

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Sérgio Henrique Ossamu Sato

A tensão dialógica entre auto e heterorrepresentação no funeral
Bororo na Terra Indígena de Meruri

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Sérgio Henrique Ossamu Sato

A tensão dialógica entre auto e heterorrepresentação no funeral
Bororo na Terra Indígena de Meruri

Dissertação apresentada à Banca
Examinadora como exigência
parcial para a obtenção do Título
de Mestre em Comunicação e Se-
miótica pela Pontifícia Universi-
dade Católica de São Paulo, sob
a orientação do Prof. Dr. Oscar
Cesarotto

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2009

Aos meus pais,
Hissashi Sato e Izabel de Moura Sato.

Agradecimentos

A meus pais que sempre trabalharam para o sucesso de seus filhos, pelo exemplo de dedicação, carinho, responsabilidade, cidadania e humanidade.

A Aivone Carvalho que acreditou e valorizou minhas loucuras e tornou possível a construção desta fase de minha vida.

A Dulcília Silva que me fez construir um castelo com as pedras que recolheu e lapidou enquanto eu sonhava.

A *Hité* que todos os dias me faz cultivar o carinho, a paciência, a dedicação e a perseverança.

Aos Grandes Amigos Paulinho *Ecerae Kadojeba* e Divino *Tserewahú Tserepsé* por caminharmos juntos transformando os pequenos gestos em atos de dignidade.

A todos os Bororo de Meruri e Garças por me chamarem de *Tuwie* e acreditarem na honestidade deste trabalho.

À Don Zuffetti por me ensinar a praticar a humildade todos os dias.

Ao Prof. Dr. Oscar Cesarotto por me acolher de braços abertos.

A Sérgio Bairon pela amizade, compreensão, apoio e por me ajudar a ladrilhar o caminho que chega ao meu castelo.

Aos povos Bororo, Xavante, Rikbatsa, Enawenê Nawê, Cinta-larga, Kalapalo, Matipu, Irantxe, Mÿki, Pareci, Karajá, Ianomami, Tukano, Desano, Hup'd, Tuyuka, Baniwa, Piratapuaia, Guarani Ñandewa, Guarani Kaiowá, Terena, Kadiwéu, Tariano, Wanano, Quechua, Aymara, cujas comunidades pude visitar.

RESUMO

O fundamento dessa dissertação foi montar um esquema comunicacional capaz de afirmar o observador Bororo como sujeito de sua própria história e crítico dos registros realizados de linguagens que circulam pelo mundo midiático, ampliando sua capacidade perceptiva para reconhecer e diferenciar a técnica específica de cada veículo. Dessa forma, o que se pretendeu acima de tudo, é que os Bororo vivam a contemporaneidade dotados de recursos técnicos e intelectuais suficientes para fazer emergir uma etnografia cultural, de valores plurais e descentrados, contribuindo para o desenvolvimento do trabalho autorepresentativo entre si, como elemento gerador de novas linguagens. O ponto de partida foi a Antropologia Visual que cedeu subsídios teóricos para o desenvolvimento da pesquisa de campo, principalmente, aqueles levantados e discutidos pelo antropólogo Massimo Canevacci in *Antropologia della comunicazione visuale* e a Semiótica da Cultura, mais especificamente as reflexões dos teóricos Ivan Bystrina e Norval Baitello, importante instrumento para a construção do texto que teve como pano de fundo o funeral da etnia indígena Bororo. O produto final resultou na construção da hipermídia que sedimenta a aprendizagem adquirida no decorrer desses anos de estudos o que aponta para a aplicabilidade da teoria desenvolvida pelo estudioso Sérgio Bairon no que diz respeito às tendências da linguagem científica contemporânea em expressividade digital. Enfim, acreditamos que a importância dessa dissertação é a abertura para uma re-avaliação dos meios que servem à expressividade nos processos comunicacionais considerando as sociedades desenvolvidas a partir da oralidade e da iconografia. Dessa forma a dissertação compõe-se de três narrativas: uma verbal e duas não verbais construídas por uma sequência de fotos e pela hipermídia.

ABSTRACT

The aim of this thesis was to build a communicative scheme which enable to assert the observer Bororo as a subject of your own history and a critic for the realized registers of languages which surrounds the mediatic world, increasing their perceptive capacity to recognize and differ the specific technique of each media. The intention after all is to make the Bororo people to live the contemporaneity gifted with enough technical and intellectual resources to allow a new cultural ethnography to merge, decentralized and with plural value cooperating to the development of self-representative work as a new language creator element. The starting point was the Visual Anthropology which provided theoretical base to the development of the field research, specially those raised and discussed by the Anthropologist Massimo Canevacci in “Antropologia della comunicazione visuale” and the Semiotic of the Culture, more specifically the Thoughts of the theorists Ivan Bystrina and Norval Baitello, which were an important tool to develop the text with the background of the Bororo funeral. The final product results led us to develop the hypermedia which consolidates the knowledge acquired through all those years of research, which appoints to the applicability of the theory developed by the researcher Sergio Bairon in regards to the trends of the Contemporaneous Scientific Language in digital expressivity. Finally, we believe this thesis is the chance to re-evaluate the methods used to serve the expressivity in the communication process considering societies developed from speech and iconography. Then, the thesis is composed by 3 narratives: one verbal and two not verbal composed by a sequence of pictures and by the hypermedia.

SUMÁRIO

Introdução.....	08
Capítulo I: A autorrepresentação no funeral bororo.....	15
1.1 Da primeira à segunda realidade: uma construção simbólica.....	15
2 Heterorrepresentação e autorepresentação: as etapas de um processo.....	29
2.1 Heterorrepresentação: a morte como espetáculo.....	29
2.2 Autorrepresentação: A morte ritual.....	38
1.3 Terceira Realidade: A morte comentada.....	41
1.3.1 A TV mostrou e a internet publicou.....	41
1.3.2 Registros em Documentários.....	47
1.3.3 A hora e a vez da Antropologia: com a palavra Dra. Renate Viertler.....	59
Capítulo II: O funeral Bororo, um campo cultural intersemiótico.....	67
2.1 O Funeral como texto Cultural	67
2.2 Funeral: Cultura e intersemiose.....	86
2.2.1 O funeral de Mariona.....	86
Capítulo III: O Centro de Cultura e a Descoberta da Tecnologia.....	139
3.1 Centro de Cultura: um espaço aberto à experimentação tecnológica.....	139
3.2 Novos rumos: da experimentação aos processos de construção signica.....	157
3.2.1 As Oficinas de Produção Audiovisual.....	157
3.2.2 Paulinho e o vídeo-documentário: um estudo de caso.....	170
Capítulo IV.....	187
O processo construído.....	187
Conclusão.....	189
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	193
Índice das fotografias.....	197

SUMÁRIO

Introdução.....	08
Capítulo I: A autorrepresentação no funeral bororo.....	15
1.1 Da primeira à segunda realidade: uma construção simbólica.....	15
2 Heterorrepreentação e autorepresentação: as etapas de um processo.....	29
2.1 Heterorrepreentação: a morte como espetáculo.....	29
2.2 Autorrepresentação: A morte ritual.....	38
1.3 Terceira Realidade: A morte comentada.....	41
1.3.1 A TV mostrou e a internet publicou.....	41
1.3.2 Registros em Documentários.....	47
1.3.3 A hora e a vez da Antropologia: com a palavra Dra. Renate Viertler.....	59
Capítulo II: O funeral Bororo, um campo cultural intersemiótico.....	67
2.1 O Funeral como texto Cultural	67
2.2 Funeral: Cultura e intersemiose.....	86
2.2.1 O funeral de Mariona.....	86
Capítulo III: O Centro de Cultura e a Descoberta da Tecnologia.....	139
3.1 Centro de Cultura: um espaço aberto à experimentação tecnológica.....	139
3.2 Novos rumos: da experimentação aos processos de construção signica.....	157
3.2.1 As Oficinas de Produção Audiovisual.....	157
3.2.2 Paulinho e o vídeo-documentário: um estudo de caso.....	170
Capítulo IV.....	187
O processo construído.....	187
Conclusão.....	189
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	193
Índice das fotografias.....	197

INTRODUÇÃO

Em 2001, atividades de registro fotográfico na aldeia Bororo de Meruri em Mato Grosso, área de grande relevância histórica na abertura do Centro-Oeste, tiveram início como parte das ações programadas para o desenvolvimento de um Projeto de Pesquisa ligado à Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade do Vale do Paraíba. O principal objetivo do projeto consistia em montar na aldeia um Centro de Pesquisa e Valorização da Cultura Bororo, por meio do intercâmbio com o museu italiano Colle Don Bosco que abriga a mais rica coleção de objetos representativos da cultura material bororo coletada na região de Meruri, há cerca de quase um século.

A idéia inicial era apenas fazer o registro fotográfico das oficinas de revitalização cultural, base de um projeto pioneiro coordenado pela prof.^a Aivone Carvalho, na época, docente da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade do Vale do Paraíba. Estas oficinas foram organizadas como elementos geradores de motivação e como instrumento capaz de despertar o interesse da comunidade pela própria história, visando, sobretudo, o reencontro com os outros “eus bororo” adormecidos.

O trabalho, entretanto, ganhou uma dimensão muito maior ao se dar conta do exacerbado interesse dos Bororo pela fotografia e pelo vídeo e de sua profunda sensibilidade artística, fato que conduziu o envolvimento com outras atividades realizadas no Centro de Cultura de Meruri, tornando inevitável que o caráter político e ideológico, comum às ações relacionadas com o processo comunicacional produtor de linguagens, até então desconhecidas pelos Bororo, tomasse forma.

Os fatos foram desenhando caminhos, criando oportunidades que acabaram materializadas em uma oficina de fotografia, reunindo interessados da comunidade, na qual exercemos o papel de professor-orientador. A atividade teve como objetivo capacitar aqueles que se sentissem motivados a produzir imagens de sua própria cultura para que fizessem parte de um registro histórico inédito: a aldeia de Meruri e a cultura bororo atual poderiam ser registradas sob uma ótica diferenciada, sob o próprio ponto de vista bororo sobre a sociedade com que convive e o meio ambiente circundante. Durante os dois anos seguintes acompanhamos e pudemos partici-

par da evolução dessas atividades que assumiram uma dinâmica própria.

O Centro de Pesquisa e Valorização da Cultura Bororo, acatando então a nova exigência que se apresentava, ofereceu à comunidade em questão, entre tantas, a possibilidade de imersão em um contexto de “novas tecnologias”, como câmeras fotográficas semi-profissionais e digitais, vídeo filmadoras e computadores, que ajudaram na revitalização da sua cultura material e conseqüentemente espiritual. Toda a estrutura material conseguida ao longo deste período tem sido explorada ao máximo por eles, e a produção de imagens autorrepresentativas tornou-se prática exercida habitualmente, tanto que o arquivo do Centro de Cultura, depois de quatro anos, conseguiu reunir uma infinidade de fotografias e mais de cem horas de gravação nos formatos VHS e DV.

O caminho até o momento percorrido foi no ritmo da comunidade, e o método sugerido criou estratégias para falar sobre conceitos da fotografia, operação e manipulação dos equipamentos e materiais fotográficos, composição de cenas seguidas de discussão e interpretação dos resultados obtidos. Todo o processo didático foi desenvolvido em linguagem inteligível no nível de conhecimento da comunidade. Para a parte técnica e operacional procuramos utilizar todos os recursos práticos disponíveis e a parte teórica foi reestruturada de forma a reduzir a inserção de conceitos externos àquela situação cultural.

O processo de interpretação e discussão das produções fotográficas foram essenciais para que os Bororo decidissem criar um arquivo produzido por eles mesmos e também para despertar o interesse pelas imagens dinâmicas. A intimidade com os equipamentos fotográficos e o interesse pela produção de imagens permitiu-lhes uma fácil integração com a vídeo filmadora. Este trabalho resultou no artigo “Una nuova arte per artisti consumati” publicado no *Bolletino dei Musei Civici Genovesi* número 68/69 de 2001.

Atualmente o Centro de Pesquisa e Valorização da Cultura Bororo é administrado pelos próprios Bororo, com assessoria da Profa. Dra. Aivone Carvalho. Entre as atividades ali desenvolvidas, a produção de imagens autorrepresentativas estáticas e dinâmicas tem consideração relevante, sendo utilizada para registrar as manifestações da cultura bororo, a movimentação cultural como suporte para os cursos da Escola Indígena e como fonte de pesquisa.

A expressão videográfica que se espraia como uma das vertentes do império audiovisual

da sociedade contemporânea permite uma liberdade sem limites e aquele que se exprime por meio dela pode se dar ao direito de fazer o que quiser com a sua imaginação. É esta liberdade de se dizer o que se quer e da maneira que melhor convier que faz da expressão videográfica um diferencial nesse processo de comunicação pelas imagens em movimento e se entendermos por democracia ou até mesmo cidadania a coexistência das diferenças e a constituição de canais por onde os menos poderosos possam ter direito à voz e à própria existência, é preciso conceber e manter sistemas que levem em conta e permitam florescer essa diversidade. A consciência crítica não se limita apenas ao aprendizado do “alfabeto”, mas atua na decodificação da ideologia estruturada na linguagem audiovisual, tão sutil, tão benéfica e ao mesmo tempo tão nociva.

A última atividade cultural que acompanhamos em Meruri, junto com os Bororo, foi o importante funeral da senhora Mariona, mulher do mestre de canto, figura fundamental para a evolução dos rituais, ocorrido em agosto de 2005. Ciente da importância do raro momento, as cenas dos três últimos dias foram filmadas por Paulinho *Ecerae Kadojeba* e Alberto Fukushima. O primeiro capacitado em oficinas promovidas pelo Centro de Cultura e o segundo cinegrafista profissional.

A proposta envolveu a produção de um documentário videográfico dirigido pelo bororo Paulinho *Ecerae Kadojeba* na intenção de valorizar a autorrepresentação em função do processo de revitalização cultural; propiciar o desenvolvimento de habilidades técnicas para que os Bororo pudessem registrar e documentar seus rituais; contribuir para que os Bororo desenvolvessem habilidades para avaliar e escolher imagens com qualidade e informação; percebessem o que captaram, qual o resultado obtido e o que poderia ser feito para aprimorar sua linguagem visual; ampliar o conhecimento já adquirido e que resultou no acervo existente no Centro de Cultura de Meruri e acima de tudo capacitar Paulinho *Ecerae Kadojeba* para a produção do vídeo-documentário criando diretivas para o desenvolvimento de um trabalho de acordo com as decisões do próprio Paulinho.

A representação captada pelo vídeo-documentário será discutida em relação à específica prática do ritual funerário como esfera de poder hegemônico e resistência subalterna, considerando-se o aspecto ambíguo da representação; de um lado, como instrumento colonial planejado para inventar e classificar “o outro”, e também como veículo de dar poderes aos gru-

pos e indivíduos subalternos, o que caracteriza a autorrepresentação como meio de se conseguir representação política e cultural dentro da sociedade dominante. A relevância incide no fato de buscarmos responder até que ponto, por exemplo, os povos indígenas são capazes de apropriar-se de tecnologias de representação e como planejam controlar a recepção que os outros possam ter de seu trabalho.

Consideramos relevante, ainda, evidenciar como a autorrepresentação pode levar, neste caso específico, o povo Bororo, a assumir-se como agente social de uma nova história que tenha implicações sobre a pressão exercida pelo mundo exterior em suas representações; como essas representações desarranjam estereótipos que a sociedade dominante cria e impõe aos povos considerados subalternos. Novos estereótipos são postos em circulação? Até que ponto os povos indígenas estão preocupados em produzir representações ligadas às “raízes” de sua comunidade?

Este estudo pretende ainda relacionar um movimento de destotalização do conceito de identidades culturais. Sugere que as abordagens devam ser múltiplas e diversas. Podem ou não começar a partir de uma instância autorreflexiva significativamente crescente da comunidade indígena em questão, movimentos sociais e práticas rituais no que diz respeito à comunicação, heterogeneidade cultural e imaginários transnacionais.

Falando mais especificamente, a tensão dialógica se estabelece na apropriação de novas tecnologias e estratégias de mídia de massa (e táticas) para propósitos éticos, estéticos, antropológicos e políticos, fazendo ver como as vozes, os gestos, as imagens e as narrativas envolvidas no ritual fúnebre bororo são articulados tanto no local quanto nos espaços transnacionais e como esses espaços se interconectam.

A realização de uma oficina de fotografia no Centro de Cultura, em 2002, além de revelar as afinidades de muitos jovens bororo com o registro das imagens e com o manuseio de câmeras fotográficas, serviu como insight para a introdução do trabalho com videocâmeras. Inicialmente os interessados participaram de um treinamento que os aproximou da máquina e logo estabeleceu um rico diálogo entre ambos. Como na oficina anterior, rapidamente se observa que alguns têm maior aptidão, uma sensibilidade mais voltada para a estética, o que se pôde constatar com os resultados obtidos e que passaram a constituir o acervo da videoteca do Centro

de Cultura de Meruri.

O material que produziam era assistido por eles mesmos na sala de vídeo com um senso crítico surpreendente e foi assim que passaram a solicitar uma formação mais técnica. Elegeram os que deveriam prosseguir na operação dos equipamentos de registro de imagens para tornarem-se os vídeoastas efetivos da aldeia. Foram preparadas mais duas capacitações: Operação de Vídeo Câmera e Movimentos de Câmera. Foram registrados vários eventos e o arquivo de imagens do Centro de Cultura adquiriu um volume considerável, porém, nenhuma atividade científica foi desenvolvida, até o presente momento, com este acervo que cresce a cada dia. Como o funeral é um rito de passagem extremamente importante para a cultura bororo e como não existe nenhum registro em vídeo, documentado por um Bororo, Paulinho *Ecerae Kadojeba* se empenhou em registrar todas as fases deste ritual.

Envolvido com aspectos teóricos da antropologia visual, em contato com o professor Massimo Canevacci, com quem desenvolvemos estudos sobre o tema em questão, decidimos priorizar o discurso do autorrepresentado ator e autor, sua história como Bororo, como vídeoasta e como responsável pelo *mori*, esta, uma descoberta que brotou da apresentação e análise do processo que envolveu longos períodos de conversa com Paulinho. O *mori*, segundo nossos estudos, tem uma relação direta com a filmagem do funeral em que Paulinho foi auxiliar de gravação, levado ao ar pelo Fantástico, na rede Globo de Televisão. Farão parte do trabalho ainda, a observação e acompanhamento da criação do roteiro, da seleção das imagens, da edição e finalização do videodocumentário.

Para atingir esses objetivos, da fortuna crítica construída a partir de reflexões suscitadas pelas disciplinas cursadas no programa nasce o primeiro capítulo, fundamentalmente teórico, voltado para questões que envolvem a discussão de conceitos como os de auto e heterorrepresentação. O segundo capítulo é um relato de como estas discussões, tomando como campo de aplicação o rito fúnebre da etnia indígena bororo, instigam a uma re-leitura deste ritual como texto cultural composto por fases em intersemiose, que o capítulo, também, busca descrever. Neste capítulo destacamos como Paulinho *Ecerae Kadojeba* vem praticando a autorrepresentação com seus vídeos documentários, considerando que é um bororo, que vive a sua cultura, e tem como legítimas as versões de suas narrativas audiovisuais sobre o funeral bororo. Esta legi-

timidade é reforçada com a participação da comunidade aceitando este trabalho e entendendo-o como de utilidade comunitária.

Empregando a tecnologia para produzir suas próprias referências, a comunidade passa a compreender o processo de produção midiático e conseqüentemente desenvolve um raciocínio crítico a respeito de outras representações de sua cultura. O terceiro capítulo não passa de um discurso narrativo sobre a morte de uma mulher, D. Mariona, casada com José Carlos e por serem anciãos, pertenciam a um grupo restrito de Bororo que ainda se casam segundo a tradição, ou seja, o homem se casa com a mulher do seu clã correspondente, da metade oposta e vai morar na casa do clã da mulher que, por sua vez, pertence ao seu clã recíproco, totalmente filmado por Paulinho. O quarto capítulo é o produto, somatória das ações performativas autorepresentadas e das interferências inevitáveis descritas na conclusão.



