

O ritual e seus duplos: fronteira, ritual e papel das máscaras na festa da moça nova ticuna

Priscila Faulhaber

Museu Paraense Emílio Goeldi

Dirección electrónica: faulha@amazon.com.br

Faulhaber, Priscila. 2007. "O ritual e seus duplos: fronteira, ritual e papel das máscaras na festa da moça nova ticuna". En: *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, Vol. 21 N.º 38, pp. 86-103.
Texto recibido: 27/07/2006; aprobación final: 20/02/2007.

Resumo. A análise do ritual de puberdade feminina ticuna leva a considerar a performance das máscaras no contexto da festa, bem como destacar o papel do duplo ritual. Examina-se a significação da liminaridade no repertório cultural da performance ritual em termos de uma dinâmica identitária. Considera-se em particular a entrada em cena, na festa da moça Tueguna realizada em 2002 na comunidade Enepü (T. I. Evare II, Brasil), de uma única máscara, denominada Tchowicu, que encenou o enunciado das peripécias de dois irmãos para vingarem o assassinato da irmã deles, tal como relatado no depoimento do artesão. Articula-se iniciação ritual, historicidade e identificação étnica em uma antropologia política da cultura de fronteira.

Palavras chave: ticuna, ritual de puberdade, moça nova, duplo ritual, máscaras, cultura de fronteira.

Resumen. En el análisis del rito ticuna de la pubertad femenina cobran relevancia el desempeño de las máscaras en el contexto de la fiesta y el papel del doble ritual. En este artículo se examina la significación de lo liminal en el contexto de la actuación ritual, en términos de una dinámica identitaria. En particular se considera la entrada en escena, en la fiesta de la joven Tueguna que tuvo lugar en 2002 en la comunidad Enepü (T. I. Evare II, Brasil), de una única máscara —Tchowicu— con que se representó el relato de las peripecias de dos hermanos para vengar el asesinato de su hermana, de acuerdo con el testimonio del artesano. Se articulan iniciación ritual, historicidad e identificación étnica en una antropología de cultura de frontera.

Palabras clave: ticunas, ritual de pubertad, nueva mujer, doble ritual, máscaras, cultura de frontera.

Abstract. In the analysis of Ticuna ritual concerning feminine puberty, the role of masks in the context of the festival and double ritual is relevant. This article examines the significance of the liminal stage in the context of ritual enactment and in terms of an identity dynamic. It considers particularly the initiation in the ritual of the young girl, Tueguna, that took place in 2002, in the community of Enepü (T.I. Evare II, Brazil), of a unique mask, Tchowicu, which, according to its maker, represents the story of

adventures of two brothers to avenge the assassination of their sister. The article brings together ritual initiation, historicity and ethnic identification in the context of an anthropology of frontier culture.

Keywords: Ticunas, puberty ritual, new woman, double ritual, masks, frontier culture.

Introdução

A “festa da moça” ticuna é um rito de puberdade feminina no qual a simbologia da fertilidade é associada à possibilidade de armazenar recursos alimentares para alimentar os convidados da festa, uma vez que aqueles que a promovem associam sua realização a uma antecipação do sucesso na caça, na pesca e na agricultura. Deste modo, acumulam-se alimentos na expectativa que os participantes da festa devam se considerar bem alimentados. Sendo assim, espera-se que a realização da festa prepare a mulher para a multiplicação da descendência e a continuidade étnica e cultural. Realiza-se o ritual, igualmente, para que este propicie boa disposição para as atividades de agricultura, pesca e coleta. Tais expectativas estão relacionadas com a cosmovisão e com a organização social específicas ao povo ticuna, que vive na região de fronteira entre o Brasil, a Colômbia e o Peru.

A análise do repertório cultural ticuna considera, além do próprio ritual, a correlação das máscaras rituais da coleção Nimuendaju do Museu Goeldi (1941-1942), a iconografia nelas inscrita, a mitologia exposta na monografia deste etnógrafo (1952) e os depoimentos dos próprios ticuna, que evocam, para falar de sua especificidade étnica e cultural, a gênese do povo Magüta, pescado no igarapé mítico Eware pelo herói cultural Yoi’i. O exame de tal repertório implica considerar a performance do ponto de vista da ação e da simbologia ritual, centrada na liminaridade e que abrange as temáticas da fertilidade da mulher, a complementaridade das metades, a passagem do tempo, as obrigações sociais da mulher e a organização dos papéis e lugares na organização social. Implica igualmente analisar a significação identitária da dinâmica ritual deste povo fronteiriço, que vive em uma situação de violência instituída historicamente pela colonização que gerou relações de contato interétnico, instituindo uma cultura de fronteira que, no entanto, não implica a sua assimilação, persistindo as formas de organização étnica específica que caracterizam o povo ticuna.

Performance ritual e código cultural: interpretando a ação ritual de um povo fronteiriço

Considera-se no presente trabalho o ritual enquanto uma conjunção entre pensamento e ação, no que Stanley Tambiah conceitua as “implicações do ritual como amálgamas ou totalidades constituídas duplamente por palavra e ação, por falas interrelacionadas com a manipulação de objetos, por usos simultâneos e sequenciais de meios de comunicação (auditiva, tátil, visual e olfativa) e por meios presentacionais (canto, dança, recitação, etc.)” (Tambiah, 1985: 1).

A análise antropológica da magia é uma forma de observar como os atores humanos procuram testar seu poder sobre a natureza. Neste raciocínio, o pensamento

mágico realiza a conjunção entre as propriedades expressiva e metafórica da linguagem com as propriedades empíricas e operacionais da atividade técnica (53). Nas teorias da linguagem mágica, as palavras rituais não são tratadas como uma categoria indiferenciada, uma vez que nos rituais se registram diferentes formas verbais, tais como preces, rezas, canções, feitiços, bênçãos, falas e oratórias que aludem a mitos, relacionadas com atos rituais igualmente diferentes como danças, mímicas, pantominas, oferendas, manipulações de objetos.

Tambiah (1985: 29) enfatiza a importância do componente verbal do ritual, considerando que existe uma relação ativa entre linguagem e práticas cerimoniais, em termos das conexões entre as palavras e ações que interrelacionam o domínio das narrativas míticas, o sistema ritual, os especialistas cerimoniais e aqueles que estão sendo iniciados no ritual e que sincronizam falas e atos. Destaca o duplo aspecto dos rituais como performances: a) um ritual público reproduz em suas repetidas encenações algumas seqüências aparentemente invariantes e estereotipadas, tais como fórmulas cantadas, regras de etiquetas seguidas, etc.; b) todo antropólogo de campo sabe que nenhuma performance de um rito, ainda que rigidamente prescrita, é exatamente a mesma, uma vez que cada uma delas é afetada por processos peculiares ao modo de recitação oral dos especialistas e por certas variáveis tais como as características sociais e circunstâncias dos atores os quais (à parte eventos imprevisíveis e puramente contingentes) afetam assuntos como esferas de participação, interesse da audiência, etc. Festas, ritos e ritos de passagem, por mais que estejam prescritos, estão sempre ligados a reivindicações de status e interesses dos participantes e, portanto, estão sempre abertos a significados contextuais. Componentes variáveis tornam flexível o código básico da maior parte dos rituais (Tambiah, 1984: 125).

