas utilizados eran los mismos utilizados por las culturas indígenas de la Amazonía, como la lija de las escamas del pez pirarucu (*Arapaima gigas*), el jabón de raíz de *gipyoca*, el colador de algodón desmotado, el ya mencionado barniz *cumaty* (*cumatê*), *cury*, *tabatinga*, *tauhá*, *anil* (indigo), *urucum* (*achiote*), disueltos con agua y raíz de algodón. Los cuencos de pintura en los que las mujeres indígenas mojaban sus pinceles eran sus propios muslos y piernas, u hojas de ricino. Los pinceles estaban hechos de *siracura*, *jacamy* y plumas blancas de *acará*; y los estiletes que servían “para salpicar el adorno de la puntilla, que pretenden”, hechos de espinas de *jamacaru* (*Cereus jamacaru*) y palma *patuá* (*Oenocarpus Batauí*) [23] (p. 59).

Una *cuiá* (Inv. ANT. Br. 194) y una calabaza (Inv. ANT. Br. 195) de la colección Alexandre Rodrigues Ferreira del Museu de Ciências da Universidade de Coimbra tienen una superficie de color marrón rojizo, lo que parece indicar, deducido por el proceso aún hoy usado por las artistas de Carapanatuba, que las dos piezas fueron cubiertas por capas de barniz *cumatê*, pero no pasaron por el proceso de descanso, que las deja con un brillo negro, como laca. La mayoría de los recipientes que se conservan en las dos colecciones son negros, pero han perdido mucho del brillo del barniz. Tal pérdida progresiva es un fenómeno que también se observa en las calabazas que se producen hoy: Como comprobé localmente con las artistas, para mantener y/o recuperar rápidamente el brillo de las *cuias* es necesario “hidratarlas”, es decir, dejarlas en baño en agua fría y luego secarlas con un paño de algodón y al final, ponerlas a secar por poco tiempo; este mismo proceso también se realiza siempre después de la primera pintura para que adquieran aún más brillo.

En cuanto a los colores, sería relevante realizar análisis (utilizando las técnicas menos invasivas posibles) de manera que pudiéramos identificar los pigmentos minerales y/o vegetales utilizados en las pinturas de las *cuias* coleccionadas en las últimas décadas del siglo XVIII. Las artistas de la región de Aritapera no colorean directamente la superficie de las *cuias* y, salvo cuando la decoración era incisa, tenían dudas de afirmar qué calidades de pinturas naturales se podían utilizar después de la aplicación del *cumate* y el baño/descanso con orina humana para que los colores quedaran fijos sobre el fondo negro durante siglos, como se puede ver en los ejemplares hoy en Coimbra y Lisboa. La técnica de aplicar ciertos colores a los dibujos incisos en la superficie permite a su vez el uso de una amplia gama de pinturas vegetales (como en la *cuiá* Inv. ANT. Br. 152, en Coimbra), que pueden identificarse gracias a los conocimientos de las comunidades ribereñas actuales, al tratado “Sobre las tintas más especiales de la Amazonía” del jesuita João Daniel o a través de los textos de Alexandre R. Ferreira. He dedicado algunos trabajos al tema de las tintas en los últimos años, incluyendo una supervisión de trabajo final de graduación, que pueden consultarse [2,10,,24–26].

En sus “Memórias sobre a louça que fazem as índias deste Estado”, escritas en Barcelos, Amazonas, el 5 de febrero de 1786, Ferreira menciona la resina *jutaí* / *jutaícica*, utilizada para barnizar el barro, dejándolo esmaltado. El naturalista enumera entre las arcillas y tintes que usan en cerámica los indígenas: “el *tauá*, que es ocre de hierro, el *curi*, que es la arcilla teñida del mismo ocre que ya ha sido quemado, el *urucu* (*urucum*, *Bixa orellana*) y el *carajuru* (o *crajiru*, *Arrabidaea chica*), que son los tintes que utilizan en sus diferentes pinturas” [27] (p. 33). Ya en la “Memória sobre as salvas de palhinhas pintadas pelas índias da vila de Santarém”, Ferreira dice que el método de teñir los trenzados se hace a partir de la cocción de las cáscaras y féculas como *carajuru* (antes mencionado), *pau de guariúba* (*clarisia racemosa*), *jengibre* o azafrán de la tierra (*cúrcuma longa*), *jenipapo* (*genipa americana*) [28] (p. 47).

Por su parte, João Daniel destaca la durabilidad de los barnices y pinturas producidos por las indígenas de Gurupatuba y utilizados para pintar las *cuias*; afirmando que son iguales o superiores al mejor charol chino [8] (p. 386, volume 1). José de Moraes, también jesuita, cuenta en su “Historia” realizada en el Colégio do Pará en 1759: “Este pueblo es famoso por la pintura de ciertas calabazas, que están pintadas con una tinta llamada

cumaté, tan fina y de tan buen gusto que compite con las mejores lacas de China” [29] (p. 508). En la comparación entre los barnices producidos por las indígenas de Monte Alegre y las tradicionales lacas chinas —laca, lacre o charol (los *acharolados /chiliau* o *chi-yau* en la China)—, se puede comprender perfectamente la adopción de repertorios asiáticos, ya utilizados en todo el mundo, en la decoración de estos objetos de tradición indígena [6, 15]. Otros jesuitas han mostrado gran interés por la laca, por ejemplo: Martino Martini en la obra *Atlante Cinese* de 1655; Athanasius Kircher en *China Illustrata* de 1667; Filippo Bonanni en el *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese* de 1720, editado en francés en 1723; y Pierre Nicolas d’Incarville, que vivió en China desde 1740 hasta su muerte en 1757, en *Mémoire sur le vernis de la Chine* de 1760 [6] (358).

En las *cuias* que se han conservado, la superficie está barnizada en color negro, como los barnices de las lacas preparadas, o incluso en el color pardo rojizo del *cumatê*, o incluso revestida de blanco, imitando el fondo de las sedas o cubrecamas bordados de Coromandel. La decoración en rojo y amarillo dorado, entre otros colores, y los finos dibujos de flores, frutas, pájaros, animales, muestran influencias formales provenientes de Asia, algunas ya reinterpretadas al gusto europeo. Las pintoras indígenas produjeron calabazas que realmente parecen estar inspiradas en objetos asiáticos, como las cajas, tazas y ollas pintadas de laca vegetal (*Rhus vernicifera*), producidas en Asia y destinada al mercado occidental [6], pero también posiblemente inspirado en las producciones europeas, especialmente las de Portugal.

