

## Interpretando os artefatos rituais Ticuna\*

Priscila Faulhaber\*\*

FAULHABER, P. Interpretando os artefatos rituais Ticuna. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 17: 345-363, 2007.

**Resumo:** A formação da coleção desloca os artefatos rituais dos contextos sociais e culturais da sua produção, produzindo uma fragmentação social que constitui a autonomia dos objetos coletados como artefatos etnográficos para museus. Quando Curt Nimuendaju coletou estes artefatos em 1941 e 1942, estava em questão a apropriação patrimonial por instituições nacionais com base em políticas de Estado, sendo uma mostra significativa desta safra depositada em instituições científicas brasileiras. Como Nimuendaju estabeleceu meticolosos registros sobre a mitologia e o ritual de puberdade Ticuna, é possível estabelecer reflexões com base na correlação entre esses registros e interpretações de representantes deste povo sobre os artefatos e informações de anciãos que já haviam nascido na ocasião da coleta, o que permite uma análise da topologia mítica do pensamento Ticuna.

**Palavras-chave:** Patrimônio cultural – Artefatos rituais – Artefatos etnográficos – Contextos sociais – Simbolismo ritual – Historicidade das interpretações.

### 1. Patrimônio cultural, artefatos rituais e memória social

Os artefatos rituais Ticuna coletados para o Museu Goeldi por Curt Nimuendaju em 1941 e 1942 integram, enquanto artefatos etnográficos, uma coleção depositada em uma instituição científica brasileira.

Atribui-se a essa coleção o estatuto de um lugar de memória preservado como patrimônio científico nacional. Nesta coleção estão reunidos artefatos produzidos por artesãos Ticuna que não estão mais sob a guarda deste povo. O fato de que estejam guardados em Museus supõe, todavia, que esses artefatos estejam sendo conservados, não unicamente para o público brasileiro ou internacional, mas igualmente, para os próprios Ticuna, o que implica relativizar a noção de perda que perpassa a discussão sobre as implicações das práticas do colecionamento museológico de tais artefatos.

Tal coleção consiste em um patrimônio cultural que, deste modo, representa e constitui a identidade cultural Ticuna, tornando-se assim significativo para a identificação étnica de integrantes deste povo, imaginado como

(\*) Trabalho elaborado a partir de *paper* apresentado na Reunião da Anpocs-2004. Seminário Temático “Memória, Patrimônio e sociedade: desafios contemporâneos”. Coordenadores: Regina Abreu, Reginaldo Gonçalves e Manuel Lima Filho.

(\*\*) Museu Paraense Emílio Goeldi/MCT, cedida ao MAST/MCT. [priscila@mast.br](mailto:priscila@mast.br)

(\*\*\*) Créditos das fotos: Miguel Chikaoka (MC) e Priscila Faulhaber (PF).

territorialmente e historicamente delimitado. A eles compete colocá-los em seu contexto apropriado (Handler 1985:193). Em uma abordagem histórico-antropológica, define-se portanto patrimônio cultural em termos da significação de bens de interesse público que depende da interpretação daqueles que os usam. Neste sentido, trata-se de pensar etnograficamente a categorização do patrimônio, “do ponto de vista do outro” (Gonçalves 2003:28). Isto significa, igualmente, preocupar-se com a construção de um diálogo entre antropólogos e museólogos (Dias 2006) no sentido colaborativo do respeito à alteridade.

Conceitua-se patrimônio de cada país no processo de nacionalização dos contextos de memória pelos modernos Estados Nacionais (Abreu 2003: 31). Atualmente, esta definição abarca todas as formas de cultura popular ou tradicional, envolvendo trabalhos coletivos originados em uma comunidade dada e baseados na tradição. Tais formas culturais incluem tradições orais, costumes, linguagens, música, dança, ritual, festividades, compreendidas na definição de patrimônio imaterial ou intangível, tal como definido na 32ª Reunião da Unesco, de outubro de 2003. A apropriação patrimonial tem sido o objeto de políticas públicas em contextos nacionais diferentes, registrando-se no Brasil uma legislação específica (Fonseca 2003:63).

Os objetos da cultura indígena transformados em artefatos etnográficos armazenados em museus são deslocados de seus contextos culturais de origem, (Kirshenblat-Gimblet 1998: 30). Com a transformação generalizada de objetos culturais em objetos de consumo, eles são “patrimonializados”, uma vez que passam a poder ser vendidos e comprados (Dias 2000:160). A promoção do inventário de bens culturais, pelo IPHAN, no Brasil, age dentro de uma pragmática de valorização das culturas ameaçadas de extinção. Cabe notar que nem tudo, apesar de tal patrimonialização, é objeto de compra e venda, uma vez que os objetos têm um valor de uso para os povos e pessoas que os produziram e seus conteúdos significativos não se reduzem à condição de mercadoria, com um valor de troca mensurável quantitativamente.

Evita-se, aqui, contrapor tangível a intangível, material a imaterial, uma vez que a cultura material possui dimensões culturais e materiais. Evita-se, igualmente, trabalhar com oposições dicotômicas entre diferentes práticas de pesquisa que abrangem disciplinas como antropologia e museologia, bem como entre o valor artístico dos artefatos exibidos em museus e o valor cultural dado pelas possibilidades de apropriação dos objetos materiais coletados aos contextos originais de sua produção, considerando que as artes indígenas caracterizam-se enquanto formas artístico-culturais específicas em diferentes contextos e para diferentes audiências, em diferentes circuitos comunicativos.

Deslocados de seus contextos rituais, no entanto, os artefatos rituais tornam-se relativamente autônomos com relação a estes contextos, impondo, assim, as descontinuidades históricas, limites à re-contextualização. Isto não significa, todavia, a impossibilidade de interpretar esses artefatos, no que se refere à informação etnográfica, exposta como visão de mundo, valores e atitudes políticas, compreendendo ritual, relatos, histórias contadas e performance de todos os tipos de representações que podem ser inscritas em cadernos de campo, gravações, fotografias, filmes ou desenhos, que constituem, deste modo, documentos etnográficos que são artefatos de etnografia.

Considera-se a significação atribuída pelos Ticuna aos artefatos em uma perspectiva de correlação entre a iconografia e a historicidade das narrativas de representantes deste povo que examinaram, primeiramente, em pesquisa de campo, em várias excursões aos territórios Ticuna realizadas a partir de 1997, as fotos e desenhos técnicos dos artefatos coletados por Curt Nimuendaju. Em um segundo momento, os próprios artefatos, em oficina realizada no Museu Goeldi, de 26 de novembro a 16 de dezembro de 2002.

Correlacionaram-se narrativas gráficas e orais registradas diretamente com aquelas apresentadas no conhecimento antropológico acumulado sobre os Ticuna, no sentido da atualização histórica de narrativas de represen-

tantes deste povo,<sup>1</sup> em termos de uma re-efetuação do passado por meio da interpretação (Ricoeur 2000: 179). Considera-se, portanto, a historicidade do conhecimento pensado pelos humanos (Collinwood 1994:219; Sahllins 1981), em termos da análise de “estruturações performativas”, ou seja: modelos simbólicos que formam relações “a partir das práticas” e das “vivências sociais” (Sahllins 1990:47-49).

Para explicar a iconografia dos artefatos, os representantes Ticuna recorrem aos anciãos, cujos relatos consistem em uma “volta atrás”<sup>2</sup> no tempo histórico em que foram coletadas as peças, bem como ao contexto mítico das narrativas fundadoras. Entende-se a memória social enquanto construída coletivamente, e analisável com uma preocupação de veracidade histórica, no sentido da adequação dos conteúdos significativos das narrativas aos contextos rituais que conferem significados à iconografia inscrita nos artefatos etnográficos. Nesta perspectiva, não se norteia por uma tentativa de “fidelidade” a um sentido afirmativo de “memórias individuais”, mas de uma reflexão sobre aspectos nem sempre conscientes do inconsciente cultural – que aparecem enquanto “acontecimentos vividos pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer” - e envolvem projeções ou identificações de uma vivência identitária (Pollak 1992:201), que pode ser disputada por diferentes facções ou organizações indígenas.