Retoma-se aqui a conceituação clássica de “rito de passagem”, considerando, todavia, que sua dramatização implica a vivência da historicidade da comunicação ritual, a qual é performativa no sentido de considerar as circunstâncias nas qual se está dizendo alguma coisa como um ato convencional. Considerar os rituais como atos performativos implica examiná-los no que se refere à realização dramática, cuja estrutura distintiva tem algo a ver com a produção de um sentido de comunicação ampliada, intensificada e integrada que sublinha a necessidade de etnografar o ritual e a maneira como cantos, músicas, fórmulas verbais e dádivas materiais, empregados no serviço de estreitar a comunicação. Tais mediações causam certos impactos nos oficiantes e participantes, bem como emissores e receptores da mensagem (145).

O ritual pode ser visto como um sistema de comunicação simbólica que media o pensamento mítico e seus significados em termos culturais e a ação social nos eventos imediatos. Pertence, deste modo, à categoria mais abrangente de eventos, definidos por Talcot Parsons como “meios simbólicos generalizados de interação social” (Parsons em Munn, 1977: 580). Tais meios são generalizados em sua capacidade de converter qualquer utilidade ou categoria de valor em moeda corrente que circula entre atores no circuito simbólico da interação social. Os veículos de construção de mensagens são símbolos icônicos (atos, palavras ou coisas) que convertem os complexos significados

gerados pelos processos em curso da existência em uma cadeia comunicativa; ou seja: significados partilhados constituem moeda de troca simbólica que circula na ação ritual. A generalização do simbolismo ritual deriva de sua capacidade de sintetizar e fazer circular significados de vários domínios e contextos situacionais, através do agenciamento de um número relativamente limitado de veículos, que assumem diferentes graus de “multivocalidade semântica”. O sistema de mensagem ritual consiste, deste modo, em regras que governam as formas que se referem ao processo ritual como um modo de comunicação expressiva (exemplo disso os símbolos, as ações sequenciais e as regras que as governam, as categorias de participantes e seus modos de participação [Munn, 1977]).

O código cultural consiste em um arranjo de relações de oposição e complementaridade, constituído pelo léxico de conceitos ou categorias sócio-culturais, que se refere aos vários domínios da experiência e condensam os significados destes domínios, tais como as categorias de fauna, flora, os corpos celestes. Tais categorias constituem abstrações ou sínteses de significados. Cita-se como exemplo o sangue menstrual, reconhecido como substância extremamente poderosa, sinalizando o potencial de continuação reprodutiva. Como fonte de fertilidade, que é associado ao sêmen, ao fogo e à chuva (Steward e Strathern, 2002).

As máscaras ticuna combinam feições humanas e traços de espécies zoológicas ou seres míticos. A elas correspondem as vestimentas, nas quais estão impressos motivos iconográficos, relacionados a cosmovisão, aos mitos de origem, aos mitos identitários, à organização social ticuna e à simbologia ritual da festa de puberdade. Cada máscara e cada mito remetem a outras máscaras e outros mitos num contexto ritual (Lévi-Strauss, 1979). Registra-se na iconografia inscrita nos instrumentos rituais, além de imagens de corpos celestes, desenhos de seres antropomorfos, fitomorfos e zoomorfos. Entre estes últimos encontram-se referências a répteis (cobra, jacaré), aves (águia, gavião, urubu) e mamíferos (onça, macaco, tamanduá), em um pensamento classificatório que configura a existência de duas metades exogâmicas (Cardoso de Oliveira, 1970).

Entende-se o pensamento classificatório como um sistema estruturado de categorias predominantemente verbalizadas, que constrói e organiza as informações sobre coisas, seres, eventos, emoções ou ações. Estas classificações englobam representações mais abrangentes, definidas como “cosmológicas”, que “tratam o universo ou cosmos como um sistema ordenado, descrevendo-o em termos de espaço, tempo, matéria, movimento, e povoando-o com deuses, humanos, animais, espíritos e tudo o mais” (Tambiah, 1985: 3). Essas representações integram-se na cosmovisão que se expressa em explicações sobre a criação e geração de uma determinada ordenação do mundo, entendida como subjacente e exterior ao fluxo dos eventos, expectativas e motivações da vida cotidiana. Tais explicações organizam-se em termos de premissas morais que se traduzem em prescrições rituais que indicam o que deve e o que não deve ser feito. Os sistemas classificatórios, deste modo, não são apenas pensados, mas também vividos nas práticas rituais.

A vestimenta da indumentária borboleta Beru, expressa uma teia de significados exemplar para uma interpretação do conjunto da simbologia ritual: o ícone)(, que representa as costas da moça e expressa a função normativa do ritual face à postura física e social da moça, também é relacionado nos depoimentos ao local onde as autoridades se reuniam e é conceituado como “um lugar central de reunião”, e comparado a “um parlamento” (ver figura 1). Ao olhar os desenhos da indumentária, enunciou-se o seguinte relato, referente à borboleta Beru: uma mulher, grávida de seis meses, coletava uma fruta chamada macaimbo. Quando a fruta, que estava madura, caía no chão, a mulher a colocava em seu “paneiro” (cestas para carregar mantimentos, feitas com trançado de palha). Enquanto isso o Beru, que é o “dono do macaimbo”, puxava os seus seios, esticando-os até um ou dois metros. Até que a mulher desmaiou e o Beru a colocou no cesto do aturá. Quando o Beru passou embaixo de uma tora de madeira, a mulher, que estava desmaiada, acordou. Ficou de cócoras, embaixo do pau, atravessado no meio do caminho. A mulher saiu do cesto e lá ficou, agarrada no pau. O Beru não percebeu que a mulher tinha saído do cesto e continuou seu caminho para sua casa. Colocou também uma cobra Joma dentro do aturá, dentro do cesto, junto com o macaimbo. Quando chegou à sua casa, convidou os que lá estavam, dizendo: “Trouxe nossas comidas!...”. Mas ele não sabia que a mulher já havia fugido. Arreou o cesto no chão, e não encontrando a mulher, disse (perguntando pela mulher grávida): “Cadê os meus ovados?”. A mulher não morreu porque conseguiu sair do aturá agarrando o pau atravessado no caminho.