Como relata Ferreira en su “Memoria sobre as cuias”, algunas *mazombas* (hijas de europeos, principalmente portugueses, nacidas en la tierra) en la ciudad de Belém, imitaron a las mujeres indígenas y trabajaron en las *cuias*, estimuladas por los europeos, el gusto y riqueza de colores y pinturas, doradas o plateadas, que no tenían diferencia con el lujoso *charão* (laca) [23]. Las hijas mamelucas (es decir, mestizas), del residente Manoel Ribeiro Pinto, durante el mismo período, estaban haciendo un juego de té hecho de *cuias* por encomienda. En el Museu Maynense da Academia de Ciências de Lisboa hay un recipiente con la inscripción “Fabrica de la ciudad de Sta. Maria de Belem do Gram Para”, y otra con la inscripción “Para” (Pará), o sea, es prácticamente seguro que existió una fábrica de *cuias* decoradas en Belém do Pará a fines del siglo XVIII. Las artistas pueden haber sido indígenas, mestizas o hijas de europeos nacidos en Pará. Además de las calabazas mencionadas, una tercera de la colección de Coimbra (Inv. ANT. Br. 193) (Figura 13), parece formar parte del mismo universo que la “Fabrica” de Belém.



Figura 13. *Cuia*. Vista 1. Mujeres indígenas de Monte Alegre e/ou Fábrica de Belém do Pará. Pará, Amazonia, Brasil. Materiales: fruto de la *cuiieira* (*Crescentia cujete* L.), resina/barniz, pigmento. Dimensiones: 17,5 cm de altura × 19 cm de diámetro. Museu da Ciência da Universidade de Coimbra. Colección Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792). Inv. ANT. Br. 193. Fotografía: Renata Maria Martins, 2023.

La existencia de un taller activo en Belém no descarta la posibilidad de que las *cuias* fuesen sobre todo producidas por quienes tenían más experiencia en la producción de exportación, es decir, las indígenas de la Casa de Monte Alegre. Las piezas mencionadas, como ya hemos dicho, son las mejores y más impresionantes en cuanto a brillo, pinturas, colores, motivos. En este sentido, vale la pena acercarse a las decoraciones presentes en las *cuias*, a partir del análisis de los repertorios y figuras adoptadas.

3.2. Los motivos adoptados en las *cuias* y calabazas: entre Europa, Asia y las Américas

Los objetos seleccionados por mí para este artículo se caracterizan principalmente por la adopción de motivos decorativos, muy variados, provenientes de un repertorio asiático o de inspiración asiática, que circuló ampliamente entre Asia, las coronas ibéricas y sus dominios coloniales. Así, destacan los modelos conocidos en Portugal, a través de objetos de artes decorativas (lacas, porcelanas, tejidos, encajes, bordados, etc.), que se producían en Asia para el mercado de exportación: en el caso que aquí se analiza, frontales de altar y alfombras, sobre todo, que componen el aparato ornamental de los edificios religiosos. Así, por el flujo de modelos similares, existen algunas coincidencias entre los motivos utilizados en la decoración de las calabazas de la Amazonía brasileña en el período colonial en Gurupatuba /Monte Alegre con los adoptados en objetos también producidos por indígenas en Perú o México en la misma época, sobre todo en cuanto a las formas de representar la flora y la fauna. Este es un tema de importante desarrollo en lo que se refiere a las conexiones entre los dominios portugueses y la América Hispana mostrando, a través de la presencia ibérica en Asia y la red de circulación de artistas, modelos y objetos asiáticos en Europa, coincidencias formales y convergencias en varios campos artísticos como la talla de retablos, muebles y textiles. Elegí centrar mis análisis y proposiciones en estos últimos.

Destacamos la gran relevancia de los repertorios europeos impresos para bordados y textiles exportados de los centros de producción de China e India, como fuentes para la elección de motivos adoptados en las artes decorativas del período colonial en la América portuguesa [18]. Entre los objetos que pueden contribuir a confirmar esta hipótesis incluimos también las *cuias* de la colección formada durante el Viaje Filosófico de Alexandre Ferreira en la Amazonía. En febrero de 2023 realizamos una visita técnica acompañados del responsable Pedro Ferrão, para observar algunas piezas (cojines, colchas, dalmáticas, etc.) conservadas en la colección textil del Museu Nacional Machado de Castro en Coimbra. Si bien el estudio se encuentra aún en su fase inicial, existe, como sugerimos en Montevideo, una coincidencia considerable en el repertorio ornamental de objetos de la colección textil (asiáticos o de inspiración asiática hechos para el mercado europeo por artistas asiáticos o no), y las *cuias*, sobre todo por las composiciones y la forma de representar las flores y los pájaros. Esto también se nota en otros objetos en Portugal, como composiciones de azulejos para frentes de altares, edredones de cama y loza de producción local.

Así, los universos de estas conexiones globales se entrelazan con las “culturas de la tierra”: se crean textiles, porcelanas y *cuias* para llevar mensajes de cariño y amor: (corazones alados y flechados, pequeñas declaraciones de devoción, cupidos) usos populares aún hoy en día. En este punto, entre las piezas analizadas en el Museu da Ciência de Coimbra y en el Museu Maynense da Academia de Ciências de Lisboa, destacamos dos calabazas con corazones alados y flechados (Inv. ANT. Br. 194 (Figura 14) e Inv. ACL-verde- 658). En el Museu da Academia de Ciências de Lisboa, una *cuiá* partida en dos en horizontal, con un cupido en un lado, y un corazón alado atravesado por una flecha en el otro (Inv. ACL verde - 822), otra con un pájaro por un lado y un corazón alado por el otro (Inv. ACL verde - 820); además de una *cuiá* con el exterior grabado con flores y la frase “amor firme” dentro de otro corazón alado (Inv. ACL verde - 667, Figura 11).



Figura 14. *Cuia*. Vista 1. Mujeres indígenas de Monte Alegre. Pará, Bajo Amazonas, Brasil. Materiales: fruto de la *cuieira* (*Crescentia cujete* L.), resina/barniz, pigmento. Dimensiones: 17,5 cm de altura × 19 cm de diámetro. Colección: Museu da Ciência da Universidade de Coimbra - Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792). Inv. ANT. Br. 194. Fotografía: Renata Maria Martins, 2023.

Inevitablemente, el mensaje de amor en portugués trae a la mente poemas, “pañuelos de enamorados” (“lenços de namorados”), o incluso corazones pintados sobre telas, bordados, pequeños objetos de cerámica o madera, etc., tradicionales en la región de Minho en el norte de Portugal, y con raíces muy antiguas, que habría que estudiar más detenidamente. Por otro lado, también se elaboraban cajas lacadas con la intención de regalar como muestra de cariño. El hecho de que el recordatorio de amor en portugués haya sido pintado por una mujer indígena que probablemente desconocía el idioma y no sabía leer, deja constancia, por así decirlo, de un mensaje encriptado que denuncia, incluso siglos después, el apagamiento de su cultura y la violencia que sufrieron las culturas originarias de la Amazonía, y al mismo tiempo, su resistencia, reinterpretaciones y reinenciones.