Entende-se artefato ritual como produto de uma relação sujeito-objeto, em termos de uma incessante criação simbólica inserida na vida cotidiana, e dela dissociada quando as peças são coletadas e transformadas em artefatos etnológicos em coleções depositadas em museus, que passam, assim dissociados do contexto social no qual foram produzidos pelos artesãos Ticuna, a ser vistos com critérios estéticos ocidentais. Estes critérios estéticos são passíveis de crítica (Eagleton

1993:113), no sentido de visualizar formas outras, não hegemônicas, de saber e conhecer o mundo, em uma concepção dinâmica de “esfera pública”, considerando as possibilidades da “razão comunicativa” “implicitamente antecipada em uma situação real de diálogo, na qual haveria para todos os participantes uma distribuição simétrica de oportunidades para escolher e realizar suas falas” (Eagleton 1993: 291).

Concebe-se a interpretação dos Ticuna dos artefatos da coleção Nimuendaju do Museu Goeldi dentro de uma concepção dinâmica de apropriação, que inscreve conteúdos significativos em práticas diferenciadas na “descontinuidade de trajetórias histórico-culturais” (Chartier 1988:27). Entendemos tal apropriação como uma tradução cultural, que supõe um constante confronto entre diferentes pontos de vista, o que implica uma constante recriação de tais conteúdos, tal como proposto por Asad (1984), em uma releitura de Benjamin (2001).

O artefato corporifica a representação da memória social, a qual, no entanto, é passível de reinterpretção, que não necessariamente irá coincidir com a intenção de quem o concebeu, podendo gerar performances em significações divergentes, ou mesmo discordantes daquilo que foi originalmente concebido. O ponto de vista de quem interpreta é influenciado pelo fato de que determinado artefato esteja sob a guarda de determinada instituição, o coletor ou o artesão que o produziu.

Tal coleção reúne um conjunto de artefatos etnográficos cujo valor não se reduz ao valor de troca, convertido em mercadoria no mercado capitalista, devendo ser resguardados os significados e os usos para os integrantes do povo pelo qual foi concebido, no qual esses significados são transmitidos, de geração a geração, através de rituais e práticas sociais.

A contemplação dos artefatos etnográficos implica a reativação de traços de memória, em sintonia com o testemunho dos “sobreviventes” de catástrofes sociais, em termos da recriação do mito em processos histórico-identitários, em atos de rememoração criativa que permitem juntar os “cacos” do passado revivido e do presente vivenciado, em uma nova constelação, que tem parâmetros estéticos próprios, que não necessari-

(1) Em outro trabalho, utilizei o conceito de atualização de Walter Benjamin (2001), na perspectiva da tradução cultural em Antropologia (Faulhaber 2005).

(2) A idéia de escrever a história para trás, virando o passado para trás, como a bobina de uma película cinematográfica remonta a Marc Boch, citado por Ginzburg (2002:115).

amente correspondem àquilo que seja esperado pela estética ocidental.

## 2. Contextualização

No CD-Rom *Magüta Arü Inü* Jogo de Memória: Pensamento Magüta,<sup>3</sup> são contextualizados os artefatos etnográficos Ticuna, considerados como documentos estreitamente relacionados com a vida ritual e posicionados um em relação aos outros no sentido de mostrar a teia de significados imbricada em tal relação. Eles não são examinados como criações singulares, mas referidos a um conjunto. A ordem das interpretações dos motivos é estabelecida em um processo mais amplo de associação entre as observações dos Ticuna e as representações sociais. Isto é estabelecido num esforço para compreender as complexas conexões que estruturam o pensamento Magüta.

Os índios Ticuna afirmam que os desenhos das máscaras são concebidos em sonhos, quando abrem suas mentes ao pensamento Magüta – o povo pescado no local mítico Eware pelo herói cultural Yoi'i.<sup>4</sup> As imagens, representadas pela mente durante o sono, devaneio ou estados de extrema fadiga, servem como base de elaboração da iconografia indígena. À parte explicações neurológicas, o que interessa reter aqui é que tais imagens são parte do contexto simbólico, cuja análise permite mostrar como representantes de povo indígena determinado concebem o Universo e explicam a relação dos humanos uns com os outros e com a natureza.

A situação vivida é simbolizada com referência a enunciados míticos, correlacionáveis à iconografia inscrita nos artefatos e representada nos depoimentos Ticuna, que expressam como os representantes deste povo interpretam o universo em termos de sua cultura, de sua organização social e da identidade étnica. As

imagens inscritas na cultura material integram, assim, um arquivo imaginário.

### 2.1 Procedimentos

O inventário dos artefatos, com base em pesquisa etnográfica, partiu de uma contextualização dos artefatos Ticuna, no sentido de avaliar a informação etnográfica numa perspectiva comparativa, examinando os artefatos Ticuna em relação aos seus rituais, suas práticas identitárias sócio-históricas e ao conhecimento antropológico acumulado sobre este povo, desde a monografia de Curt Nimuendaju (1952) aos estudos mais recentes (Oliveira Filho 1988; Camacho 1995, 1996).

Em 1998, iniciou-se o levantamento das peças do Museu Goeldi, com a participação de estudantes de iniciação científica com bolsa do CNPq, em projeto intitulado “Os Índios Ticuna e a Coleção Nimuendaju do Museu Goeldi”.

A perspectiva de análise histórica das condições da coleta etnográfica permitiu que os artefatos assim coletados fossem comparáveis com os artefatos coletados há mais de 60 anos, na perspectiva de reflexão sobre a obra de Curt Nimuendaju.<sup>5</sup>

Conjugaram-se, na etnografia do saber, atividades de pesquisa de campo, de pesquisa documental e de interação com os contextos sociais locais, bem como o uso de técnicas de difusão científica e documentação em fita magnética, dv-can e hi-8. Relacionaram-se os objetos etnográficos coletados entre os Ticuna com a sua estrutura social, ritualizada na “festa da moça nova”. Correlacionaram-se os registros

(3) Produzido pelo Museu Paraense Emílio Goeldi (org.: Priscila Faulhaber). Prêmio Rodrigo de Melo Franco de Andrade (IPHAN, 2003).

(4) A relação entre o simbolismo de desenhos Ticuna e a mitologia deste povo foi considerada em Grüber (1992).

(5) A finalização do inventário foi possível com a aprovação, em 2001, do projeto intitulado “Artefatos rituais e transformações ambientais da fronteira amazônica” pelo Edital “Conteúdos Digitais” do CNPq. Este projeto propôs a produção de um CD-Rom para disponibilizar o banco de dados com o acervo Ticuna do Museu Goeldi a partir da identificação das peças pelos próprios índios Ticuna. Foram identificadas ao todo 96 peças, compreendidas por indumentárias e instrumentos rituais. Esta identificação contou com a colaboração de comunidades Ticuna do Brasil e da Colômbia, que foi a base para a elaboração do CD-Rom.

do livro de tombo da coleção Ticuna do Museu Goeldi com os artefatos rituais e com o contexto cultural em que eles foram produzidos, a partir da identificação dos instrumentos pelos próprios índios Ticuna. Esta identificação foi concretizada na Oficina “Os índios Ticuna e a Coleção Nimuendaju do Museu Goeldi”, realizada de 26 de novembro a 16 de dezembro de 2002, no Museu Goeldi, com a participação de seis especialistas indígenas. Após o exame das peças pelos índios e da verificação e da correção das descrições museográficas, os próprios índios redesenharam as peças. O vídeo foi legendado em português com a participação do Ticuna Pedro Inácio Pinheiro (6) e da lingüista Marília Facó Soares. Os índios desenharam em cartas celestes impressas com o uso do *Software Starry Night* o movimento das constelações Ticuna ao longo do ano. O movimento destas constelações, que são registradas na iconografia das peças Ticuna da Coleção Nimuendaju do Museu Goeldi, disponibilizou-se numa simulação do giro do céu com as constelações Ticuna. Consta ainda no CD-Rom um inventário lexical elaborado pela lingüista Marília Facó Soares, com uma metodologia de contextualização discursiva.