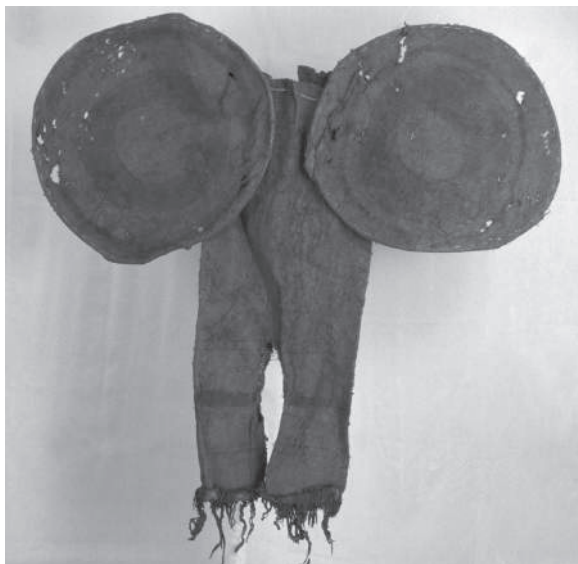


Figura 1. Máscara Beru

Este relato indica que o Beru, um ente mítico considerado “dono” do Macaimbo, é associado às provações da mulher grávida, desde que sua barriga começa a crescer, bem como aos trabalhos a ela atribuídos, como carregar o paneiro, que lhe provoca dores e acarreta deformações nas costas, assim como a amamentação lhe causa deformações nos seios. Indica também que se mantiver atenta aos ensinamentos dos heróis culturais e cumprir suas obrigações, a mulher sobreviverá a essas aflições e a essas tarefas dolorosas, apesar da fatalidade do envelhecimento. O veneno da Borboleta Beru tem a capacidade de dominar e matar suas vítimas. O ícone)(remete ao ícone X, interpretável, a partir de comentários dos especialistas ticuna, em termos da contraposição na luta de opostos antagônicos, que se refere tanto às guerras primordiais como a relação de oposição entre as metades, facções, sexos, gerações, papéis sociais, organizações rivais. Como símbolos de ação social, tais ícones abarcam significados que podem ser referidos a contextos específicos da liminaridade ritual ou à historicidade da relações do contato interétnico ou das fronteiras entre países.

Os atos simbólicos operam através da capacidade de mapear percepções mutáveis de possibilidades inerentes a uma situação no sentido das orientações dos atores para ela, num sistema de ação ritual que influencia a experiência dos atores no sentido de criar mensagens de modo a adequar suas volições aos fins desejados. Através das objetivações simbólicas, os símbolos rituais atuam, retroativamente sobre a imaginação individual, enquanto uma realidade externa. Reordenam esta imaginação de acordo com a mobilização de significados partilhados em planos icônicos e sínteses dessas formas imaginativas, numa pragmática dos processos sociais objetivos (Munn, 1977). No que se refere especificamente à iniciação feminina como rito de passagem, o objetivo é transformar a identidade social publicamente reconhecida e ao mesmo tempo adequar a esta os sentidos de identidade pessoal da moça. Constituem-se, neste sentido, mecanismos de manutenção de fronteiras, não em termos de coesão social, mas como fatores de condensação de mensagens, de ordem e desordem, que servem para provocar a reversão, tanto de papéis quanto da dinâmica social, enquanto uma vivência de distúrbios cósmicos e culturais, e neste sentido, reafirmar a diferença étnica.

Em suma, considera-se a ação simbólica como provedora de diferentes modalidades de oposições categóricas no código cultural. Nesta perspectiva, os processos rituais podem ser vistos como procedimentos para criar ou enfatizar oposições (separações ou fronteiras) entre códigos categoriais. Trata-se de processos lógicos com implicações emocionais relacionadas com o controle de experiências do extraordinário, como a comunicação da moça reclusa com os heróis culturais.

Os ticuna e a fronteira

Índios ticuna de ambos países falam freqüentemente de problemas relacionados ao termo fronteira, ao qual se atribuem diferentes significados, expostos resumidamente assim: a faixa de fronteira compreende 150 km em território brasileiro e colombiano, onde

estão localizadas as terras visitadas no decorrer das atividades desta pesquisa. Embora os limites territoriais ticuna não coincidam com a linha de fronteira entre o Brasil, a Colômbia e o Peru, setores militares consideram as terras ticuna como passíveis de penetração por guerrilheiros e narcotraficantes, ainda que os ticuna sejam considerados como colaboradores dos representantes públicos em suas estratégias de prevenção a tal penetração. A noção de “faixa de fronteira” sobrepõe-se à conceituação sociológica de “frente de expansão”, que envolve processos de expansão sócio-territorial, uma vez que os ticuna interagem com representantes da sociedade nacional.

A “linha de fronteira” envolve a passagem de um país para outro. Existem vínculos de parentesco entre os ticuna das terras indígenas Evare I e Evare II e os ticunas dos resguardos Nazareth e Arara. Vários anciãos que participaram da oficina em Nazareth já viveram no Brasil e sabem falar português. Nos dias de hoje o trânsito freqüente é dificultado pelos altos custos do combustível. Durante minha estadia na área, uma passagem fluvial de Benjamin Constant a Leticia custava R\$ 10,00 para uma viagem de aproximadamente 40 minutos. Como o custo de vida atualmente estava mais alto na Colômbia que no Brasil, a migração ticuna para o Brasil tornava-se conveniente, também por causa de benefícios como aposentadorias e os serviços do Distrito de Saúde Indígena. No entanto, são colocadas muitas dificuldades práticas, uma vez que também no Brasil os ticuna passam por dificuldades financeiras tornando-se precária a possibilidade de absorção de migrantes mesmo entre “parentes”.

No que se refere às “fronteiras linguísticas”, os ticunas do Brasil e da Colômbia informaram que no Peru, na Colômbia e no Brasil utilizam ortografias diferentes, mas têm interesse em uma uniformização ortográfica e fonológica, uma vez que falam a mesma língua. Os ticuna da Colômbia reconhecem que a língua ticuna na Colômbia empresta mais termos do espanhol que a língua ticuna do Brasil empresta termos do português, considerando que se fala no Brasil um ticuna mais característico. Sendo assim, afirmam que seria desejável uma uniformização linguística, porque “apesar das fronteiras, os ticunas são os mesmos”. Reconhecem a importância dos trabalhos da lingüista Marília Facó Soares, bem como as atividades da Universidad de los Andes de Bogotá e, sobretudo, o curso de graduação em linguística da Sede de Leticia da Universidad Nacional de Colombia, onde estão sendo habilitados em fonética e fonologia falantes ticuna.