Las *cuias* ornamentadas, pintadas e incrustadas con plata y oro, son descritas por el jesuita Anselm Eckart en la antigua residencia de Gurupatuba (Monte Alegre) en 1756 (en ese momento ya no bajo la dirección de los jesuitas, sino de los frailes capuchinos), destacando también la decoración formada por motivos fitomorfos y zoomorfos, en particular, las aves. En las tres piezas analizadas de la colección de Coimbra hay una hermosa variedad de pájaros, uno de los cuales parece un colibrí, y los otros dos son similares al ibis rojo (*Eudocimus ruber*, ave presente en la región amazónica) en la calabaza alargada (Inv. ANT. Br. 195) (Figura 15); e incluso otras aves (Inv. ANT. Br. 195 e Inv. ANT. Br. 193) que adornan la superficie pardusca o negra de las piezas. En la parte interior pintada de blanco de la tapa de una de ellas (Inv. ANT. Br. 194), hay un pájaro posado en una delicada rama donde picotea una flor rodeada de otros motivos vegetales, que podría imitar un tejido. En la colección de Lisboa aún quedan vestigios de un pájaro azul en la mitad de una calabaza, también cubierta de blanco, que rodea un corazón rosa alado atravesado por una flecha (Inv. ACL verde - 822). Otra *cuiá* de la colección de Lisboa, que parece haber sido realizada por el mismo artista que la pieza citada, nos ayuda a reconstituir esa composición parcialmente perdida pues también hay un corazón alado dentro de un marco, con dos pájaros azules posicionados simétricamente en lados opuestos. En la otra mitad de la *cuiá*, llama la atención un pájaro de color oscuro colocado lateralmente entre diferentes tipos de flores rosas, azules y de varios tonos, y sus tallos, ramas y hojas verdes. En otra vemos una curiosa escena que representa la lucha entre tres figuras masculinas y un dragón, con tres grandes flores al fondo, y en una de ellas hay un loro posado con otras flores y bayas en el pico (Inv. ACL verde - 668).



Figura 15. Calabaza. Detalles (colibrí y flor). Mujeres Indígenas de Monte Alegre. Pará, Amazonía, Brasil. Materiales: calabaza (*Lagenaria* sp), resina/barniz, pigmento. Dimensiones: 14 cm de diámetro. Museu da Ciência da Universidade de Coimbra. Colección Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792). Inv. ANT. Br. 195. Fotografía: Renata Maria Martins, 2023.



Figura 16. *Cuia*. Vista 2. Mujeres indígenas de Monte Alegre. Pará Bajo Amazonas, Brasil. Materiales: fruto de la *cuieira* (*Crescentia cujete* L.), resina/barniz, pigmento. Dimensiones: 17,5 cm de altura × 19 cm de diámetro. Colección: Museu da Ciência da Universidade de Coimbra - Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792). Inv. ANT. Br. 194. Fotografía: Renata Maria Martins, 2023.

En las *cuias* aparecen otros animales: cuadrúpedos que podrían ser dos perros o, dos pequeños felinos, como los llamados *gatos-maracajás* / *margays* (*Leopardus wiedii*) (Inv. Br. 195); un ciervo comiendo bayas en un árbol pequeño (Inv. ANT. Br. 193) en especímenes de Coimbra. Adicionalmente, hay una criatura de color amarillo no identificada (quizás un animal ficticio), en la citada calabaza con la escena de la lucha contra el dragón, conservada en Lisboa. También puede referirse al universo local, un crustáceo gris azulado que podría ser un cangrejo excavador (*Ucides cordatus*) que habita en los manglares de Brasil o un cangrejo azul (*Callinectes sapidus*) presente en la costa brasileña. Aunque menos probable, esto podría ser una mención del signo zodiacal de Cáncer.

En cuanto a la vegetación, dos hermosos frutos y nueces del anacardo (*Anacardium occidentale*), planta originaria de la región nordeste de Brasil, llevada por los portugueses a Asia, aparecen en el exterior de la tapa (Inv. ANT. Br. 194) en una composición con varias flores (Figura 16). En la base de la hermosa calabaza negra (Inv. ANT. Br. 193), tres flores y dos frutos, que pueden ser frutos del árbol nativo del cacao (*Theobroma Cacao* L.) u otra especie de la Amazonía. Me atrevo a interpretar por la experiencia de alguien nacida en la Amazonía, creo que quizás sea el fruto abierto del *bacuri* (*Platonia insignis*), dejando ver la pulpa blanca —suave y fragante—, debido a su forma de capullo y también a los pequeños botones florales que la rodean (Figura 17).



Figura 17. *Cuia*. Vista 2. Mujeres indígenas de Monte Alegre e/ou Fábrica de Belém do Pará. Pará, Amazonía, Brasil. Materiales: fruto de la *cuieira* (*Crescentia cujete* L.), resina/barniz, pigmento. Dimensiones: 17,5 cm de altura × 19 cm de diámetro. Museu da Ciência da Universidade de Coimbra. Colección Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792). Inv. ANT. Br. 193. Fotografía: Renata Maria Martins, 2023.

Pero el universo de frutas y flores es muy grande cuando se habla de la Amazonía y siempre es arriesgado tratar de reconstituir o reconocer especies nativas o no nativas en piezas con pinturas debilitadas y con muchas pérdidas.

En vista de ello, todavía no me atrevo a hablar largo y tendido sobre las especies de flores ya que en todas las calabazas analizadas aparecen en abundancia en forma de capullos, tallos, sobre árboles, en ramos. Esto demuestra el tránsito de estas representaciones, pero también de las propias especies. Probablemente algunas son locales y ya conocidas por las mujeres indígenas que las pintaron, sumadas a las flores europeas y asiáticas, muchas ya aclimatadas en Brasil en esa época.

Los tejidos han demostrado ser una importante clave de lectura para entender los orígenes y elección de los motivos florales. Algunos de los más recurrentes en textiles, bordados y encajes de origen o inspiración europea o asiática, se repiten en realidad en una o más calabazas. En la parte interior de la tapa de una *cuia* (Inv. ANT. Br. 193) con fondo blanco (Figura 18) podría estar representado un crisantemo, nativo de Asia, o una dalia azul (*Dahlia pinnata*), de México, así como un lirio (*Lilium* L.) o *açucenas* o aún el lirio

de amazonas (*Eucharis amazonica*), en la base de otra (Inv. ACL verde - 660). Otra posibilidad, sugerida en una conversación por el arqueólogo Márcio Amaral y considerando que las mujeres indígenas tejían, fue que las flores y capullos representados en la cubierta exterior de la *cuia* (Inv. ANT. Br. 193) fueran de la planta de algodón (*Gossypium hirsutum*). Para ayudar en la identificación de las posibles especies cultivadas localmente, las ilustraciones del *Viaje Filosófico* sirven como clara referencia tanto para las flores, como para los frutos, pájaros, y también para las mismas *cuias*. Así, vemos retratado en estos valiosos dibujos por ejemplo el árbol de la *cuieira*, sus frutos, la elaboración de las piezas en la casa de los indígenas de Monte Alegre y, en el conjunto de objetos (utensilios), unas *cuias* decoradas.