## 2.2 Os Ticuna

Estima-se que atualmente vivam 26.000 índios Ticuna no Brasil, 10.000 na Colômbia e 7.000 no Peru. Ainda que o povo Ticuna preexistia aos estados nacionais, nos dias de hoje os seus membros reconhecem o fato de que, de acordo com a situação nacional em que estão inseridos, sejam englobados em diferentes nacionalidades (Cardoso de Oliveira 1978, 1996 2000; Lopez 2000; Faulhaber 2001). Reconhecem, igualmente, as fronteiras entre estados nacionais e percebem que estas fronteiras têm implicações práticas e simbólicas para a construção e exercício de sua identidade étnica, cuja dimensão cultural é de fundamental importância. Sendo assim, os Ticuna têm sido focalizados pela literatura especializada no que diz respeito a

problemas relacionados às fronteiras geopolíticas, étnicas e culturais, no sentido de analisar o contato entre diferentes povos, etnias e nacionalidades.

Os Ticuna do Brasil, da Colômbia e do Peru vivem hoje problemas que perpassam as diferentes situações nacionais, independentes do país onde estejam localizados geograficamente, numa situação de dominação caracterizada por uma atitude de desrespeito à sua identidade e à sua integridade física e cultural.

## 2.3 O Coletor e a coleção

A trajetória de Nimuendaju, alemão naturalizado brasileiro, como coletor, indigenista e etnógrafo, leva a considerar a relação do patrimônio cultural com o patrimônio nacional, com base no exame de documentos depositados no arquivo Nimuendaju do Museu Nacional e do Fundo do Conselho de Fiscalização das Expedições Científicas Nacionais, depositado no Arquivo de História da Ciência do Mast/MCT (MAST, 2000). Trata-se de considerar, na conceituação de patrimônio, os aspectos científico e cultural, ou seja, examinar os artefatos etnográficos coletados por Curt Nimuendaju para museus no Brasil e na Europa. Esta coleta causou o deslocamento dos contextos sociais e culturais da produção desses artefatos, em termos de uma fragmentação social que resultou na autonomia dos objetos coletados como artefatos etnográficos.

Nimuendaju (1883-1945), nascido em Jena, na Alemanha, chegou ao Brasil em 1903. Realizou pesquisas na Amazônia desde 1905, tendo se estabelecido na região em 1915. A partir desta data, coletou peças para o Museu Goeldi, o Museu Nacional e no exterior, para os Museus de Gotemburgo, Hamburgo, Leipzig e outros. Suas atividades não se restringiram à formação de coleções etnográficas, comprometendo-se também com o destino dos índios – atuou como servidor do SPI em dois períodos: 1910 – 1915 e 1921-1923. A sua contribuição para a antropologia é inegável, uma vez que contribuiu para conhecimento etnológico exaustivo de cerca de 50 grupos indígenas no Brasil (Grupioni 1998; Pereira 1946; Faria

(6) Escolhido como narrador pelos outros cinco Ticunas que participaram da oficina no Museu Goeldi.

1981; Arnaud 1984; Oliveira Filho 1986; Faulhaber 1997 e Welper 2002).

Destaca-se entre seus trabalhos, a etnografia Tembê, realizada em 1915-16, quando começou a publicar artigos internacionais e fornecer artefatos etnográficos para os museus de Gottemburg e Stuttgart, quando este museu era dirigido por Koch-Grünberg. Sua busca de reconhecimento no campo etnológico comprovava-se por sua vinculação à sociedade de Americanistas de Paris, em 1922. Em 1934, voltou à Europa, realizando atividades em Hamburgo, Leipzig, Dresden, com apoio da Carnegie Institution, de Washington.

A partir de 1935, iniciou sua colaboração com o antropólogo Robert Lowie, que se tornou editor de suas monografias, publicadas por editoras universitárias dos Estados Unidos, como a Universidade da Califórnia. Em 1936, obteve subvenção da U. Califórnia para estudar os Sherente. Em 1937/38, publicou artigos nos EUA em parceria com Lowie, registrando-se, a seguir, a publicação da monografia sobre os Apinaye (1939). Ministrou cursos no Museu Goeldi entre 1941 e 1944. Em 1943 esteve por dois meses no Rio de Janeiro, quando ministrou curso no Museu Nacional.

Realizou viagens etnográficas entre os Ticuna em 1929, 1941, 1942 e 1945. Registrou-se, em 1942, o controvertido episódio de sua prisão, tendo falecido no dia 10 de dezembro de 1945 entre os Ticuna, durante trabalho de campo, antes de considerar concluído seu trabalho sobre a língua e a mitologia deste povo. Sua morte é lembrada por representantes Ticuna como uma “história muito triste”, uma vez que o etnólogo conviveu longos períodos com eles. Quando morreu, sua monografia (1952) sobre os Ticuna e um resumo para o *Handbook of South American Indians* (1949), já estavam sendo traduzidos e editados em inglês.

O arquivo Nimuendaju, onde se encontram importantes informações sobre a etnologia de muitas etnias da Amazônia e do Brasil, foi comprado, após a morte do etnólogo, pelo Museu Nacional, e os recursos econômicos investidos na compra foram destinados à sobrevivência da viúva Jovelina Nimuendaju. A polêmica sobre a proteção do conhecimento

dos índios e a destinação das coleções – na qual o Conselho de Fiscalização das expedições artísticas e científicas nacionais representava interesses de nacionalização das coleções, preservação do patrimônio histórico, científico e cultural nacional e proteção da herança indígena, envolvendo-se com o destino dos índios, sua imagem e seu legado – resultou, em termos práticos, na incorporação das coleções por instituições científicas nacionais (Faulhaber 2005).

A defesa do patrimônio cultural envolvia a evocação de valores presentes na ideologia de formação do Estado Nacional brasileiro de 1930-1945, tal como a idéia de legislar sobre a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, que remonta ao movimento modernista dos anos 20 e é posta em prática no Decreto-Lei n.5, de 30 de novembro de 1937, que criou o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A ideologia nacionalista, como substrato comum a inúmeras iniciativas, implica a sacralização da idéia de integridade nacional, com o seu reverso, a suspeição do estrangeiro, que engendram medidas de censura, de fiscalização das expedições artísticas e científicas, de proteção e vigilância dos monumentos históricos, artísticos, legendários. No Art. Primeiro do Decreto 22.698, a suspeição do estrangeiro estendia-se ao nacional privado. Nimuendaju, neste espectro, foi visto como mais um “viajante estrangeiro”, no marco do colonialismo, que colaborava com os museus de história natural e etnografia, criados pelo colecionismo e que se tornam depois os grandes empresários da formação de coleções. Grande parte de suas viagens foram financiadas neste marco, por museus do Brasil e do exterior (Faria 2000).

A formação do campo editorial científico, em geral, e do antropológico, em particular, contribuiu para que ele buscasse legitimar sua atuação através do reconhecimento de sua atuação como etnógrafo profissional e não meramente como “explorador”. É interessante notar que este papel foi apresentado em um campo de relações de força caracterizado pela situação colonial e pela intervenção do Estado Nacional no sentido de ser reconhecido enquanto tal.