CAPÍTULO I

“Algo existe em nós de apaixonado, de generoso e de sagrado que excede as representações da inteligência: é por este excesso que somos humanos”.

George Bataille

1.1 Da primeira à segunda realidade: uma construção simbólica

Pouco a pouco, o homem deixa de conviver diretamente com o outro homem para conviver com a sua imagem social ou com sua representação simbólica. Ao ingressar no simbólico (e assim no social), inclui entre as suas tarefas, entre as tarefas da cultura da qual participa, a construção do real. Desta forma a realidade humana e social confunde-se com os domínios do simbólico e da cultura, através da ação do trabalho e da inteligência do próprio homem.

Pensando assim, diríamos que a cultura caracteriza-se por ser resultado da invenção social; por ser herança cultural transmitida por ensinamento, sendo que se aplicam sanções aos que se recusam a seguir os seus padrões; por ser aprendida, também, por imitação; por ser cumulativa e por um continuum histórico, em que traços acumulados são interpretados e reinterpretados; por ser solução para as necessidades da vida humana associativa, pois, para satisfazer as necessidades biológicas do homem, a cultura estabelece regras de conduta e, para dar segurança emocional aos indivíduos, constitui um conjunto de explicações filosóficas, religiosas ou científicas, ou, ainda institucionaliza certos tipos de comportamento como o casamento e a família, atualiza mitos, reinventa rituais.

Em síntese, podemos dizer que, se um universo semântico é um conjunto de sistemas de valores, isto significa que é formado de estruturas semânticas elementares como, por exemplo, os binômios Vida/ Morte; Natureza/ Cultura, os quais vão possibilitar sua descrição. Essas estruturas depois de inseridas em um arcabouço narrativo, são tematizadas e figurativizadas. Do ponto de vista semiótico, uma cultura é, pois, a maneira particular de uma sociedade assumir,

interpretar e articular as estruturas elementares, bem como os temas e as figuras que representam sua concretização no nível de superfície. Esta articulação faz-se no nível de superfície, pelos mecanismos da actorialização, da espacialização e da temporalização, designando que cada cultura concebe o tempo, o espaço e os atores sociais de uma maneira específica.

Estes universos semânticos compreendem o conjunto das práticas significantes de uma dada cultura, quer sejam as ideologias ou as axiologias, quer sejam as outras práticas como, por exemplo, o Direito. Um universo semântico, a que chamamos cultura, é, pois, composto de micros universos semânticos, que englobam e produzem classes particulares de discursos. Assim, são micros universos semânticos a Religião, o Direito, a Política, entre outros.

Considerando que uma das tarefas da cultura é a construção do real, compreendemos que o conceito de realidade não pode permanecer o mesmo em todos os momentos da história do homem nem em todas as culturas e sociedades. Cada cultura, de modo mais ou menos inconsciente, reserva-se a tarefa de estabelecer as fronteiras do que entende por real. Objetos do conhecimento, como as coisas abstratas e os fatos concretos descobertos pela ciência e pelo progresso da investigação, além de entidades mitológicas ou divinas, incluídos por um povo, ou por um segmento cultural, como pertencentes à esfera da realidade, podem ser tomados por outro povo, ou segmento, como criações e alegorias de uma cultura.

A chamada Civilização Ocidental Cristã, por exemplo, inclui na realidade a existência, metafísica, da Santíssima Trindade. Para os cristãos, a existência de um Deus nas três pessoas do Pai, do Filho e do Espírito Santo é tão real quanto a existência dos planetas, dos ventos ou dos fenômenos sísmicos. Não obstante, esta mesma Civilização Cristã não hesita em excluir da realidade entidades divinas de outra cultura como Oxalá, Iemanjá, Oxossi, que são vistas como criações do espírito popular e da superstição.

Contrariamente, para os povos africanos, ou para alguns baianos, são os Orixás que constituem a realidade, ao passo que as entidades míticas do cristianismo e do judaísmo não figuram nos limites do real. Além das crenças e maldições de cada povo, nada autoriza ao homem considerar a Pomba do Espírito Santo mais real do que as bruxas ou o Saci Pererê, nem Iansã e Oxalá, mais ou menos verdadeiros, do que Santa Bárbara ou Jesus Cristo.

Essas reflexões confirmam o texto como unidade mínima da cultura, que não pode ser

compreendido como seqüência de unidades, mas que “constitui um todo e não se desmembra em signos”, conforme os códigos culturais pressupostos por Bystrina. Segundo ele, os códigos culturais, cuja unidade mínima é o texto, têm como pressupostos os códigos linguais que possibilitam a comunicação social (sua unidade mínima é o signo). Estes, por sua vez, não ocorrem sem que outro tipo de código esteja operando: são os códigos hipolinguais que regem os processos de transmissão de informações ao nível biológico (unidade mínima: a informação).

Este semioticista amplia com isso os limites da investigação semiótica, demonstrando que a semiose ocorre muito antes da consciência humana. Bystrina propõe ainda como protomodelos para os textos produzidos pela cultura:

- a. a atividade onírica (sabidamente presente nos animais superiores);
- b. a atividade lúdica, os jogos, brinquedos e simulações;
- c. os estados alterados de consciência, o êxtase, o transe, o delírio, a fantasia, e finalmente;
- d. as variantes psicopatológicas, esquizofrenias, neuroses, psicoses e outros distúrbios que alteram profundamente a percepção da realidade e produzem um caudaloso rio de imagens inusitadas, rompendo as barreiras do conhecido e ampliando os horizontes do possível e do factível¹.

Dessa forma, podemos apontar para a constatação de Morin (2000: p.42) quando afirma que na relação recursiva, dialógica, complementar e circular entre indivíduo/espécie/sociedade, o homem deve ser entendido em seus diversos níveis, ou seja, como “*Homo demens*, ao mesmo tempo que *Homo faber*; *Homo ludens*; *Homo economicus*; *Homo mythologicus*; *Homo prosaicus* e *Homo poeticus*.”

Como resultante da ação dos quatro fatores referidos por Bystrina desenvolve-se o complexo sistema comunicativo chamado cultura que promove intervenções tão profundas na vida

¹ Não é outro o significado da colocação feita em consenso pelos principais semioticistas da soviéticos da escola de Tartu e da escola de Moscou, a saber, J. M. Lotman, B. Uspienskii, V.V. Ivanov, V.N. Toporov e M. Pijatigorskii, em seu texto fundamental, de 1973, Teses para a investigação semiótica da cultura.

Segundo estes cinco importantes pesquisadores, a cultura constitui o conjunto de textos produzidos pelo homem. Deve-se assim entender por “textos da cultura” não apenas aquelas construções da linguagem verbal, mas também imagens, mitos, rituais, jogos, gestos, cantos, ritmos, performances, danças etc. que constituem as estratégias de superação do insuperável.

que a investigação de seus mecanismos torna-se indispensável. Até mesmo a concepção de saúde e doença e, por conseguinte, a própria saúde e a própria doença alteram-se por obra dos construtos semióticos da cultura, ou seja, não é somente o homem que não pode ser reduzido à biologia, é a própria biologia que não pode ser reduzida ao biologismo. A abertura da noção de homem para a vida não é somente necessária à ciência do homem, também é necessária ao desenvolvimento da ciência da vida; a abertura da noção de vida é por si própria, uma condição da abertura e do desenvolvimento da ciência do homem. A insuficiência de uma e da outra deve, inevitavelmente, recorrer a um ponto de vista teórico que possa, ao mesmo tempo, uni-las e distingui-las, isto é, permitir e estimular o desenvolvimento de uma teoria da auto-organização e de uma lógica da complexidade. Mas, como afirma Lacan (1985, p. 293) “não creiam que a vida seja uma deusa exultante que surja para ir dar na mais linda das formas, nem que haja na vida a mais mínima força de aprimoramento e de progresso. A vida é um empolamento, um bolor, ela não se caracteriza por nada a não ser por sua aptidão à morte”.

Neste ponto de nossa reflexão retomamos as orientações de Bystrina, para compreender a “complexa reação do homem diante da iminência da morte, diante da possibilidade de deixar de ser caçador e tornar-se caça” (Baitello, 1997: p.36). Segundo o autor o homem na criação de uma nova realidade, a cultural, transforma a morte em renascimento, a doença em prova e purificação, a noite em prenúncio do dia e da luz, o inverno em útero gestador do verão, através de estratégias de superação. Segundo alguns autores, essa realidade segunda, criada pelo homem para driblar a morte, funda a cultura.

Para Bystrina, na verdade, toda cultura nasce em decorrência da percepção que o homem tem da morte, mas é fruto também da atitude de inconformismo que o homem assume diante dela. Porque sempre vitoriosa sobre a vida, a morte é valorada como negativa, é o polo forte e opressor que exerce total domínio sobre seu oposto. A negatividade da morte é superada quando o homem atribui a ela um valor simbólico positivo. “É o caso dos funerais que em todas sociedades sapientais conhecidas traduzem, ao mesmo tempo, uma crise e uma ultrapassagem dessa crise; por um lado a dilaceração e a angústia, por outro lado, a esperança e a consolação. Tudo nos indica, portanto, que a consciência da morte que emerge no sapiens é constituída pela interação de uma consciência objetiva que reconhece a mortalidade e de uma consciência



subjetiva que afirma senão a imortalidade, pelo menos uma transmortalidade”. A necessidade de sobreviver obriga o homem a se libertar das amarras da realidade físico-biológica, a que Bystrina denominou primeira realidade, e criar espaços de recuperação, uma vez que a vigília e trabalho constantes esgotam e acabam por perder sua eficiência e o sono passa a ser o primeiro pressuposto para a superação do estado de tensão criado pela primeira realidade. De acordo com Baitello “pressuposto biológico, o estado de relaxamento provocado pelo sono é recriado na garantia do espaço do descanso, vale dizer do ócio. E este é o espaço do “dentro”, dentro de sua caverna, dentro de sua cabana, dentro de sua casa, dentro de seu grupo social” (1997: p.27).

Como Schopenhauer, podemos dizer, portanto, que a morte é o gênio inspirador, a musa da filosofia, sem ela provavelmente a humanidade não teria filosofado. Por isso, se considerado o conjunto da natureza, o homem é o único animal metafísico, porque sua condição existencial lhe proporciona esse privilégio suspeito: o de ser o único animal que sabe por antecipação da própria morte; portanto, ao contrário de todos os outros animais, o homem sofre para além do presente, nas dimensões do passado e do futuro, e se pergunta pelo sentido de sua existência, exatamente, porque sua única certeza é a de estar destinado a morrer. Diferentes sistemas de religião e metafísica são, portanto, outras tantas respostas dadas, ao longo da história, a essa pergunta pelo sentido da vida, cujo horizonte é descortinado pela experiência da morte (1997: p.83)².

Num recorte histórico e social das reflexões sobre a morte, tomando por base os rituais e cerimônias funerárias, a arquitetura e o estatuário, as inscrições obtuárias, a representação pictórica que cerca a morte em diferentes civilizações, descobrimos um forte indicativo de como as culturas se relacionam com e se posicionam em face da morte. Como observam as inúmeras leituras realizadas por estudiosos, sobre Bystrina, parece-nos possível identificarmos, como uma constante antropológica na interpretação cultural da morte na história dos povos, que a morte não se refere apenas ao envelhecimento contínuo, à transitoriedade, ao declínio inexorável de todas as forças vivas. Ela evoca também um outro mundo, para uns, aterrador, confuso, caótico, ininteligível, onde não existe mais nada nem ninguém; para outros como passagem para o

² Schopenhauer, A. Die Welt als Wille und Vorstellung II (O Mundo como Vontade e Representação II). Suplementos ao primeiro volume. In: Saemtliche Werke. Ed. Wolfgang Frhr. Von Loehneysen. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1986, volume II, p. 83.

Absoluto, constituindo a verdade redentora e o horizonte final de significação para a vida dos homens. Nas principais civilizações da antiguidade, e a despeito de suas diferenças essenciais quanto ao significado ético-religioso da morte, esta se apresenta sempre como um limiar intransponível, uma fronteira que delimita uma região de sombras definitivamente inacessível para os vivos. Assim compreendida, a morte é vista, antes de tudo, como transpasse, travessia, ultrapassagem de fronteira, de modo que os cerimoniais fúnebres e as diferentes formas de edificações, inscrições funerárias, toda a ideologia presente nas representações pictóricas e esculturais da morte, ainda que variando de acordo com o enquadramento cultural distinto em que se inscrevem na história dos povos constroem essa passagem.

As cerimônias fúnebres são, portanto, o memorial de passagem dos que deixaram a vida e adquiriram um novo status social: o estatuto que pertence à condição de morto. Essas formas simbólicas em que a morte se registra nos rituais e monumentos fúnebres permitem distinguir as principais figuras históricas da morte, cujo perfil singular foi traçado a partir das maneiras como diferentes sociedades assimilaram o fato bruto da morte, dando a esta uma significação cultural, e inscrevendo-a no sistema dos valores simbólicos que asseguram o funcionamento e a reprodução da ordem social.

“Para um grupo de homens, constituir-se um passado comum, elaborar uma memória coletiva, enraizar o presente de todos num ‘outrora’ desvanecido, mas do qual a rememoração se impõe, unanimemente partilhada, é também – é de início – conferir a certos personagens defuntos ou a certos aspectos desses personagens, graças a um ritual funerário apropriado, um estatuto social tal que eles permanecem, em sua condição de mortos, inscritos no coração da vida presente, que eles intervenham nela, enquanto mortos, que eles tomem a parte que lhes cabe na dominação das forças sociais de que dependem o equilíbrio da comunidade e a permanência de sua ordem. A morte não é a interrupção da vida, nem seu enfraquecimento ou sua sombra. Ela constitui o horizonte de sentido sem o qual o curso da existência, para pessoas e para os grupos, não teria nem direção, nem sentido, nem valor. Integrar o indivíduo na comunidade, assinalar-lhe



seu lugar, seu papel, seu exato status, é fixar a ordem das etapas que aqui nesse mundo, permitem sair dele, liberar-se dele para reencontrar o absoluto” (Vernant, 1982: p. 110).

Seguindo esta linha de pensamento formulada com base na Semiótica da Cultura, mais especificamente em leituras sobre Bystrina, destacamos que para os cristãos, a morte promove o acesso para uma outra dimensão da vida, seja de eterno sofrimento e expiação nos infernos, ou de bem aventurança no paraíso, do qual fomos expulsos pelo pecado original. É por escrúpulo e sentimento religioso, e em expectativa da ressurreição que, durante muito tempo até os dias de hoje, cultivamos o hábito social de sepultar solenemente os corpos de nossos mortos. “Em decorrência disso, a tradição cristã estabeleceu que a morte é uma espécie de sono profundo, mediado pela expectativa da ressurreição, quando as almas voltariam a habitar os corpos. Essa idéia introduziu uma nova percepção e poupou gerações ao longo de séculos da idéia aterradora do fim definitivo.

Na contemporaneidade registramos o predomínio da morte dessacralizada, leiga, sobretudo clínica – um modo de representação e aculturação que se desdobra praticamente apenas no registro biológico. Mesmo para Freud, a morte foi identificada, sobretudo com uma pulsão presente no organismo, a pulsão de morte, entendida como uma espécie de atavismo ou inércia biológica, a saber, uma tendência, inscrita na essência mesma de todo ser orgânico para regredir ao estágio inorgânico de onde proveio. A morte vista como uma disfunção orgânica, como óbito e falecimento, portanto, como alguma coisa essencialmente negativa, como um não ser, um mal a ser tratado, justamente como aquilo que não deve acontecer, algo a ser removido, suprimido pertencente ao ocultamento no espaço cerrado das enfermarias, ao encerramento discreto e velado, na forma silenciosa da morte hospitalar.

Dessa experiência está ausente aquela antiga dimensão de sentido, que fazia da morte um ritual de passagem, uma transição para o além, pranteada e exposta nas salas de visita. Os desenvolvimentos atuais das biotecnologias transtornaram e complicaram nossas antigas formas sociais de percepção, pensamento e sentimento a respeito da relação de pertencimento mútuo entre vida e morte. Os notáveis progressos das ciências biomédicas proporcionam atual-

mente para a bioética um fértil campo de indagações, para as quais estamos muito longe de poder oferecer respostas amplamente compartilhadas, como, por exemplo, a pergunta pelo sentido ético da exigência humanitária, ou da decisão clínica de deixar morrer. Ao lado disso, em um nível de complicação teórica e prática ainda mais elevado, as biotecnologias põem à disposição do fazer humano:

“novas possibilidades em matéria de procriação humana e animal, de fracionamento de organismos, de transformação de organismos fazendo surgir dilemas que não são mais apenas relativos ao direito de transmitir vida e/ou de suprimi-la, mas que tocam ao direito de remodelá-la, de produzir seres vivos novos, e até mesmo de industrializar essa produção (com o risco de marginalizar espécies naturais consideradas obsoletas). O homem já se vê na obrigação de dirigir a evolução biológica, é capaz de corrigir os defeitos de sua própria natureza³.”

Tais condições reconfiguram nossas antigas crenças e esperanças de imortalidade: indicam que, para nós, a arcaica representação da morte, assim como o sempre presente desejo de perpetuação da vida adquire hoje um contorno inusitado, digno de ser pensado em toda sua extensão e profundidade: não mais a sobrevivência heróica na memória popular, guardada para sempre pelo canto do poeta; não mais a sobrevida dos reis magníficos, ou das grandes personagens da história política dos povos, também não mais a fusão com o Absoluto, ou a eterna bem aventurança no Paraíso, mas a sobrevida como reprodução, virtualmente infinita, de artefatos técnicos do fazer humano.

Parafrazeando Bystrina, a morte não é um vazio semiótico, ao contrário, nutre a esfera simbólica com suas imagens, seus símbolos, suas metáforas. É a matéria prima das narrativas. É a zona cinzenta, nebulosa. A vida se alimenta da morte, a canibaliza. Eros transforma Thanatos em arte, experiência mais próxima que podemos ter com o mistério. A única forma de tangen-

³ Giacoia Junior O. Death conceptions through the times. *Medicina (Ribeirão Preto)* 2005; 38: 13-19.

Abstract: The goal of this article is to present some elements that exhibit the historic aspect of the death experience, in a such a way that offers subject for a reflexion about the various meanings the symbolic expression of death assume in funereal rituals, religious cults and artistic manifestations in different cultures.



ciar o insondável. No terreno dos signos, da semiose, no domínio da semiosfera os conceitos se confundem. A morte ensina a vida seu preço. Os mortos redimensionam os valores dos vivos. Vida após a morte. O que haverá mais além? O duplo, o reflexo, a sombra reescrevem os textos, impulsionam as narrativas, acionam a vida. Dorian Gray sofre as agruras de trocar de lugar com seu duplo; Orfeu vai buscar Eurídice no inferno; Jekyll e Hide confundem o “eu” no jogo de espelhos. Narciso submerge no mais profundo de seus reflexos; Alice se aventura no espelho; Hamlet vive os tormentos do delírio, da loucura, do encontro com as sombras. Não há respostas. Os conteúdos se estetizam mostrando que não é a morte o grande mistério e, sim, a própria vida.

Dessa forma, recorreremos aos signos e fundamos uma nova realidade que aponta para uma região onde habitam o consolo, o afago, o descanso, a catarse, a eternidade, enfim a recompensa que apaga as dores advindas da realidade antecedente que Bystrina chamou Primeira Realidade, à qual segue obviamente a Segunda Realidade. Nesta Segunda realidade situamos os ritos de passagem, como por exemplo o Ritual Fúnebre Bororo.