Figura 18. *Cuia*. Vista 3. Mujeres indígenas de Monte Alegre e/ou Fábrica de Belém do Pará. Pará, Amazonía, Brasil. Materiales: fruto de la *cuieira* (*Crescentia cujete* L.), resina/barniz, pigmento. Dimensiones: 17,5 cm de altura × 19 cm de diámetro. Museu da Ciência da Universidade de Coimbra. Colección Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792). Inv. ANT. Br. 193. Fotografía: Renata Maria Martins, 2023.

Hechas estas consideraciones sobre los motivos, que me parecieron importantes para ir pensando en los repertorios adoptados, traídos por europeos, pero reinventados y reinterpretados localmente por mujeres pintoras, nos propusimos un análisis más detallado de algunas piezas de la laca de color negro y que tuvimos la oportunidad de manipular en los dos museos mencionados. En trabajos anteriores [6,30], el examen de los ejemplares conservados en Lisboa, realizado únicamente a través de fotografías publicadas o dentro de vitrinas, no permitió una lectura más detallada y precisa de algunas figuras representadas. Sin embargo, y lamentablemente, por un lado, debido a pérdidas pictóricas y por otro lado por la pequeñez de ciertas imágenes, aún en un análisis con lupa y fotografía no siempre fue posible identificar con certeza ciertas figuras humanas o animales y seres mitológicos representados, por lo que quedan algunas incógnitas en este campo.

Por ejemplo, hay un conjunto de figuras con un fondo blanco bastante curiosas en el interior de la tapa de la *cuia* que lleva la inscripción "Pará" (Pará) (Inv. ACL verde - 919). Por un lado, hay un edificio que parece grande cuya fachada principal contiene un punto focal, dos ventanas y una puerta. En el otro lado, un árbol no muy grande que parece tener

unos frutos verdes ovalados, semejantes a *cuias*. En el centro, a mayor escala, una figura humana, probablemente masculina, que viste un traje blanco largo hasta las piernas, con pequeñas manchas rojas que podrían sugerir una tela adamascada. Usa un par de zapatillas rojas sin cordones y una gorra blanca en su cabeza. En una mano, la figura parece sostener un paraguas rojo o una bolsa de tela, o quizá un trozo de tela; en la otra, un compás o un instrumento cortante. El dibujo podría quizás relacionarse al edificio de una fábrica en Belém do Pará, y aludir a la presencia de la cultura asiática en la Amazonía a través de los tejidos y la sombrilla, y un artesano cargando el compás para dibujar en las calabazas, que brotan del árbol.

Sin duda, las noticias más relevantes y las descripciones más detalladas de los objetos se encuentran en los textos escritos a finales de los 80 y principios de los 90 (catálogo) por Thekla Hartmann [31,32]. No sería productivo repetir toda la información recopilada por la investigadora, pero basándome en su investigación, organicé y resumí algunos datos fundamentales sobre las piezas analizadas, en el proceso de retomar algunas cuestiones planteadas en este texto.

Las cuatro piezas relacionadas por sus inscripciones o por semejanza estilística o técnica, con la fábrica de Belém do Pará una de la colección de Coimbra (Inv. ANT. Br. 193) y tres de Lisboa (Inv. ACL verde - 658; 660; 919), fueron todas producidas a partir de frutos globulares de *Crescentia cujete*, cortados en la parte superior, creando una tapa circular, atada por cintas de tejido adamascado (hoy, casi siempre, en mal estado). La superficie externa pintada de negro, que probablemente antes era brillante, sirve directamente como soporte para la ornamentación formada por motivos florales pintados utilizando colores similares en la paleta donde destacan los rojos, blancos y amarillos. Sin embargo, aun variando sus inscripciones y la organización de los motivos decorativos, llama la atención la semejanza del repertorio decorativo formado por pájaros y/o corazones alados.

Se habló con el Prof. Luciano Migliaccio, quien también nos acompañó durante la investigación en los museos mencionados, sobre lo difícil que es identificar precisamente el taller y la ciudad de origen de estas cuatro *cuias*, que además revelan excelente calidad técnica y grande belleza en la composición y pintura de las flores. Creemos que debieron ser realizadas por mujeres pintoras que actuaban como “oficiales” en la producción de *cuias* a partir de su experiencia, precisamente, dentro de un taller. Además, que estas mujeres —indígenas, mestizas o nacidas de europeos— pudieron haber venido de Monte Alegre a Belém, y enseñado a otras mujeres [2]. Sabemos, por la experiencia con los talleres jesuitas, que el tránsito de artistas era algo muy importante y habitual entre los asentamientos y haciendas, y la capital del Grão-Pará [2].

El recipiente de calabaza alargada (*Lagenaria siceraria*) de la colección de Coimbra (Inv. ANT. Br. 195), así como la *cuiá* (Inv. ANT. Br. 194) (*Crescentia cujete*) de la misma colección, parecen provenir de otro grupo de artistas indígenas, de Monte Alegre o Santarém. Tienen una superficie marrón opaca, no barnizada (quizás solo cubiertas con la aplicación de *cumatê*), que sirve de base para pinturas de flores, animales y, sobre la calabaza, también un corazón alado y flechado. Los dos frutos, así como las cuatro piezas descritas anteriormente, se cortaron en la parte superior y amarradas con cintas a partir de pequeños agujeros circulares abiertos en sus superficies, de modo que fuese posible unir las dos partes.

También del mismo grupo de artistas son las otras dos *cuias* que analizamos en Lisboa, muy particulares y hermosas. Los frutos fueron partidos por la mitad y las dos partes, revestidas de blanco por dentro y por fuera, recibieron pinturas, siempre basadas en una composición floral, en tonos más claros, que asemejan bordados y estampas en textiles chinos. Hay, como describí antes, muchas cualidades de flores, algunos pájaros, corazones alados con flechas, y hasta un cupido. Son, sin duda, los tejidos, los bordados, las cretonas y los encajes los que guardan la clave principal para el estudio de los motivos. El propio lenguaje de los artistas y de los que describen las calabazas desde el siglo XVIII al XXI, hace referencia al mundo textil, hablando del encaje que pretenden, del bordado de las *cuias*, etc.

Trayendo conexiones importantes entre la producción de textiles en la Amazonía y Asia, João Daniel informa que el algodón de América tendría más “ventajas” que el de India y China, y quizás de toda Asia, y que también sería de mejor calidad: este dado habría sido confirmado por un misionero chino y por otros religiosos que vivían en China. Daniel también elogia la producción de telas chinas, que por ser hiladas tan finamente eran admiradas en todo el mundo. Sin embargo, el señala que, en Amazonía, aunque hiladas gruesamente, eran preciosas [8] (pp. 527-528, volumen 1).

