

Visitando o Magŭta

Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra Pinto*

PINTO, M.C.O.B.S. Visitando o Magŭta. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 18: 287-297, 2008.

Resumo: Nossa abordagem teórica sobre os bens patrimoniais centra-se na mitologia ticuna, enquanto expressão do legado imaterial desta cultura. Pretendemos mostrar a relação existente entre o valor simbólico das peças pertencentes ao acervo etnográfico do Museu Magŭta, e a leitura dos mitos e demonstrar, portanto, a dimensão material como apoio e ilustração da dimensão imaterial. A visita ao Magŭta fez parte de uma Oficina pedagógica realizada com professores da rede pública de ensino no município de Benjamim Constant – Amazonas. A metodologia desenvolvida priorizou a leitura dos bens patrimoniais da etnia ticuna a fim de promover o conhecimento e desenvolver o sentido de tolerância por meio da percepção da diversidade cultural existente naquela região de triplíce fronteira, situada no Alto Solimões.

Palavras-chave: Mito – Museu – Patrimônio imaterial.

Nossa abordagem teórica sobre os bens patrimoniais centra-se na mitologia da etnia Ticuna enquanto patrimônio imaterial dessa cultura. Pretendemos demonstrar a relação existente entre o valor simbólico das peças pertencentes ao acervo etnográfico do Museu Magŭta e a leitura dos mitos. Isto significa dizer que a produção material serve de suporte e ilustração ao imaterial.

O Museu Magŭta está situado no município de Benjamim Constant, região do alto Solimões, Amazonas, próximo da triplíce fronteira do Brasil com o Peru e a Colômbia. Destinado a promover e preservar a cultura dos Ticuna, suas

atividades de organização iniciaram-se nos final da década de oitenta, coincidentemente na mesma época da mobilização política dessa etnia pela demarcação de suas terras.

O território Ticuna estende-se por oito municípios do estado do Amazonas que abrigam cerca de cento e setenta comunidades, cuja população está estimada em trinta e cinco mil índios no lado brasileiro, sem contar com as áreas peruanas e colombianas que já estão demarcadas.

Falantes do idioma nativo, cuja classificação numa unidade lingüística mais abrangente ainda não foi lograda pelos especialistas, os Ticuna organizam-se em clãs, identificados por nomes de espécies da fauna e da flora, formando metades de caráter exogâmico e descendência patrilinear.

Sua história de contato com a sociedade envolvente intensificou-se no final do século XIX

(*) Universidade Federal do Amazonas (UFAM).
<marilina-pinto@ig.com.br>

quando suas terras foram ocupadas por seringueiros para a extração da borracha. Após o declínio desse período, os Ticuna intensificaram suas atividades agrícolas e passaram a comercializar sua produção material nos municípios ao longo da calha do rio Solimões (Gruber 1992: 249).

Nesse sentido, o Museu Magŭta, na ocasião de sua inauguração, serviu como instrumento de reafirmação da identidade indígena, que sempre foi questionada pela população local, para quem os índios eram *cablocos*. É que o direito dos Ticuna à terra dependia do seu reconhecimento étnico pela sociedade nacional (Freire 1999: 2).

Resultado de uma forte mobilização política, o Magŭta cumpre, ao longo do seu tempo de existência, várias funções de utilidade pública: instruir educar, deleitar e, sobretudo, ressignificar novos sentidos e conhecimentos que levam em conta o poder das imagens.

Nossa visita ao Magŭta deveu-se a um curso de formação continuada oferecido aos professores da rede pública de ensino no município de Benjamim Constant, pelo CEFORT – Centro de Formação, Desenvolvimento de Tecnologias e Prestação de Serviços para a Rede Pública de Ensino, que está vinculado acadêmica e juridicamente à Universidade Federal do Amazonas.

Ao primarmos pela qualidade do ensino público, proposta que orienta as ações de formação continuada do CEFORT, optamos por falar sobre a cultura Ticuna enquanto patrimônio da zona fisiográfica Solimões-Javari. Nosso curso denominou-se *Educação Patrimonial e Mitologia Amazônica*. Entendemos que uma das dimensões políticas da escola, relativa à atuação consciente, crítica e propositiva concatenada com as transformações globais e inserida no contexto local, pode promover o reconhecimento e a valorização dos traços mais arcaicos de nossa cultura, que indubitavelmente são os mais originais.

A ampliação do conceito de patrimônio cultural permitiu a proteção e a salvaguarda das culturas tradicionais, cujos bens imateriais, como saberes, fazeres e, sobretudo, a oralidade, colocaram-se agora sob a perspectiva jurídica, no mesmo nível das obras eruditas, monumentais e consagradas. De acordo com essa perspectiva,

nossa metodologia de trabalho fez um recorte dos mitos como um bem imaterial, uma forma de ver o mundo que, ao mesmo tempo, se materializa simbolicamente nos objetos de uso cotidiano e ritual das sociedades tradicionais.

Considerando ainda que o princípio metodológico básico da educação patrimonial é a experiência direta dos bens e fenômenos culturais para se chegar à sua compreensão e valorização num processo contínuo de descoberta, sejam eles uma edificação, uma festa ou lenda, centralizamos a oficina do curso ministrado na apresentação e leitura do acervo etnográfico do Museu Magŭta como bens patrimoniais a serem conhecidos e resguardados por toda a comunidade.