Não se pode precisar historicamente quando nem por que o homem começou a enterrar os seus cadáveres. Alguns estudiosos, como o próprio Edgar Morin, atestam que “não existe nenhum grupo arcaico, por mais primitivo que seja, que abandone seus mortos ou que os abandone sem ritos” (MORIN: 1976 p. 25). Não há consenso, mas é possível que os primeiros homens, ainda nômades, abandonavam seus mortos e seguiam seu caminho. Pode ser que por questão de higiene, ou motivo religioso passaram a construir sepulturas. As primeiras conhecidas datam de aproximadamente 80 mil anos a.C. A existência dos ritos é constatada desde o homem de Neanderthal, há 600 séculos. “Tudo se passa como se, desde as origens, o homem pensasse na eventualidade da vida contínua após a morte” (THOMAS: 1993).

O rito funerário é a prática mais primitiva que persiste até hoje. Qual o motivo de o homem ter conservado um comportamento tão arcaico? Edgar Morin responde que o ritual existe porque a morte, apesar de estar no cerne de todo ser humano, ele ainda não conseguiu domá-la, ou sequer, compreendê-la. Como não consegue entender, “os ritos manifestam vivo desejo de atenuar a morte, de ultrapassá-la... numa palavra, de negá-la”.

Tudo nos indica, portanto, que o homo sapiens é atingido pela morte como se por uma



catástrofe irremediável, que ele vai levar em si, uma ansiedade específica (a angústia ou horror à morte cuja presença torna-se um problema vivo), que afeta sua vida. Tudo nos indica, igualmente, que esse homem não só recusa a morte, mas a rejeita e tenta saídas pelos ritos, pela magia, pela religião, pela cultura, pela sociedade, pela família.

A família preenche um vazio importante aberto no homem pela dilaceração e angústia causadas pela morte, afinal um indivíduo que morre é alguém que deixa o grupo e de alguma forma é preciso recuperá-lo para que a espécie não se acabe. A dor e a tristeza da perda encontram alento na alegria e na esperança do nascimento, símbolo da ilusão de vitória sobre a morte e de vida eterna. Desde a meteorologia até a engenharia genética, desde a informática até a robótica, desde a biônica até a matemática do caos constituem desenvolvimentos da necessidade de interação do homem com o mundo circundante, com objetivo de assegurar sua sobrevivência material.

Por outro lado, há um momento em que o homem torna-se objeto de cultivo de si próprio e a sua autoconsciência se manifesta. É o momento do voltar-se a si mesmo apontando para a possibilidade do construir-se, do refazer-se, do melhorar-se ou piorar-se, do embelezar-se ou enfeiar-se que constitui a ponte para a superação da realidade físico-biológica, denominada por Bystrina, como já mencionamos anteriormente, de primeira realidade. Isso não quer dizer que este momento de superação seja independente das realizações do homem para assegurar sua sobrevivência. Pelo contrário, ao garantir sua sobrevivência física o homem também propicia o momento de esquecer-se da morte. Esquecer a mera sobrevivência física e permitir-se o ócio da autoconsciência e ainda mais a metaconsciência constitui o traço principal desse setor cuja denominação mais adequada parece ser cultura. É por este viés que analisamos o rito fúnebre, como uma construção simbólica de superação sob dois pontos de vista: o do espectador e o do ator cultural⁴, tornando essa manifestação performance para um e ritual para o outro.

⁴ Consideramos ator cultural aquele que integra o ritual com um papel específico.

1.2 Heterorrepresentação e autorrepresentação: as etapas de um processo

1.2.1 Heterorrepresentação: a morte como espetáculo

O estudo, nas diferentes culturas, das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados em que “a palavra ‘espetacular’ viria do ‘performing’, em inglês não se reduz ao visual; refere-se ao conjunto das modalidades perceptivas humanas; sublinha o aspecto global das manifestações expressivas humanas incluindo as dimensões somáticas, físicas, cognitivas, emocionais e espirituais” (Pluchart, 1983: p. 43).

Esta colocação nos faz pensar, por um lado, em autorepresentação, em que o investigador é também o problema, e por outro lado, em heterorrepresentação quando o investigador se coloca “em estado de espetáculo” (Barthes, 1982: p 645 à 654) diante do problema, denominado aqui de performance, como conceptor e como avaliador, respectivamente, antes e depois da ação, necessitando emergir e sobrevoar o local da investigação, para poder prosseguir na descrição do processo.

Para tal, é preciso concordar com Bert States quando este nos lembra que, a definição de performance é uma impossibilidade semântica. Não podemos definir um fenômeno como performance, porque sua constituição não é a mesma em uma máquina, uma doença ou uma molécula de água. Performance seria um conceito com “vagas fronteiras”, como afirma Wittgenstein, um conceito que é permeável a novos significados (Wittgenstein, 1968, p.34). Bert States afirma, ainda, que muitas palavras são potencialmente metáforas, e muitas delas expandem-se para virtualmente incluir tudo em uma rede semântica ou metonímica, produzindo uma interação entre o self e o espectador.

Laymert Garcia dos Santos (1997: p. 6) toma Gilles Deleuze, em seu livro sobre Francis Bacon, em que este apresenta a “lógica dos sentidos”, que “dirige-se ao cérebro, age por intermédio do cérebro”, e a “lógica da sensação”, “que age imediatamente sobre o sistema nervoso que é carne”. Na performance predomina a lógica da sensação e a presença do espectador/investigador é requerida, não como espectador a posteriori, mas como parte da obra. Assim na performance a presença do outro, dos outros é elemento estético, órgão vital. De seu significa-



do faz parte o entrelaçar obra e público em que estes se confundem, em um só movimento que depende do reconhecimento de si no outro. Confronto direto. No caso deste estudo, confronto direto com a morte espetáculo que a sociedade não índia vive, oculta, oprime, rejeita.

Enfim, Performance aqui é tratada como a arma miraculosa que os Bororo conseguem roubar do opressor, para fazê-lo descer aos abismos da alma índia e beber na fonte sua memória histórica, sua identidade; como a arte que convence o outro a deixar-se possuir por sua indianidade originária, a instalar-se na poeticidade da dança bororo e assumir o ritmo dos antepassados, despertando os instintos imemoriais pelo som das maracas e o zunir dos *aije*⁵, a reencontrar o pensamento ancestral simbólico dentro de sua modernidade. Considerando o ritual fúnebre bororo como impulso para estas reflexões, realizamos um levantamento bibliográfico que aponta os Bororo como uma das etnias indígenas brasileiras mais estudadas, em função da riqueza e complexidade do citado rito fúnebre.

Nas descrições das etapas desse ritual, no entanto, se reconhece um caráter interpretativo, definido por Geertz (1973: p. 6) como uma descrição densa das condições socialmente estabelecidas da comunicação humana através de códigos culturais. Isto é fazer etnografia, afirma Geertz (1973: p. 10), e fazer etnografia é como tentar ler um manuscrito estrangeiro. A diferença é que tal manuscrito não é grafado conforme uma escrita convencional, mas através de exemplos transitórios de comportamento cultural e socialmente constituído. A interpretação imprime, neste sentido, um caráter ficcional à produção cultural. O etnógrafo, deste modo, ‘inscreve o discurso social’ e sua (re) leitura antropológica ‘empresta o sentido’ às teorias nativas e faz do ritual uma performance cuja potencialidade comunicativa apresenta-se como atravessada, mas não inteiramente dominada por um melancólico sentimento de perda. Tal traduzibilidade implica reconfigurar ‘o objeto perdido’ – os sujeitos e a cultura com os quais se interagiu em campo – em termos da sua reconstituição na forma de uma outra cultura – a cultura letrada, ocidental, realizada no texto cultural.

Vários estudiosos estiveram entre os Bororo e receberam permissão para acompanharem e escreverem sobre os ritos fúnebres e de um modo geral observa-se que as produções escritas resultantes destas observações constam de um panorama geral com destaque para alguns episódios insólitos, dramáticos, exuberantes e ao mesmo tempo chocantes, se comparados aos

⁵ *aije*, instrumento sagrado evocador das almas



costumes/padrão estabelecidos para a cultura ocidental.

O antropólogo Massimo Canevacci, por exemplo, descreve a exumação como um dos momentos mais emocionantes de sua vida, principalmente, no caso do enterro que descreve em que o marido da morta era também o mestre de canto. Detém-se na liberação dos ossos da carne apodrecida, descreve com detalhes a dura missão de livrar o crânio da pele, das cartilagens, do sistema nervoso, a água que escorre pelos ossos emite sons semelhantes aos da maraca. Como-se com as mulheres escarificando o corpo com dentes de piranha, vertendo sangue para que a alma do morto possa tomar seu rumo e viver em paz.

Darcy Ribeiro destaca o cheiro fétido da carne podre, quando a cova rasa é aberta para livrar os ossos do peso da carne. Outra descrição comum a vários estudiosos abrange a personagem denominada pelos Bororo de *Aroe Maiwu*. Por volta das três horas da tarde o *Aroe Maiwu*, eleito previamente, para ser o representante do finado é enfeitado com plumas de mutum, saias de folhas de buriti e grande cocar de retrizes de arara. Mescla de signos que pressupõe o início do renascimento. Imagem de pássaro, alma-pássaro, meio de chegar ao etéreo, de pensar o ser humano a partir do aéreo ou de espumas naturais que reativam o material.

Neste momento, ele se encontra com os chefes cerimoniais dentro da casa dos homens, longe das vistas das mulheres. Estes tocam duas maracas de frente para o *Aroe Maiwu* que dança em círculo ao redor da cova, situada no centro do pátio ocidental da aldeia, para se encher de alma. Enquanto é enfeitado, dança, torce e retorce os músculos do corpo, saltita até o momento em que recebe a cesta fúnebre trazida, em cortejo, da casa da mãe ritual, conclamando a vida. Pega a cesta com gestos bruscos e senta-se rapidamente em cima dela apagando a morte, levantando-se em seguida. O sol, lá fora, já baixou e é hora da queima dos pertences do morto.

O chefe de canto toca novamente as duas maracas de frente para o *Aroe Maiwu*. Depois, uma grande fogueira é acesa e o *Aroe* pega os pertences do morto e vai jogando, um a um, no fogo que cresce cada vez que é alimentado. A morte despojada vira fumaça e dilui no ar.

Logo depois, um dos homens, por um folíolo de sua saia de folha de palmeira do *Aroe* o conduz ao *aije-muga*, clareira a oeste da aldeia. Ali, enquanto os rapazes se pintam com argila para o rito que deve prosseguir, o *Aroe Maiwu* é desvestido e lavado de forma a não deixar qualquer vestígio, porque as mulheres não podem perceber quem é o representante do morto.



É hora então de os rapazes entrarem na aldeia, andando de quatro, enfileirados para serem pulados pelos meninos que serão iniciados. Neste mesmo momento os padrinhos, normalmente, o tio materno, pegam os meninos pelos braços e os levam aterrorizados ao encontro dos rapazes. Os padrinhos ajudam os meninos a se livrarem das investidas dos rapazes, erguendo-os para saltarem por cima de cada um deles. Enquanto isto, o *aije* soa altíssimo no *aije-muga*, a matéria desloca o ar e enche de música o ambiente, vida e morte misturam-se, embate final, início de renascer; vida nova.

É o momento de eles serem iniciados nos mistérios da vida ritual quase sempre ofício masculino. Dessa forma, cada menino é lambuzado de argila, enquanto os rapazes que fazem soar o *aije* aproximam-se do pátio central. O *Aroe Maiwu*, neste momento, encontra-se acomodado ao lado do túmulo e os meninos enfileirados diante do sol poente. Exaustos, agora são levados para dentro da casa central. Ali seus parentes os alongam para crescerem fortes e saudáveis. Naquela noite são impedidos de dormir durante os cantos que acontecem incessantemente até o nascer do dia.

Sintagmaticamente esse episódio do complexo ritual fúnebre bororo significa o embate entre vida e morte, como matriz de outros processos regeneradores do ser e do estar no mundo para os Bororo, envolvendo a reconstrução dos gestos rituais primários, a partir de dois eixos paradigmáticos circundados pelo ar, a água, a terra e o fogo, analogia do princípio e do fim. Recuperação da força originária e plenitude da essência, em uma leitura ocidentalizada.

Entendemos, assim, a heterorepresentação, como em Walter Benjamin, o conceito de traduzibilidade. Indagar sobre esta traduzibilidade leva-nos a pensar no caráter provisório de toda tradução, que se manifesta uma vez que cada linguagem é estrangeira em relação às outras, e sua transposição sempre manterá um caráter de estranheza (Benjamin, 1992: pp. 76-77; 2001: p. 201). Isto se verifica na etnografia do funeral bororo, povo que vive em uma situação de contato desde os primeiros tempos da colonização. Traduzir implica reconfigurar ‘o objeto perdido’ – os sujeitos e a cultura com os quais se interagiu em campo – em termos da sua reconstituição na forma de uma outra cultura – a cultura letrada, ocidental, realizada na descrição do ritual fúnebre bororo como heterorepresentação. Esta inscreve um discurso social sobre a organização de um povo determinado. Sua preocupação com a veracidade do texto final face à

cultura observada representa o que hoje se pode entender por ‘tradução cultural’ que reverte a realidade da morte para os Bororo em espetáculo descrito pelos não índios.

Como para Debord (1997), o conceito de espetáculo aqui é compreendido em íntima relação com a vida humana, é a afirmação da vida humana como representação. Com a tendência das peculiaridades das atitudes das pessoas se tornarem shows espetaculares, o homem acaba se tornando ator e platéia do espetáculo fúnebre como processo catártico. Ou seja, o crescimento da comunicação mediada pelo universo da tecnologia aponta para o que se pode chamar, a priori, de vetores de redimensionamento comportamental, obrigando-nos a assumir a hipótese central de que, em determinadas situações, usuários de ambientes dinâmicos de comunicação são, como diz Kac (1993:52), “convidados a experienciar mundos remotos inventados a partir de perspectivas em que as figuras da morte são pontos-limite, pontos de fronteira, pontos de colisão da representação do corpo.”

E é nestes pontos de fronteirização de afetos e de culturas que, muito freqüentemente, decide-se se os dados são ficcionais ou não, se eles convidam à identificação (ao prazer) ou à repulsão (à realidade). Mas, sobretudo, observa-se na dimensão apresentada a superação dos limites corporais provocando um deslocamento profundo que leva a “revelar as paixões profundas do homem para com a morte, a considerar o mito na sua humanidade e o próprio homem como guardião inconsciente do segredo (que a vida não consegue revelar)”. Então, e só então, pode-se interpelar a morte desnudada, lavada, desumanizada, e dissecá-la na sua pura realidade biológica (MORIN, 1988: p. 19). A existência da cultura, isto é, de um patrimônio coletivo de saberes (saber fazer, normas, regras organizacionais, etc.) só tem sentido porque as gerações morrem e constantemente preciso transmitir este patrimônio às novas gerações. Só tem sentido como reprodução e este termo assume o seu sentido pleno em função da morte (idem, p. 10-11).

Dessa forma, justifica-se o fato de os não-índios privilegiarem os signos-ícones que compõem os campos semióticos indicadores da desagregação, parte do ritual em que ocorrem o despojamento da carne apodrecida, a escarificação do corpo, o choro ritual, tudo que se refere à preparação do corpo para a grande viagem.



1.2.2. Autorrepresentação: A morte ritual

O ritual fúnebre bororo compreendido sob a perspectiva da autorepresentação nos obriga a retomar estudos clássicos sobre ritual, dos quais destacamos alguns comentários que vão direcionar nosso raciocínio, como o de Dawsey (2006: p. 136), por exemplo:

Inspirando-se em uma estética da tragédia grega, Victor Turner elabora um conceito de drama social. O modelo de ritos de passagem de Arnold Van Gennep, pressupondo três momentos, desdobra-se no conhecido modelo de drama social de Turner em quatro: ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e desfecho. A sua sacada foi ver como as próprias sociedades sacaneiam-se a si mesmas, brincando com o perigo, e suscitando efeitos de paralisia em relação ao fluxo da vida cotidiana. Às margens, no limen, se produzem efeitos de estranhamento. Desloca-se o lugar olhado das coisas. Gera-se conhecimento. Turner se interessa por momentos de suspensão de papéis, ou interrupção do teatro da vida cotidiana. Em instantes como esses – de *communitas* – as pessoas podem ver-se frente a frente como membros de um mesmo tecido social. Daí, a importância dos dramas sociais, e dos rituais que os suscitam (através de rupturas socialmente instituídas) ou deles emergem (como expressões de uma ação reparadora). No espelho mágico dos rituais, onde elementos do cotidiano se reconfiguram, recriam-se universos sociais e simbólicos.

Do mesmo modo, dependendo das crenças de cada grupo sobre o destino dos homens, a morte não se relaciona simplesmente com um cadáver, com o fim de uma vida, mas trata-se igualmente de uma nova condição, uma nova iniciação à vida eterna, ao reino dos mortos. Os rituais de sepultamento igualmente simbolizam a separação do mundo dos vivos; estes devem zelar pelo bom encaminhamento dos ritos segundo os costumes do grupo. O não-cumprimento destas prescrições pode ocasionar resultados, como o destino da alma que pode errar sobre a terra, ou ocasionar outros riscos para o mundo dos vivos. Os autores exemplificam estas transformações simbólicas, culturalmente determinadas segundo os diferentes grupos sociais.

Cada morte implica um “renascimento” em nova condição. Esta transformação tem em seu período intermediário geralmente a representação de um risco: socialmente, o indivíduo não mais é o que era, mas também ainda não é o que será após o fim dos ritos. Esta fase de indeterminação social foi percebida como delicada ou perigosa por vários autores que a chamaram de margem (Van Gennep) ou liminar (Turner). Assim sendo, a partir de Van Gennep, segundo Dawsey (1999: p. 64), os rituais foram considerados em sua constituição básica: ritos de separação, de margem e de agregação.

Van Gennep chama a atenção para a visão geral do ritual e a importância de se analisarem todas as fases, o antes e o depois, já que todas são relativas umas às outras. Para este autor, viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer (1909: p. 157). Portanto, o primeiro autor – isto no início do século XX - a preocupar-se com o estudo dos rituais como objeto de estudo foi Gennep. Nas palavras de Roberto da Matta:

A grande descoberta de Van Gennep é que os ritos, como o teatro, têm fases invariantes, que mudam de acordo com o tipo de transição que o grupo pretende realizar. Se o rito é um funeral, a tendência das seqüências formais será na direção de marcar ou simbolizar separações. Mas se o sujeito está mudando de grupo (ou de clã, família ou aldeia) pelo casamento, então as seqüências tenderiam a dramatizar a agregação dele no novo grupo. Finalmente, se as pessoas ou grupos passam por períodos marginais (gravidez, noivado, iniciação, etc.), a seqüência ritual investe nas margens ou na liminaridade do objeto em estado de ritualização (Van Gennep, op. cit., p. 18).

Turner, influenciado por Gennep concebe os eventos conflituos como “drama social” (os rituais, aqui, servem basicamente para resolver conflitos, diminuir rivalidades) e os ritos de iniciação marcam a transição de um status social para outro (morte e renascimento simbólicos). A iniciação é, portanto, a “forma sintética dos ritos de passagem, por meio dos quais ela opera”. Mas a iniciação é mais do que simplesmente um rito de transição, pois numerosas iniciações

contam com ritos de inscrição nos corpos de marcas, signos visíveis da formação e transformação de nova identidade (escarificações, circuncisões, modificação do formato dos dentes, perfurações no nariz ou lábios etc.). Outro aspecto importante dos ritos de iniciação, segundo ZEMPLÉNI (pp. 376-377), é a auto-referencialidade, ou seja, a “ação transitiva de sua transmissão ritual, em outras palavras, pela reiteração da iniciação que ela engendra. É apenas quando nos tornamos iniciadores que nos tornamos plenamente iniciados.” Os saberes específicos da iniciação são válidos para aquele círculo fechado dos neófitos ou noviços, “não são aplicáveis fora de seu campo de aquisição”. É por isso que a iniciação pressupõe um antagonismo entre os grupos “de fora” e os “de dentro”: a lógica da iniciação, autorreferenciada, cria uma linguagem, um simbolismo e saberes que lhe são próprios e que acabam por possuir um “sentido iniciático”.