No que se refere ao imaginário ticuna sobre a fronteira, que tive oportunidade de examinar quando comentavam os motivos figurativos dos artefatos rituais da coleção Curt Nimuendaju do Museu Goeldi, existem termos em ticuna relacionados com a fronteira. Segundo afirmam, o termo *üyiane* significa “divisão das terras de outros” ou “divisa de uma fronteira para outra”; “pode ser entre dois povos” ou “pode ser uma área de alguém dentro de um povo”, quando se estabelece “divisão, para fazer cercado”. Existe um termo específico para cerca: *po 'ye~ü*.

Nos artefatos rituais ticuna existe toda uma simbologia da fronteira, relacionada com as guerras primordiais, simbolizada nas relações de oposição entre metades, facções, etnias ou correligionários de organizações rivais. Entre outras armas, a roda

türita consiste em uma armadilha para aprisionar e destroçar os inimigos. Esta roda aparece em representações míticas da passagem do “mundo dos vivos” para o “mundo de cima”. Apenas alguns conseguem atravessar a barreira, sendo que a maioria sucumbe no giro da roda *türita*. Esta simbologia da fronteira perpassa as narrativas míticas e histórias nos quais são apresentadas noções da sua relação com a natureza e com outras etnias. Este imaginário é atravessado por representações sócio territoriais que compõem a visão ticuna da “cultura de fronteira”.

Organização da festa e lugar das máscaras no ritual

Toda a organização da festa obedece a prescrições cerimoniais. Cabe ao pai da moça conduzir sua preparação e as atividades de trabalho (ajuris) dos familiares que desempenham as atividades previstas de acordo com as prescrições culturais. Durante os meses que antecedem a festa, o pai da moça reúne farinha, caça e pesca suficiente para alimentar os convidados. O rito de iniciação infantil realiza-se simultaneamente ao rito de puberdade. A criança e a moça devem pertencer a metades opostas. A construção do cercado de buriti, no qual são tocados os dois principais instrumentos rituais, considerados tabu para os não iniciados, antecede a construção do recinto de clausura da moça. Familiares preparam, no centro da floresta, artefatos que simbolizam a fertilidade, como o *naitchi* (tronco com o qual são preparados instrumentos rituais) e as fibras de palmeiras que serão oferecidas aos convidados. Um homem do clã da moça, preferencialmente seu tio paterno, substitui o pai na direção da festa, cumprindo o papel de brindar o início da cerimônia e conduzir atividades como a pintura facial. O cercado no qual a moça fica reclusa é construído também com talas de buriti, no interior da casa da festa. Na sua frente são pintadas figuras representando a oposição entre as metades oriental e ocidental. Finalizam-se os preparativos quando os participantes do ajuri de construção do recinto de reclusão da moça vão jogar o lixo no *igarapé*. A comida, geralmente assada, é oferecida aos convidados que chegam. Procura-se atender às expectativas de que haja abundância de alimentos. A festa dura toda a noite e é vivenciada como uma forma de comunicação com os imortais, que vivem em lugares inacessíveis. Trata-se de um momento no qual as tradições são transmitidas e perpetuadas sob a forma de cantigas, danças e atos rituais partilhados por todos.

Embora não haja uma denominação nativa específica para cada metade exogâmica ticuna, a primeira metade inclui clãs classificados como de “aves” ou “pena” (em espanhol, “pluma”), “com penas” (“con plumas”) ou ainda “ar”, e outra metade com clãs relacionados a “não pena”, “sem pena”, podendo ser subclassificados como “pele”, “casca” ou “pelo” ou ainda como de “terra”. Nimuendaju (1952 e 1959) apontou que estas metades corresponderiam à divisão do Universo pelos ticuna em “metade ocidental” e “metade oriental”, respectivamente.

Supõe-se que exista uma “relação de complementaridade” entre metades, expressa através do uso dos instrumentos durante o ritual. O instrumento de percussão

fabricado com casco de tracajá (quelônio aquático, se comparado com o jabuti, que é terrestre) de grande importância no ritual, deve ser usado em festas nas quais são iniciadas moças ou crianças pertencentes a clãs da metade pena. O bambu ou “buzina de taboca” é um instrumento de sopro utilizado quando o iniciado é da metade não pena. Sendo assim o fato de que a moça e as crianças pertencem a clãs de metades opostas implica a utilização de ambos os tipos de instrumentos. Na maioria das festas, a(s) moça(s) ou a(s) criança(s) pertencem a cada uma das duas metades. Embora possam ocorrer festas em que todos os iniciados pertençam a uma única metade, isto não é o esperado, uma vez que se considera que a existência de clãs pertencentes às duas metades produz a harmonia e a felicidade dos participantes. Isto implica que sejam utilizados ambos os tipos de instrumentos. Os rostos dos membros do grupo de referência da moça e dos convidados são pintados conforme aos epônimos clânicos. A relação complementar das metades exogâmicas expressa, deste modo, um mecanismo de representação da auto-imagem ticuna e em termos da sua auto-identificação enquanto membros de um povo etnicamente diferenciado.

A festa é organizada espacialmente conforme a oposição entre Ocidente e Oriente. Nimuendaju faz notar que antigamente, após ser pintada, depois do fim da festa, a moça era ainda lavada com o rosto voltado para o ponto “cardial competente”, conforme sua metade (oriental ou ocidental). Nimuendaju indica que a moça era lavada com uma solução de timbó, num ponto propício, no igarapé, e que se esperava disto uma grande colheita de peixes. Assim, o ritual está relacionado com o ambiente, com o destino material do grupo e com sua cosmovisão. No exemplo da festa de Tueguna, realizada no Enepü dia 29 de julho de 2002, a metade da moça (arara vermelha/pena/Leste) contrapunha-se à metade da criança (onça/não pena/Oeste). O recinto de reclusão da moça foi construído ao Leste da casa. Os convidados da nação do pai da moça entravam na casa pelo Oriente, em direção ao Ocidente enquanto que os convidados da nação da criança entravam pelo Ocidente, em direção ao Oriente. O moqué (caça e peixe assado) foi preparado e guardado e trazido a partir do Oeste, enquanto na Festa de Boa'tana, do clã Woca (não pena), foi preparado, guardado e trazido a partir do Leste.

As danças, as cantigas e a pajelança, que ocorrem no espaço público da casa da festa enquanto a moça está reclusa, envolvem representações do passado, de fatos do cotidiano e de expectativas face ao futuro. A moça permanece no local de reclusão com os braços levantados e costas eretas, segurando uma vara. Trata-se de um lugar reservado, no qual somente podem entrar seus familiares mais próximos, que lhes contam histórias e lhes advertem sobre os perigos que a ameaçam. Consideram que ela vive em um estado perigoso, sujeita a experiências extraordinárias.