Procuramos, assim, salientar a importância da preservação dos bens de natureza material e imaterial, enquanto portadores de referência à identidade e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Mostramos como o mito Ticuna atravessa todo o Museu, por meio da observação e do detalhamento de todos os ambientes do Magŭta. Com esse exercício de vivência pedagógica, demonstramos a interface existente entre os bens materiais e imateriais, porque ambos são agregadores de valores e significados.

As instalações físicas do Magŭta contam com cinco ambientes, nos quais o acervo se encontra distribuído, e ainda uma pequena biblioteca. Suas coleções foram formadas, por um lado, com o trabalho de artistas indígenas especializados e, por outro, com a recuperação de certos artefatos em processo de desuso ou extinção, reconstituídos a partir de fotografias antigas pertencentes a museus etnográficos, entrevistas e registros feitos por Curt Nimuendaju, que etnografou essa cultura na década de 40 do século passado (Freire 1999: 1).

De um modo geral, os museus constituem-se sempre como um campo de tensão entre a permanência e a mudança, a diferença e a identidade, o passado e o futuro. O *status* do Museu Magŭta é singular porque conseguiu promover o encontro entre a arte gráfica tradicional praticada pelos antigos e a arte contemporânea, produzida pelas gerações mais

jovens e iniciadas no processo de escolarização (Gruber 1992: 259).

No universo da produção material Ticuna, podemos classificar de três formas seus objetos de uso: aqueles usados no cotidiano, os de uso ritual ou sagrado e os destinados à venda. Seus artefatos são o resultado de uma intensa atividade manual que se traduz na tecelagem, na confecção da cerâmica e dos trançados, nos desenhos, pinturas e esculturas. No nível do imaginário, a cultura Ticuna é marcada por um forte apelo visual e o gosto estético refinado que se revela hoje, sobretudo, nos desenhos gráficos em papel, manifestação artística que faz parte das experiências cotidianas desse povo.

Na oportunidade da visita ao Magŭta encontramos, no primeiro ambiente, um mapa cartográfico com a localização das aldeias, iconografias históricas de cronistas e viajantes que fizeram os primeiros registros sobre este povo, inclusive fotos de antigas malocas que confirmam a presença dos índios em áreas que os madeireiros agora reivindicam (Freire 1999: 3).

Ainda nesse mesmo ambiente de apresentação da cultura Ticuna há dados informativos de descrição e classificação lingüísticas e da organização social, cuja diferenciação é feita pela pintura facial que indica o pertencimento ao clã; textos de apoio e desenhos explicativos sobre o mito cosmogônico completam o primeiro ambiente. Observamos aqui que o trabalho de rememoração do passado concilia o conhecimento armazenado na memória das gerações mais velhas e as experimentações vividas durante o processo de escolarização feito pelas gerações mais jovens, uma vez que foram os próprios Ticuna a elaborarem as lendas explicativas.

Os desenhos que ilustram o mito, feitos em suporte de papel e com pincéis hidrocores, além de dar vida aos heróis primordiais, expressam graficamente o imaginário deste povo, ou seja, as narrativas ganham uma ambientação que se caracteriza por um forte realismo e são, de fato, registradas e guardadas de modo mais completo que a escrita, por meio da utilização do recurso visual.

Pensamos o mito como uma forma diferenciada de conhecimento. Produção anônima e coletiva, essa narrativa expressa um modo de ser

e de estar no mundo próprio de uma determinada cultura. Os mitos cumprem de forma poética a necessidade de ordenamento do mundo; caracterizados como estruturas universais de sentido, contam como a realidade se instaurou, ou seja, como as coisas passaram a existir. Representações de tempo e de espaço, origem e destino encontram seu lugar de legitimação no mito e na sua ritualidade.

Os grafismos que representam o mito cosmogônico ilustram os heróis primordiais que deram origem a esta etnia: *Yo'i e Ipi, Aicüna e Mawatsa*, nascidos do joelho do pai *Gutapa*. Este, no princípio do mundo, casou-se com uma mulher que não tinha vagina e, por isso, não podia lhe dar filhos. Furioso, ele a amarrou em uma árvore e abandonou-a no meio da floresta; um papagaio veio lhe socorrer e mandou que ela batesse no joelho do marido com uma casa de maribondos. A vingança consumou-se e, assim, do joelho golpeado de *Gutapa* nasceram os primeiros protótipos do que viria a ser a humanidade. Em outro episódio do mesmo mito:

A fruta do umari que se transformou em uma mulher, Techí arü Ngu'i, que provocou uma dissensão entre os dois irmãos Yo'i e Ipi, o primeiro a tomou como mulher, no entanto, ela ficou grávida do segundo. Como vingança, quando a criança nasceu Yo'i mandou o irmão subir na árvore do jenipapo para obter a tintura dos frutos e pintar a criança que viria ao mundo. A árvore cresceu demasiadamente dificultando o trabalho do traidor, quando ele conseguiu descer da árvore com os frutos, havia se transformado em tucandeira, o irmão traído mandou que ele ralasse os frutos, ele ralou tanto que acabou se misturando com a borra do jenipapo porque ralou seu próprio corpo. A mulher pegou o sumo da fruta e pintou seu filho, o resto da borra foi jogada no igarapé Eware. A borra desceu pela água e depois tornou a subir transformada em peixes numa longa piracema. Yo'i fez um caniço e usou como isca para pescar o caroço do tucumã maduro, os peixes quando caíam na terra se transformavam em animais, novamente o herói experimentou

outra isca, dessa vez, usou a macaxeira, com essa comida os peixinhos começaram a se transformar em seres humanos. Yo'i pescou muita gente, mas seu irmão não estava entre essas pessoas. A mulher pegou o caniço e pescou Ipi, este saltou para a terra e pescou os peruanos e outros povos que acompanharam o herói e foram embora na direção do poente. Da gente pescada por Yo'i descendem os Ticuna e também outros povos que rumaram para a direção do nascente, inclusive brancos e negros, daí vem a autodenominação dos Ticuna que se chamam Magŷta, o povo pescado (O Livro das Árvores 1999: 18).

Como já foi esclarecido, o mito é contado no Museu por meio de imagens gráficas e dos textos de apoio que acompanham os desenhos. Um detalhe que merece ser destacado nesse primeiro ambiente é uma escultura em madeira representando um índio pescador. Curiosamente, a imagem foi produzida fora dos padrões usuais daqueles destinados para a venda do artesanato externo; a confecção da escultura foi motivada pela mobilização das aldeias na época da montagem do Museu (Freire 1999: 18).

A partir da metodologia da leitura dos bens patrimoniais, cujas diretrizes apontam para a apropriação do objeto em questão, que deve ser interrogado sobre sua finalidade, uso, matérias-primas e recursos de manufatura, salientamos que o mito, patrimônio coletivo imaterial, ganha voz e movimento nas produções artísticas dos Ticuna, assim como todo o acervo fornece informações sobre aspectos do patrimônio material e simbólico daquele povo.

Destacamos no Mito de Origem da Humanidade alguns elementos naturais presentes na cultura material Ticuna. O jenipapo, por exemplo, é a matéria-prima da pintura corporal e facial. Utilizado em rituais de passagem como nascimento e iniciação feminina, serve também como proteção contra doenças e outros males. Na pintura facial serve para distinguir os diferentes clãs ou nações.

Outra matéria-prima importante que aparece como componente do mito é o caroço de tucumã maduro utilizado na manufatura de

colares, brincos, pulseiras e outros adornos, por vezes, fabricados no formato de pequenas esculturas representando os animais que vivem na floresta e nas águas. Esses objetos são muito apreciados comercialmente e se constituem em artefatos que singularizam a arte Ticuna.

O conjunto desses elementos naturais forma uma rede de matérias-primas fartamente exploradas nos processos tecnológicos manufatureiros da produção Ticuna. Assim como o jenipapo, mais de quinze espécies de plantas tintórias são utilizadas no tingimento de fios para tecer redes e bolsas, pintar entrecascas, esculturas, peneiras, remos, cuias, instrumentos musicais, brinquedos, enfim, todos os objetos de uso cotidiano e ritual, além dos pigmentos de origem mineral, utilizados na decoração da cerâmica e de determinadas máscaras (Gruber 1992: 252).

Essas classes de objeto encontram-se distribuídas entre o segundo e o terceiro ambiente do Museu: na parte destinada à cerâmica, encontramos painéis de argila de todos os tamanhos. No que se refere à decoração das peças há uma variedade de figuras da fauna, flora e de figuras antropomorfas, que conjugam os padrões antigos com os modernos.

A olaria é tarefa preferencialmente feminina, mas os homens também podem exercê-la. No conjunto das peças em exposição o que se destaca são as *igaiçabas*, grandes potes para o uso e armazenamento de bebidas fermentadas, seu fim cumpre função ritual, por isso o fabrico ainda é praticado, enquanto os outros tipos estão sendo substituídos por recipientes industrializados.

Junto à cerâmica, há, no Museu, um desenho em papel da cobra mítica *Yewae* que toma conta da argila; segundo o mito, as mulheres gestantes não podem manusear essa matéria-prima. De acordo com a pesquisa desenvolvida por Jussara Gruber sobre a arte gráfica Ticuna, no que se refere às representações de animais feitas em papel, a cobra é o tema preferido pelos desenhistas de todas as idades. O corpo é sempre destacado por uma pintura muito colorida, com motivos compostos por linhas curvas, em ziguezague, e formas triangulares, variações que servem para distinguir as diferentes espécies de répteis (Gruber 1992: 260).

Tais soluções gráficas, designadas de “pinta de surucucu”, “pinta de jibóia”, “pinta de *Yewae*”, são encontradas decorando os potes, vestimentas, máscaras, escudos e até mesmo o “curral” – recinto onde fica reclusa a menina Ticuna no seu ritual de iniciação – e ainda em cestos e redes, cujas formas lembram a pele dessas cobras ou dos seres sobrenaturais, como é o caso da máscara *Yewae*, a cobra-grande (Gruber 1992: 254).