Para a análise do ritual, Lévi-Strauss chama a atenção para a importância de realizarmos uma diferenciação entre mito e rito, abordando o ritual como “o modo pelo qual as coisas são ditas”. Esta maneira ou forma seria assim analisada à parte, os mitos caracterizados como “o que dizem as palavras”. Os rituais são, portanto, compostos por dois mecanismos estruturais básicos de funcionamento: a fragmentação e a repetição. Ambas as operações obtêm o mesmo efeito, segundo Lévi-Strauss, pois de uma certa maneira ambas buscam “restaurar a continuidade perdida do vivido no próprio plano do pensado” (GOLDMAN, p. 108). A essência do rito seria, assim, compreendida como possuindo um caráter continuísta e obsessivo, enquanto o pensamento mítico agiria no sentido contrário, ou seja, como operador das discontinuidades pela ação das combinações binárias. O pensamento, portanto, opera com as diferenças, já que o sentido só é alcançado a partir destas. Enquanto o pensamento mítico está relacionado aos termos pensar/diferença/descontinuidade, a operação ritual seria identificada com os termos viver/identidade/ continuidade. É assim que compreendemos a célebre frase de Lévi-Strauss: “no total, a oposição entre o rito e o mito é aquela do viver e do pensar, e o ritual representa um abastardamento do pensar consentindo as servitudes da vida” (1971: p. 603). Concluindo, para Lévi-Strauss o ritual coloca em prática o mito, o pensar humano, percebemos facilmente que os rituais não são apenas simples formalidades. As análises rituais, pelo contrário, permitem descortinar um panorama muito mais amplo. As diversas abordagens teóricas demonstram a vitalidade do estudo sobre os rituais, tomados como ferramenta conceitual privilegiada para nos

ajudar a entender um pouco mais determinada sociedade, seus valores pensados e vividos.

Esse levantamento, embora sintético, descreve o assunto segundo uma visão eurocêntrica que tem como fundamento a oposição binária - dos autores, não dos Bororo- e que vai ao encontro de uma lógica neo-colonialista que a fase atual, pós-colonialista, deve pôr em discussão. A saída pode estar na autorrepresentação, ou seja, no envolvimento reticular progressivo entre as várias determinações imanentes ao objeto (ritual) que é também sujeito caracterizado pelo diálogo estreito entre a pessoa que o vive, elabora e registra.

1.3 Terceira Realidade: A morte comentada

1.3.1 A TV mostrou e a internet publicou

Sepultamento da tribo Bororo é uma janela para a pré-história

Um documentário sobre o rito fúnebre Bororo foi apresentado, no domingo (31) passado, no programa Fantástico da TV Globo e despertou o interesse do mundo inteiro. Pessoas da Nova Zelândia, Japão, Estados Unidos, Canadá e de diversas localidades do Brasil acessaram o “site” do programa, que recebeu 2.674 perguntas no “chat”, após sua apresentação. O tempo não foi suficiente para responder as perguntas, feitas em 1.388 acessos, sendo 308 simultâneos.

O documentário foi realizado em parceria com a Funai, tendo a TV Globo cedido a equipe que registrou o ritual e dado apoio técnico para a edição. O órgão indigenista - por meio de sua consultora, a jornalista Maria Luiza Silveira, autora do roteiro e da edição – viabilizou a realização do valioso registro. Silveira foi quem respondeu as perguntas enviadas pelo público.

A tradição de enterrar seus mortos em ritual meticuloso, com lavagem de ossos, danças, cantos e choros coletivos despertou o interesse de todos. A denúncia dos Bororo mais idosos de que, com a interferência da Igreja Católica (salesianos), eles foram proibidos de realizar o



ritual, conforme seus antepassados, e que para resgatar seus costumes e valorizar sua cultura tiveram que fundar uma aldeia voltada principalmente para suas tradições, foi o desfecho do documentário e gerou o questionamento de 80% das perguntas respondidas pela jornalista da Funai. Pela tradição, a aldeia espiritual dos Bororo é no fundo do rio e por isso, no passado eles enterravam seus mortos num cesto, no fundo do rio, fincavam um tronco e o enfeitavam com penas coloridas para o morto ficar feliz. Hoje, com a interferência da igreja, foram obrigados a abandonar a tradição e podem realizar o rito até a lavagem dos ossos que, em seguida, são enterrados em cemitério, conforme os católicos o fazem.

Comentário: Esse é apenas um lado da história. Sabemos que no início, o encontro da cultura indígena e da cultura salesiana primou pela repressão. Os padres, em sua maioria, italianos não podiam aceitar a nudez dos índios, suas crenças e costumes. Para eles, esses povos viviam em pecado, o que mais tarde foi entendido como ingenuidade e pureza. Os rituais voltaram a ser permitidos, mas os enterros deixaram de ser nas lagoas, porque o desmatamento, as queimadas, as perdas de terras para a soja, tornaram essas lagoas espaços profanos ou secos. Inclusive, hoje, não são todas as famílias que querem enterrar seus mortos segundo os princípios da cultura ou por adaptação ao catolicismo ou por não acreditarem na eficácia do ritual que teve de ser readequado devido a escassez de matéria prima, utilizada na preparação dos enfeites exigidos e de alimentos para os “protagonistas” da cerimônia.

Resquícios incuráveis da missão

Assistindo ao Fantástico dessa semana e vendo o Ritual Fúnebre dos Índios Bororo não pude deixar de lembrar de um assunto que volta e meia insiste em rondar meus pensamentos: A Dominação Cultural. Ainda mais nesse caso, em que o que está em questão são os valores das sociedades autóctones dos lugares onde houve colonização, e onde os resquícios dessa dominação nunca serão apagados. Por mais que se celebre a memória das “antigas civilizações”. Então eu digo: Antigas Civilizações é o caralho!

Acaso esse povo ainda não está aí? É claro que quase que totalmente dizimado, a cada dia mais e mais. Corrompido pela Civilização Branca-Cristã-Occidental, aquela que comanda e vence, sempre. No caso dos Bororo, em especial, me chamou a atenção o fato de como uma cerimônia de sentido tão profundo da religiosidade deste povo pôde se mostrar tão submissa à Religião Oficial, aquela que foi tão “carinhosamente” plantada no solo indígena pela “caridosa” Companhia Jesuítica. Depois de seguir à risca o ritual fúnebre, o morto em questão foi entregue como um branco para ser assistido pelos ritos católicos. E na hora da despedida final, apenas o Xamã, insistia em continuar com o ritual da tribo. Uma tentativa de manter as tradições de um povo, uma tentativa de resgatar a identidade de um povo que, como outros, luta ainda hoje para manter um mínimo de identidade, um mínimo de respeito por si mesmo. Um mínimo de memória. Eu poderia, e deveria, alongar este post falando sobre o abandono dos Yanomami nas florestas da região norte, ou sobre como são cruéis e brutais as agressões que ainda sofrem hoje em dia todos os povos indígenas, mas preservo este post, ao menos por enquanto, à dignidade e coragem desse Líder Espiritual Bororo, que insistia em chamar o seu povo à luz de uma identidade - infelizmente já perdida - bradando em meio ao povo Bororo e padres católicos:

-Porque que eu tô sozinho aqui? Nós ilhado aqui? Será que não tem Bororo aqui? Não é assim não! Porque que eu cantei sozinho aqui? Esse cesto (o cesto com os ossos do morto) tá cheio de ritual dos Índios Bororo! Quem quiser, é bom que seja assim! Quem não quiser que vá morrer que nem pato, ovo, galinha. Lá fora! Esse cesto está cheio de riquezas, mas não é riqueza de branco. É a riqueza Bororo.⁶

Comentário: As pessoas que registraram o evento, estavam entre os Bororo pela primeira vez, portanto não conheciam o contexto, como quem há anos participa de seu cotidiano e sabe que o Bororo lançava o “grito de guerra” para incentivar os outros a participarem, principalmente, porque sabia que estava sendo filmado.

⁶ Textos /comentários sobre o ritual fúnebre bororo registrado para o Fantástico, Tv Globo em 2003 e que motivou Paulinho a desenvolver o seu documentário.



1.3.2 Registros em Documentários

a. Cerimônias Funerárias Bororo

Dina Levi-Strauss, 1935, 10 min.

b. Funeral Bororo

LVH:000311

Acesso:livre 02

Duração:00:46:00

Produção:Maureen Bisiliat

Sumário: O antropólogo Darcy Ribeiro fala sobre o filme Funeral Bororo, que realizou com o fotógrafo e cinegrafista Heinz Forthmann em 1953. Ao longo do vídeo, são mostradas as imagens do filme original. Darcy conta o que o levou a fazer o filme, consequência de sua amizade com Rondon; fala de sua experiência na convivência com os índios Bororo, como da sensação de filmá-los. Além de explicar a cosmologia Bororo e a prática do Funeral. O Funeral realizado e filmado foi o do chefe Cadete, amigo de Rondon.

Comentário: Gravado e editado em 1990, tem como matéria prima original o registro documental etnográfico de um funeral de um chefe da nação Bororo, realizado em 1953 pelo fotógrafo alemão Heinz Forthman e por Darcy Ribeiro. Darcy assistiu ao ritual como um representante de Rondon, que era descendente de índios desta nação. Mais de trinta anos depois, Maureen Bisilliat coloca o antropólogo numa ilha de edição para rever o material etnográfico, que sobreviveu ao tempo, telecinado a partir de um velho copião 16mm junto com mais dois rolos de som ambiente. As imagens vão reavivando sua memória e, então, presenciamos o testemunho emocionado de um dos maiores intelectuais da América Latina, ao mesmo tempo em que vemos as imagens de um ritual único.

c. RITUAL DA VIDA

Edgar Teodoro da Cunha

30 min., Brasil 2005



Legendado em português.

Sumário:

Ritual da Vida (2005, dir. Edgar Teodoro da Cunha) aproxima o público da experiência do ciclo funeral dos Bororo de Mato Grosso. O complexo ritual, articulador desta sociedade, nos defronta com as concepções bororo de a vida e de morte.

Comentário: O documentário nos aproxima da experiência do ciclo funeral dos Bororo do Mato Grosso. Este complexo ritual, articulador da sociedade Bororo, nos defronta com as concepções bororo sobre a vida e a morte, especialmente no contexto atual de contato. Por meio de uma linguagem que privilegia o sensível busca criar sentidos para as permanências e transformações do mundo bororo atual.

Para os que vêem o filme pela primeira vez, a impressão de que aqueles indígenas estão completamente isolados e com quase nenhum contato com os brancos pode ficar marcada pela ênfase somente nos processos ritualísticos e nas práticas culturais, como o artesanato e a pesca. Já em 1890, Rondon como jovem tenente, quando ainda era ajudante do então Major Gomes Carneiro, relata os difíceis contatos que se estabeleceram com os Bororo quando abriam picadas na selva e eram hostilizados pelos índios.

Naquela época os Bororo eram amontados, isto é, completamente selvagens e, portanto, inimigos dos civilizados, aos quais hostilizavam, em represália às perseguições que lhes eram feitas por estes, desde a época da descoberta do continente (Rondon, 1946: 223)⁷. Magalhães continua a exemplificar esse primeiro contato dos índios Bororo com a Comissão e as decodificações de signos no contato inter-étnico quando diz que:

os índios espreitavam os mínimos movimentos dos chefes e das turmas de construção e muitas vezes os dois engenheiros-militares se curvaram a ultimatoss dos Borôro, desviando o rumo de certos alinhamentos, onde os índios fincavam suas flechas de intimidação, quando percebiam, pela direção do traçado, que o pique iria incidir em uma de suas aldeias (...). Assim, pela bondade e pela tolerância, enchendo de brindes os lugares freqüentados pelos selvícolas, acabaram os Bo-

⁷ Foi mantida a forma escrita escolhida pelo autor do texto.



rôro por se arriscar a entrar em contato com os acampamentos da Comissão e confraternizar com os civilizados (Idem).

Posteriormente os contatos na selva e a aproximação com os serviços da Comissão levariam Rondon a usar os préstimos dos índios, levando-os a trabalhar nos serviços mais difíceis e fazendo “substituições” pelo fato de a Comissão contar com poucos recursos e falta de pessoal:

Os Borôros prestaram seu concurso para a construção das linhas telegráficas do Sul do Estado. Durante longo período, no qual a dificuldade de recursos pecuniários e de pessoal para o contingente militar ameaçava a suspensão dos trabalhos, o General Rondon obteve turmas diárias de 100 a 150 Borôros para os serviços mais penosos através de pantanaes. No decorrer do dia, quando o sol atingia á altura máxima, os Borôros procuravam esconder-se na mata, para se defenderem do calor exaustivo. Conta-se então que só o General obtinha deles o trabalho nessas horas de sol quente, fazendo-os rir e retomar o serviço, falando-lhes em Borôro, em termos que os alegravam e convenciam (Magalhães, 1942: 324).

E completa de forma apoteótica sua visão do contato com os grupos indígenas enfatizando o roteiro positivista do progresso na nação, através do sonhado roteiro da passagem da condição de “selvagem” para a condição de “civilizado”, quando afirma em outro momento:

Os dois grandes militares haviam assim estabelecido as bases verdadeiramente sólidas sôbre as quais as gerações futuras e as futuras organizações dos Serviços de Proteção aos Índios deviam construir a obra humanitária da aproximação e incorporação do Índio à Civilização, tão belamente preconizadas pelo grande estadista brasileiro José Bonifácio de Andrada e Silva (Rondon, 1946: 224).

Em um artigo publicado em 1942, na revista *America Indígena*, continuando a citar José

Bonifácio, Rondon enfatiza os cinco mandamentos criados por ele para propiciar “os meios de que se deve lançar mão para a pronta e sucessiva civilização dos índios” e, entre eles, o quinto mandamento que propõe incentivar a miscigenação dos povos indígenas com brancos e mulattos.

É possível verificar que antes mesmo do estabelecimento das missões salesianas entre os Bororo, a própria Comissão havia feito contato amistoso com os mesmos, mas tanto no livro *Índios do Brasil* quanto no filme *Rituais e festas Bororo* não é citada a presença missionária, apesar de aparecer imagens de uma usina de cana-de-açúcar (244-247). Novaes lembra que são os missionários que introduzem o trabalho agrícola e, entre outras culturas, a cana-de-açúcar (1993: 145), e cita a fonte original que comprova que a presença missionária na área era atuante em 1906, quando índios Bororo do rio São Lourenço entraram em contato com os missionários (Novaes, *op.cit.* p.155). Assim, as cenas do trabalho na usina de cana-de-açúcar que aparecem no livro como fotogramas faziam parte inicialmente do material bruto do filme.

Toda a captação das imagens transcorreu durante um ritual funerário Bororo, que é marcado por momentos de danças, cantos e uma profunda interação entre todos os indivíduos. A idéia de ser Bororo, de encontro com uma identidade cultural, é integralizada no processo de um ritual funerário. O filme condensa esta prática de uma forma simplista, reduzindo sua dimensão temporal. Se um ritual funerário pode durar meses, o filme não nos permite nem mesmo perceber uma passagem diária. Tudo parece acontecer de forma linear, constante e, até mesmo, em um só dia. Em nenhum momento do filme a dimensão temporal do ritual é dada a perceber ao espectador. Só no começo é dito em uma cartela que a pesca dura alguns dias. A pesca, entretanto, já faz parte da preparação do ritual, que fica claro quando o filme, através de uma cartela e de uma seqüência, mostra-nos a fartura de alimentos, principalmente peixes, no meio de uma série de danças.

Se é possível dividir metodologicamente o filme em dois momentos - a preparação do ritual e o ritual propriamente dito -, é também possível perceber diferenças na relação da câmara com a ação desenvolvida à sua frente. No primeiro instante, a câmara dirige, em parte, a ação dos indivíduos e escolhe-se o lugar para filmar a ação e o sujeito a ser filmado. A presença da câmara é muitas vezes anunciada pela inquietação dos sujeitos filmados que constantemente



repetem olhares para o extra-quadro antes de olhar diretamente para a máquina, estabelecendo uma pró-filmia. Ou mesmo, como no caso da pesca, a ação de morder a cabeça do peixe é feita para a câmera:

Assim o facto que apreciei de um cadáver de mulher, que, enterrada perto do Bahyto, era desenterrada todas as manhãs para ser molhada, e no oitavo dia levada para uma lagôa distante, onde a desencarnavam quatro índios, até que os ossos, depois de lavados, ficassem bem brancos, era um quadro de arrepiar os cabellos; não tomei por muitas razões e a mais forte é que elles fazem tudo isto antes da luz do dia, conforme a vontade de Boppe (divindade). Só talvez o Coronel Rondon poderia transferir a hora dessa cerimonia: nós nada obtivemos (Magalhães, 1942: 325).

O excêntrico ritual funerário perderia seu impacto “selvagem” e sua originalidade caso se mostrasse a outra face dos Bororo em processo de aculturação. A omissão dos salesianos na edição do filme toma um rumo muito interessante, quando se constata que é exatamente o ritual funerário um dos pontos de maior assombro dos mesmos com as práticas culturais desse povo e um de seus focos de concentração da ação missionária, chegando até mesmo a produzir interferências na dimensão temporal, quando propõem um tempo maior entre processos de culto ao morto, desenterrando e descarnando o cadáver para ornamentá-lo, fazendo essa interferência com justificativas assépticas, como diz Novaes:

Além das inúmeras disputas que os missionários travavam com os bari, um dos costumes com que os salesianos mais se debateram foi o funeral Bororo (...). De todas as mudanças que os missionários vão tentando introduzir nas questões funerárias, esta parece ser a única que definitivamente foi incorporada pelos Bororo, que hoje esperam cerca de dois meses, a partir da morte de um indivíduo, para ornamentar os seus ossos (1993: 160).

Se, por um lado, os salesianos se consideravam vitoriosos na interferência



do ritual, a autora diz que os Bororo, por outro, aceitaram, pois, passaram a ter mais tempo para se dedicar aos inúmeros rituais permitindo, dessa forma, afastar-se das imposições de trabalho, escola, cerimônias cristãs, etc., atividades esquecidas neste processo ritualístico, pois como diz Novaes, o funeral Bororo era visto pelos salesianos como uma verdadeira cerimônia diabólica, um culto ao horror (...). Combater as práticas funerárias dos Bororo implicava não apenas coibir todos aqueles rituais, mas, fundamentalmente, fazer com que índios passassem a enterrar seus mortos em cemitérios cristãos (idem, p.161).

Ainda segundo a autora:

De pontos de vista diametralmente opostos, a Comissão Rondon e Missão Salesiana produzem uma imagem dicotômica do índio Bororo, entre o selvagem e o civilizado, que se tenta construir ou se manipular no começo do século. Novaes cita trecho no qual no ano de 1908, durante as comemorações do centenário da passagem de D. João VI pelo Brasil, foi realizada uma grande exposição e o inspetor dos salesianos teve a idéia de enviar os meninos Bororo, participantes da banda de música, da colônia do Sagrado Coração de Jesus, a se apresentarem no Rio de Janeiro. Os jovens foram ensaiados pelo alfaiate chefe do colégio de Cuiabá, que era também um bom maestro de música. Receberam uniformes e foram dispensados dos trabalhos agrícolas. Toda a viagem foi custeada pelo governo (Novaes, 1993, p.169).