O fato de que Nimuendaju tenha sido identificado, naquele momento, tal como registrado em cartas de Flexa Ribeiro depositadas no Arquivo referido Conselho (Mast 2000, CFE. T.2027), com a exploração por museus do estrangeiro do comércio de artefatos rituais, não desqualifica sua contribuição antropológica, uma vez que coletou artefatos Ticuna orientado por objetivos etnológicos que devem ser analisados no contexto histórico da elaboração de sua monografia, cuja leitura é a chave da comparação entre artefatos coletados há mais de 60 anos atrás e artefatos coletados em pesquisa de campo realizada nos dias de hoje. Neste sentido, os artefatos da Coleção Nimuendaju constituem uma produção cultural cujo exame leva ao recurso à história e à etnografia política dos seus usos rituais. Em muitos destes artefatos, Nimuendaju deixou inscrições com informações sobre os seus usos, que podem ser correlacionados com outras fontes, como o livro de tombo e a monografia sobre os Ticuna. Se tais inscrições do etnógrafo descaracterizam os objetos como obras de arte, conferem aos artefatos o caráter de objetos de reflexão etnográfica.

Examinamos 48 instrumentos rituais (apitos, flautas, buzinas, chocalhos, tambores, bastões cerimoniais) e 48 indumentárias e complementos de dança (máscaras, vestimentas, panos, bonecos e “rodas” ou “escudos” rituais). Incorporaram-se ao banco de dados 15 artefatos coletados em pesquisa de campo do presente projeto, que compõem a Coleção Faulhaber do Museu Goeldi (máscaras, vestimentas, panos e “rodas” ou “escudos” rituais).

## 2.4 O Ritual

A iconografia inscrita nos artefatos Ticuna da Coleção Nimuendaju relaciona-se com os processos simbólicos atualizados no ritual de puberdade deste povo, que ainda é realizado pelos Ticuna que vivem na região de fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru. A análise desse simbolismo envolve a correlação da etnografia com os mitos Ticuna e com os relatos coletados em pesquisa antropológica entre os Ticuna desde setembro de 1997.

### *Definição de ritual*

A análise antropológica identifica as posições ocupadas e os papéis desempenhados pelos participantes do ritual, bem como os modos de interconexão entre estes participantes em um campo de relações identitárias. Neste campo, a significação é expressa através dos símbolos rituais. As unidades básicas do ritual são os símbolos mais importantes e encapsulam o nexo central da estrutura de significado, como a relação entre metades e entre os sexos. Tais símbolos rituais influenciam os atos sociais transmitidos através de mensagens, reconstruindo-os no sentido de canalizar as percepções dos atores para fins desejados (Turner 1973). As representações icônicas, enquanto veículos simbólicos, ordenam as representações desses símbolos sob a forma de imagens ou planos expressivos, como pode ser visto na iconografia inscrita nos artefatos rituais, como o ícone )(, ou X, que expressa a liminaridade como inserida em um contexto de oposições conflitivas. O código cultural que confere ordem aos significados partilhados consiste em uma objetivação dos eventos e de sua manifestação em termos da realidade imediata.

Tal significação é relacionada aos símbolos rituais especificamente referidos no estado de liminaridade, visíveis na iconografia dos artefatos rituais usados pelos Ticuna na festa de puberdade, no qual as moças púberes são preparadas para a vida em sociedade e que consiste em um culto à fertilidade que expressa as expectativas do grupo diante de fenômenos climáticos, bem como ao sucesso de atividades como caça, pesca, plantio e coleta agrícola. Registram-se prescrições referentes a alianças entre indivíduos pertencentes a diferentes clãs classificados em metades exogâmicas. Essas alianças envolvem processos identitários que se verificam em termos do contato interétnico com representantes da sociedade envolvente, da qual a cultura Ticuna sofre fortes influências. A iconografia dos artefatos rituais mostra um contexto dos mitos e ritos relacionados às fronteiras entre povos indígenas e identidades nacionais.

Entende-se ritual como uma performance formalmente prescrita, construída num sistema

de comunicação simbólica. Considera-se tanto o sentido pragmático, que associa a performance ao dizer e ao dito, quanto o sentido da experiência dos atores que verbalizam os enunciados míticos, ou ainda o sentido indexical, referente aos símbolos icônicos (Tambiah 1985: 128). Consiste em um meio generalizado de interação social, no qual os veículos de construção de mensagens convertem a significação socialmente partilhada em uma cadeia comunicativa. Estes veículos (que são materializados na iconografia dos objetos rituais) constituem os símbolos icônicos da ação ritual, no sentido que padrões de continuidade podem ser detectados entre eles e os significados, entendidos como formas de expressão simbólica num código cultural (Munn 1977).

A interpretação, pelos especialistas Ticuna, da iconografia do ritual de puberdade é uma chave para a análise do simbolismo ritual. Essa interpretação é considerada no referencial da correlação entre a teoria nativa apresentada pelos especialistas Ticuna e a análise antropológica, na perspectiva da compreensão do imaginário deste povo.

O enfoque dos símbolos que emergem no ritual de puberdade da “moça nova” é delimitado predominantemente do ponto de vista feminino, ainda que sempre com referência às relações com o sexo oposto. As representações sobre o culto à fertilidade são consideradas no que diz respeito às expectativas referentes à continuidade cultural que promove a fertilidade da terra, o que não pode ser reduzido, do ponto de vista reprodutivo, a expectativas que dizem respeito às possibilidades biológicas da fecunda-

ção, do ponto de vista da descendência. Neste sentido, as anciãs, que já participaram ativamente da promoção de rituais de puberdade de gerações consecutivas, após a sua própria iniciação ritual, são consideradas personalidades importantes na transmissão do conhecimento que lhes faz identificar sua relação com o povo Magüta.

#### *Definição de artefatos rituais*

Os bastões cerimoniais são relacionados a antigas armas de guerra, usadas em ocasiões de ataques inimigos. Muitos destes bastões evocam animais míticos, como o Yucurutchi, pássaro encantado que se transforma em macaco e serve como um ajudante para os humanos e para os heróis culturais em suas peripécias contra seus opositores e inimigos em diferentes escalas de interação (Fig. 1). Entre outros animais míticos apresentados pelos bastões de madeira trabalhada, a figura do peixe flecheiro, esculpido como finalização de um artefato no qual estão entalhados ombro, braço e mão humanos (Fig. 2). Como artefatos rituais, tais instrumentos consistem em formas de prolongamento do corpo humano de modo a lhe conferir poderes mágicos, no sentido de agir sobre as forças naturais e sociais.

As máscaras consistem em “disfarces” através dos quais se encena a relação entre os homens e os “donos” dos fenômenos naturais. Estas máscaras utilizam-se dos instrumentos de sopro, que servem como catalisadores de mudanças ambientais, provocando a erupção de catástrofes. Utilizam-se também de símbolos de poder e



**Fig. 1.** Bastão cerimonial (Coleção Nimuendaju, MPEG R.G.4159) (foto MC). Motivo: Pássaro Yucurutchi.





Fig. 2. Bastão Cerimonial (Coleção Nimuendaju, MPEG R.G. 4152) (foto MC). Motivo: Peixe Flecheiro.

violência, que atuam sobre o meio ambiente e sobre as relações sociais, como o “pau multiplicador”, uma analogia do “pênis”, que não é apenas um órgão de reprodução, mas também uma forma de gerar desordem e destruição.

Na iconografia das indumentárias e das rodas ou escudos, estão representadas em múltiplas formas essas antigas armas, bem como jogos de “treinamento de guerra” (Fig. 3). Existe uma palavra em Ticuna, (o termo empregado não é transcrito aqui por uma questão de inexistência, no editor de texto corrente, do acento apropriado para identificar a oclusiva glotal) que significa “instrumento ou algo que serve para o treinamento de guerra, para o conhecimento, para o saber, para a ciência”, utilizado como parte da aprendizagem da criança, para treinar a pontaria com arco para lançar objetos pontiagudos, envenenados ou não, à distância. Neste sentido, aponta para a definição dos “instrumentos rituais” enquanto partes de um jogo de memória e pensamento utilizado para a transmissão do sistema cultural Ticuna e para continuidade dos seus processos de identificação.