Novamente o mito ajuda a compor o fundo simbólico presente no acervo etnográfico do Museu: *Yewae* é um ser mitológico que desperta temor e respeito entre os Ticuna; possui a pele toda colorida e sua morada pode ser na terra ou nas águas, mas também é visto no céu sob a forma de arco-íris. A representação desse ser, sob o suporte de papel e com o uso de novas técnicas, expressa, no sistema de linguagem gráfica dos Ticuna, a reorganização de seus códigos culturais frente à situação de contato.

No conjunto mitológico desse povo encontramos o mito da cobra-grande, *Yewae*, como guardiã de uma grande árvore, o *Ngwane*, que, por sua vez, é o pai dos peixes. Trata-se de uma árvore encantada que existe desde o princípio do mundo e que serve para gestar os seres aquáticos e outros animais terrestres (O Livro das Árvores 1990: 40).

As cerâmicas em exposição no Museu Magüta e suas técnicas de fabricação estão ligadas diretamente ao mito da cobra-grande, *Yewae*. Entre os Ticuna, assim como em várias outras tribos da América do Sul, esse ofício é cercado de prescrições e cuidados múltiplos: a olaria e a tecelagem são consideradas duas grandes artes da civilização, porque esses artefatos figuram em todos os lares; sua importância é tanta que se assemelha à arte da forja, apesar de os povos da América tropical desconhecerem o trabalho com os metais.

Lévi-Strauss, em *A oleira ciumenta*, cita o mito Ticuna dentre os muitos exemplos retirados da mitologia ameríndia, a fim de resolver alguns problemas impostos pelo método estruturalista, como, por exemplo, mostrar analogias de estrutura e de conteúdo entre mitos de regiões muito distantes. No caso da olaria, encontramos semelhanças nas duas Américas, do Sul e do

Norte; nessas narrativas o oleiro representa o papel de mediador entre as forças celestes de um lado e as forças aquáticas do outro (Lévi-Strauss 1987: 19).

Segundo o mito, a conexão com a olaria e a água é ilustrada por dois arco-íris, o de Leste e o de Oeste; trata-se de duas cobras-grandes, respectivamente, mestras dos peixes e da argila de cerâmica. Isso significa que, na memória visual Ticuna, a cobra *Yewae* é representada por motivos policromáticos em função de sua identificação com o arco-íris, pois foi ela que saiu um dia do rio com o aspecto de uma velha senhora para ensinar a uma índia a arte da olaria.

Os artefatos feitos com outros materiais, que estão expostos no Museu, por sua vez, resultam da tecelagem de palhas e fibras vegetais; há adornos que imitam a pele de vários animais, inclusive da cobra. Encontramos no acervo cestos com tampa, peneiras, tipitis, redes, esteiras e outros enfeites. A tecelagem também é outro ofício intimamente ligado à mulher, uma vez que a fabricação de fios é uma das primeiras tarefas desenvolvidas na infância e adolescência e que exige da tecelã grande conhecimento, experiência e atenção, adquiridos após longo período de aprendizagem (Gruber 1987: 19).

Os dois últimos ambientes do Museu guardam a dimensão ritual da cultura Ticuna. Lá encontramos os adereços e objetos que fazem parte do Ritual da Moça Nova; estes, por sua vez, consistem em máscaras, indumentárias das máscaras feitas de entrecasca, bastões, instrumentos musicais, painéis de entrecasca, o “curral”, compartimento de reclusão da moça durante a festa. Podemos considerar esse espaço reservado à apresentação do ritual como o momento mais precioso da visita, pois, sem prescindirmos de outros aspectos da vida material, encontramos aqui, de fato, a interseção entre o sagrado e o profano, natureza e sobrenatureza, material e imaterial.

Seguindo padrões estabelecidos pela tradição, os rituais distinguem-se das demais atividades por serem realizados de modo formal e obedecerem a ocasiões específicas. O rito de passagem da moça nova marca a entrada das mulheres no mundo adulto; sua finalidade é

fortalecer, pelo sofrimento comum, os laços de solidariedade do grupo e demonstrar a importância social do momento, uma vez que a menina tem seus cabelos arrancados com as mãos, fio a fio, pelas anciãs da aldeia.

Os Ticuna acreditam que ao longo da existência da moça nova os maus espíritos que rondam a aldeia se concentram em seus cabelos, motivo pelo qual eles devem ser retirados. Livres dos espíritos malignos a moça renasce preparada para assumir as exigências de seu mundo social.

Na sua maioria, as sociedades indígenas privilegiam celebrar as iniciações masculinas; são verificados poucos exemplos da iniciação feminina, entre os quais se salienta a festa realizada entre os Ticuna. Como tal, esse ritual dramatiza episódios míticos e revela o inter-relacionamento entre os domínios cósmico e social. Esses são momentos de encontro entre os construtores do cosmos: homens, ancestrais e outros seres mitológicos de diferentes naturezas, vivos e mortos. Os rituais fornecem ainda meios de reordenar relações sociais e práticas cotidianas, assegurando a manutenção e a renovação da sociedade.

A predileção pela iniciação das mulheres, distinta das demais etnias, se impõe como uma peculiaridade a ser desvendada, cuja resposta, talvez, esteja nas narrativas míticas. Aqui, o gênero feminino identifica-se diretamente com as forças cósmicas que regem o mundo. No mito cosmogônico a vida começa com a separação do dia e da noite, em decorrência de uma enorme samaumeira que impedia a penetração da claridade; uma vez derrubada, a árvore deu origem aos canais por onde circulam o rio Solimões, incluindo seus afluentes e igarapés (O Livro das Árvores 1999: 14).