Ainda nos primeiros momentos do dia, a moça é retirada temporariamente do local para pintura corporal e para corte dos cabelos, sendo novamente conduzida para o local de clausura. No momento da primeira saída da moça da reclusão, entram as primeiras máscaras, que dançam, recebem comida e retiram-se. Durante o amanhecer, é preparado um cocar, cujas penas, de arara vermelha, representam o

sol. Antes de sair definitivamente da reclusão, a moça recebe preparação especial. São pregadas plumagens em seu corpo e ao final é colocado o cocar. Quando a moça é retirada definitivamente do recinto de reclusão, passa pelo momento de maior fragilidade, sujeita a perigos produzidos por forças e seres invisíveis. Seus olhos devem permanecer tampados e protegidos pelo cocar.

Após a depilação, as máscaras dançam com a moça. Quando chove, afirma-se que a chuva deve trazer boa sorte na pesca, na caça, no extrativismo e na colheita agrícola. Após estas danças, os participantes da festa carregam a moça e a criança em um jirau (trançado resistente de tiras de fibra de palmeira). Trata-se da passagem de um limiar. Assim como a moça ingressa no mundo dos adultos, a criança entra no convívio social. Levam a moça e a criança para a beira do igarapé, no qual todos tomam banho, para marcar o final da festa.

Nos cantos e relatos são transmitidas à moça informações sobre os lugares míticos de proveniência Magüta, os lugares encantados aos quais se tem acesso nas atividades de sobrevivências e os lugares habitados pelos humanos. Os lugares míticos ficam nas áreas mais elevadas de terra (as “montanhas”), consideradas inacessíveis. Os lugares encantados ficam no centro da floresta, no fundo dos lagos e igarapés, no “centro da terra”. Nos lugares habitáveis ficam as casas nas quais moram, as roças, as casas cerimoniais.

A entrada das máscaras nos momentos em que a moça aparece na cena pública implica a ritualização das tensões de sua reintegração ao mundo social, em um jogo de sombras no qual se tematiza a relação com o desconhecido, ou seja, com os seres invisíveis que regem a vida da floresta e com os desafios da vida societária. A moça é testada pela representação das máscaras, em sua postura face aos perigos da floresta, face às suas obrigações como mulher, e face à fatalidade da passagem do tempo e do envelhecimento. Coloca-se em jogo não apenas a sua sobrevivência como a sobrevivência de todo o seu grupo de referência. Realizada a festa, não apenas a moça como aqueles com quem ela convive estão protegidos afirmam que finalizado o ritual, a moça está preparada para cumprir o seu papel como mulher adulta.

O ritual e seu duplo: as tramas da identidade

A performance aparece como o desdobramento da experiência. O significado nela é expressão de um evento diretamente experimentado pelo poeta ou dramaturgo, que apela por uma compreensão penetrante e imaginativa. Uma experiência é, por si mesma, um processo que “pressiona” no sentido de formular uma expressão que busca completá-la. As “estruturas de experiência” são clarificadas pelo pensamento, ainda que sejam mais abrangentes que as “estruturas cognitivas”, carregadas de emoção e volição, fontes, respectivamente, de julgamentos de valor e preceitos. O “ser humano total” é um “homem vivo”, percebendo, sentindo, desejando e pensando seu mundo. Em suma, “a vida abraça a vida” (Dilthey em Turner, 1982: 13).

A dramatização ritual implica a criação de “duplos” que se representam com referência ao que é pensado e verbalizado. Isto leva a considerar o “duplo” como

aquilo que vem após o simples e implica uma multiplicação, primeiramente em dois, depois em quatro, e assim sucessivamente. A imagem se sobrepõe à realidade, a representação ao representado. Configura a inscrição da “realidade em carne e osso”, como no “jogo de crueldade”, definido como a “afirmação / de uma terrível / e aliás inelutável necessidade” (Artaud em Derrida, 1971: 150). A duplicação aparece no movimento da encenação, que introduz o novo na performance ritual, como um jogo primevo, como uma luta pela sobrevivência de quem reage à conjunção da necessidade e do acaso (Derrida, 1971: 176).

De acordo com Bhabha (1998), o problema da identidade implica o questionamento do enquadramento do lugar da representação, onde a auto-imagem é confrontada com sua diferença, seu Outro. No momento da identificação, encena-se a cisão do sujeito em seu lugar histórico de iniciação; dramatiza-se a impossibilidade de reivindicar uma origem para o Eu e para o Outro. O processo de identificação indígena, no exemplo ticuna, implica o desenvolvimento de sua especificidade histórica. A performance ritual implica uma profundidade de perspectiva da significação, que dá à linguagem da identidade seu senso de realidade, cujo exame implica considerar para além da função simbólica. A identidade humana como imagem está inscrita no signo da semelhança. A reflexão do eu que se desenvolve na consciência simbólica do signo demarca o lugar discursivo do qual emerge a autenticidade do Eu como questionamento da identidade. Bhabha (1998: 83) define a inscrição da identidade como uma “estratégia peculiar de duplicação” em um lugar determinado, para além das profundezas visuais do signo simbólico da experiência da auto-imagem que se dissemina e extrapola a representação como consciência analógica da semelhança, e que não se explica enquanto uma contradição dialética que possa ser sublimada e transcendida, como a consciência antagonica do senhor e do escravo.

Ao extrapolar o enquadramento da imagem, o encontro com a identidade escapa à vista, esvazia o eu como lugar da identidade e da autonomia, e faz aparecer um signo de resistência: a demanda da identificação. A dimensão de duplicação como princípio articulador do discurso é equacionada em termos da problemática de sujeição na qual a identificação se torna uma resposta a outras questões de significação, considerada por Bhabha (1998: 84) numa analítica política do desejo. A identificação é encenada através de uma multiplicidade de inscrições duplas na qual se expressa a ambivalência do desejo pelo Outro, na luta entre a demanda por um reconhecimento e sua representação no ato da articulação e da enunciação. A duplicação da identidade implica a diferença entre a identidade pessoal como indicação da realidade ou intuição do ser e o problema psicanalítico da identificação, que evita a questão do sujeito (“O que quer um homem”, tal como formulado por Fanon em Bhabha, 1998). No processo psicanalítico de identificação, a identidade implica a problemática do acesso a uma imagem da totalidade. Esta imagem, como princípio de identificação, marca o lugar de uma ambivalência: “Sua representação é sempre espacialmente fendida —ela torna presente algo que está ausente— e temporalmente adiada: é a representação de um tempo que está sempre em outro

lugar, uma repetição” (Bhabha, 1998: 85). Essa imagem é uma realidade liminar, um movimento de fronteiras de alteridade na identidade.