Tal identificação implica numa projeção, no plano mental Ticuna, para lugares de identidade que não correspondem, necessariamente, aos lugares míticos. A performance da máscara Tchowicu (Figs. 4 e 5) é um exemplo de como, em suas peripécias, aqueles que vestem as máscaras identificam-se com os heróis culturais que se transportam para outros locais. Travestidos de Tchowicu, dois irmãos entram por um caminho subterrâneo,

até chegar à casa da festa onde está o seu inimigo, onde emergem, do fundo da terra, para vingar a morte da irmã assassinada. A iconografia desta máscara contém os símbolos da oposição entre os clãs, através dos desenhos da arara (clã da moça) e da onça (clã do mascarado). Esta oposição relaciona-se à organização social Ticuna, caracterizada pela divisão em metades exogâmicas. A estas metades correspondem oposições relacionadas a pontos cardeais como Oriental/Ocidental e instrumentos de percussão ou sopro (Faulhaber 2004). A máscara Tchowicu contém também imagens que dão idéia dos artificios que permitem ao seu portador manifestar sua condição identitária, como a lacraia, que enuncia a vontade de envenenar seus opositores, e o icone), (que lhe permite, após matar o assassino de sua irmã, lograr entrar pelo cami-

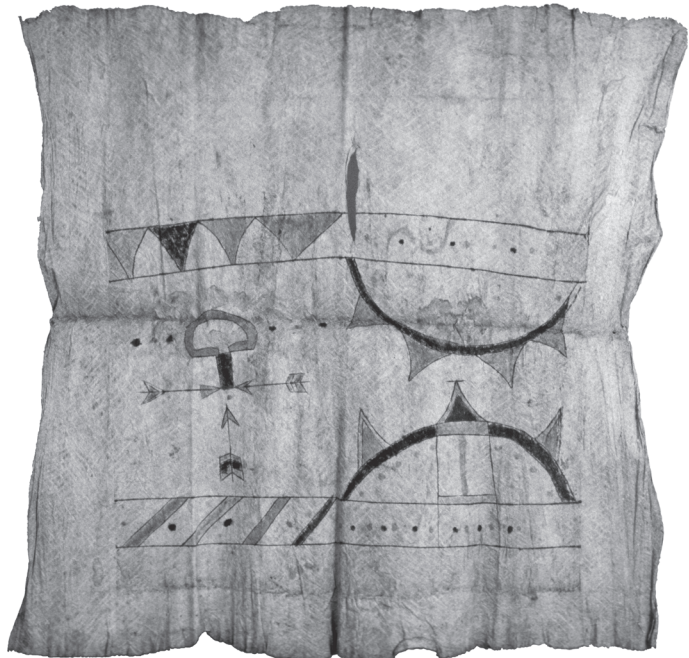


Fig. 3. Pano Cerimonial (Coleção Nimuendaju, MPEG R.G. 4054) (foto MC). Motivo: “Treinamento de Guerra”.

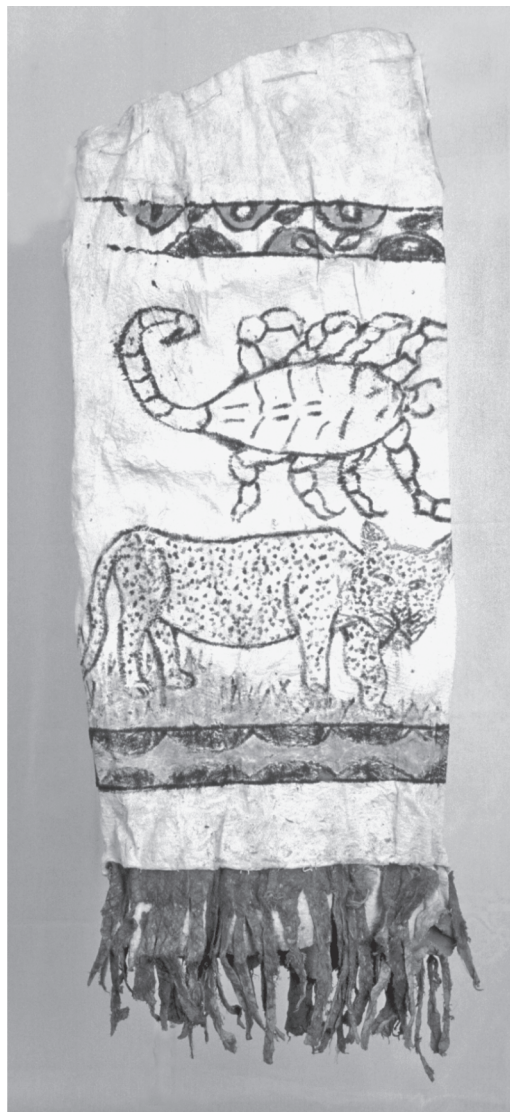


Fig. 4. Máscara Ritual (Coleção Faulhaber, sn/) (foto MC). Motivo: Máscara Tchowicu (frontal).

nho subterrâneo que lhe possibilita voltar ao seu próprio lugar, socialmente constituído. A ocupação de novos contextos culturais e sociais também é uma forma de expressão identitária.

### 2.5 A topografia mítica do Pensamento Ticuna

Será estabelecida a seguir uma leitura de chaves para a análise da iconografia das indumentárias e máscaras Ticuna. A ordenação da interpretação

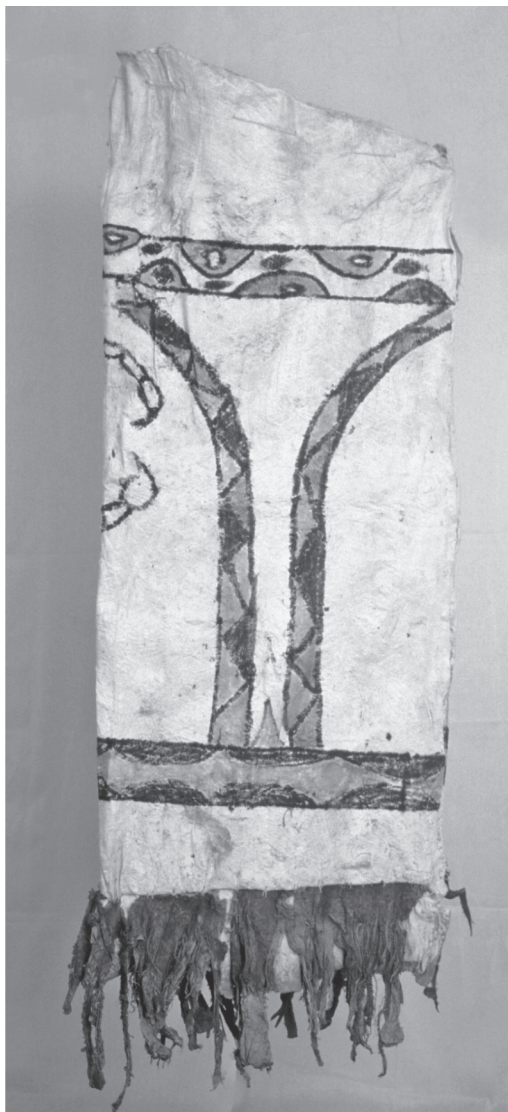


Fig. 5. Máscara Tchowicu (dorsal) (foto MC).

dos motivos será estabelecida numa correlação entre os comentários dos índios Ticuna e elementos da iconografia, no sentido de explicitar a simbologia ritual – aqui considerada como uma forma de apreender os complexos nexos que estruturam o pensamento Magûta – do povo pescado no Eware – que aparecem como uma topografia mítica.

Destaco indicadores de lugar como dentro e fora, acima e abaixo, focalizando imagens relacionadas ao recinto de reclusão da moça, que remete à



Fig. 6. MPEG 4226 (foto MC). Dono dos animais do mato.

significação de cavidades como seu útero, seus canais e dobras internas, bem como recipientes como os de carregar mandioca ou pertences pessoais, os vasos de bebida, as urnas funerárias e as próprias máscaras. O artefato MPEG 4226 (Fig. 6) é um exemplo de uso de uma cabaça vegetal para esculpir a cara de máscara descrita por um Ticuna como “dono dos animais do mato”.