Comprobando la multitud de tejidos que circulaban en la Amazonía, en el inventario de la Hacienda de Ibirajuba en Pará hay telas de calico recubiertas de algodón con las que se cubrió el altar; dos toallas de algodón de la India en la Iglesia de *Nossa Senhora da Madre de Deus da Vigia* en Pará; un paño tallado que sirve de alfombra en la Iglesia de Tabatinga; como también había sastres —probablemente indígenas, mestizos y/o africanos— que producían la ropa de los misioneros en el Colegio de São Luís en Maranhão [2] (pp. 219-235, volumen 2).

En la Iglesia de la Casa de Ejercicios y Recreación Religiosa de Nuestra Señora de Dios en Maranhão se enumeran “tres vestiduras nuevas bordadas y venidas de China” y “tres casullas de satín blanco bordadas en China...” [2] (pp. 273-274, volumen 2). Está comprobado que a partir del tránsito y la presencia de textiles asiáticos en el estado de Grão-Pará y Maranhão, los artistas autóctonos también produjeron imitaciones pintadas de bordados chinos, como en la Iglesia de la Casa de Ejercicios y Recreación Religiosa de Nuestra Señora de Deus en Maranhão, donde “fueron elaborados diez frontales exquisitamente pintados imitando los bordados chinos que se usaban a diario” [2] (p. 273, volumen 2).

Como hemos visto, el campo de investigación es muy amplio, los objetos siempre han estado en diálogo, “intercambiando” motivos decorativos entre sí —porcelanas, telas, abanicos, biombos, etc.— y en diferentes “idiomas” —amerindio, español, portugués, hindú, chino, etc.—. ¿Por qué las calabazas no participarían de esta “conversación”, ya que eran reconocidas como una fuerte expresión de convergencia cultural, entre el barniz *cumatê* y el brillo de la laca asiática admirada en toda Europa?

4. Conclusión

El análisis de las *cuias* del siglo XVIII y del proceso de barnizar y luego adornarlas con decoraciones coloreadas o grabadas, como hemos visto, aporta datos relevantes sobre los conocimientos ancestrales de las mujeres indígenas y sus readaptaciones en el violento proceso de formación del mundo colonial. Los objetos creados por las culturas amerindias fueron sometidos a una serie de transformaciones, en la técnica y en el repertorio decorativo, en función de su uso comercial para la exportación en el mercado global y para adaptarse a los nuevos tiempos. Afortunadamente, este conocimiento sigue presente hoy, gracias a la resistencia de muchas artistas indígenas y ribereñas. La preservación de la “manera de hacer *cuias*” por parte de las artistas que conocemos en la región de Aritapera debería tener la misma importancia que la conservación del conjunto de *cuias* y calabazas presentes en las colecciones que guardan la colección de Alexandre Rodrigues Ferreira en Portugal. Aunque separadas y viviendo en realidades diferentes, las *cuias* del siglo XVIII de Monte Alegre, Santarém y Belém y las mujeres de la comunidad de Carapanatuba comparten una larga historia de persistencia. Historias y memorias a las que se puede acceder a través de la difícil y laboriosa preparación de recipientes brillantes con barniz *cumatê*.

El brillo de las *cuias* cuando “despiertan” del largo proceso comandado por las mujeres ribereñas realmente impresiona por su perfección, cualidad y belleza, más aún en un escenario en contacto con la naturaleza, entre los árboles de *cuieira*, los cantos de los pájaros, navegando los ríos, degustando la comida ribereña, en conversaciones pausadas, entre importantes narrativas de la gente que mantiene viva la floresta. A su vez, las *cuias* de las colecciones de Ferreira, hoy casi todas opacas o habiendo perdido gran parte de su brillo, tocan el alma por la maravilla de sus colores y decoraciones. Son igualmente desconcertantes por dar a conocer todo el dolor que posiblemente implicó la imposición de

fundar y desarrollar una fábrica. Exploraron el trabajo y el conocimiento de mujeres artistas indígenas, y también, enseñadas por estas, mestizas e incluso hijas de portuguesas nacidas en Pará. Los nuevos motivos representan, como sabemos, la pérdida y transformación de los originales; mucho más allá de una elección decorativa se trata de reinventiones y resignificaciones de todo tipo, en muchas capas y niveles. Esas *cuias* del siglo XVIII, algunas aún con dibujos vinculados a las culturas indígenas, llenos de significados, dejan pistas que nos hablan de las persistencias que continuaron ininterrumpidamente, más o menos visibles en las superficies de los objetos, como *cuias*, calabazas y cerámicas.

La historia de los objetos sensibles en las colecciones europeas revela las prácticas de resistencia que debieron ejercer aquellas artistas y en los posibles mensajes cifrados que lograron dejar grabados en la superficie de los frutos, en forma de varias decoraciones o bien pintada o incisa, coloreada o dejada al natural. Los encajes y bordados, a veces en diálogo con la porcelana asiática o producida en Europa para la exportación a veces por artistas no europeos, fueron mi punto de partida y me sirven de clave de lectura para las bellas imágenes transferidas a las calabazas: flores, leyendas, encajes. Hay muchos modelos textiles para las *cuias* y calabazas, y mis últimos trabajos de investigación han tratado, no por casualidad, este tema en la época colonial, especialmente en el área de las misiones en el Amazonas: tejidos autóctonos, de la India, en brocado, seda, satín y bordados de China, alfombras, cretonas, tapetes de algodón, manteles de algodón de la India, manteles de lino de Bretaña con puntilla, de Guimarães, en el norte de Portugal. De ahí la importancia de acercarme a la materialidad aún conservada, sobre todo, en las colecciones portuguesas que he visitado, con cierta regularidad, en los últimos seis años, a pesar de las pausas impuestas por los años de la pandemia.