A questão do sujeito étnico envolve o querer um confronto com a alteridade que desencadeie a objetivação do lugar do Outro, que permite a significação cultural como realidade lingüística, simbólica, histórica. A representação do processo social é ambivalente e desvela uma falta, como, por exemplo, quando a distinção entre a letra e o espírito da lei desnuda a própria alteridade da lei, mostrando que a ambigüidade entre a justiça e o processo judicial consiste em um conflito de juízo (Bhabha, 1998: 86). A compreensão da ambivalência do desejo do Outro implica a recusa de considerar que ele possa ser completamente subordinado ou assimilado segundo os parâmetros da etnia hegemônica, que atua no sentido de homogeneizar as práticas e culturas que não coincidem com ela. O Outro, porém, de acordo com Lacan, é uma matriz de dupla entrada (em Bhabha, 1998: 87) que, sendo assim, não se pode considerar de forma unificada. Consiste em uma estratégia de subversão exercida nos próprios limites da autoridade. A identificação implica, portanto, uma estratégia de ambivalência que supõe a definição de um lugar para o Outro. No caso ticuna, este lugar é o produto histórico de conflitos e cisões e deslocamentos territoriais, na heterogeneidade da situação de fronteira entre diferentes estados nacionais. Isto se dá em estratégias de duplicidade e duplicação que se estabelecem como desdobramento do “processo de falta” (Lacan em Bhabha, 1998: 89), no qual se produz a relação do sujeito com o Outro.

A diferença cultural emerge como categoria enunciativa, conceito concebido no sentido de evitar o exotismo da diversidade das culturas. Ela apresenta-se como uma violação que permite, no próprio discurso, “uma contra-divisão de objetos, usos, significados, espaços e propriedades” (Barthes em Bhabha, 1998: 97). Mostra-se a imagem pública da identidade como alteridade enquanto um embate entre máscara e identificação, em um reconhecimento de “nós mesmos enquanto outros”. Lacan: “No caso de haver uma exposição [...] o jogo do combate em forma de intimidação, o ser dá de si, ou recebe do outro, algo que é como uma máscara, um duplo, um envelope, uma pele jogada fora, jogada fora para cobrir a moldura de um escudo. É através dessa forma separada de si mesmo que entra em jogo o ser em seus efeitos de vida e morte”(em Bhabha, 1998: 102).

Coloca-se em jogo a questão do sujeito étnico, que envolve o querer um confronto com a alteridade e desencadeia a objetivação do lugar do outro, ou seja, do sujeito colonial em uma situação que não pode ser mais considerada propriamente colonial uma vez que os índios ticuna vivenciam, como uma realidade histórica, a produção de uma realidade liminar, formulada em termos da significação da cultura do contato e da manutenção da fronteira étnica em uma situação de fronteira entre diferentes estados nacionais.

As máscaras da festa de Tueguna: unidade e multiplicação

A cerimônia de Tueguna, do clã Arara Vermelha, começou oficialmente com um brinde de pajuaru (bebida fermentada azeda) na casa do pai da moça, que conferiu

autoridade ao “dono da festa” para organizar as atividades da cerimônia. Tratava-se de um homem do mesmo clã do pai da moça, embora não fosse seu tio paterno —como é prescrito— e que passou a receber os convidados e servir-lhes comida e bebida, sendo, por essas atribuições, também chamado de “garçom” ou “copeiro”. A seguir, ralaram jenipapo para a pintura facial dos parentes e convidados. Os convidados também eram recebidos pelos líderes políticos de sua metade. Traziam feixes de fibras de palmeiras (tucum, buriti, babaçu) preparados pela irmã do pai da moça. Utilizaram tais palmas, associadas ao simbolismo da fertilidade, em danças rituais. Ao chegar, os anfitriões conduziram-nos ao lugar no qual colocavam sua rede. Também foi iniciada nessa festa uma criança do clã Onça, filha da irmã de Tueguna.

Após finalizarem a construção do recinto de reclusão da moça, com talas de buriti e teto de caranã, levaram o lixo para o igarapé. A maioria das pessoas estava com a atenção voltada para esta atividade. Neste momento, colocaram a moça no recinto de reclusão, no qual somente podiam entrar seus parentes mais próximos, como pai, mãe, tios, tias, avós e avôs. Em um recinto anexo guardaram os instrumentos To’cü e Buburi (uaricana macho e fêmea), tocados no início da noite. Durante o corte do Naitchi (tronco de envira com cuja casca prepararam o material com o qual teceram o cocar e a tipóia), começaram a entoar cantigas que exprimiam grande tristeza, com enunciados míticos interpretados conforme aventuras pessoais. Bateu-se, na festa, o tambor de tracajá, que deve ser utilizado quando a moça é de clã da metade pena, e buzinas de bambu, utilizadas quando trata-se da iniciação de pessoas de clãs da metade não-pena. Realizaram ritos de xamanismo chamando os seres da floresta e oferecendo-lhes comida. A máscara Tchowicu apareceu rapidamente depois que retiraram a moça do recinto para a pintura corporal e para o corte do seu cabelo, do de sua irmã e da criança (ver figura 2). Retirou-se após receber comida e reapareceu após a retirada da moça do recinto para a depilação, dançando com ela após a colocação do seu cocar, depois que as mulheres arrancaram seus cabelos.

Homens e mulheres prepararam o cocar da moça pela manhã, com penas de arara vermelha, que representam o sol. Colocaram o cocar na moça assim que a retiraram definitivamente do recinto de reclusão e antes da depilação. Os olhos da moça permaneceram, durante todo o tempo, tampados —pelas suas próprias mãos, pelas mãos de seu irmão ou pelo cocar—, segundo disseram, para evitar calamidades que afirmam ocorrer se ela olhar ou for olhada pelos convidados ou pelos mascarados que representam os seres invisíveis da floresta. Afirmaram temer as calamidades, sobretudo por causa da fome ou de moléstias a ela associadas. A festa foi considerada encerrada ao final do banho no igarapé, quando destruíram o tracajá com golpes de pau. Afirmaram que o fizeram porque como Tueguna é a filha mais nova, seu pai não promoverá mais nenhum ritual de puberdade.

Ao amanhecer do dia da festa de Tueguna, queimaram a roupa de uma máscara de O’ma (mãe do vento) utilizada um ano antes na performance da festa de sua irmã, cujas pontas de cabelo também foram cortadas por ocasião desta cerimônia.