Imagens de corpos celestes e de eixos que determinam a dinâmica do Universo evocam a cosmologia Ticuna, na qual a respiração da serpente Yewae' faz movimentos ascendentes e descendentes que produzem fendas nas quais alguns iniciados passam entre os mundos, para chegar ao Éware, território mítico identitário celeste, onde vivem os imortais, os heróis culturais e os donos dos fenômenos naturais. Estes descem periodicamente para a terra, quando induzem as árvores a germinarem, as plantas a criarem botões e estes a se abrirem em flores. Depois eles mesmos transformam-se em pássaros e novamente em estrelas. Acima fica o teto do mundo, onde está o sol, cercado por rochas gigantes. Quando estas rochas explodem, se transformam em estrelas cadentes (Fig. 7).

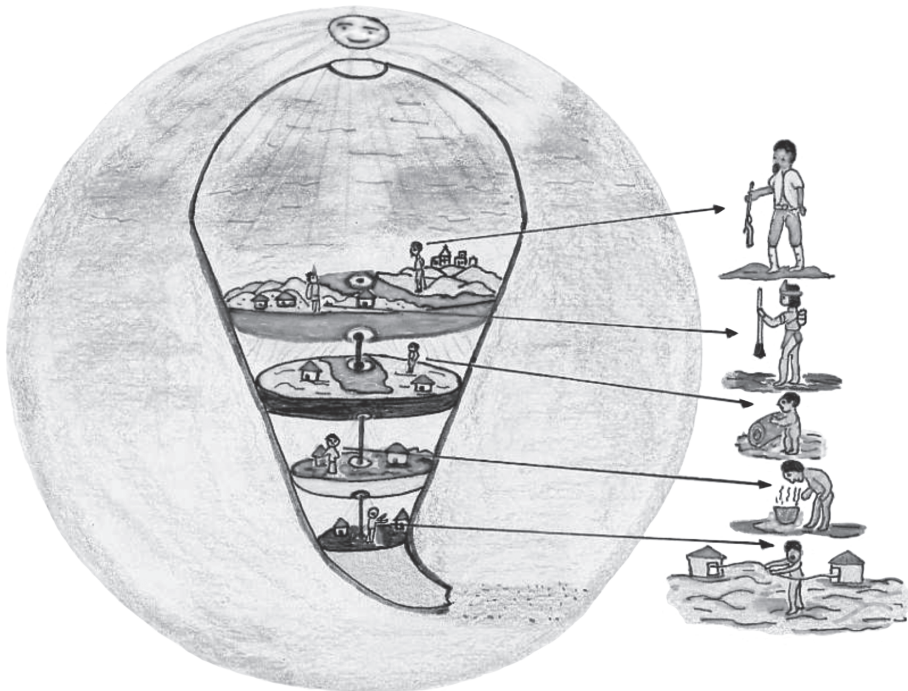


Fig. 7. Lugares cósmicos Ticuna. Desenho do Ticuna Dui.

A figura 7 ilustra a visão Ticuna de seus lugares cósmicos: acima da terra onde vivem os humanos está o Eware, onde vivem os imortais, os heróis culturais, e local inacessível aos humanos, a não ser nas viagens de iniciação às quais estão suscetíveis as moças reclusas. Acima do Eware está o céu, onde estão a lua, seus filhos e as estrelas nas quais se transformaram os seres que dominam o Universo. Estes seres descem periodicamente para a terra, quando fazem as árvores germinarem, as plantas criarem botões e os botões abrirem-se em flores. Depois eles mesmos transformam-se em pássaros e novamente em estrelas. Ainda acima fica o teto do mundo, onde está o sol, cercado por rochas gigantes que impedem que o calor extremo chegue ao mundo. Quando estas rochas explodem, se transformam em estrelas cadentes. Os movimentos descendentes da respiração de Yewae' implicam conexões com os mundos interiores: o mundo subaquático, onde estão os peixes, e o mundo subterrâneo para onde vão os mortos, onde vivem os anões e a cobra que come defunto. Abaixo está o mundo dos seres sem

ânus, e, ainda abaixo, o escuro mundo dos seres sem olhos, que por isto não podem trabalhar e sua vida é triste (Camacho 2003).

O confinamento por meio da reclusão visa a prevenir a perda dos fluidos vitais para resguardar a moça e garantir o sucesso da sua metamorfose em mulher e consiste em um processo análogo à fermentação da mandioca para produzir uma bebida para fertilizar a terra. A iniciação da moça é comparável às viagens de iniciação xamânica, percorrendo passagens entre os diferentes mundos. O principal tema é a chegada da chuva, que pode contribuir para a ordem ou a desordem, acarretar sucesso nas atividades de sobrevivência ou destruir toda a humanidade. Associam o cabelo à sexualidade e à fertilidade, conferindo-lhe conotações mágicas relacionadas ao poder do feitiço. Esta simbologia remete ao processo vital, que abrange a gestação, crescimento, maturação, envelhecimento, morte e renovação da vida. Comentando que algumas mães guardam os cabelos arrancados da moça para ela não adoecer, os Ticuna denominaram o artefato mostrado a seguir “recipiente dos cabelos” (Figs. 8 e 9).



**Fig. 8.** MPEG 4073 (foto MC). Recipiente dos cabelos (dorsal).



**Fig. 9.** MPEG 4072 a (foto MC). Recipiente dos cabelos (frontal).

O incesto primordial entre Lua e sua irmã gerou os irmãos Woramacūri, também chamados de Womatchi (carne torcida, uma vez que nasceram como fruto do incesto) e de Wora (“ondeante”, “tremulante”). A grande vergonha provocada pelo incesto motivou que estes irmãos fossem relegados ao “mundo de cima”, de onde devem vigiar para que isto não volte a ocorrer (Fig. 10) (MPEG 4268).

A cobra desenhada na peça MPEG 4269, descrita pelos Ticuna como Cobra *daune*, cobra d’água, que se transforma em Cobra Norato, filho da Cobra Grande, personagem mitológico da Amazônia que representa a ambigüidade da situação colonial, na qual os nativos são forçados a conviver e identificar-se com o colonizador, conforme indica a figura de uma casa civilizada, semelhante ao barracão dos patrões da época da borracha, usada, na ausência dos civilizados, para o ritual de puberdade (Fig. 11).

A vestimenta de máscara MPEG 4217 retrata os trabalhos femininos. Na peça frontal



Fig. 10. MPEG 4268 (foto MC). Os filhos de Lua.

(Fig. 12), as partes superior e inferior são divididas pelo cinto de *wainayutchina*, ou peixe cachorro (*Cynodontinae*). Acima, figura representando a *worecūmatū* (pinta da moça nova); abaixo uma figura de fogão representando um tronco em chamas/cobra *oru*, coral em português (*Micrurus spp.*). Na parte dorsal vestimenta da MPEG 4217 (Fig. 13), está desenhada figura de estrela com pontos cardeais (*Woramacuri*); abaixo, detalhe de um trançado (*paiwecū*) seguido por figuras de peito de cobra branca/ artefatos tecidos com a mão (zarabatana, peneira e tipiti estilizados).

A iniciação da moça a impele em uma viagem, por uma topografia mítica do universo, semelhante às viagens de iniciação realizadas por aqueles que adquirem um conhecimento especializado sobre o “mundo de lá”, os pajés (curandeiros ou xamãs) e os anciãos que conhecem as passagens entre os diferentes mundos e dominam o conhecimento do pensamento Magūta. Essas viagens são feitas pelo eixo do Universo, que atravessa os mundos e conduz a luz solar a cada um deles, no qual está enroscada a serpente Yewae’, uma grande cobra marinha.