Por otro lado, la relación aún más estrecha con otros objetos de la colección de Ferreira, especialmente la producción artística de las mujeres, como cerámicas, artículos de paja, pinturas, ha abierto nuevas perspectivas. Estas están vinculadas a la economía de las misiones, y la agencia de la mujer, casi siempre borrada de la historia de los asentamientos misioneros, lo que generó importantes invitaciones a participar en eventos y publicaciones nacionales e internacionales [33]. Las *cuias* también reclaman espacio en la historia y la vida a través de sus “voces vegetales” [34]: considerar la “vida de las plantas” [35] y la “revolución de las plantas” [36] también llama a una reflexión sobre la vida y la memoria [37] de la *cuias*. Sin dejar de hablar del *cumatê*, para la elaboración de la “laca amazónica”, y de las especies vegetales que producen las tintas y los colores muy especiales de la Amazonía. Así que necesitamos escuchar todas estas “voces”: *pau brasil*, *caju do mato*, *barbatimão*, *açafrão da terra*, *jatobá*, *crajirú*, *pau campeche*, etc. De este modo la etnobotánica y la arqueobotánica, ligadas al saber ritual y medicinal etc. de pueblos ribereños y comunidades tradicionales de la Amazonía, son campos de investigación innovadores, de importancia e interés internacional, con quienes he buscado el intercambio, organizando encuentros y eventos, con el objetivo de generar diálogo y compartir intereses, también a través de la orientación de nuevas investigaciones, como aquella de Mônica Bertoldi André sobre los espacios de culto de los jesuitas en la América Portuguesa (maestría FAU USP / FAPESP [38]). En resumen, la interdisciplinariedad ha marcado la pauta de los avances en la biografía de las *cuias*, buscando abrir nuevas perspectivas en campos de actividad más amplios, no solo vinculados a la historia del arte, aunque esta sea mi principal área de actividad.

Colecciones más recientes, formadas entre los siglos XIX y XX, que también he visitado en los últimos años, así como los objetos que actualmente se venden en ferias y mercados de la Amazonía, son fundamentales para entender la amplitud de esta producción con alcance mundial y, al mismo tiempo, el fuerte retorno a las tradiciones locales en el uso de motivos indígenas, alteraciones e innovaciones adoptadas en la iconografía que incluyen figuras de *muiraquitã*, pictogramas del arte rupestre de la región de Monte Alegre, paisajes amazónicos, frutos de la tierra, etc. En 1859, en una visita a Prainha en Pará, también en el Bajo Amazonas, el médico alemán Robert Avé-Lallemant describió las *cuias* vendidas allí a precios muy bajos, como “cuencos chinos”, ya que estaban pintadas en “un

estilo chino”, sino también como “genuinos productos naturales del arte amazónico y tapuia” [39] (p. 73).

Las *cuias* siempre han sido y son parte de la vida de quienes viven en la Amazonía, incluso en las grandes ciudades, y más aún en las comunidades ribereñas. Paseando por la ciudad de Santarém, donde confluyen las aguas del río Tapajós y el río Amazonas, puerto desde donde partimos para la comunidad Carapanatuba, las *cuias* están en los puestos de *tacacá* por la calle, en los mejores restaurantes, y en hoteles, mercados, barcos, en las casas. El centro de artesanía de Tapajós, Cristo Rei, recibe y vende las *cuias* —de la marca colectiva *Aíra*—, hechas por las mujeres de la *Associação de Artesanos Ribereños de Santarém (Asarisan)*, fundada en 2003 [40,41], y promotora del registro de la “Modos de fazer Cuias no baixo Amazonas, Pará”, como patrimonio cultural del IPHAN, implementado en 2015.

El estudio de estos objetos por diferentes tendencias y épocas ya sea individualmente o en colaboración con otros investigadores y estudiantes, fue mi mayor inspiración para lanzar una propuesta de proyecto, hoy en su segunda fase, financiado por la Fundação de Amparo à Pesquisa – FAPESP, que coordino en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo – FAU-USP, titulado “*Barroco-Açu. La América Portuguesa en la Geografía Artística del Sur Global*”, que incluye dos grupos de estudios creados en 2019: Abya-Yala y Asia Global y en 2024: Manis. A través de la continuidad de la colaboración generosa y fundamental de la conservadora Carla Coimbra Alves del Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, de investigadores e instituciones de Portugal y de la Amazonía, y de la elaboración de un nuevo proyecto sobre las *cuias* de la región del bajo río Solimões, con Márcio Amaral, Geórgia Holanda y otros especialistas del *Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá*, será posible ampliar los diálogos en la región amazónica. Las *cuias* del siglo XVIII, como “*lacas de la Amazonía*”, y por todos los aspectos mencionados, como objetos sensibles, de la gente de la floresta y de las ciudades-florestas, con una vida intensa, amerindia, sudamericana y global, tienen el poder de aglutinar cuestiones fundamentales y urgentes.

En este momento, el intercambio de conocimientos, el aprendizaje con las artistas del bajo Amazonas, la posibilidad de inclusión del uso de nuevas tecnologías y una reflexión actualizada sobre la historia de esta producción, en toda la región amazónica, pueden promover el desarrollo de la bioeconomía a favor de las comunidades ribereñas y las prácticas sostenibles para la conservación de la floresta y sus formas de vida, reconociendo y fomentando el conocimiento, las artes y el protagonismo de las mujeres en la Amazonía.

Financiación: Este trabajo de investigación ha sido financiado por la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, proceso nº 2021/06538-9”.

Declaración de disponibilidad de datos: Datos originales disponibles previa solicitud, cuando esté suficientemente justificada.

Reconocimientos: Silvane Almeida Maduro, Lélia Almeida Maduro, Marinalva Correia de Sousa, de la *Associação das Artesãs Riberinhas de Santarém*, comunidad de Carapanatuba, región de Aritaperá. Jussara Derenji del Museu da Universidade Federal do Pará – MUFPA. Luciano Migliaccio de la FAU-USP / JP2 FAPESP. Carla Alexandra Coimbra Fernandes Alves, del Museu da Ciência da Universidade de Coimbra. Bruna Cigaran da Rocha y Claide de Paula Moraes, del Programa de Arqueología y Antropología de la Universidade Federal do Oeste do Pará - UFOPA en Santarém, Pará. Anderson Marcio Amaral y Geórgia Layla Holanda de Araújo del Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá en Tefé, Amazonas. Jackson Fernando Rêgo Matos del Instituto de Biodiversidade e Florestas de la Universidade Federal do Oeste do Pará - UFOPA. Franciane Aguiar Santana Matos do Instituto Cabana do Tapajós – ICT. Cristiana Barreto, Edithe Pereira, Erêndira Oliveira, Lucia Hussak Van Velthem y Helena Lima del Museu Paraense Emilio Goeldi – MPEG. Cristina Demartini y Carla Gilbertoni del Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo - MAE-USP en São Paulo capital. Maria Teresa Gonçalves e Ana Cristina Tavares da Coleção de Botânica do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra. Maria João Pereira Coutinho de la Universidade Nova de Lisboa. Miguel Faria de la Universidade Autónoma de Lisboa. Sandra Leandro de la Universidade de Évora. Maria de Lurdes Craveiro y Pedro Ferrão del Museu Nacional

Machado de Castro en Coimbra. Maria Inês Alves del Museu Maynense da Academia de Ciências de Lisboa. Andréa Bandoni de la Universidade de Lisboa. Anna Heloísa Segatta, Ana Livia Saldanha, Carolina Akemi, Gabriella Martins, Giovanna Angeloni, Isabela Dias, Julia Marquez, Larissa Grandino, Luís Felipe Nunes, Mônica Bertoldi, Ricardo Makino, Victor Salgado de la FAU-USP/JP2 FAPESP Barroco-Açu. Investigadores del Proyecto FAPESP JP2 Barroco-Açu. Grupo de estudios Abya-Yala, Ásia Global y Manis de la FAU-USP. Agradezco especialmente a mi familia en la Amazonía y en São Paulo. También quisiera agradecer a Maria Sanchez Carvajal de National Trust, y a Irene Collazo Lugo y Toni Roberts de University College London (UCL) por corregir la versión en español de este artículo en las distintas fases de su elaboración.