O autor da façanha foi um pequeno quatipuru que recebeu como prêmio a irmã dos heróis, *Yo'i* e *Ipi*, em casamento. Oferecer a irmã *Aicüna* demonstra a dificuldade e a importância inerente ao empreendimento, e justifica o significado de todo o acontecimento: a manifestação da vida. O casamento simboliza a fecundidade do instante, porque realiza plenamente a natureza feminina, isto é, a sua propriedade de conceder a vida, de reproduzir-se (Jatobá 2001: 98).

Esta ligação configura um entrelaçamento de diferentes tipos de seres que se ligam uns aos outros no momento primordial das origens. A própria samaumeira que impedia que a claridade penetrasse na terra representa, ao mesmo tempo, um elo entre o elemento celeste, o terrestre e a fecundidade do cosmos. Essa fecundidade é legitimada pelo casamento, símbolo da sexualidade de todas as coisas, povoamento do mundo. Em outro episódio do mesmo mito, a mulher novamente simboliza o ápice da narrativa:

Do pedaço que restou do tronco da samaumeira continuava a nascer uma vegetação abundante. Os irmãos Yo'i e Ipi colocaram sobre ele um jabuti, mas este não dava conta de comer todas as folhas, quando chegaram perto do tronco ouviram o coração da árvore pulsando, então resolveram arrancá-lo com um machado, mas o coração pulou e passou pelas mãos de vários animais até que foi parar com a cutia que o plantou, Yo'i descobriu e levou o caroço para plantá-lo em seu terreno. Dele nasceu a árvore do umari, esta gerou folhas, flores e frutos, que, por sua vez, metamorfosearam-se em sapos grandes e pequenos e, por último, na mulher que se casou com Yo'i (O Livro das Árvores 1999: 16).

A narrativa nos informa sobre um tempo em que não havia separação distinta entre os reinos animal, vegetal e humano. Esta visão unitária que conecta todos os aspectos do mundo é a marca do imaginário que opera com a oralidade. Nessa lógica de pensamento é possível misturar elementos de diferentes gêneros e espécies. A mulher, a última fruta do umari, surge como o coroamento dessa visão de mundo.

Na cultura Ticuna, o Ritual da Moça Nova é o meio disponível para a tribo rememorar seu mito cosmogônico. Preparando-se para assumir seus papéis e funções sociais como mulheres adultas, são dados às meninas que pela primeira vez menstruaram, todos os conhecimentos indispensáveis para procriar e dar continuidade às próximas gerações (Teixeira 2001: 196).

Trata-se de uma festa na qual os familiares e anciãos transmitem às meninas e ao resto do

grupo os ensinamentos tradicionais; além de ser um ritual de passagem é também um ritual de fertilidade. A realização do rito acarreta sucesso para as atividades de subsistência, como a agricultura, a caça e a pesca. No momento em que é vivenciada, a festa se torna uma forma de comunicação com os entes sobrenaturais e o mundo dos mortos (Faulhaber 2000).

Tudo isso ocorre porque os Ticuna consideram a puberdade um período perigoso e cercam a menina-moça de extremos cuidados a fim de protegê-la das influências malélicas de certos espíritos da floresta. A festa precisa ser feita para solenizar a passagem e destruir os espíritos demoníacos que ameaçam constantemente a menina reclusa.

Os rituais de iniciação, como em geral os ritos de passagem, desenvolvem-se normalmente em três fases: primeiro se dá a separação, quando o indivíduo é retirado do convívio diário com a comunidade; no caso da menina Ticuna, isto ocorre no período da menarca. A primeira providência é deixá-la reclusa, silenciosa, quase invisível, aos cuidados das mulheres que compartilham parentesco mais próximo; com elas a menina ouve histórias, ensinamentos, cantos, referentes às aventuras dos heróis culturais, conselhos e obrigações, ao seu futuro papel social (Faulhaber 2000).

Na segunda fase situam-se os ritos de margem ou de transição, os quais servem para indicar que a pessoa abandonou um *status* na sociedade, mas ainda não ingressou no outro. Nesse momento de ambigüidade, a moça Ticuna representa perigo para o grupo, pois se acredita que ela passa por experiências extraordinárias, tais como o contato com entes sobrenaturais. Ao passar por esse período de fragilidade, a moça deve seguir uma dieta rígida e não ingerir alimentos considerados impuros.

Por último acontecem os ritos de incorporação que constituem a confirmação formal reconhecida por todo o grupo do novo *status* do indivíduo. A incorporação da moça Ticuna acontece no gesto simbólico da pelação, quando, no auge da festa, todos os seus cabelos são arrancados pelas anciãs. Espera-se que esse momento de dor, seja suportado com coragem.

Não pretendemos, aqui, fazer uma descrição completa da festa e nem tampouco esgotar as interpretações sobre o significado simbólico de cada peça exposta no Museu, pois todos os ícones possuem, isoladamente, um sentido interpretável, dentro de um referencial que pode ser reunido em uma totalidade. Nosso interesse é relacionar as peças da coleção do Museu com a mitologia, e assim mostrá-las como suporte material dessas narrativas.