Entretanto, citando Baudrillard, quando distingue simulação de representação, diz Novaes que “em determinados momentos desta relação, aquilo que é representação para um é vivido como simulacro para outro, e vice-versa”. Em seguida passa a analisar eventos que comprovam sua tese, principalmente a introdução da cruz em uma praça central da aldeia Bororo, em lugar da tradicional casa dos homens, destruída pelos próprios Bororo, influenciados pelo maniqueísmo imposto pelos missionários de ser lá o lugar do “demônio”, e a complexidade da



absorção dos signos tornando-se seu próprio simulacro, “um referente desreferencializado”.

A cruz permanece no local onde foi instalada, sua presença é visível e de alguma forma os valores a que ela remete foram sendo gradativamente incorporados. Não da dimensão ou do mesmo modo do que os missionários supunham e, muito menos, em detrimento à realidade anterior. A casa dos homens foi reconstruída pelos Bororo, longe das vistas dos padres; seus rituais e, fundamentalmente os funerais, que tanto horrorizavam os salesianos, continuaram sendo realizados (Novaes, op.cit.,p. 178).

Diferentes projetos ideológicos e claramente uma manipulação em via dupla da imagem do índio para justificar atos, fatos, valores morais e também angariar recursos, públicos e privados são veiculados pelo Brasil e exterior através dos documentários, inclusive as fotos apresentadas por Novaes encontradas nos arquivos da Inspetoria Salesiana de São Paulo, datadas do começo do século, reforçam uma tentativa de mostrar somente um lado da relação, e essa parcialidade seria para afastar a idéia de que os Bororo ainda viviam uma “vida nômade e selvagem”. As fotografias mostram índios no trabalho de marcenaria, segurando uma bandeira nacional, uniformizados com estética militar; no campo, com enxadas; e em uma das mais impressionantes imagens aparecem cinco índias vestidas com o mesmo tipo de estampa e mesmo tipo de vestido, que cobre todo o seu corpo, retratadas com um tear na frente de cada uma delas; como uma introdução à Revolução Industrial, e entre elas uma freira entrelaça suas próprias mãos com um olhar angelical para a câmera (idem, p.189). Ou, como a autora afirma, “nestas fotos aparecem, ‘objetivados’, os resultados deste trabalho missionário. São cerca de cem fotos, com temas muito recorrentes, que procuram tornar visíveis as possibilidades do método salesiano” (idem, p.185).

As transformações da vida e do comportamento dos Bororo podiam ser vistas e divulgadas para um olhar distante dos grandes centros ou da Europa para comprovar também, dessa forma, um simulacro, pois, como afirma Novaes em várias passagens, os Bororo nunca deixaram de realizar seus rituais funerários, até mesmo desenterrando seus mortos dos cemitérios



cristãos⁸.

1.3.3 A hora e a vez da Antropóloga Dra. Renate Viertler

Viertler, comentando uma passagem do mito de *Baitogogo*⁹ expressa o rigor com que os Bororo se desincumbem dos conselhos e avisos dos chefes moribundos. É necessário satisfazer da melhor maneira possível a vontade de um morto, sem temer as conseqüências incômodas destes desejos. Caso contrário, tal como o mito, a alma do morto desrespeitado se enfurecerá e retaliará com mais sofrimento, com “cegueira”, quando os infratores deixam de ver, “compreender” os verdadeiros perigos para a sua vida.

Segundo Schaden, a metamorfose de seres humanos em animais, tal como ocorre com os súditos infratores às regras estabelecidas por *Baitogogo* que acabam se transformando em ariranhas e entrando nas águas, pode ser interpretada como sendo expressão de degradação moral, um castigo explicável por alguma infração de natureza consciente ou inconsciente. Evoque-se o peso dado a sonhos e visões ligados a almas de parentes que, quando de mau agouro e mantidos em sigilo, podem causar malefícios à comunidade. E, segundo o mito de *Baitogogo*, a infração dos súditos é representada pela negligência em oferecer tabaco ao chefe morto, oferta básica indispensável aos ritos de investidura do “substituto” do morto e de benzimento de espécies naturais mortas, destinadas ao alimento dos Bororo.

No plano afetivo, a intensidade e a rapidez das atividades cerimoniais impedem que se cristalizem conflitos durante o desenvolvimento dos longos ciclos funerários, diluídos também pela presença obrigatória de parentes clânicos do morto vindos de outras aldeias e pela idéia de que, em nome dos mortos, não se deve desrespeitar a outrem. Contudo, a gama de sentimentos e emoções fortes não é suprimida - os enlutados têm espaço para manifestar a sua raiva e tristeza; os dançarinos, garbosos, seguem exaustos, o ritmo implacável dos chocalhos dos “puxadores”

8 Este texto é resultado da leitura e paráfrase do artigo do professor Departamento de Multimeios do Instituto de Artes - Unicamp e Fernando de Tacca: Rituais e festas Bororo: A construção da imagem do índio como “selvagem” na Comissão Rondon, publicado na Revista de Antropologia, vol.45 n.1, São Paulo, 2002.

9 Assim como os cantos de caça, os cantos de pesca, segundo a mitologia Bororo, têm sua origem com os chefes Baitogogo e Akaruio Borge, como personificação da Alma Bororo perdida no tempo. A existência destas entidades para os nativos, como força conceptiva, reforça a essência dos princípios da aldeia e da nação Bororo como um todo. Estas entidades, inimagináveis fisicamente, formam a estrutura da gênese deste povo e sua ligação profunda com a morte. Após a criação dos textos e dos cantos (que se confundem com a própria gênese Bororo) pelos chefes (ou almas) totemizados, os mesmos foram passados para os primeiros chefes que representam a corporificação destas divindades, sob a forma humana: Bakoro Kudu e Akaruio Bokodori. A cada ritualização dos cantos de pesca, o líder do clã assume uma posição de representação da divindade, como que por possessão, com a função de estabelecer o contato com forças sobrenaturais, como um canal que liga (e identifica) a intenção ritual com a fonte mítica dos cantos. “Os cantos são o código dos feitos de heróis lendários, das instituições, dos adornos, das ações célebres de algum membro da tribo, intimamente ligado a seu totem”. (Enc. Bororo, vol.III. p.2)

de canto, realizando belas coreografias aos olhos críticos dos chefes do clã enlutado; membros da comunidade mais distantes do morto têm o espaço para aproximação podendo “chorar” junto com os enlutados, demonstrando um comportamento respeitoso e circunspecto, prestigiando a realização das cerimônias com admiração por tantas belezas. Assim, alegria e sofrimento coexistem durante os funerais assim como coexistem vida e morte que não se opõem mas conversam entre si, tal como o fazem, no mito, *Bakororo e Itubore*, ou *Baitagogo e Boroge*, decidindo, juntos, quanto ao que fazer para fomentar a coesão da aldeia, como se juntarem e como se separarem para voltarem a se encontrar e separar até o fim dos tempos.

Vida e morte não se opõem, mas se interpenetram, almas de vivos conversando com as de mortos, resolvendo os problemas da vivência, da convivência e da sobrevivência do homem, sem se saber exatamente a que lado pertencem as vozes, se ao lado da metade dos *Tugarege* ou ao lado da metade dos *Ecerae*, se ao lado dos vivos ou dos mortos. Os dois lados juntam-se após a separação para planejar mais uma façanha conjunta, integrando-se em um plano comum, tal como o fazem os irmãos *Bakororo-doge*, “irmãos” pelo fato de partilharem de uma mesma estratégia de luta, de uma mesma metade ou “lado”, contra inimigos comuns, entre os quais o próprio medo da morte.

E, no plano psíquico, o Homem teme um inimigo especial, o caos, a desordem, a impossibilidade de se comunicar com o seu semelhante, com outros seres dotados de vida, com um sentido de vida. A comunicação envolve, muitas vezes, desafios profundos que, quando alcançada por meios criativos por alguns poucos indivíduos, dissolvem o pavor de Morte e o apego desmesurado à Vida já que, o que importa para tais Homens especiais, é menos aquilo que o torna transitório, mas aquilo que o insere na eternidade de um pantheon de ancestrais. Segundo os Bororo, o que importa a estes Homens não é que ele vá perder o seu corpo um dia, mas que ele seja apagado da memória dos seus se não tiver alguém que cuide de seus ossos da forma pela qual foram cuidados, os ossos de seus ancestrais. Isto porque se ele chegar a brigar com o clã dos seus potenciais “substitutos”, inviabilizará a cooperação destes para o seu funeral, esvaziando de sentido a vida pessoal, razão única e suficiente para “beber até morrer”¹⁰.

Estes fatos narrados sucintamente pretendem fixar para quais aspectos do ritual fúnebre voltam-se os olhares dos não índios, seja pelo foco de uma câmera, construindo mapas fotográ-

¹⁰ Devido a propensão dos Bororo ao alcoolismo esta é uma das razões que citam para justificar seu vício.

ficos e vídeográficos, ou via discurso linear escrito aprisionado em um suporte material estático. Nesses contextos observamos o rito fúnebre “heterorrepresentado” como uma ação teatral, um espetáculo catártico, momento suspenso, isolado do cotidiano.











Capítulo II

O funeral bororo, um campo cultural intersemiótico

2.1 O Funeral como texto Cultural

O rito funerário é a prática mais primitiva que persiste até hoje entre os homens. Segundo Edgar Morin esse ritual existe, porque a morte, apesar de estar no cerne de todo ser humano, este ainda não conseguiu domá-la, ou sequer, compreendê-la. Assim, “os ritos manifestam vivo desejo de atenuar a morte, de ultrapassá-la, numa palavra, de negá-la”. Tudo nos indica, portanto, que o *homo sapiens* é atingido pela morte como se por uma catástrofe irremediável, que ele vai levar em si, uma ansiedade específica (a angústia ou horror à morte cuja presença torna-se um problema vivo), que afeta sua vida. Tudo nos indica, igualmente, que esse homem não só recusa a morte, mas a rejeita e tenta saídas pelos ritos, pela magia, pela religião, pela sociedade, pela família.

Como já afirmamos anteriormente a família preenche um vazio importante aberto no homem pela dilaceração e a angústia causadas pela morte, afinal um indivíduo que morre é alguém que deixa o grupo e de alguma forma é preciso recuperá-lo para que a espécie não se acabe. A dor e a tristeza da perda encontram alento na alegria e na esperança do nascimento, símbolo da ilusão de vitória sobre a morte e de vida eterna. Segundo Bystrina, há um outro momento em que o homem descobre sua capacidade de refazer-se, reconstruir-se, ou seja, de superar a realidade físico-biológica e “fazer” cultura.

Neste sentido, o animal simbólico que é o homem não mais vive preso às fronteiras do universo físico, mas reserva para si e para as gerações futuras o sem-fim do universo simbólico via linguagem. A linguagem, através da qual as sociedades humanas se unificam e constituem, é um mútuo perscrutar-se entre o sujeito e os objetos, sendo ao mesmo tempo uma barreira e uma lente que permite ampliar a percepção desenvolvendo um complexo sistema comunicativo

que promove intervenções tão profundas na vida que a investigação de seus mecanismos torna-se indispensável, para que possamos perceber a realidade humana e social se confundindo com os domínios do simbólico e da cultura, através da ação do trabalho e da inteligência do próprio homem.

A abertura da noção de homem para a vida não só é necessária à ciência do homem, também é necessária ao desenvolvimento da ciência da vida; a abertura da noção de vida é por si própria, uma condição da abertura e do desenvolvimento da ciência do homem. Por esse motivo, os Bororo, além de priorizarem as questões da vida e da morte, que tanto preocupam os seres humanos e as ciências, de um modo geral, buscam na beleza e na profundidade de seus rituais justificar o início e o fim do ciclo da vida humana de uma forma mais amena, por meio da eternidade da alma, considerando que para eles, os mortos ali representados pelos ossos e crânios enfeitados, transformam-se em Aroe e podem circular pelos três céus revisitando a aldeia, seus parentes, tanto para apoiar ou premiar quanto para castigar, uma vez que as metas fundamentais da instituição passaram a ser a promoção de uma abertura democrática à diversidade cultural humana (tanto no sentido do tratamento com seu objeto quanto no tratamento com os seus diferentes públicos) e a desconstrução dos discursos naturalizados sobre o mundo e a sociedade buscando compreender e experienciar outras lógicas culturais de articulação de sentidos para a realidade.

Durante o funeral bororo, rito que pode acontecer por até três meses¹¹, toda a comunidade é envolvida e tudo o que acontece deve respeitar as condições da aldeia. Não só os eventos em torno da cova ou da Casa Central, mas, toda caça e pesca que chega a aldeia, as araras que sobrevoam as casas, chuvas, ventos e trovões, tudo está relacionado com a morte e suas causas.

Todos os dias e noites acontecem sessões de canto e choro em homenagem ao finado e também em preparação da alma para que ela se fortaleça e consiga se desprender da carne e transformar-se em arara para chegar ao céu vermelho. Os homens soam seus chocalhos, mas apenas os pequenos, *baporogu*, também usam *ika*, *ká*, pinturas e adornos corporais representativos de seus clãs e também do finado, as mulheres choram, mas de uma forma ritual, a presença

¹¹ antigamente o cadáver permanecia na cova por um período de 30 a 45 dias, hoje esse período chega até a três meses. Uma observação pessoal é que esse tempo se estende principalmente quando o falecimento ocorre em uma situação que a pessoa está impregnada de medicamentos alopáticos ou em estado de embriaguez.



delas também não acontece deliberadamente, há sempre o respeito à reciprocidade clânica e à representação do finado. Estas sessões sempre são realizadas diante dos pertences daquele que deixou o grupo ou na casa onde habitava. Todos sabem quando é necessária a presença das mulheres e o momento exato em que devem retirar-se. Sempre que a alma ou um espírito deve se fazer presente, apenas os homens permanecem e as mulheres retornam para suas casas e cuidam para que os meninos ainda não iniciados na vida adulta e as meninas não presenciem este momento sagrado da vida masculina.

Uma das entidades espirituais que se apresentam no funeral são os *aije* que ajudarão a alma a não deixar a aldeia, cuidam para que ela não se perca e permaneça vagando sem destino. Os *aije*¹² jamais são vistos pelas mulheres, mas, todos os escutam. Seus gritos, uns mais agudos outros mais graves, uns muito agitados outros mais serenos quase sempre são acompanhados de grunhidos, coaxares e cantos de animais do cerrado, sons que são apropriados por outros espíritos para que sempre que um bororo ouça aquele animal lembre-se de reverenciar as entidades espirituais responsáveis pelo equilíbrio e pelo caos que acontecem no mundo dos vivos.

Consideram-se os três últimos dias do funeral bororo o período mais solene, inclusive é quando acontece uma grande reunião de toda a aldeia e de convidados bororo de outras regiões. Neste momento os mitos mais importantes são revividos, principalmente, o da criação. Também os meninos que já atingiram certa maturidade cultural são entregues por suas mães para que participem de seu segundo rito de passagem¹³. Primeiro, no entanto, em que participam tendo a consciência do fato em si e suas conseqüências. É nesta ocasião que aprenderão os segredos dos homens, como vão se comunicar com os espíritos e as almas, as funções religiosas que de-

12 O espírito mais temido de todos, o único que tem uma representação material concreta: taboazinhas de uma certa madeira de vários tamanhos que, amarradas em uma vara e agitadas no ar produzem um som identificado como o produzido pelo espírito. Diz a lenda que o indiozinho *Rubugu*, andando por lugares alagadiços encontrou um pequeno *aije* parecido com um girino. Gostou do bichinho e levou-o para casa, colocando-o em um vasilha de água. Desejava que ele crescesse e se transformasse em algo fenomenal. Controlava com freqüência seu crescimento e verificou que se modificava rapidamente, havendo necessidade de ser colocado em recipientes cada vez maiores. *Rubugu* desejou fazer uma manifestação em homenagem ao bicho, mas não conseguiu devido à pobreza de seus enfeites. *Baitogogo*, porém, usando um rico diadema de penas de arara, ofereceu-lhe uma bela dança que o agradou profundamente. Então *Baitogogo* demarcou os lugares que deveria freqüentar, ou seja, lagoas povoadas de caeté, piripiri e aguapé, brejos e pedras com cavidades. Recomendou-lhe que ficasse bem escondido e quieto, pois caso os Bororo o vissem ou ouvissem seu grito, sofreriam graves danos em virtude de uma força maléfica que emanaria dele. O *aije* prometeu que obedeceria, mas ao mesmo tempo disse que se por acaso os Bororo sentissem saudades dele, que fabricassem essas taboazinhas e que as agitassem presas em um cordão que assim obteria um zunido que lembraria o seu grito. Os membros do clã dos *Aroro* do qual *Baitogogo* era chefe fizeram dele seu totem. Desde então isto passou a fazer parte dos assuntos referentes ao mundo masculino e o conhecimento desse mistério faz parte do rito de iniciação dos meninos púberes.

13 O primeiro rito de passagem para os Bororo é o rito de nomeação, quando recebem seus nomes diante de toda a comunidade e passam então a serem chamados como tal.



verão exercer e, principalmente, o respeito e a obediência que devem vigorar na relação entre o considerado mais forte e o protegido, o jovem e o ancião, o mais sábio e o aprendiz. Passam por algo que, no entendimento ocidental, poderia ser chamado de prova de coragem. É uma forma de ensinar que o conhecimento tem determinado valor e possuí-lo ou conquistá-lo implica uma grande responsabilidade: dominar o poder de mudar o mundo, ainda que este mundo não ultrapasse o espaço territorial que consegue percorrer em sua vida.

Tudo começa com a abertura da cova de onde se retira o cadáver que é lavado em água corrente para que, com a ajuda dos vivos, tenha a carne desprendida dos ossos. Assim como a alma deixou o corpo com a ajuda dos espíritos, os ossos lavados e limpos de toda a carne podre retornam à aldeia dentro de uma cesta fúnebre e assim permanecem até o momento em que o crânio e a mandíbula sejam transformados, simbolicamente, em uma arara.

Preparam um confortável ninho, dentro da casa central, onde devem repousar o crânio e a mandíbula já impregnados do mais nobre vermelho para, em seguida, receberem as plumas brancas que recobrem as aves recém-nascidas. Na seqüência colam pequenas penas coloridas que dão idéia de alongamento a cada camada, representando cada fase do desenvolvimento da ave, maior símbolo de beleza na concepção dos Bororo. As longas retrizes¹⁴ são cuidadosamente colocadas como alfinetes¹⁵, construindo o que os Bororo denominam *kioguaru*¹⁶. Quando a arara tem seu corpo reconstruído, falta-lhe o principal, a vida, que lhe é devolvida pela mulher. Há sempre uma parte subterrânea nos rituais difícil de explicar. Esse mistério talvez seja, a própria essência do ritual. Como se provocasse uma espécie de loucura. A nossa superfície de contato com a realidade diminui, ficamos encarcerados em uma espécie de ovo, mas tem de haver uma parte racional em nós que ordene a desordem provocada para que se possa atingir o rito fúnebre em seus nós “górdios” obrigando-o a descobrir-se e deixar à mostra os lugares por onde passam pensamentos de diversas ordens e naturezas, só passíveis de tradução em um fluxo verbal de alta dosagem lírica, como se dominado pelo comportamento soturno dos lobos. Toda a compulsiva seqüência de cenas que compõe a passagem dos mortos bororo, cada uma em um sentido, em todas suas possíveis representações, da mais alegórica à banal, da pública e solar

14 Pena da cauda das aves.

15 Hastes de lascas de taquara que servem de suporte para adornos plumários usados na cabeça, geralmente confeccionados com uma retriz como plumária principal.

16 Adorno plumário confeccionado com várias retrizes de araras, usado amarrado a cabeça de modo que as penas fiquem todas caídas ao longo da nuca, na mesma posição encontram-se na cauda do animal vivo.