Conflicto de intereses: Los responsables de financiación no han participado en el diseño de este estudio, las colecciones, análisis o interpretación de datos, así como en la redacción del manuscrito o en la decisión de publicar los resultados.

Notas

1. http://colaborativo.ibict.br/tainacan-iphan/bens-culturais/modos-de-fazer-cuias-do-baixo-amazonas/?order=ASC&orderby=date&perpage=12&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_65757&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=6662&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&search

References

1. Este trabajo se benefició del uso de la Infraestructura de Colecciones Científicas Portuguesas (PRISC.pt), Museu de Ciências da Universidade de Coimbra y Museu Maynense da Academia de Ciências de Lisboa.
2. Martins, R.M.d.A. Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará. Ph.D. Thesis, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo—FAUUSP, São Paulo, Brazil, 1 October 2009; Volume 2.. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-28042010-115311/ptbr.php> (accedido en 10 abril 2023).
3. Leite, S. História da Companhia de Jesus no Brasil (1938); Edição Loyola: São Paulo, Brazil, 2004; Volume 4.
4. Father Serafim Leite SJ extensively analysed the documentation of the jesuit missions in Brazil, preserved in the *Archivum Romanum Societatis Iesu* – ARSI, meanly in the found called Brasiliae.
5. Arenz, K.; Gaia, S. Mulheres Indígenas em Narrativas Jesuíticas da Amazônia Portuguesa (séculos XVII–XVIII). In *Habitus*; PUC-Goias: Goiânia, Brazil, 2019; Volume 17, pp. 394–413. <https://doi.org/10.18224/hab.v17i2.7552>.
6. Martins, R.M.d.A. Práticas de Re-existência e opção decolonial nas artes da Amazônia: Indígenas pintoras e redes de circulações locais/globais de saberes e objetos. In *No Embalo da Rede. Trocas Culturais, História e Geografia Artística do Barroco na América Portuguesa*; Martins, R.M., Migliaccio, L., Eds.; Enredars/UPO/Projeto JP FAPESP Barroco Cifrado/FAUUSP: Sevilla, Spain; São Paulo, Brazil, 2020; pp. 343–363. <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/8780> (accedido en 10 abril 2023).
7. Bettendorff, J.F. *Chronica dos Padres da Companhia de Jesus no Maranhão*; Secult: Belém, Brazil, 1990.
8. Daniel, J. *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*; Contraponto/Prefeitura de Belém: Rio de Janeiro, Brazil; Belém, Brazil; 2004; 2v.
9. Porro, A. Uma crônica ignorada: Anselmo Eckart e a Amazônia setecentista. In *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi. Ciências Humanas*; Ed.; Museu Paraense Emilio Goeldi—MPEG: Belém do Pará, Brazil, 2011; Volume 6.
10. Martins, R.M.d.A. Uma cartela multicolor: Objetos, práticas artísticas dos indígenas e intercâmbios culturais nas Missões jesuíticas da Amazônia colonial. In *Revista Caiana*; Caia: Buenos Aires, Argentina, 2016; pp. 69–84. <https://caiana.caiana.com.ar/author/renata-maria-de-almeida-martins/> (accedido en 10 abril 2023).
11. Martins, R.M.d.A. Cuias, Cachimbos, Muiraquitãs: A arqueologia amazônica e as artes do período colonial ao Modernismo. In *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi*; MPEG, Ed.; MPEG: Belém do Pará, Brazil, 2017; pp. 403–426. <https://doi.org/10.1590/1981.81222017000200009>.
12. Saldanha, A.L.R. Mulheres, Cuias e Caminhos. Cartografia Digital para a História da Produção Artística de Comunidades Tradicionais no Baixo Amazonas. Master's Thesis. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo—FAUUSP, São Paulo, Brazil, 2024.
13. Hartmann, T. Evidência Interna em Cultura Material. O Caso das Cuias Pintadas no Século XVIII; *Revista do Museu Paulista*, Ed.; MP-USP: São Paulo, Brazil, 1988; Volume 33, pp. 291–302.
14. Martins, R.M.d.A. *Barroco-Açu. A América Portuguesa na Geografia Artística do Sul Global (processo nº. 2021/06538-9)*; Projeto Jovem Pesquisador Fase 2—JP2; Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo—FAPESP; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo—FAU-USP (2022–2027). <https://bv.fapesp.br/pt/auxilios/109224/barroco-acu-a-america-portuguesa-na-geografia-artistica-do-sul-global/> (accedido en 10 abril 2023).
15. Martins, R.M.d.A. Um Jardim Oriental-Occidental: A experiência global do artista jesuíta Charles Belleville (Wei-Kia-Lou) na rota França-China-Brasil, e a decoração do Seminário de Belém da Cachoeira no Recôncavo Baiano. In: Massimi, Marina; Pécora, Alcir (Org.). In *In Studiosos Adolescentes: Apologia das Letras Humanas e Prática Retórico-Poética nos Colégios Jesuíticos do Brasil*; Edusp: São Paulo, Brazil, 2022; pp. 155–202.