A arte ritual compreende um conjunto de artefatos que são as máscaras, escudos, bastões e instrumentos musicais, o compartimento de reclusão da moça, os adornos e o próprio corpo, utilizado por todos os participantes da festa como suporte para as pinturas que identificam os clãs de pertencimento.

Quando o pai da moça assume os preparativos da festa, previamente são armazenadas grandes quantidades de alimentos para serem distribuídos entre os participantes. A confecção dos artefatos é da responsabilidade dos parentes mais próximos bem como o uso destes no momento da festa. Como é o caso da confecção do *turi*, curral de reclusão da moça, a preparação do *pajuanu*, bebida de mandioca fermentada, e os instrumentos musicais.

O curral é confeccionado com a parte interna do pecíolo das folhas de buriti, suas paredes externas são fartamente decoradas e pintadas com motivos geométricos e figuras de cunho realista; a pintura é feita pelos homens com a utilização de tintas vegetais; normalmente, o padrão que é seguido representa a oposição entre as metades clânicas.

Os instrumentos musicais também são confeccionados com materiais retirados da floresta. O tambor, “*tori*”, feito de carapaça de jabuti, é usado pelo clã arara vermelha; as trombetas e a buzina feita de taboca são utilizadas para avisar os convidados sobre o início da festa pelo clã onça. Há em todos esses atos significativos uma importância fundamental na festa, pois marcam a harmonia e a coesão do grupo (Faulhaber 2000).

Os bastões de dança são esculpidos em madeira leve e pintados com pigmentos vegetais. Sua confecção e uso cabem aos homens, os quais os levam ao ombro durante as primeiras danças do ritual de

iniciação. Na extremidade inferior da peça é dependurado o tambor de pele, que serve para ritmar a dança. Seu uso é associado ao emprego das antigas armas de guerra, usadas durante ataques inimigos; as esculturas presentes em suas extremidades relacionam-se com enunciados míticos.

Os artefatos são considerados “objetos vivos,” tais como os seres invisíveis que povoam o interior da floresta, seres que se transformam em pássaros, astros ou agrupamentos de estrelas. Como “objetos vivos” essas peças se transformam em meios de comunicação entre os mundos natural e sobrenatural (Faulhaber 2005: 15).

As máscaras são, sem dúvida, o objeto de uso ritual e a manifestação artística mais representativa da arte Ticuna. Esses artefatos são os que mais chamam atenção nos relatos dos viajantes e estão presentes nas coleções etnográficas de muitos museus (Gruber 1999: 256).

Na confecção das máscaras são utilizadas como matéria-prima básica entrecascas de determinadas árvores; uma vestimenta inteira para o corpo ajuda a compor essa indumentária ritual. Na parte superior da cabeça, a decoração serve para salientar as feições da entidade sobrenatural, mas é ao longo do corpo que se observa um maior número de desenhos. Estes podem imitar a pele da entidade representada ou possuir um cunho mais abstrato.

As máscaras Ticuna possuem uma aparência rústica que visa impressionar os espectadores. Sua confecção e uso são de domínio masculino, geralmente referem-se a espécies animais, vegetais e seres mitológicos que entram em cena logo após a moça ser retirada do curral, para que possa, assim, dançar com os mascarados e ser restituída ao convívio social, pois os mesmos encarnam espíritos que precisam ser apaziguados e representam, portanto, perigo para ela e para o grupo (Faulhaber 2000).

Os escudos ou rodas rituais são confeccionados também do mesmo material de entrecasca; possuem grandes dimensões e formato circular; apresentam geralmente uma divisão interna em forma de cruz ou raios que partem de um centro único, tendo os espaços intermediários preenchidos ou não com desenhos.

Os “guardas” ou acompanhantes do sobrenatural, como exemplo *O’ma*, o pai do

vento, cuja máscara observada no Museu representa entidades que portam grandes escudos com os quais fazem movimentos giratórios ao se apresentarem na festa. Ao lado dos desenhos geométricos e estilizações que evidenciam características da entidade, os Ticuna usam figuras de caráter realista, inspiradas no meio natural e social (Gruber 1992: 258).

O corpo também é utilizado como suporte para a pintura facial e corporal, que pode ser realizada por ambos os sexos durante os rituais, inclusive pelas crianças. Feita de jenipapo, sua função social é identificar o clã de cada pessoa; além disso, pintar-se na festa é um ato obrigatório, porque nesses eventos são revividos episódios da mitologia e reafirmados valores culturais: (...) “quem não se pinta não se torna encantado, tem um castigo, não fica imortal (Gruber 1992: 259). No Museu tivemos a oportunidade de observar as pinturas faciais, por meio de desenhos sobre papel que foram fixados na parede, cuja representação consistia na fisionomia própria de cada clã.

A pintura facial geralmente consiste em uma linha que contorna a boca, da qual partem traços na direção inferior, superior ou lateral, ou em formas triangulares, cujos vértices se dirigem para o queixo ou nariz. Nas maçãs do rosto aplicam-se pequenas linhas paralelas, pontos, círculos ou cruzes, sendo a pintura das sobrancelhas também uma constante.