à íntima, secreta e noturna, com suas respectivas codas criativas, abrange o âmago da nossa sensibilidade. Há um gosto metálico e contagiante no modo visceral como o ritual fúnebre se apresenta. A poesia, o drama e a música que o fundam em uma encantatória mescla de linguagens, cuja mágica atmosfera resulta de uma essencial simbiose entre palavra, sons e ritmos, produzidos por uma complexa combinação de instrumentos, chegam-nos em hábil combinação harmônica que aprofundam o significado da dor da morte e ampliam o prazer da vida valorizada pela força da identidade concebida em tempo de *Aroe*.

Uma das cenas, as escarificações têm início logo que as plumas recobrem todo o vermelho, cor de carne viva dos ossos pintados pelos homens com urucum. As mulheres usam dentes de piranha para escarificar o próprio corpo e derramar o sangue que escorre dos braços feridos sobre os ossos. O vermelho dos ossos intensificado pelo sangue criam uma força simbólica profunda que exprime vitalidade, no sentido de vida escorrendo sobre os ossos. É um dom de vida: a mulher oferece seu sangue para ultrapassar a dor que a torna, pelo sofrimento, semelhante ao parente do morto, porque o sente na carne e, assim, demonstra o que se pode fazer para entrar em um espaço simbólico caracterizado pela morte, que no sangue se manifesta como máxima expressão sagrada da própria vitalidade (Canevacci, 2007, p.174).

Também os homens podem dar de si, mas sempre depois das mulheres. Os movimentos escarificantes acontecem em sentido transversal aos membros. Chocalhos, tambores e trombetas ritmizam os cantos e choros. O momento é de exaltação, um transe coletivo, mas há sempre um homem preparado para interromper situações que venham a invadir os limites do aceitável provocadas durante o êxtase da escarificação. O choro, as lágrimas, o sofrimento marcam o canto ritual que convida a alma do morto a entrar na cesta.

Em uma tenda construída dentro da casa central os grandes líderes religiosos e os jovens recém iniciados chamam a alma e mostram-lhe o novo corpo que deverá ocupar. Nesta fase, os homens usam os mais lindos adornos plumários e a alma, depois de um longo período em um corpo inerte que só bebia água e um outro período mais breve, em que permanece vagando entre o céu e a terra, precisa recuperar suas forças. Água e fumo lhe são então oferecidos. Os que já presenciaram este momento, afirmam que tanto a água quanto o fumo são totalmente consumidos. Assim, pronta para a nova vida, tudo que lhe havia sido útil para viver na terra

deve ser incinerado. Desta maneira todas as obrigações humanas deixam de existir. Ao pôr do sol do último dia a alma enfim liberta-se do mundo dos *boe*¹⁷ e segue para o céu vermelho. Isso só é possível, porque agora tornou-se jovem e forte e pode voar para este céu onde só vivem araras.

Esta fase encerra-se com o *Roia Kurireu*, Grande Canto, agora todos os homens soam seus *bapo kurireu*, o chocalho grande, usam todos os enfeites e dançam pulando em um círculo dentro da casa central, as mulheres dividem-se em dois grupos, um acompanha a dança, com as mulheres igualmente adornadas e o outro grupo canta. Todos se envolvem até que a noite chegue. A grande cesta que contém todos os ossos do morto é levada a sua casa para a última evolução coletiva, desta fase, e depois segue para uma lagoa.

Antes de deitarem seus mortos no fundo das lagoas, o “cemitério” dos bororo eram as cavernas, hábito renegado devido à constante profanação dos restos mortais de seus entes queridos. A escolha do local, dentro da lagoa, onde será depositada a cesta funerária, é meticulosa e considera vários aspectos. O mais importante é determinar em que ponto da lagoa o céu toca a água. É um ponto profundo, tão profundo quanto próximo do céu e para que a cesta permaneça em posição de alçar vôo é fixada com a ajuda de uma longa vara de bambu que toca simultaneamente o fundo da lagoa e o céu, formando uma via de acesso. É o falo da morte. Fecunda a terra na água e origina uma nova vida, no céu vermelho. Caminho que a alma, por certo seguirá.

Depois que o corpo deixa de existir e a alma segue seu caminho, o equilíbrio entre os *aroe*¹⁸ está novamente restabelecido, mas a tristeza ainda persiste na aldeia. A natureza leva o que os *boe* têm de mais precioso, a vida, a vida de um membro da comunidade e não deixa nada em troca. Então, para restabelecer a harmonia entre os vivos é preciso que o morto seja vingado. Respeitando-se a reciprocidade clânica, um caçador deve tirar da natureza o que ela tem de mais valioso, de mais significativo. Um grande felino ou uma grande ave de rapina. A família somente sairá do luto quando receber o *mori*, ou seja, uma oferenda, um presente que pode ser um couro de felino ou de um grande gavião. Em reconhecimento pela vingança realizada, o caçador recebe mais um nome e passa a ter direitos que o identifica como o indivíduo que merece todas as honras do clã do vingado e assim o rito funeral pode ser encerrado.

¹⁷ Boe é a palavra que designa o ser humano na língua bororo, aliás, é a expressão com que se denominam.

¹⁸ Alma, assim os bororo denominam as entidades que deixaram o corpo e chegaram ao céu vermelho.



Atualmente, nas comunidades de Meruri e Garças, os fatos já não ocorrem mais dessa forma. Outros costumes foram assimilados. Houve uma grande influência do cristianismo, a falta de matéria prima tradicional induziu uma série de adaptações, questões de saúde pública impedem a imersão das cestas funerárias nas poucas lagoas que ainda existem, apesar de a magnitude do ritual e a importância para a manutenção da cultura permanecerem intactas. A entrega dos restos mortais à natureza, algumas vezes, é realizada por meio de uma cerimônia sincrética¹⁹. Alguns manifestam sua vontade ainda em vida, outros é a família que decide se as honras fúnebres serão apenas na cultura Bororo, apenas cristã ou mesmo nas duas. Os motivos da decisão são vários, os anciãos dizem que os jovens não querem mais ser bororo, outros temem que o consumo excessivo de álcool atrapalhe a execução correta das funções rituais e a alma, sua ou de seus familiares, não consiga encontrar o novo corpo para seguir para o céu e fique vagando, então, depositam confiança no sacerdote cristão que, para eles, tem o poder de encaminhar as almas para um lugar digno. Porém, algumas fases da vida Bororo acontecem apenas durante o funeral tradicional como, por exemplo, a presença dos *aije*, o rito de passagem dos meninos para a vida adulta.

Durante toda a história de contato com os Bororo, muitos pesquisadores observaram e registraram a cultura deste povo, sempre dedicando atenção especial ao funeral, momento em que a comunidade representa os mitos e a tradição e é revigorada, porque entendem que é por meio da morte que a vida ganha força, a dos que estão na terra e também dos que a deixam. Livros, fotografias e filmes foram produzidos por pesquisadores anônimos e por ilustres e, entretanto, infelizmente, não podemos citar nenhum trabalho assinado por um Bororo, apesar de terem participado e terem sido citados como informantes, todos os relatos são apresentados passando pelo filtro da interpretação dos *brae*²⁰. Além disso, essas obras foram concebidas e produzidas para outros receptores que não os *boe*, desprezando a emoção em favor do método, das regras inflexíveis que encobrem a espontaneidade fortemente emocional das seqüências rituais, capaz de romper as barreiras cognitivas e culturais.

Nas comunidades bororo é cada vez maior o número de jovens em curso de graduação

19 Sincretismo (do grego συγκρητισμός, originalmente “coalização dos cretenses”, composto de σύν “com, junto” e Κρήτη “Creta”) aqui utilizado no sentido de fusão de doutrinas de diversas origens, seja na esfera das crenças religiosas, seja nas filosóficas. Na história das religiões, o sincretismo é uma fusão de concepções religiosas diferentes ou a influência exercida por uma religião nas práticas de uma outra.

20 Expressão que designa pessoas de origem não indígenas.



e já graduados; e é certo que estão aptos para prosseguirem em carreira acadêmica e muito em breve surgirão publicações autorrepresentativas, mas enquanto estas forem elaboradas apenas na linguagem escrita, poucos bororo poderão avaliar o teor destes documentos. Quando um *bakaru*²¹ transforma-se em um texto escrito, este imediatamente passa a ser representado por um sistema de códigos que não foi desenvolvido pela cultura do representado e mesmo que a língua usada seja a bororo, esta já passou por um processo de tradução, então como saldo teremos uma representação que antes de tudo utiliza-se de dois códigos criados por observadores externos e que ainda não foram totalmente dominados por este povo.

Como exemplo deste não domínio, podemos citar a ocasião em que Gerson *Enogureu* contava-me um *bakaru*, sobre como os bororo conheceram o *aije*. Em sua versão, que ouviu de seu tio, *Rugubu* libertou o animal que havia crescido muito e *Baitagogo* determinou que este permanecesse escondido dentro de lagoas e assim assumiu a forma de um hipopótamo. Este animal não faz parte do universo bororo e a transcrição deste mito foi realizada por um europeu. Além disto, quando Gerson contava, disse ainda que nunca havia visto este animal, apenas na televisão e não compreendia porque *aije* se parece com um hipopótamo se seu pai nunca lhe contou nada sobre este animal, mas, sabia que era assim, porque estava escrito.

Gerson é filho de pai e mãe bororo, nasceu e cresceu em Meruri, há mais de quinze anos assiste à televisão, apenas canais abertos. Na escola de sua comunidade realiza atividades de imersão na cultura bororo, leciona matemática e tem graduação em pedagogia indígena. Este fato torna claro que existe um conflito entre a cultura vivida e a lida, com certeza seu tio, quando lhe contou sobre o *aije*, não conhecia hipopótamos e nem havia lido este *bakaru*.

Atualmente, os bororo de Meruri possuem pelo menos três referências culturais, a televisão, o cristianismo e a sua própria. Conseguem viver este sincretismo, às vezes, entram em conflito e em outras se harmonizam. O fator comum entre todas as referências é a sua forma de transmissão, a oralidade. Sendo um povo de tradição oral tudo o que ouvem é tão verdade quanto aquilo que vivem e aquilo que é lido não é escutado, não possui a relação presencial. A experiência da leitura é individualizada e grupos de letras organizadas sequencialmente e armazenadas de forma compacta exigem uma interpretação linear, permitindo algumas vezes a

²¹ São as histórias contadas pelos anciãos, podem descrever eventos presenciados, histórias ouvidas, mitos e até mesmo ficção, sua característica principal é que quando ouvida passa a ser verdade.





transversalidade (que também é linear). Entre os povos de tradição oral o ato de transmissão dos conhecimentos permite, ou melhor, dizendo, estimula interpretações e raciocínios que se desenvolvem em direções e planos diversos. Existe uma interação, no sentido pleno da expressão, na qual contador e platéia têm o poder de marcarem definitivamente a narrativa com suas emoções e retransmiti-la modificada.

Eis que podemos assim entender a autorepresentação que Paulinho *Ecerae Kadojeba* vem praticando com seus vídeos documentários, considerando que é um bororo, que vive a sua cultura, e tem como legítimas as versões de suas narrativas audiovisuais sobre o funeral bororo. Esta legitimidade é reforçada com a participação da comunidade aceitando este trabalho e entendendo-o como de utilidade comunitária.

Empregando a tecnologia para produzir suas próprias referências, a comunidade passa a compreender o processo de produção midiático e conseqüentemente desenvolve um raciocínio crítico a respeito de outras representações de sua cultura. Este é um processo que ainda está se desenvolvendo, porém, em ritmo muito diferente do da dominação das línguas escritas iniciada por eles há quase um século e, como pudemos comprovar, quando, certa vez, em meados do ano de 2007, estávamos na casa de Paulinho analisando algumas imagens de um outro funeral, que havia terminado há pouco, e uma bororo entrou perguntando sobre o que assistíamos e logo entendeu as imagens na televisão. Disse-nos que para ela era muito importante esta apresentação, porque não teve como se deslocar até a aldeia Garças para o funeral e precisava cumprir sua obrigação. Então, sentou-se e chorou, não de tristeza, mas aquele pranto era o que tinha a obrigação clânica de expressar no decorrer do funeral. Depois disso, prosseguiu assistindo normalmente. Continuamos a trabalhar e ao fim de uma cena ela levantou e saiu, sem nada dizer. Imediatamente perguntei a Paulinho o que havia acontecido e a explicação foi a seguinte: “ela entendeu que a apresentação não é uma reapresentação do funeral e saiu no momento exato que as mulheres não podem ver”.

Da mesma maneira que não dominam plenamente a escrita²² ainda estão aprendendo a explorar recursos tecnológicos como, por exemplo, os de produção audiovisual e de informática. Durante os oito anos de convivência com os Bororo já os acompanhei em várias pesquisas,

²² Os bororo de todas as aldeias freqüentam escolas que seguem as determinações do MEC, algumas, como Meruri, há quase um século, outras há pelo menos cinquenta anos.



as de interesse próprio e de interesse deles: bibliográficas, iconográficas e sobre a cultura imaterial e esta foi a primeira vez que presenciei uma compreensão tão absoluta de uma narrativa.

Em contato com fotografias de familiares e com objetos antigos já se emocionaram, mas quando lêem um relato ou uma descrição que cita pessoas com a mesma proximidade afetiva, apenas concordam ou discordam, fazem comentários. Não revivem o fato como quando se deslumbram com a imagem que fala e se movimenta. Ainda que o vídeo seja uma mídia não interativa- aquele conteúdo será sempre o mesmo- é muito mais próximo das tradições orais, porque utiliza em sua composição vários códigos que os Bororo dominam, a oralidade, a corporalidade, a espacialidade e tudo isto ao mesmo tempo, o que permite uma compreensão da mensagem efetivamente maior, porque mesmo que não se domine um dos códigos usados existem outros que permitirão ao menos intuir a mensagem. Assim acontece com a televisão, a principal referência audiovisual da comunidade de Meruri.

Outro fato pode ajudar-nos a compreender a eficiência da comunicação audiovisual, sobretudo por meio do vídeo. Em setembro de 2008, durante uma oficina cultural realizada pelo Museu Comunitário e Centro de Cultura Bororo de Meruri sob a coordenação do Museu das Culturas Dom Bosco – UCDB de Campo Grande, MS, a atividade realizada tinha por objetivo revigorar o sentimento de ser Bororo através da valorização das pinturas faciais clânicas, com as quais os bororo identificam os clãs, sub-clãs, famílias, expressam gratidão e atos heróicos, uma jovem senhora, Adelina *Ikuie Taga*, nos contava sobre seu filho Leone. Naquele exato momento, ela pintava o menino, enquanto Paulinho registrava o ato com a videocâmera e tentava entrevistar o garoto de oito anos perguntando-lhe se gostava de pintar-se como um Bororo. Então, Adelina nos contou que no dia 19 de abril deste mesmo ano, data em que o Brasil comemora o “Dia do Índio”, chamou seu filho para prepará-lo para ir à escola com a pintura mais bonita de seu clã. Aprovando a idéia da mãe pôs-se diante dela. Enquanto esta preparava os materiais para iniciar a pintura seu filho indagou o porquê da mãe querer pintá-lo naquele dia. A mãe respondeu-lhe que era para comemorar o dia do índio e que por isso deveria estar identificado como um índio. Leone indignou-se e lhe disse:

— Mãe, eu não sou índio!

Adelina afirmou e reforçou:





— Como não, você é índio, sim! Ao que o filho ainda mais indignado retrucou:

— Eu não sou índio não, eu sou Bororo, índio fica pelado flechando bicho no mato.

Questionada sobre o que pensava a respeito da resposta do garoto, a mãe achou possível ser por influência de reportagens que viu pela televisão sobre índios afastados da urbanidade e que ainda andam nus e caçam animais com arco e flecha. Quando pedimos ao garoto que nos explicasse o porquê de sua resposta, apenas repetiu:

— Não sou índio. Gosto de ser Bororo.

2.2 O funeral como campo intersemiótico

2.2.1 O funeral de Mariona

Campo semiótico primário: Ritos de separação

Campo I

- Chegada do corpo na casa da morta
- Execução dos cantos *Roia Kurireu* na casa da morta
- Trasladação do corpo para a casa central
- Execução dos cantos *Marenaruie* na casa central
- Construção da cova no centro do pátio ocidental
- Sepultamento do cadáver

O corpo de *muga*²³, D. Mariona *Aroe Etaro*²⁴, chegou à aldeia do Garças²⁵, proveniente de um hospital de Barra do Garças²⁶, em um caixão convencional, em um carro da funerária. Em sua chegada, na casa da morta, *Porebaro* (seu neto), José Carlos (seu marido), Helinho e *Tadugo* (os vizinhos), cantaram o *Roia Kurireu*. Logo após, o corpo foi levado para a casa central onde cantaram o *Marenaruie* até o amanhecer. Ninguém usou enfeite. José Carlos cantou

23 Muga quer dizer mãe, uma grande mãe que cuida de todos.

24 D. Mariona, era do clã dos Kie, tinha entre 80 e 90 anos e faleceu no dia 20 de abril de 2005, no Pronto Socorro de Barra do Garças, de insuficiência respiratória.

25 Aldeia fundada nos anos 70 na Reserva Indígena de Meruri, logo após a demarcação das terras.

26 Cidade existente no Mato Grosso às margens do Rio Garças e Araguaia, quando eles se encontram.



sozinho todos os *Marenaruie* da metade *Ecerae* e da metade *Tugarege*²⁷, porque não tinha quem o ajudasse. Ainda na mesma madrugada chegaram os parentes da aldeia de Tadarimana²⁸. Aí fizeram a cova no centro do pátio ocidental da aldeia. Juntaram muitas pessoas, tanto da metade *Ecerae* quanto *Tugarege*, motivo pelo qual, segundo informação, a cova ficou muito funda.

O corpo permaneceu enterrado durante quatro meses, período em que ocorreram várias representações clânicas²⁹, normalmente nos fins de semana, como há muito foi adotado, para não interferir na rotina da aldeia. O corpo foi regado inúmeras vezes para acelerar a decomposição prejudicada pelo uso intensivo de medicamentos, pela morte, como corticóides e antibióticos da medicina alopática, em função das doenças reumáticas e da bronquite crônica com as quais Dona Mariona³⁰ sofreu durante longuíssimos anos.

Campos semióticos intermediários: Ritos marginais

Campo I

Ritos das representações clânicas:

Kaiwo Aroe

Iwodo

Toro Coreu

Toro Ekureu

Parabaradoge

Campo II

Ritual de entrega e recebimento do couro

Apresentação do couro diante da sepultura

²⁷ As duas metades do grande círculo em que as aldeias bororo estão divididas.

²⁸ Aldeia bororo no município de Rondonópolis.

²⁹ As representações clânicas são manifestações culturais que ocorrem durante a primeira fase do ciclo fúnebre, quando o corpo está enterrado provisoriamente enterrado dentro no centro da aldeia. Às vezes elas se revestem de grande solenidade, dependendo da importância do morto e da quantidade de participantes. Elas normalmente estão ligadas aos mitos, aos espíritos da natureza e são uma espécie de homenagem que os clãs fazem ao morto. Muga era uma mulher muito importante. Há muito não ocorriam tantas representações dentro do ciclo fúnebre. Foram celebradas Kaiwo aroe (espírito das folhas de palmeira acumã); Iwodo (o espírito das folhas); Toro coreu (o espírito das folhas de buriti); Toro ekureu (o espírito das folhas de babaçu); Parabaradoge (o espírito das taquaras fendidas). As representações clânicas contaram sempre com a presença de pessoas da comunidade de Meruri e mantiveram a tradição e a solenidade das representações realizadas para os mortos mais importantes.