16. Martins, R.M.d.A. Asia y el patrimonio de las Misiones Jesuíticas en la América Portuguesa. Un enfoque basado en los saberes y la biografía de los artistas y objetos en el Sur Global. In *Patrimonio Religioso de Iberoamérica: Expresiones Tangibles e Intangibles (Siglos XVI–XXI)*; Limpías, V.H., Ed.; UPSA: Santa Cruz de la Sierra, Bolívia, 2021; pp. 316–323. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9371517>. (accedido en 10 abril 2023).
17. Amaral, A.M.; Martins, R.M.d.A. Arqueologia e práticas artísticas de mulheres da Amazônia: As cuias no contexto das missões jesuíticas da região de Santarém. In *De Rede e Cuiá. Circulação de Imagens, Artistas, e Cultura Material nas Missões Jesuíticas da América Portuguesa*; Martins, R., Migliaccio, L., Eds.; Revista IHS—Antiguos Jesuítas en Iberoamerica/CONICET/Universidad Nacional de Córdoba: Córdoba, Argentina, *in press*.
18. Martins, R.M.d.A.; Migliaccio, L. A linha do bordado. Conectando objetos nas rotas da Companhia de Jesus. In *Proceedings of the XVIII Jornadas Internacionales de las Misiones Jesuíticas*, Museo Nacional del Uruguay, Montevideo, Uruguay, 10 Noviembre 2023.
19. Saldanha, A.L., Martins, R.M.d.A. As mulheres nas artes da América Portuguesa: Indígenas pintoras da região do Baixo Amazonas no Pará. In *Mulheres do Brasil: Artes e Artistas*; Magnani, M.C., Ed.; Enredars/UPO/Roma Tre Press: Sevilla, Spain; Rome, Italy, 2023; pp.55–82. <https://rio.upo.es/entities/publication/40b3d669-4242-4314-8913-3285ce4dab64>. (accedido en 7 agosto 2023).
20. Ferreira, A.R. Memória sobre as cuias que fazem as mulheres de Monte Alegre e Santarém (1786). In *Viagem Filosófica pelas Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá. Memórias Antropologia*; Ed.; Conselho Federal de Cultura: Rio de Janeiro, Brazil, 1974; pp. 35–39.
21. Vieira J.C. et al., *Arte na cuiá: experiência tradicional de saber fazer. Nova Cartografia Social da Amazônia*, Série Cultura e resistência no Oeste do Pará, vol. 1. Manaus: UEA Edições, 2013, p. 8
22. Ferreira, A.R. Memória sobre as cuias que fazem as mulheres de Monte Alegre e Santarém (1786). In *Viagem Filosófica pelas Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá. Memórias I. Antropologia*; Teles, T., Ed.; Editora Valer: Manaus, Brazil, 2008; pp. 185–189.
23. Ferreira, A.R. Memoria sobre as cuyas (1786). In *Revista Nacional de Educação*; Museu Nacional do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, Brazil, 1933; pp. 58–63.
24. Martins, R.M.d.A. Além do Olhar: As fontes sobre a apropriação das técnicas e dos materiais das culturas indígenas nas artes da Amazônia colonial. In *Objetos do Olhar: História e Arte*; Knauss, P., Malta, M., Eds.; Rafael Copetti Editor: São Paulo, Brazil, 2015; pp. 139–154.
25. Grandino, L.A. Cores da Amazônia. Materiais e Técnicas Ameríndias no tratado das tintas do jesuíta João Daniel. Trabalho Final de Graduação (TFG) em Arquitetura y Urbanismo (directora: Renata Martins). Undergraduate Thesis, FAUUSP, São Paulo, Brazil, 2021. Available online: <http://tfg.fau.usp.br/larissa-antonellini-grandino/> (accedido en 7 agosto 2023).
26. Puglieri, T.S.; Maccarelli, L. Paint and Coloring Materials from the Brazilian Amazon Forest: Beyond Urucum and Jenipapo. *Heritage* **2023**, *6*, 5883–5898. <https://doi.org/10.3390/heritage6080309>
27. Ferreira, A.R. Memória sobre a louça que fazem as índias do Estado (1786). In *Viagem Filosófica pelas Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá. Memórias. Antropologia*; Conselho Federal de Cultura: Rio de Janeiro, Brazil, 1974; p. 33.
28. Ferreira, A.R. Memória sobre a salva de palhinhas pintadas pelas que fazem as índias da vila de Santarém. In *Viagem Filosófica pelas Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá. Memórias. Antropologia*; Conselho Federal de Cultura: Rio de Janeiro, Brazil, 1974; p. 47.
29. de Moraes, J. História da Companhia de Jesus na Extincta Província do Maranhão e Pará; Typographia do Commercio, de Brito & Braga: Rio de Janeiro, Brazil, 1860; p. 508.
30. Martins, R.M.d.A.; Migliaccio, L. Pelos mares, entre sertões. Redes de circulação e de conexões do gosto asiático na arte do Barroco no Brasil. In *Identidades y Redes Culturales*; Guzmán, R., Marí, Y., Saéz, I., Eds.; Universidad de Granada: Granada, Spain, 2021; pp. 489–498.
31. Hartmann, T. Evidência Interna em Cultura Material: O Caso das Cuias Pintadas no Século XVIII; *Revista do Museu Paulista*: São Paulo, Brazil, 1988; Volume 33, pp. 291–302.
32. Hartmann, T. Memory of Amazonia. Alexandre Rodrigues Ferreira and the Viagem Philosophica in the Captaincies of Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso and Cuyabá (1783–1792). (Texts and Catalog by Thekla Hartmann); Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra: Coimbra, Portugal, 1994.
33. Martins, R.M.d.A., Louças e panos da terra: modelando e tecendo re-existências nas missões jesuíticas da Amazônia *Florianópolis UFSC*, **2023**, 68-80. <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2023.e93889>.
34. Oliveira, J.C.; Amoroso, M.; Lima, A.G.; Shiratori, K.; Marras, S.; Emperaire, L. *Vozes Vegetais. Diversidade, Resistência e Histórias da Floresta*; UBU/IRD: São Paulo, Brazil, 2020.
35. Coccia, E. *A Vida das Plantas. Uma Metafísica da Mistura*; Ed.; Cultura e Barbárie: Desterro, Brazil, 2018.
36. Mancuso, S. *A Revolução das Plantas*; UBU: São Paulo, Brazil, 2019.
37. Moreira, P.A. Memórias sobre as cuias: O que contam os quintais e florestas alagáveis na Amazônia brasileira? In *Vozes Vegetais. Diversidade, Resistência e Histórias da Floresta*; Oliveira, J.C., Amoroso, M., Lima, A.G., Shiratori, K., Marras, S., Emperaire, L., Eds.; UBU/IRD: São Paulo, Brazil, 2020; pp. 154–166.
38. Bertoldi A.M. Diálogos entre Mani e Narã: espaços vegetados em estabelecimentos jesuíticos na América portuguesa entre os séculos XVI e XVIII. Master's Thesis. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo—FAUUSP, São Paulo, Brazil, 2024.

39. Avé-Lallemant, R. *No Rio Amazonas (1859)*; Ed.; Itatiaia/Edusp: Belo Horizonte, Brazil; São Paulo, Brazil, 1980; p. 73.
40. Santos, A.M.; Carvalho, L.G. *Terra, Água, Mulheres e Cuias*; Prodetur. Coletânea Mapeamento Cultural Pólo Tapajós: Santarém, Brazil, 2013; Volume 1.
41. Carvalho, L.G. *O Artesanato de Cuias em Perspectiva—Santarém*; IPHAN: Rio de Janeiro, Brazil; CNFCP: Rio de Janeiro, Brazil, 2011.

Descargo de responsabilidad/Nota del editor: Las declaraciones, opiniones y datos contenidos en todas las publicaciones son responsabilidad exclusiva de los autores y colaboradores individuales y no de MDPI y/o el/los editor/es. MDPI y/o el/los editor/es declinan toda responsabilidad por daños personales o materiales derivados de ideas, métodos, instrucciones o productos a los que se haga referencia en el contenido.