Quando se trata dos iniciandos, a decoração das jovens e das crianças é realizada de acordo com prescrições rígidas. Na jovem a pintura consiste no enegrecimento total do corpo com o sumo do jenipapo; no rosto passa uma linha sobre o nariz e outra contorna o queixo e maxilares. Após a vestimenta dos adereços são compostas linhas que circundam os braços e as pernas. Nessa pintura são utilizados urucum e resina vegetal, sobre a qual se aplicam penugens brancas de pássaros. Este detalhamento das indumentárias pode ser acompanhado no Museu Magŭta por meio de desenhos gráficos, fotos antigas e da apresentação de uma boneca em tamanho natural, que serve como protótipo da adolescente no momento da festa.

No nível do imaginário, a Festa de Iniciação da Moça Nova carrega um grande apelo visual, cujo fato enseja o questionamento sobre o que

representaria esta iconografia para os Ticuna. Enquanto material pictórico que ilustra os temas tradicionais desta cultura, as imagens e símbolos são suportes do universo mítico Ticuna, porque os mitos contêm em si uma plasticidade, sem a qual é impossível pensá-los, isto significa dizer que, o repertório das representações figuradas acompanha esta forma de discurso.

A apreciação da produção artística de qualquer povo deve ser incluída como um instrumento de análise que pode apreender domínios sociais, religiosos e cognitivos em geral, como tem apontado as bases teóricas e metodológicas da antropologia estética, cujo esforço tem sido direcionado na tentativa de desvendar todo um sistema de signos compartilhados pelo grupo e que possibilita a comunicação (Vidal e Silva 1992: 281). Assim, o fenômeno estético opera como veículo de integração entre o conhecimento e a experiência.

A partir de seu projeto estruturalista, Lévi-Strauss também pensou os mitos em sua dimensão estética quando reuniu, nas *Mitológicas*, um dos maiores repertórios de mitos da contemporaneidade. Em suas visitas ao Museu Americano de História Natural, em Nova Iorque, admirava as coleções etnográficas das tribos índias da costa do Pacífico e comparava-as com as grandes obras da arte ocidental. Máscaras, artefatos, postes esculpidos, entre outras peças do acervo, eram vistos igualmente pelo antropólogo, como meios de comunicação, “objetos vivos” prontos a entabular um diálogo com seu observador.

Portadores de uma mensagem, esses objetos, sobretudo as máscaras, possuíam em si um poder de síntese, faculdade de perceber como semelhante o que os outros homens concebem como diferente. A tese levantada por Lévi-Strauss é que, tal como os mitos, as máscaras não podem ser interpretadas em si e por si, como objetos isolados. Considerado no aspecto semântico, um mito só adquire sentido quando inserido no grupo das suas transformações (Lévi-Strauss 1981: 15).

A cada tipo de máscara se ligam mitos que têm por finalidade explicar a sua origem lendária ou sobrenatural e fundamentar o seu papel no ritual, na economia, na sociedade. A busca de um método – desenvolvido por Lévi-Strauss na obra *A Via das Máscaras* – capaz de descobrir em

cada tipo de máscara relações de transformação homólogas àquelas que, somente do ponto de vista plástico, prevalecem entre as máscaras propriamente ditas, corrobora nossa hipótese inicial de que o patrimônio material serve como suporte ao imaterial.

Conforme tal método, a leitura de um objeto material deve reunir, em primeiro lugar, um conjunto de informações disponíveis a respeito de tal objeto que, na referida obra, diz respeito às máscaras: seus caracteres estéticos, técnica de fabricação, finalidade, resultados esperados, mitos que narram a sua origem, aparência e condições de uso.

Colocar as artes a serviço do conhecimento e, por fim, entender como funciona o espírito humano é o fim último do projeto levistraussiano. Isso significa que, longe de ser mera referência externa à obra, ou matéria de pura reflexão subjetiva, as artes plásticas, da mesma forma que a música e a literatura, atuam no pensamento do mestre como operadores estéticos, ferramentas de pensar (Werneck 2002: 193).

Forjada em elementos plásticos, a obra de Lévi-Strauss é recheada de gravuras, fórmulas, partituras musicais, mapas celestes, enfim verdadeira encruzilhada de sinais que acabam tornando-a hermética para os leitores menos atentos. Freqüentá-la significa não apenas lê-la, mas ter acesso a um minucioso catálogo de mitos e participar de uma das aventuras intelectuais mais fascinantes do nosso tempo (Werneck 2002: 20).

Pensar os mitos, em sua dimensão plástica, como verdadeiras obras de arte do espírito aponta para a conciliação entre duas formas de conhecimento – ciência e arte – e a superação da dicotomia entre saber arcaico e moderno. Na criação de seu método, Lévi-Strauss tenta apreender as propriedades dos mitos não como categorias fixas, mas como um sistema de relações, que percebe o mundo num sistema de similitudes.

Na ordem especulativa, o pensamento mítico trabalha dispondo de um tesouro de imagens acumuladas pela observação do mundo natural: animais, plantas, seu emprego numa determinada cultura. Ele combina esses elementos para formar um sentido, conduz sua reflexão

ao nível das qualidades sensíveis e consegue construir, sobre essa base, uma visão de mundo que não é desprovida nem de coerência nem de lógica (Lévi-Strauss 1990: 143).