³⁰ Dona Mariona era amada por todos. Era a bororo mais velha da Reserva de Meruri. Casou-se duas vezes e teve apenas dois filhos. As mulheres bororo de antigamente sabia como ter apenas os filhos que desejavam, conheciam os segredos das ervas associadas à rigorosa dieta que as tornavam estéreis depois de já terem os filhos desejados.



Pranto ritual

Campo III

Verificação do grau de decomposição do cadáver

Durante o período de espera para a decomposição do cadáver, o Museu Comunitário de Meruri recebeu a doação de um couro de onça de um peão de uma fazenda vizinha. Este couro foi entregue a José Carlos como o *mori*³¹ de Dona Mariona. Ele recebeu o couro levou-o até a sepultura e, virado para o sol poente, chorou ritualmente. Depois, pronunciou bem alto algumas palavras em tom recitativo, bateu três vezes com o couro no chão e o levou para a casa de *Ogwa* e *Muga*, pai e mãe rituais que, no caso, eram Kubiri, o genro e Terezinha, a filha.

O couro de onça entregue a José Carlos, apesar de não ter sido de um felino caçado especialmente para este fim foi recebido e usado com a mesma força significativa. Ficou agrupado aos pertences da morta e depois usado pelo *aroe maiwu* na solene dança que ocorre pouco antes da queima dos pertences da morta, no segundo dos três últimos dias do ciclo fúnebre.

Verificado mais uma vez o grau de decomposição do cadáver, no quarto mês em que o corpo se encontrava enterrado no pátio ocidental da aldeia e obedecendo à tradição de realizar a última fase do funeral durante o período de lua cheia, marca-se o início dos três últimos dias dos rituais³² para 19 de agosto de 2005, uma sexta-feira, decisão tomada por José Carlos que, neste caso específico exercia a função de chefe cerimonial.

A manhã de sexta-feira transcorreu tranquila e silenciosa. Logo após o almoço, alguns rapazes cochilavam na casa central, outros em redes amarradas nas mangueiras que circundam as casas. De vez em quando, via-se um que saía de sua casa e entrava em outra e ruído de crianças brincando na terra arenosa do pátio.

31 Como é sabido, antigamente quando morria um Bororo, elegia-se um representante ritual do morto denominado *aroe maiwu*, alma nova, que além de participar das diversas fases do ritual, tinha a incumbência de caçar um animal, um predador de grande porte (onça, gavião real) para oferecer suas partes, couro, dentes e garas, à família enlutada, uma espécie de compensação capaz de retirar a família do luto.

32 Ainda em Campo Grande, recebemos o comunicado da decisão e o pedido para que passássemos na FUNAI em Rondonópolis a fim de confirmar a ida do pessoal das aldeias de Tadarimana e Gomes Carneiro para participarem do funeral. A aldeia do Garças havia sido reformada recentemente para receber os parentes, todas as casas tinham suas paredes cobertas com *kodokora* novas e a casa central também havia recebido o mesmo tratamento..



Campo IV

Canto de boas vindas aos convidados

Execução dos cantos *Marenaruie* na cabeceira do túmulo

Pranto ritual das mulheres

Execução dos cantos *Aroe Enowguari Paru*

Por volta das quatro horas da tarde ouve-se o barulho do caminhão dos convidados que chegava e imediatamente os gritos das mulheres que descem do veículo com suas sacolas de roupas e enormes sacos cheios de cobertas, abraçando freneticamente os enlutados com um doloroso choro ritual. Vieram cerca de 40 pessoas entre mulheres e homens em uma carroceria de um pequeno caminhão. Isto significava que as funções rituais, haviam iniciado.

José Carlos, então, pega seus dois maracás, *bapo kurireu*, enquanto os visitantes sentam de costas para ele, momento em que inicia o canto *uawareuge*. Durante alguns minutos, canta circulando os convidados obedecendo à tradição de recepcionar aqueles que são bem-vindos. Depois, para atrás daqueles que estavam sentados no centro, os chefes de canto que vieram para ajudar, e toca com força nas suas costas com as mãos, assoprando forte as suas cabeças.

Terminado o ritual, as mulheres vão organizar suas cozinhas e fazer a comida. Enquanto isto, os homens se reúnem na casa central. Sr. Eduardo *Koge*, o líder do grupo de convidados, queria que as funções do funeral iniciassem imediatamente, mas é contestado pelos outros chefes cerimoniais presentes (*Macau*, Sr. Américo, José *Kiga*) que, em comum acordo, deixaram a decisão para José Carlos. Resolveu-se, então, que nesta primeira noite deveriam cantar cantos alusivos à caça e pesca dentro da casa central e os *Marenaruie* no pátio. José Carlos alegou que nem os *ioagarebe*³³ nem o *kiogoaro*³⁴ estavam prontos.

Depois que todos comeram, exatamente quando o sol se punha, os chefes de canto pegam seus instrumentos, *pana* e *bapo kurireu*, suas esteiras e vão sentar-se à cabeceira do túmulo. Logo que os homens começaram a cantar os *marenaruie*, ouviu-se o choro ritual das mulheres que saem de suas casas rumo ao pátio ocidental, arrastando suas esteiras para irem

³³ Ioagarebe são os objetos que enfeitam a cesta fúnebre, espécie de pregos de cabelos que depois são utilizados para adornar o crânio.

³⁴ Kiogoaro é um objeto muito importante para os Bororo. É usado pelas crianças no rito de nomeação e as acompanham até à morte. No rito fúnebre é usado para enfeitar a cesta antes da colocação definitiva dos ossos e para enfeitar o crânio tal qual foi utilizado quando criança.



sentar-se atrás dos cantores a fim de formarem o coro que esses cantos³⁵ requerem. O canto começa recitado pelos homens, depois cantado e respondido pelas mulheres numa espécie de eco, repetindo apenas o final das palavras pronunciadas pelos homens.

A lua cheia já está alta no céu quando o grupo resolve entrar para a casa central. Ali eles se ajeitam: mulheres à esquerda; homens à direita; cantores à esquerda, no centro, ao redor do esteio central, virados para o sol poente; o coro atrás. Iniciam, então, outra série de cantos denominados *aroe enowguari paro*³⁶ e depois retomam os *marenaruie*. Ali cantam e se revezam para o devido descanso durante grande parte da noite.

As funções rituais do dia seguinte começam na parte da tarde na casa pertencente ao clã dos *Paiwoe*. Os parentes de *muga* saem de suas casas e vão para esta choupana que é da metade *Tugarege*, clã recíproco dos *Kie*, e por isto mesmo o clã de José Carlos, marido de D. Mariona. José Carlos e D. Mariona, por serem anciãos, pertenciam a um grupo restrito de Bororo que ainda se casaram segundo a tradição³⁷.

A aldeia do Garças, porém, possui um número pequeno de pessoas e a casa do clã dos *Paiwoe* foi reconstruída especialmente para dar abrigo aos parentes de José Carlos que deveriam chegar com os convidados de Tadarimana, e para dar lugar às diversas fases dos rituais previstas para serem realizadas ali.

Campo V

Transferência da cesta da casa de Terezinha para a casa de Maria Divina

Chegada e posicionamento de J. Carlos com os *bapo kurireu* na casa dos *Paiwoe*

Chegada e posicionamento das mulheres na casa dos *Paiwoe*

Execução do canto *Ekureuge* na choupana *Paiwoe*

Facção simultânea de cigarros de tabaco

A cesta fúnebre deveria ter sido feita nesta casa, por uma mulher parente de José Carlos.

³⁵ Os cantos *marenaruie* falam da tristeza sentida pela morte do membro da comunidade descrevendo as qualidades do finado e tem a participação das mulheres que fazem uma espécie de coro sentadas em suas esteiras atrás dos homens.

³⁶ São cantos que falam dos peixes e dos animais. Normalmente são executados para obtenção de uma boa pesca ou caçada.

³⁷ O homem se casa com a mulher do seu clã correspondente, da metade oposta e vai morar na casa do clã da mulher que, por sua vez, pertence ao seu clã recíproco.



Na falta desta pessoa, a cesta foi feita, em tempo oportuno, pela sua própria filha, D. Terezinha, e transferida então para a choupana dos *Paiwoe*, quando a sobrinha de José Carlos, Maria Divina, com seu marido e filhos, ocuparam a casa, tão logo o caminhão com os convidados havia chegado.

José Carlos pega seus *bapo kurireu* e se dirige para a casa dos *Paiwoe*, seus parentes e, virado em direção ao clã recíproco, os *Kie*, senta-se sobre a esteira e toca forte e solenemente seus chocalhos, puxando o canto *Ekureúge*. As mulheres, uma a uma, vão chegando para sentarem-se em suas esteiras, atrás de José Carlos, sempre em direção ao clã dos *Kie*. Enquanto cantam, preparam longos cigarros de tabaco e folhas de papel, colocando parte deles em um pequeno *bako* que se encontra à frente do cantor.

CampoVI

Transferência cesta funerária em cortejo da casa dos *Paiwoe* para a casa dos *Kie*

Entrega da cesta para a filha

Repassagem da cesta para as netas

Colocação da cesta junto aos pertences da finada

Posicionamento do cantor

Posicionamento das mulheres

Execução do canto *Ekureuge*

Faccção simultânea de cigarros de tabaco pelas mulheres

Pranto ritual das mulheres

Os cantos duram cerca de duas horas e quando terminaram, Maria Divina, a sobrinha de José Carlos, toma a cesta funerária nas mãos e, em cortejo, segue para a casa da finada. Nas proximidades da casa, Terezinha, a filha de *muga*, pega a cesta e a repassa para Cristina, a neta que a repassa para Jacira, a outra neta, que, por sua vez, a repassa para outras mulheres até entrar na casa. Então, a cesta é colocada junto aos pertences de D. Mariona que se encontravam todos³⁸ amontoados na parede frontal da choupana. Sobre eles, os vários *pariko* em uso ritual e

38 Um dos objetos que se encontravam junto aos pertences de D. mariona em sua casa era o caixão que transportou seu corpo da cidade de Barra do Garças para a aldeia. O tratamento que os Bororo dão para o corpo é diferenciado. O corpo deve ser envolto em um esteira e enterrado em cova rasa. Deve ainda ser regado para acelerar a decomposição. O caixão de Dona mariona, desocupado de seu corpo, passou a ser um objeto usado por ela e por isto foi agrupado aos seus pertences para ser incinerado no outro dia à tardinha, durante o ritual de queima dos pertences do morto.



o couro da onça recebido por José Carlos como *mori*.

Novamente José Carlos estende sua esteira, senta-se com seus chocalhos diante da cesta e dos pertences de sua finada mulher e, desempenhando a função de chefe de canto, inicia o mesmo *Ekureuge* cantado anteriormente. As mulheres se aproximam sentando-se sobre as esteiras para formar o coro e preparar os cigarros. Terezinha, Cristina e Jacira, Maria Divina, por pertencerem ao grupo das mulheres enlutadas, sentam-se no chão puro, de costas para a porta da choupana, obedecendo à tradição³⁹ de demonstrar recolhimento e dor durante o ciclo fúnebre.

Os cantos se estendem, às vezes, apresentam um ritmo mais acentuado e depois, acalmam e reiniciam com o zunir quase ensurdecedor dos chocalhos dentro da pequena choupana. Nos pequenos intervalos quase imperceptíveis, todos fumam abundantemente. Isto vai se repetindo e culmina sempre com o choro quase incontrolável das enlutadas que deixam escorrer abundantemente as lágrimas pelos rostos. De vez em quando, elas assoam os narizes jogando a secreção no chão de terra batida da choupana.

CampoVII

Transferência dos *pariko* da casa da finada para a casa central

Divisão dos *pariko* entre os cantores

Pausa dos cantos na casa da finada

Posicionamento dos cantores na cabeceira do túmulo

Execução do canto *Roia Kurireu* a cabeceira do túmulo

Execução simultânea de cantos diante dos pertences da finada na casa dos *Kie*

Execução dos instrumentos musicais *ika, pana, powari* e *parira* diante do túmulo

Cessar dos cantos na casa dos *Kie*

Transferência da cesta funerária em cortejo da casa dos *Kie* até a cabeceira do túmulo

³⁹ As mulheres enlutadas são aquelas que mais sofrem e que devem demonstrar sofrimento. Antigamente, elas arrancavam todos os cabelos da cabeça no momento da morte de um membro de sua família, escarificavam seus corpos em várias ocasiões do ciclo fúnebre, não se sentavam nem dormiam em esteiras, não tomavam banho durante o período de luto. Ficavam sujas e maltrapilhas até a retirada do luto por meio do *mori*, uma espécie de vingança para com a natureza que fez perecer alguém que lhes era caro e, portanto, devem ser compensadas com aquilo que a natureza tem de mais precioso: uma onça pintada, uma onça parda ou mesmo jaguatirica ou um gavião real, transformados em belos enfeites, construídos durante um ritual festivo, uma espécie de incentivo para que voltem a se enfeitar. Hoje, essas mulheres continuam sendo aquelas que mais sofrem durante os funerais, porém, apenas cortam bem curtos os cabelos, sentando-se no chão e escarificando seus corpos durante várias etapas dos rituais. Ainda hoje muitas mulheres bororo ainda exibem com orgulho as marcas deixadas pelas escarificações em seus corpos de tantos funerais.



Posicionamento das mulheres

Adornamento da cesta funerária

Execução do *Roia Kurireu* por José Carlos diante da cabeceira do túmulo

Execução do canto *Bure Etawadu*

Aviso de que os *aije* vão chegar

Execução dos *aije* no *aije-muga*

Fuga das mulheres e crianças

Passado algum tempo, Marciano, um dos bisnetos de *muga*, entra pela porta frontal da choupana e toma em suas mãos os *pariko* que estavam pendurados logo acima dos pertences de D. Mariona, transferindo-os para a casa central. Ali, foram colocados sobre o chão em linha reta, obedecendo ao eixo norte-sul da grande habitação. Neste momento, Sr. Eduardo *Koge*, também chefe de canto, examina cada objeto, escolhendo-os segundo sua primazia clânica que deve coincidir com o clã do usuário. Depois, os distribui para os cantores ajudando cada um a ajustar o objeto em sua cabeça.

A pausa dos cantos na casa da finada indica o momento de os cantores saírem enfileirados pela porta norte da casa central para se colocarem, em semicírculo, virados para o sol poente, na cabeceira do túmulo. Pouco depois, os vários chocalhos soam vigorosamente no pátio iniciando o *Roia Kurireu* curto, canto executado apenas em ocasiões solenes, diante do morto ou de seus ossos. Enquanto isto, na casa da finada, simultaneamente, José Carlos continua executando os cantos próprios para serem cantados diante dos pertences da morta.

Aqueles que cantavam diante do túmulo pegam quatro diferentes instrumentos musicais de sopro, *ika*, *pana*, *powari* e *parira* e os executam conjuntamente. O findar da música é o sinal de que, na casa da morta, os cantos também devem cessar e o chamado para que as mulheres se aproximem e se agrupem atrás dos homens. As enlutadas, por sua vez, sentam-se separadamente no chão puro, sem esteiras e *Kubiri*, genro de D. Mariona, desempenhando a função de pai das almas, senta-se em lugar separado dos demais.

José Carlos, então, é conduzido por sua sobrinha, Maria Divina, para o cortejo que transporta a cesta fúnebre até o túmulo. José Carlos se posiciona, enquanto os homens enfeitam

a cesta com os *ioagarebe*, vários pregos de cabelo e um *kiogoaro*. Tem-se início a execução do Grande Canto denominado *Roia Kurireu* curto, desta vez, puxado pelo próprio José Carlos que se encontra de pé. Em seguida, inicia o canto *Bure Etawadu*. Terminado o canto, José Carlos avisa em um tom evocativo que os *aije* vão chegar com os *aroe*. Não demorou muito e ouviu-se os primeiros sons dos *aije* que se agitam em algum ponto fora da aldeia. O som parte do *aije-muga*⁴⁰ e é o sinal de que as mulheres devem se recolher. Os homens entram para a casa central e as mulheres espalham-se à procura de abrigo.

Campo IX

Execução dos cantos *Marenaruie* diante da cesta e dos pertences da morta

Trasladação da cesta funerária para a casa central

Recebimento da cesta pelo *aroe maiwu*

Posicionamento da cesta aos pés do esteio central

Pintura da cesta funerária

Reposicionamento da cesta junto ao esteio central

Execução dos *Marenaruie*

Construção simultânea de zunidores

Construção da saia de *toro* para o *aroe maiwu*

Pequena dança do *aroe maiwu* com o *bako* destinado ao crânio de *muga*

Execução simultânea de cantos diante dos pertences da morta e do recipiente com *iworu*

Transferência do recipiente para a casa central

Ingestão de *iworu* pelos homens dentro do baito

Posicionamento de um couro de onça sobre esteira

Dança de José Carlos com o *bako* que abrigará o crânio de *muga*

Execução dos *aije* no pátio

Entrada dos rapazes representando os *aije* no baito

Introdução dos instrumentos no recipiente de *iworu*

⁴⁰ Clareira situada a oeste da aldeia destinada aos ritos fora das vistas das mulheres. Simbolicamente associada ao sol poente e a Bakororo, o irmão mais velho da dupla que, ao deixarem a aldeia nos primórdios dos tempos, fundaram as aldeias das almas situadas no leste e no oeste. Na hierarquia dos céus bororo essas aldeias ideais estão situadas no céu vermelho, o lugar do anoitecer e do alvorecer.





Formação de círculo pelos rapazes representando os *aije*

Posicionamento dos cantores

Execução da flauta *ika*

Entrega do cesto fúnebre provisório para José Carlos

Execução simultânea de cantos na casa da morta

Esta poderia ser definida como a noite dos *aije-doge*. Homens e rapazes, inclusive os que foram iniciados no funeral anterior, dividem-se em dois grupos e saem da aldeia. Um grupo vai para o *aije-muga*, que se encontra a oeste, e outro vai rumo ao leste. O primeiro grupo é formado pelos mais experientes. Ali, amarram nas taquaras os instrumentos que foram construídos durante o dia e que ficaram em algum lugar escondidos no mato, colhem a argila que usam abundantemente nesta fase do funeral; o outro é formado por rapazes de idades variadas e pelos iniciados no funeral anterior. Cada qual com a tarefa de fazer funcionar bem seus instrumentos, aperfeiçoando seu aprendizado a respeito da sua construção, dando-lhes o melhor acabamento possível, afinando-os de forma a fazê-los soar com perfeição, uma perfeição própria de tudo que os Bororo fazem.

Os grupos entram quase simultaneamente na aldeia, encontrando-se no pátio ocidental. Os homens que chegam do oeste ocupam-se apenas de tocar seus zunidores ao redor do túmulo; os que chegam do leste entram batendo nas paredes, nos telhados das casas, amedrontando mulheres e crianças. Jogam argila nas paredes, no telhado da casa central e tocam seus zunidores por todos os lados⁴¹.

Um terceiro grupo se forma e sai rumo ao norte. É um grupo especial, composto somente por adultos, porque vão lidar com outros espíritos. Constroem outros instrumentos. Desta vez, fazem duas espécies de flautas que imitam as vozes de aves aquáticas. Uma delas denominada *tagai* que quer dizer marreco selvagem. Acendem um fogo para dar acabamento final em seus instrumentos. Enquanto os experimentam comentam uns com os outros suas lembranças a respeito de outros funerais dizendo: “olha este som está muito triste. Lembra o funeral de fula-

41 As mulheres e crianças, dentro de suas casas, permanecem imóveis em suas esteiras, às vezes segurando seus filhos e até de cabeças cobertas, tamanho é o horror que sentem. O medo é muito maior de ver o espírito do que do próprio barulho que fazem. Tivemos oportunidade de permanecer em uma das cabanas para observar. D. Melânia uma anciã que se encontrava na choupana dos Apiborege, seu clã, contou-nos amedrontada que já viu gente morrer porque ousou olhar os *aije*. De fato, cada vez que o som zunia no ar chegando forte aos ouvidos das mulheres estas cobriam suas cabeças e tapavam os olhos das crianças.



no.” E o outro responde: “é mesmo este está triste mesmo...”