Fig. 11. MPEG 4269 (foto MC). “Casa de Cobra Norato”.



Fig. 12. MPEG 4217 frontal (foto MC). "Pinta da Moça Nova".



Fig. 13. MPEG 4217 dorsal (foto MC).

Antes da realização da festa, é construído o compartimento no qual serão guardados os principais instrumentos rituais: O To'cũ e o Buburi. No passado era proibido ver estes instrumentos, cuja visão fazia enlouquecer os não-iniciados. Este isolamento dos instrumentos é característico do ritual do Jurupari, mais freqüentemente relacionado à iniciação masculina no Noroeste da Amazônia (Hugh-Johnes 1979), que não é, atualmente, realizado pelos Ticuna. Permanece, no entanto, a demarcação de um lugar ritual específico para esses instrumentos, que mapeia simbolicamente o universo e a importância, durante a iniciação feminina, da passagem de instrumentos e máscaras para compartimentos separados.

Em lugar de reclusão durante a festa, a moça está submissa aos ensinamentos dos anciãos e anciãs, que representam os espíritos

dos antepassados e a colocam em contato com o pensamento dos heróis culturais, que lhe ensinam como respeitar as forças invisíveis que controlam o universo. Ainda no recinto de reclusão, durante a noite, lhe contam os mitos de origem e lhe falam sobre os deveres da mulher. Nos primeiros momentos do dia, atrás do lugar de reclusão, na parte externa à casa da festa, pintam seu corpo para fechá-lo à instalação do mal, e cortam as pontas do seu cabelo, em uma antecipação da depilação (Fig. 14). Ainda no início da manhã, ela é reconduzida à reclusão, quando é preparada para ser apresentada à vida pública. Seu irmão tampa seus olhos para prevenir das ameaças externas. Cobrem seu corpo colando-lhe penas de garça real e cantam a história de To'oena, que foi esquartejada pelos instrumentos por não respeitar as proibições rituais.

O estudo da iniciação feminina ajuda a esclarecer como o corpo humano serve como um instrumento para agir não apenas sobre a personalidade humana, estendendo-se este poder para transformar a própria humanidade. De fato, o tempo e os mitos de origem ocupam importante lugar na iniciação feminina e dramatizam como o corpo feminino maduro, como uma manifestação da personalidade primordial, governa poderosas forças cósmicas. Durante a destruição mítica induzida por uma troca efetuada através das aberturas do seu corpo (fluxo menstrual, jorro, transa, alimentação), uma divindade ou heroína sobrenatural encerra-se a si mesma em um recipiente: controlando as aberturas de seus olhos, torna seu próprio corpo em boca, orelhas e vagina, ou na própria fertilidade da terra que se abre para o plantio e para a colheita agrícola. Ela assim estabelece um lugar gerador de vida nova, ou seja: ela instala cultura na imagem vazia do espaço (cf. Sullivan 1988: 315).

Apesar da reclusão, o confinamento não é completo, porém, a quebra da reclusão será motivo de censura, como no mito de Tetcharinui, mulher de Yoi'i, que a guardara em uma flauta antes de sair para uma caçada. Como a moça

ficou grávida, a suspeita de que talvez não fosse o pai o levou a duvidar dela.

Na pessoa da jovem em estado iniciatório, a cultura provê de sentido o seu crescimento: encerra itens simbólicos como os cantos rituais reservados ao interior do recinto de reclusão, fecha as portas ao contato com o sexo masculino, impede a entrada de comida e bebidas proibidas – à medida que ela deve comer apenas água e bolacha. O confinamento da moça por meio da reclusão, ao mesmo tempo em que visa prevenir, simbolicamente, a perda dos fluidos vitais para resguardar a moça e garantir o sucesso da sua metamorfose em uma nova mulher, consiste em um processo homólogo à fermentação da mandioca para preparação da caçuma (bebida fermentada doce) e pajuaru (bebida fermentada azeda), através do ato de reservar a pasta e manipular o processo de liquefação, que produz uma nova forma de bebida para regenerar a vida, fertilizá-la (Sullivan 1988: 322). A reclusão visa, deste modo, à criação de um casulo, como metáfora de um ambiente propício para a transformação da menina em estado iniciatório e sua emergência na forma de uma nova mulher.

As passagens entre os mundos são representadas pelas máscaras que entram em cena logo



Fig. 14. Corte do cabelo da moça (foto PF).

que a moça sai da reclusão. O principal tema de sua representação é a chegada da chuva, que pode irrigar a terra e acarretar sucesso nas atividades de sobrevivência, mas também pode destruir tudo: casas, colheitas, árvores. Está em jogo, deste modo, a luta dos contrários, a ordem e a desordem. Tal luta entre os contrários é o motor mesmo da organização social Ticuna, uma vez que os representantes deste povo dividem-se em metades exogâmicas. A festa, como um rito iniciatório que tem por objetivo a preparação da moça para a vida social, consiste deste modo em uma apresentação dos conteúdos significativos da topologia do pensamento Magüta, que estão inscritos na iconografia dos objetos rituais (Fig. 15).

### 3. Considerações finais

Considerando-se que os artefatos rituais examinados foram coletados há mais de 60 anos, recorre-se ao estudo do passado histórico e etnológico e aos contextos vividos pelos Ticuna nos dias de hoje. Nesta abordagem, artefatos são produzidos culturalmente através de significados culturais inscritos – iconograficamente – em artefatos etnológicos, em uma definição de

patrimônio cultural que considera a intervenção criativa de determinado grupo indígena no sentido da preservação e transmissão de valores culturais socialmente determinados. Os artefatos etnográficos apresentam-se em sua autonomia relativa aos contextos específicos, o que implica a possibilidade de associação ao conjunto dos artefatos Ticuna em diferentes museus, bem como a inserção em novos contextos, de acordo com critérios antropológicos, estéticos ou museológicos.

No momento histórico específico da atuação de Nimuendaju na coleta de tais artefatos, ainda que ele tenha fornecido um número significativo de peças para o Museu Paraense Emílio Goeldi e para o Museu Nacional, a venda de parte de tais artefatos para Museus no exterior foi colocada em questão pelo Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil. Nos dias de hoje, o fato de haver artefatos etnográficos depositados em instituições nacionais permite que os próprios índios a eles tenham acesso e os interpretem. Isto envolve projeções identitárias, com implicações políticas para os movimentos Ticuna observáveis nas diferentes situações nacionais em que os representantes deste povo interagem.



Fig. 15. Abrem o recinto de reclusão para a saída definitiva da moça (foto PF).



Como existem, ainda nos dias de hoje, índios Ticuna que praticam o ritual de puberdade e nele empregam máscaras e artefatos rituais, é possível comparar os significados rituais atribuídos a esses artefatos com os registros etnográficos do passado e do presente, no sentido de estabelecer uma análise da topologia mítica do pensamento Ticuna, o que permite, além de extrapolar os contextos específicos, olhar os artefatos depositados em museus com uma visão funda-

mentada na observação etnográfica e na análise antropológica. Como os Ticuna que praticam tais rituais vivem em situações históricas de contato interétnico e interfronteiriço, as interpretações indígenas são atravessadas pelo encontro de culturas. Neste sentido, é fundamental, para os museus etnográficos, considerar a especificidade das interpretações indígenas, dentro de estratégias integradas que conjuguem práticas de pesquisa antropológica em museus.

FAULHABER, P. Interpreting Ticuna ritual artifacts. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 17: 345-363, 2007.

**Abstract:** The act of assembling the collection displaces the ritual artifacts from the social and cultural contexts of their production, giving rise to a fragmentation which constitutes the autonomy of the objects collected as ethnographic artifacts for museums. When Curt Nimuendaju collected ethnographic artifacts, in 1941 and 1942, the heritage appropriation by national institutions based on State policies was an issue, and a significant part of what was collected was deposited at Brazilian scientific institutions. Nimuendaju produced meticulous registrations about the mythology and the Ticuna puberty ritual, and this made it possible to elaborate reflections based on the correlation between those registrations and the interpretation of the representatives of this people on the artifacts and information gathered from the elder ones who were already born by the time the collection was made. This allows for an analysis of the mythical topology of the Ticuna thought.