Hoje assistimos a um esforço por parte das ciências em recuperar as etapas arcaicas do seu desenvolvimento para integrar antigas sabedorias à sua visão do mundo, cujo modelo opera fragmentando os problemas a fim de resolvê-los. Rejeitando essa fragmentação, o pensamento mítico só aceita como válida uma explicação que possa incluir todos os domínios da vida que estão, por direito, interligados.

No campo da educação, onde se procura transmitir uma visão desmistificadora do atraso das culturas indígenas brasileiras, a inclusão da Educação Patrimonial, enquanto proposta interdisciplinar de ensino, nas diretrizes curriculares da nova lei, oportuniza que sejam oferecidas experiências que de fato possam fazer com que as crianças e os jovens vivenciem outros modelos

culturais e, conseqüentemente, possam ser estimulados para a prática da cidadania e o diálogo tolerante entre as culturas, entre outros resultados esperados.

Nesse sentido, nossa visita ao Magŭta buscou proporcionar aos professores da rede pública de ensino a sensibilização para um primeiro contato mais aprofundado com a cultura Ticuna, por meio da observação, questionamento e exploração das peças que compõem o acervo daquela coleção, na medida em que se constituem como fonte primária de conhecimento.

Verdadeiro instrumento de “alfabetização cultural”, o acervo do Museu poderá, se bem explorado, servir como estímulo para a pesquisa e o aprofundamento das informações superficiais que foram recebidas no momento da visita; e, num processo ativo de conhecimento que não dissocia o sensível do inteligível, os educandos poderão se apropriar e valorizar nossa herança cultural, estabelecendo assim um vínculo com o passado.

PINTO, M.C.O.B.S. Visiting Magŭta Museum. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 18: 287-297, 2008.

Abstract: Our theoretical approach on patrimony is based on the Ticuna mythology as expression of the immaterial legacy of this culture. We intend to show the relation between symbolic values of the ethnic goods of the Magŭta Museum and myths and also to clarify the material dimension as support of the immaterial dimension. The Magŭta Museum was visited by public teachers of the town of Benjamim Constant – Amazonas State, Brazil. The methodology focused heritage of the Ticuna ethnic group in order to improve knowledge and to develop tolerance through the perception of the cultural diversity of the region surrounded by two other countries (Alto Solimões).

Keywords: Myth – Museum – Immaterial heritage.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, B.M. DE. 2007 O que é Patrimônio, Cultura e Patrimônio Cultural. In: Cerquinho de Brito, L.C. (Org.) *Educação Patrimonial e Formação Cultural*. Coleção CEFORT, v. 8. Manaus: CEFORT, EDUA (no prelo).
- CHAGAS, M. (Org.) 2005 *Revista do Patrimônio Histórico e*

- Artístico Nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília, IPHAN, 31: 15-25.
- DE BLASIS, P.A.D.
2001 *Brasil 50 mil anos. Uma Viagem ao Passado Colonial. Guia Temático para Professores*. São Paulo: MAE/USP.
- FAULHABER, P.
2005 O etnógrafo e seus “outros”: informantes ou detentores de conhecimento especializado? *Revista de Estudos Históricos*, 36, Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas: 1-21.
- FAULHABER, P. (Org.)
2000 MAGÛTA ARU INU - Jogo de Memória - Pensamento MagÛta. CD ROM.
- FONSECA, M.C.L.
2000 Referências culturais: bases para novas políticas de patrimônio. *Inventário Nacional de Referências Culturais: Manual de Aplicação*. Brasília, IPHAN/MINC/DID: 83-95.
- FREIRE, J.R.
1999 A descoberta do museu pelos índios. *Terra das Águas - Revista do Núcleo de Estudos Amazônicos da Universidade de Brasília*, 1 (1): 1-27.
- GRUBER, J.G.
2000 A arte gráfica Ticuna. In: Vidal, L. (Org.) *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo, Studio Nobel, FAPESP, EDUSP: 249-264.
- GRUBER, J. (Org.)
1999 *O Livro das Árvores*. Benjamim Constant, AM: Organização Geral dos Professores Ticuna Bilingües. São Paulo: Global.
- JATOBÁ, M.S.
2001 *A Memória da Criação do Mundo: a palavra mítica como técnica mnemônica*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas.
- LÉVI-STRAUSS, C.
1981 *A Via das Máscaras*. Tradução Manuel Ruas. Lisboa: Presença.
1987 *A Oleira Ciumenta*. Tradução José Antônio Dias. Lisboa: Edições 70.
1990 De perto e de Longe. Entrevista concedida a Didier Eribon. Tradução Léa Melo e Julieta Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- WERNECK, M.M.
2002 *Mito e Experiência: operadores estéticos do pensamento de Claude Lévi-Strauss*. Tese de Doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 367 p.
- TEIXEIRA, N.
2000/2001 Ritual da Wörecu: uma manifestação dionisiaca? *Ciências Humanas – Revista da Universidade do Amazonas*, 8 (12) jan./dez. Manaus, EDUA: 191-215.
- VIDAL, L.; SILVA, A.L.
2000 Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: Vidal, L. (Org.) *Grafismo Indígena – estudos de antropologia estética*. São Paulo, Studio Nobel, FAPESP, EDUSP: 279-293.

Recebido para publicação em 30 de maio de 2008.