Figura 2. Máscara Tchowicu, vista frontal e dorsal

Afirmaram que vestimenta foi queimada porque a irmã já tinha casado e colocaram brinco na sua filha durante a festa. Disse o pai das moças:

Essa máscara é do Dono do Vento, o O'ma. É um bicho que anda no mundo inteiro. É muito difícil vê-lo. Quando está ventando, ouve-se o grito do O'ma gritando, buzinando. O companheiro dele, que é o Mawü, o acompanha. Atrás dele segue o macaco Prego (macaco Tiriri, macaco Leão). O O'ma tem um enorme bastão que carrega na frente, para cutucar as árvores. Ele bate nas árvores com tanta força que destrói tudo o que encontra. Enquanto ele está no Solimões, destrói aquele rio imenso. Esmigalha tudo que é árvore, tudo que é casa. Cai tudo, um em cima de outro. Enquanto ele passa, ele fica gritando para o mundo: "Olha! Eu destruirei quem diz que é homem. Ninguém pode mais do que eu!". Algumas árvores começam a rir dele: "Ah, você não garante nos derrubar, porque

nós temos raiz muito fixa, e ninguém nos destrói!” Ele diz: “Vamos ver!”. Enquanto elas riem, caem os paus, de todas as espécies de árvores.

Tchowicu foi a única máscara elaborada propriamente para a festa de Tueguna. Expressaram como motivo para a existência de uma só máscara a ausência da mãe da moça, que fora internada com suspeita de *leschmaniose*. Conforme informaram, os convidados entregaram as máscaras preparadas para o pai da moça, mas não dançaram porque com a ausência de sua mãe, a moça estava desprotegida. Esta única máscara foi feita pelo cunhado do pai da moça, sendo que a vestiu o filho do artesão. De acordo com a descrição do artesão, a orelha da máscara é redonda, com o desenho de um tipo de cobra utilizada para a alimentação, denominada *nowane* em ticuna. Os braços abertos significam o atributo de Tchowicu de poder abrir a terra para dentro dela entrar e nela desaparecer. Na parte inferior da máscara há um desenho de cobra corda (*na'pana*). Na parte posterior, prosseguem os desenhos da parte anterior, sendo que se acrescentam os desenhos de uma lacraia, representando o perigo, e de uma onça, do clã do artesão, associada à representação do clã da criança, por oposição à arara vermelha (*ngou*) da moça, representando o seu par. Segundo relato do artesão,

dois irmãos souberam que o marido tinha matado a irmã dele. Decidiram vingar-se. Foram para Valla, no Peru, para estudar para ser pajé. Assim que se consideraram preparados, disseram um ao outro: “Vamos abrir essa terra!”, como se abrir um portão de uma casa qualquer, e entraram. Conversando os dois irmãos, um com o outro, o primeiro disse: “Irmão: o que você vai fazer? O outro irmão disse: “Vou fazer Yotchiruma. É outro bicho, outra máscara. E você o que vai fazer?” Ele respondeu: “Ah! Eu vou fazer o Tchowicu”. O outro disse: “Então vamos fazer juntos”... Um dos irmãos dirigiu-se ao centro da floresta, onde encontrou o tronco desse tururi [entrecasca de árvore], próprio para fazer a roupa adequada a seu objetivo. Ele confeccionou duas vestimentas de máscara. Naquele momento estava faltando o outro irmão e ele fez sozinho o trabalho e aprontou-se. Fez um cesto e colocou todo o seu trabalho dentro do cesto. Quando chegou a hora, abriu-se a porta na terra, para ele chegar no momento certo da entrada na festa da máscara Tchowicu, conforme planejado, para vingar a morte da irmã. Ele carregou um tipo de filhote de paca dentro do cesto nas costas dele. Assim ele chegou, conforme planejado, na casa da festa, na hora de dança da festa. O Tchowicu representa os dois irmãos. Os dois, articulados entre eles, fizeram uma lança. O dono da festa estava no centro da casa. Nesse momento, o irmão disse, no canto dele: “*Tchowicu`vi, Tchowicu`vi, ru tchaweta na dau ru nhema catcha rugna...*” Ele iniciou a dança, apontando na frente com a lança, para o local onde estava o dono da festa. Cantou e dançou, para frente e para trás. O dono da festa pensava que não ia acontecer nada com ele, e disse: “Esta máscara, muito linda, que vem de não sei onde, nunca compareceu com este tipo de som, de canto”, Ele cantava: “*Tchowicu`vi, Tchowicu`vi ru tchaweta na dau ru nhema catcha rugnaca..*”. Todo mundo olhou no cesto atrás dele... Bem pequeninhas, as duas pacas estavam lá se mexendo. No momento, enquanto aconteceu isso, disseram um para o outro: “Vamos embora irmão!”. Neste momento, jogaram as lanças e entraram, lado a lado, um do outro. Mataram o homem que era cunhado deles, que tinha matado a irmã dele. O que estava em volta, que era guarda de segurança dele, percebeu que ia acontecer alguma coisa, e veio na direção, para matá-los, mas não chegou a tempo: eles abriram a terra, entraram e desapareceram. Vingaram a morte da irmã.

Durante todo o relato sobre o Tchowicu, o narrador indica uma sucessiva relação de alteridades como em um jogo de sombras. O protagonista é o irmão consanguíneo da mulher. Ele sabe que ela era maltratada por seu marido e o considera como inimigo. Quando toma conhecimento do seu assassinato, resolve com seu irmão cúmplice vingar a morte da irmã. O viúvo assassino casa com uma segunda mulher, que serve como um substituto da primeira. O irmão faz, sozinho, as roupas a serem usadas por ele e seu irmão (efeito-duplicação). Abrem a terra, entram nela e fazem uma segunda máscara, Yotchiruma. Produz-se um desdobramento, uma vez que uma só pessoa faz duas máscaras e depois decidem fazer outra máscara. Os dois também fazem uma lança. Dentro do cesto, ele esconde uma paca, que representa o clã do artesão. Quando entra na festa, a paca duplica-se em duas. O dono da festa fica maravilhado com a beleza da máscara, e não percebe que eles têm uma lança, que se duplica, cada um dos irmãos passando a ter a sua própria lança. Cada um deles (parceiros) joga sua lança. O antigo cunhado (traidor) morre com as duas lanças. O segurança (comparsa) do assassino quer vingar-se, mas não percebe que eles abriram o chão por baixo deles, como uma porta, e desapareceram embaixo da terra, sobrevivendo, tendo conseguido atingir seu objetivo de vingar a irmã. O poder de duplicação neste relato garante a capacidade mágica daquele que a produz e a capacidade dramática daquele que veste a máscara, de dar vida, mostrar um ser que só é visto em condições para-normais. O artesão e aquele que veste a máscara, portanto, são portadores de poder mágico. No entanto, o narrador, que fabricou a máscara, desqualifica aquele que a vestiu, dizendo que ele não soube representar direito, ou seja, o destitui do poder mágico de que ele próprio, enquanto artesão e conhecedor de seus significados, considera-se portador.