**Keywords:** Cultural heritage – Ritual artifacts – Ethnographic artifacts – Social contexts – Ritual symbolism – Historicity of interpretations.

### Referências bibliográficas

- ABREU, R.  
2003 A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. In: Abreu, R.; Chagas, M. (Orgs.) *Memória e patrimônio. Ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro, Faperj/DP&A: 30-46.
- ARNAUD, E.  
1983-1984 Curt Nimuendaju. Aspectos de sua vida e sua obra. *Revista do Museu Paulista*. Nova Série, XXIX : 55-72.
- ASAD, T.  
1984 The concept of cultural translation in British social Anthropology. In: Clifford, J.; Marcus, G.E. (Eds.) *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley, CA, University of California Press: 141-164.
- BENJAMIN, W.  
2001 A tarefa-renúncia do tradutor. In: Heidermann, W. (Org.) *Clássicos da Teoria da Tradução*. Volume 1: Alemão-Português.

- Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina: 189-215.
- CAMACHO, H.  
1995 *Magüta, La Gente Pescada por Yoi*. Bogotá: Colcultura.  
1996 *Nuestras Caras de Fiesta*. Bogotá, Colcultura, 1996.  
2003 Rito y cosmogonia entro los Tikuna del Trapecio Amazônico. Letícia, digit, 21 p.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R.  
1978 *Sociologia do Brasil Indígena*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.  
1996 *O índio e o mundo dos brancos*. 4. Ed., Campinas, S.P: Editora Unicamp.  
2000 Epílogo. Grimson, A. (Comp.) *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*. Buenos Ayres, La Crujía: 321-332.
- CHARTIER, R.  
1988 *História Cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel.
- COLLINGWOOD, R.G.  
1994 *Human Nature and Human History. The Idea of History. Revised Edition* Oxford/London, Oxford University Press: 205-231.
- DIAS, N.  
2000 Que signifie mettre en exposition? A propos de *Destination Culture* de Barbara Kirshenblatt-Gimblet. *TERRAIN*, 34, mars: 159-164.  
2006 Antropologia e Museus: que tipo de diálogo? comunicação preparada para o simpósio "Antropologia e Museus: revitalizando o diálogo", realizado na *Reunião Brasileira de Antropologia em Goiânia* (Coord. Regina Abreu) digit.: 1-12.
- EAGLETON, T.  
1993 *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- FARIA, L. DE C.  
1981 Curt Nimuendaju. *Mapa etno-histórico de Curt Nimuendaju*. Rio de Janeiro, IBGE: 17-22.  
2000 Introdução. *Inventário Sumário - Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil*. Rio de Janeiro, MAST: 7-13.
- FAULHABER, P.  
1997 Nos varadouros das representações. Redes etnográficas na Amazônia no início do século XX. *Revista de Antropologia*, 40 (2): 101-144.  
2002 A fronteira na antropologia social: as diferentes faces de um problema. *Bib. Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*". São Paulo, Anpocs.: 105-126.
- 2005 Coleção, memória social e performance ritual: (re) leitura etnográfica da obra de um etnólogo alemão. *Blickwechsel XI, Aleg-Congress 2003. Akten: Band II*. São Paulo, EDUSP/Montferrer: 325-329.
- FONSECA, M.C.L.  
2003 Para além da pedra e cal: por uma definição ampla de patrimônio cultural. In: Abreu, R.; Chagas, M. (Orgs.) *Memória e patrimônio. Ensaio contemporâneos*. Rio de Janeiro, Faperj/DP&A: 56-76.
- GINZBURG, C.  
2002 Decifrar um espaço em branco. *Relações de Força. História, Retórica, Prova*. São Paulo, Companhia das Letras: 100-117.
- GONÇALVES, J.R.S.  
2003 O patrimônio como categoria de pensamento. In: Abreu, R.; Chagas, M. (Orgs.) *Memória e patrimônio. Ensaio contemporâneos*. Rio de Janeiro, Faperj/DP&A: 21-29.
- GRÜBER, J.  
1992 A arte gráfica Ticuna. *Grafismo Indígena*. São Paulo, Studio Nobel, EDUSP: 249-264.
- GRUPIONI, L.D.B.  
1998 O dossiê Curt Nimuendaju. In: *Coleções e Expedições Vigeadas. Os etnólogos no Conselho de Fiscalização das expedições artísticas e científicas no Brasil*. São Paulo, Editora Hucitec/Anpocs: 163-246.
- HANDLER, R.  
1985 On having a culture. Nationalism and the Preservation of Quebec's Patrimoine. In: Stocking, G.W. (Ed.) *Objects and Others*. Madison, University of Wisconsin Press: 192-217.
- HUGH-JOHNES, S.  
1979 *The Palm and the Pleyades. Initiation and cosmology in Northwest Amazon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B.  
1998 *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- LÓPEZ GARCÉS, C.L.  
2000 Etnicidade e nacionalidade nas fronteiras. Ticunas brasileiros, colombianos e peruanos. *Tese de Doutorado em Antropolo-*

- gia. Centro de Pesquisa e Pós-graduação sobre América Latina e Caribe. Brasília, CEPPAC-UnB.
- MAST  
2000 *Inventário Sumário - Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil*, Rio de Janeiro, Ministério da Ciência e Tecnologia.
- MUNN, N.  
1977 Symbolism in a Ritual Context: Aspects of Symbolic Action". In: Honnigman, J.J. (Ed.) *Handbook of social and cultural Anthropology*. Chicago, University of North Carolina Chapel Hill, Rand Macnally and Company: 579-612.
- NIMUENDAJU, C.  
1939 *The Apinaye*. Washington The Catholic University of America, Anthropological Series: 8-189.  
1952 The Tukuna. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, 45. Berkeley-Los Angeles: 1-209.
- OLIVEIRA FILHO, J.P.  
1986 "O Nosso Governo": Os Ticuna e o Regime Tutelar. Tese de doutorado. PPGAS/Museu Nacional/UFRJ.  
1988 "O Nosso Governo": Os Ticuna e o Regime Tutelar. Rio de Janeiro: Marco Zero/MCT/CNPq .
- PEREIRA, N.  
1946 *Curt Nimuendaju. Aspectos de uma vida e uma obra*. Belém: Oficinas Gráficas.
- POLLAK, M.  
1992 Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 5 (10): 200-212.
- RICOEUR, P.  
2000 Explication/compréhension. *La Mémoire, L'histoire, L'oubli*. Paris, Seuil: 231-301.
- SAHLINS, M.  
1981 *Historical Metaphors and Mythical Realities. Structure in early History of the Sandwich Islands Kingdom*. Michigan: The University of Michigan Press.  
1990 Suplemento à viagem de Cook, ou "le calcul sauvage". *Ilhas de História*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor: 23-59.
- SULLIVAN, L.E.  
1988 *Icanchu's Drum. An Orientation to Meaning in South American Religions*. New York, London: Macmillan Publishers.
- TAMBIAH, S.J.  
1985 A performative approach to ritual. *Culture, thought and Social Action*. Cambridge, Harvard University Press: 123-166.
- TURNER, V.  
1973 *The Forest of Symbols*. Aspects of Ndembu Ritual. Cornell: Cornell University Press.
- WELPER, E.M.  
2002 Curt Unkel Nimuendaju: Um capítulo alemão na tradição etnográfica brasileira. Dissertação de Mestrado. Museu Nacional/PPGAS/UFRJ. Rio de Janeiro. 129 p.
- WRIGHT, R.  
1998 *Cosmos, Self and History in Baniwa Religion. For Those Unborn*. Austin: University of Texas Press.

Recebido para publicação em 2 de outubro de 2006.