A evocação da imagem da irmã desaparecida implica o posicionamento de quem escuta o relato —junto com a enunciação da questão da identidade— em um lugar de indecisão entre desejo e realização da vingança. A imagem do Outro enquanto representante da etnia colonizadora transforma esta etnia no duplo da selvageria, em um jogo de espelhos entre identidade e simulacro. O movimento do duplo aparece em uma lógica de “suplemento”: a imagem é construída pela falha anterior de uma presença. O suplemento é um adjunto, uma instância subordinada que toma o lugar, como substituto da irmã assassinada, lugar este assinalado pela marca de um vazio. “Em algum lugar, algo pode se preencher de si próprio [...] apenas ao se permitir ser preenchido por meio do signo e da procuração” (Derrida em Bhabha, 1998: 90). O sujeito executa sua vingança, exercendo o poder mágico de circular e retornar ao seu lugar sem ser visto. Abre um espaço intervalar entre os lugares das sociedades nacionais e os lugares de identidade ticuna, que se tornam, deste modo, estranhamente duplicados no “cenário fantasmático do inconsciente político” (Bhabha, 1998: 90). Isto sugere uma forma de identificação étnica estabelecida para além da ótica da dominação-subordinação, baseada em performances simbólicas concebidas em termos de novas relações de poder que subvertem a visão estabelecida de temporalidade e cultura.

Nesse sentido, adia-se o objeto do olhar: realizada a vingança, os dois irmãos não são mais vistos, movidos por um impulso estratégico alimentado pela pulsão da morte. Este impulso instaura um lugar que articula política, psique, etnia e nacionalidades. Isto se faz em uma relação diferencial, estratégica, duplicadora. Assim como a moça, que não pode olhar nem ser olhada nos olhos, em uma situação de liminaridade, na qual sua identificação é estabelecida enquanto tomada de consciência do que é diferente sexual e culturalmente. O olhar significa a situação terminal, a alteridade, a morte.

Considerações finais

A lógica de multiplicação da máscara Tchowicu não é atributo unicamente ticuna, tendo sido descrita já com referência a outros grupos amazônicos, como os Andoque, em cujos mitos o “pau multiplicador” é associado à origem da guerra (Landaburu e Pineda, 1984). A presença de Tchowicu indica aspectos específicos dos ticuna, como a duplicação da paca, que representa as metades exogâmicas que caracterizam este povo, com uma lógica própria.

A máscara Tchowicu, uma única máscara que representou na festa de Tueguna todas as máscaras que podem aparecer em um ritual de puberdade, é um exemplo significativo da lógica de duplicações e multiplicações com o aparecimento, na festa, dos mascarados. Eles têm o poder de entrar dentro da terra, no domínio dos encantados, desaparecer do convívio dos humanos e reaparecer em outros mundos, inacessíveis aos humanos, mas em comunicação com os imortais, guardando assim os ensinamentos do povo magüta, preservando-os em um mundo distante das influências de outras etnias cujos representantes prescrevem o fim das cerimônias próprias aos ticuna.

A performance expressa uma relação entre o masculino e o feminino. Simboliza o domínio masculino o pau carregado pela máscara O'ma que representa o poder de destruir tudo em sua volta, ao passo que o domínio feminino as imagens do mundo interior, no recinto de reclusão no qual é preparada com penas e outros adereços, que é penetrado para dele ser retirada a moça. As provações pelas quais ela passa, como o fato de seus cabelos serem arrancados, não implicam uma depreciação da feminilidade, mas ao contrário sua valorização, em uma lógica de renovação da vida: a moça está no centro das atenções para indicar a sua importância no sistema social ticuna, uma vez que se espera que cumpra seu papel, com o objetivo de dar continuidade ao modo de transmissão do pensamento Magüta, que ordena todo um sistema de classificações com uma lógica própria.

O encontro com a história envolve um processo de dessacralização concomitantemente à tomada de consciência da função social da máscara, reservando o seu papel de espetáculo. A historicidade da performance ritual, neste encontro, supõe que os participantes da festa se engajem na interpretação do que é representado em termos de situar seus papéis na organização social, fixando sua opinião de modo a

vivificar o mito, vestindo suas máscaras para melhor revelar as ambigüidades de sua condição histórica. A entrada em cena da máscara, que representa o duplo no ritual, implica, neste sentido, a projeção de si próprio para o diálogo, o que não implica que esta disposição e este diálogo estejam livres de tensões. Entre a identidade e a alteridade, dramatiza a relação conflituosa entre o eu e o outro.

Bibliografia

- Bhabha, Homi K. (1998). *O local da cultura*. UFMG, Belo Horizonte.
- Cardoso de Oliveira, Roberto (1970). "Totemismo tukúna?". Em: *Mito e linguagem social*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, pp. 52-64.
- Derrida, Jacques (1971). "O teatro da crueldade e o fechamento da representação". Em: *A escritura e a diferença*. Perspectiva, São Paulo, pp. 149-178.
- Landaburu, Jon e Pineda, Roberto (1984). *Tradiciones de la gente del hacha. Mitología de los indios andoques del Amazonas*. Caro y Cuervo-Unesco, Bogotá.
- Lévi-Strauss, Claude (1979). *La voie des masques*. Plon, Paris.
- Munn, Nancy (1977). "Symbolism in a Ritual Context: Aspects of Symbolic Action". Em: Honnigman, John J. (ed.). *Handbook of social and cultural Anthropology*. University of North Carolina Chapel Hill-Rand Macnally and Company, Chicago, pp. 579-612.
- Nimuendaju, Curt (1959). "The Tukuna". Em: *Handbook of South American Indians*, Vol. 3, pp. 713-725.
- _____ (1952). *The Tukuna*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- Steward, Pâmela e Strathern, Andrew (2002). "Power and placement in blood practices". Em: *Ethnology*, Vol. 41, N.º 4, pp. 349-363.
- Tambiah, Stanley Jeyaraja (1985). *Culture, thought and Social Action*. Harvard University Press, Cambridge, pp. 123-166.
- _____ (1984). *The Buddhist saints of the forest and the cult of amulets: a study in charisma, hagiography, sectarianism, and millennial Buddhism*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Turner, Victor (1982). *From ritual to theater: The human seriousness of play*. PAJ, New York.