Entram em cortejo na aldeia tocando seus zunidores que se misturam ao som dos instrumentos de sopro que acabaram de construir. Com sua chegada, o grupo mais rebelde se acalma e se ouvem apenas os sons dos muitos zunidores que são tocados ao redor do túmulo.

Dentro das casas, mulheres e crianças se escondem embaixo das cobertas. D. Melania, uma anciã, comenta que nos funerais de antigamente era só sofrimento, que só comiam a comida das almas, isto é, arroz e fubá de milho. As mulheres levavam os mingaus no *baito* (casa central) para alimentar os homens que estavam ali sofrendo. Lembra que em um de tantos funerais que participou duas moças curiosas e incrédulas desobedeceram e saíram de casa durante a passagem dos *aije*. Essas moças caíram por terra e os homens tiveram que buscar *jorubo*⁴² no mato para socorrê-las, mas uma delas não resistiu, morreu em seguida. As mulheres mais jovens e as meninas escutavam com atenção. Quando o barulho dos *aije* se aproximava, elas encolhiam, fechavam os olhos e se cobriam com as cobertas. Quando ele se afastava D. Melania, continuava dizendo: “é... não pode vê. É muito perigoso!”

Dentro do *baito*, estão apenas os homens adultos e os chefes cerimoniais. Os cantores, ao redor do esteio central, virados para o sol poente, fumam em abundância e cantam fazendo soar os seus chocalhos. O canto para esta ocasião é o *aije Paru*. Os rapazes, representando os *aije* aproximam-se inúmeras vezes e cada vez que jogam argila ou batem com pedaços de madeira nas paredes e telhado da casa central, os rapazes lá de dentro, quase em coro, gritam: “uóó!!!”

Terminada a passagem dos *aije*, tem início, na casa da finada, diante dos seus pertences e da cesta funerária, os cantos *Marenaruie*. José Carlos é quem canta. As mulheres fazem o coro. Já são 5 horas da manhã, quando a cesta é novamente levada em cortejo para a casa central, onde é recebida pelo *iadu*⁴³, o representante do morto que, no caso, é o próprio José Carlos,

⁴² *Jorubo* é o nome dado às ervas que só os pajés conhecem como utilizar tanto para o bem como para o mal.

⁴³ Os rituais funerários bororo envolvem ainda a eleição de um representante do morto, o *iadu* ou *aroe maiwu* que exerce importantes funções sociais e rituais. Durante o ciclo fúnebre é ele o responsável por fazer o *mori* do finado, ou seja, deve encontrar e matar uma onça ou gavião real para oferecer à família enlutada, em forma de belos adornos, para incentivar as mulheres a voltarem a se enfeitar; e em forma de esteira oferecida feita com o couro esticado da onça, ao mais velho da família enlutada, uma espécie de compensação com relação à natureza que lhe tirou aquilo que era mais precioso, mas lhe devolveu algo também precioso, o couro do animal mais temido da floresta. Dentro do ciclo fúnebre ele deve representar o finado em uma dança denominada “dança do *aroe maiwu*” que acontece na tarde do segundo dos três últimos dias. É um ritual feito fora das vistas das mulheres no qual usam adornos como disfarces para jamais ser reconhecido, incorporando a alma do finado. Depois do ciclo fúnebre ele tem a incumbência de do morto, dividindo com ela a sua caça, motivo pelo qual deve ser ignorada a sua identidade, para evitar os constrangimentos na hora da divisão dos alimentos, e motivo pelo qual o *iadu* deve ser sempre um bom caçador, o quesito mais importante na hora de sua escolha.



que a coloca encostada do lado esquerdo do esteio central da habitação.

Faz-se uma pausa e lá pelas 9 horas inicia-se o rito de adorno da cesta fúnebre. Sr. Américo como parente de José Carlos é o escolhido para pintar a cesta com os símbolos do clã dos *Paiwoe*, o recíproco dos *Kie*. A pintura é feita com *nonogo*, pasta de urucum, pó de carvão, feito com a madeira do urucunzeiro, *kidoguro*, resina retirada de uma árvore do cerrado e plumas brancas de pato doméstico. Os desenhos geometrizados das cores vermelhas e negras são feitos em apenas um dos lados da cesta.

Pronta, a cesta é apoiada do lado esquerdo do esteio central da choupana, onde encontram-se os objetos usados pelos cantores: *bako* (espécie de bandeja feita de palha de buriti) com vários cigarros, pares de chocalhos agrupados e alguns *pariko* (diademas de penas de arara), usados sempre pelos que puxam e revezam os cantos. Depois disto, iniciam um canto, uma espécie de aviso aos *aroe* que está tudo conforme a tradição.

Faz-se uma pequena pausa e José Carlos começa a recitar um *Marenaruie*. Enquanto isto, os rapazes, ali mesmo no *baito*, constroem seus zunidores de madeira para as outras fases dos rituais que devem acontecer na parte da tarde. *Kubiri* tece a saia de *toro* (folha de buriti) que o *aroe maiwu*, representante social do morto deverá usar. *Kubiri* pega José Carlos pela mão e o leva para vestir a saia, a fim de fazer a modelagem justa. Corta as sobras no comprimento com um facão bom de corte.

Ao longe, de vez em quando, ouve-se o som dos zunidores: são os rapazes testando seus produtos. José Carlos pega em suas mãos os *bako* destinados aos ossos de *muga*, faz alguns passos de dança com eles nas mãos e depois senta-se diante da cesta, repousando os objetos sobre ela. Neste momento, Apolônio pega dois *bapo kurireu* e entrega a Helinho que se encontra sentado na mureta a oeste do *baito*. O cantor⁴⁴, sem recusar os chocalhos senta-se ao lado de José Carlos e começam a cantar o *aroe enowguare*.

Concomitantemente, na casa de Mariona, Sr. Américo começa a cantar diante dos parentes dela, onde se encontra também um grande caldeirão de alumínio cheio de uma bebida chamada *iworo*⁴⁵. Obedecendo ao mesmo esquema de antes, as mulheres sentadas fazem o coro

44 Soubemos depois que Helinho, o cantor bororo mais jovem que habita na aldeia do Garças teve um entrevero com José Carlos e por isto só agora está participando dos cantos.

45 Bebida extraída da palmeira acuri utilizando seu palmito. Sem derrubar a palmeira eles alcançam o coração de sua palma e o destroem raspando as partes macias. As raspas produzem um suco que fermentado por alguns dias transforma-se em um vinho de sabor muito apreciado pelos Bororo. Esta bebida e o tabaco ertam as únicas espécies de drogas usadas pelos bororo no



viradas, sempre, para a parede frontal da casa que dá para o túmulo.

Campo X

Execução conjunta de duas flautas *ika*

Trasladação dos neófitos para o *baito*

Pranto ritual das mulheres

Posicionamento dos meninos em volta do esteio central

Saída dos homens em cortejo para o pátio central

Posicionamento dos homens ao redor da sepultura

Retirada dos objetos e restos das representações da sepultura

Colocação de água dentro da sepultura

Exumação do cadáver

Lavagem do crânio

Lavagem dos outros ossos

Recitação simultânea de um canto

Colocação dos ossos na cesta provisória

Trasladação da cesta provisória com os ossos para o *baito*

Os cantos cessam e o caldeirão com a bebida é levado à choupana central e ingerido por todos como uma iguaria muito especial e rara⁴⁶. Logo após, José Carlos estende um couro de onça sobre a esteira vizinha ao esteio central e, tomando o *bako*, que vai envolver o crânio de *muga* nas mãos, faz uma dança com passos miúdos, momento em que os rapazes, representando o *aije*, começam a bater nas paredes do *baito*, atirando argila em todos.

A seguir, entram enfileirados no *baito* e molham seus instrumentos no caldeirão com a bebida. Depois, em círculo com suas varas em punho, fazem uma pequena dança formando finalmente um semicírculo. José Carlos senta-se e logo após, do seu lado direito, Sr. Américo.

passado. É um caso excepcional utilizarem esta mesma bebida no funeral de D. Mariona. É que ela não bebia cachaça e tinha horror a que seus filhos e marido bebessem. A utilização desta bebida em seu funeral no lugar da cachaça é um sinal de respeito e principalmente de prestígio.

⁴⁶ De fato é muito rara a fabricação desta bebida devido à escassez das palmeiras acuri que ficaram restritas às terras de fazendeiros, justamente, porque são um índice de que a terra é da melhor qualidade.



Kubiri entra com a flauta *ika* e o cesto fúnebre provisório⁴⁷, José Carlos devolve o caldeirão vazio de *iworo* a *Kubiri* e o assopra em agradecimento. *Kubiri* sai com o recipiente rumo à casa da finada, enquanto Sr. Américo posicionado do lado esquerdo do esteio central do *baito* toca solenemente a *ika*.

Quando *Kubiri* chega, outros cantores estão posicionados e iniciam um canto. Da casa dos homens vem o som simultâneo de duas flautas *ika*. Neste momento, os padrinhos dos meninos que vão ser iniciados saem do *baito* rumo às suas casas, segurando-os pelos braços e introduzindo-os na choupana central. Enquanto isto, ouve-se o choro ritual das mulheres nos quatro cantos da aldeia.

Passado algum tempo os homens saem em cortejo da casa central e circundam a sepultura. José Carlos começa a tirar os objetos de cima da sepultura⁴⁸. Enquanto isto, Helinho, Sr. Américo e Emílio, genro de Terezinha, enchem a sepultura de água⁴⁹. Depois, começam a retirar os ossos da sepultura. O primeiro a ser retirado é o crânio. Esfregam-no com pequenos feixes das folhas de buriti, as mesmas utilizadas nas saias para a representação *Toro Coreu*, buscando libertá-lo de todo e qualquer resíduo de carne putrefata.

Em seguida, osso por osso, pequeno ou grande, vai sendo pescado dentro da tumba cheia de água. Os ossos limpos são cuidadosamente colocados à beira da sepultura sobre as saias de *toro* recobertas com largas folhas verdes de jenipapo. José Carlos não toca nos ossos de *muga*. Enquanto seus companheiros realizavam a limpeza, este repetia em tom recitativo incessantemente as mesmas palavras. Enquanto isto, dentro do *baito*, os meninos que serão iniciados encontram-se sentados em volta do esteio central de frente para o sol nascente⁵⁰. Terminada essa fase⁵¹, os ossos são colocados em uma cesta provisória que é levada ao *baito* e entregue a ao Sr. Eduardo *Koge*.

47 Cesto menor destinado a colocar os ossos logo após a lavagem, depois da exumação.

48 Todo o material utilizado nas representações clônicas que aconteceram na primeira fase do ritual vão sendo depositados como oferenda sobre a sepultura. Estas foram as coisas retiradas por José Carlos.

49 Todo o material utilizado nas representações clônicas que aconteceram na primeira fase do ritual vão sendo depositados como oferenda sobre a sepultura. Estas foram as coisas retiradas por José Carlos.

50 O leste, lugar do sol nascente, de frente para o qual os neófitos se sentaram é o lugar de *Itubore*, irmão mais novo de *Bakororo* que partiu com ele para fundar as aldeias dos mortos nos tempos míticos.

51 Antigamente, a lavagem dos ossos era feita em um curso d'água fora da aldeia. Hoje, o desmatamento provocou a diminuição dos riachos e o curso d'água mais próximo é a torneira de água da cabeceira do rio que chega em cada choupana da aldeia.



Campo XI

Dança de José Carlos com a bengala enfeitada de *muga*

Repassagem da cesta entre os homens

Execução dos *aije* no pátio

Entrada dos *aije* no *baito*

Trasladação da cesta funerária para a casa da finada

Execução simultânea dos cantos *Cibae Etawadu* e *Todogodo* na casa da finada

Trasladação da cesta fúnebre para o *baito*

Entrega da cesta ao *aroe maiwu*

Execução de canto e evocação da alma da finada

Pintura do *aroe maiwu*

Pranto ritual de Sr. Américo

Pranto ritual das mulheres

Adornamento do *aroe maiwu*

Toque do *powari aroe*

Execução do *aije* no pátio

Dança do *aroe maiwu* no *baito*

Trasladação do *aroe maiwu* para o pátio

Dança do *aroe maiwu* no pátio

Pintura do grupo representativo dos *aije* no *aije-muga*

Trasladação do *aroe maiwu* para o *aije-muga*

Desadornamento do *aroe maiwu* no *aije-muga*

Trasladação do *aroe maiwu* para a cabeceira do túmulo no pátio

Trasladação dos neófitos para o pátio

Entrada dos *aije* no pátio

Iniciação dos meninos

Trasladação dos pertences da morta para o pátio

Queima dos pertences da morta

Batida das esteiras no chão

Neste momento, José Carlos pega um bastão enfeitado com plumas brancas e dança, com passos miúdos, sobre o couro de onça que se encontrava sobre a esteira. Eduardo *Koge* prossegue repassando a cesta para Marciano, o neto de *muga*, que a repassa para Helinho e assim sucessivamente. Cada um segura a cesta ternamente com o cuidado de quem pega uma criança que acaba de nascer. No pátio, os *aije* agitam-se intensamente.

Os meninos que aguardam pela iniciação encontram-se junto a José Carlos, sentados no centro da habitação. A expressão de seus rostos é de curiosidade e medo. Neste momento, entram os rapazes representando os espíritos terríficos com suas folhas de palmeirinha do cerrado e as mãos carregadas de argila fresca prontas a passar em qualquer um que fizesse qualquer movimento. Neste momento, Eduardo *Koge* fala algumas palavras em sua língua, seguidas de outras pronunciadas por outro chefe cerimonial.

Já são quase 3 horas da tarde, quando o *Aroe Maiwu*, José Carlos, que também acumula a função de representante da finada, veste a saia de *toro*, broto de folhas de buriti, que se encontrava em repouso no chão. Depois, coloca em sua cabeça o *pariko*, grande cocar de penas de arara, e toma a cesta fúnebre nas mãos para uma pequena dança de passos leves virado para o sol nascente. Isto se repete por duas vezes. No intervalo os chefes cerimoniais conversam. José Carlos senta-se então atrás de Eduardo *Koge*, o escolhido para puxar o canto. Quase no final, a dança torna a se repetir. Depois, José Carlos retira o *pariko* e o coloca em repouso junto ao esteio central. Faz-se um longo silêncio. Os meninos que serão iniciados encontram-se sentados na esteira destinada aos chefes cerimoniais.

Neste momento, a cesta é levada novamente em cortejo, ao som dos *bapo kurireu* e da *ika* para a casa da finada, colocada encostada aos pertences de *muga*, enquanto Sr. Américo inicia uma sequência de cantos: *Cibae Etawado* e *Todogodo*. Ao término dos cantos, a cesta retorna em cortejo para a casa central, ao som dos mesmos instrumentos. Antes, porém, circunda o *bororo* ocidental com a sepultura vazia e para por alguns segundos no eixo leste/oeste da praça. Da casa da finada, ouve-se o pranto ritual das mulheres. Dentro do *baito*, José Carlos recebe a cesta e senta-se rapidamente sobre ela, enquanto Apolônio e *Kubiri* tocam simultaneamente duas *ika*, cada qual de um lado do esteio central. Logo após, dois homens tocam fortemente seus chocalhos, enquanto José Carlos canta um canto repetitivo e evocativo da alma da morta. Neste



momento, *Kubiri* e Apolônio espalmam o tórax, o rosto e braços de José Carlos com *kidoguro* e depois recobrem as partes com penas de mutum fêmea e penas brancas de pato doméstico. Em seguida, José Carlos senta e continua cantando dialogando com Sr. Américo. Outro cantor toma o lugar de Sr. Américo e este chora ritualmente, enquanto isto, ecoa em todos os cantos da aldeia o pranto ritual quase gritado das mulheres.

Neste momento, José Carlos pega as saias de *toro* e sacode-as, sapateando em círculo. *Kubiri* veste-o com as saias, enquanto ele se contorce e retorçe, dando constantes gemidos. Fica de cócoras e dá pequenos saltos. *Kubiri* cinge-lhe a cabeça com a coroa de penas de gavião real, *aroe eceba*, o *pariko*, a viseira e o couro de onça recebido anteriormente como *mori*. Neste momento, um dos homens toca um *powari* e o entrega a José Carlos que tristemente continua a tocá-lo. José Carlos tem nas mãos um *bako* (aquele que deverá abrigar o crânio enfeitado de *muga*), o *powari* pendurado no punho esquerdo e a bengala (utilizada pela finada durante longos anos) recoberta com plumas brancas, na mão direita. Dança com passos lentos ao longo do *baito*. As pernas parecem tesas. Os pés não têm a mesma leveza. No tórax contrações involuntárias. Helinho canta e toca os chocalhos, recita algumas palavras e dá de beber ao *Aroe Maiwu*. Neste momento, Eduardo *Koge* pega os *pariko* e distribui-os entre os presentes. José Carlos agora tem um grande cigarro nas mãos. Antes de terminar de fumar, *Porebaro* leva-o para o Sr. Américo que o conduz na execução de uma dança, ao som de dois *bapo kurireu*. Agora é a vez de Eduardo *Koge* que faz o mesmo com o auxílio, do Sr. Américo. O canto termina com o grito dos rapazes: “uóó!!!”

Neste momento, os rapazes encontram-se no *aije-muga* e fazem soar os instrumentos. Simultaneamente, Sr. Américo pega nos folíolos da saia do *Aroe Maiwu* e o conduz em uma dança, recitando algumas palavras. Eduardo *Koge* reproduz a mesma cena. José Carlos se ajoelha no *bako* destinado a abrigar o crânio de *muga*, momento em que Apolônio e *Porebaro* tocam duas *ika*, conduzindo o *aroe maiwu* em passos ritmados de dança ao *bororo* ocidental.

Na praça, Apolônio pega nas fitas das saias de *toro* e conduz o *Aroe Maiwu* numa volta em torno do túmulo, depois coloca seu *pariko* e o conduz na dança em volta do *bororo*. Logo após, o Sr. Américo toma o lugar de Apolônio e José Carlos irritado, cai de joelhos. Pode-se notar com clareza a sua respiração ofegante. Solicita a presença de *Porebaro*, seu neto. Este sai do

baito, dá-lhe de beber, toma os chocalhos de Apolônio e dá seqüência à dança iniciada. Agora é a vez de Helinho que toma os chocalhos de *Porebaro* conduzindo a dança até a cabeceira do túmulo vazio, onde o *Aroe Maiwu* cai de joelhos.

No *aije-muga* os rapazes se pintam com argila fresca. Cada qual ajuda o amigo e espera para ser ajudado. A pintura consiste em riscos largos horizontais na face, partindo dos olhos, nariz e boca para o couro cabeludo. José Carlos chega e está exausto. Senta-se no chão e é desvestido e lavado de forma a não deixar qualquer vestígio⁵² das plumas que o adornavam. Depois, retorna ao *bororo* e senta-se na cabeceira da sepultura.

É hora, então, de os rapazes entrarem no pátio, andando de quatro enfileirados para serem pulados pelos meninos que estão sendo iniciados. Neste mesmo momento, os padrinhos, normalmente os tios maternos⁵³, pegam os meninos pelos braços e os levam aterrorizados ao encontro dos rapazes. Os padrinhos ajudam os meninos a se livrarem das investidas dos rapazes, erguendo-os para saltarem por cima de cada um deles. Enquanto isto, os *aije* soam altíssimos no pátio e no *aije-muga*. É o momento da iniciação nos mistérios da vida ritual, quase sempre ofício masculino. Dessa forma, cada menino é lambuzado de argila, enquanto os rapazes que fazem soar os *aije* aproximam-se dos meninos e passam um a um à sua frente assoprando as suas cabeças. O *Aroe Maiwu*, neste momento, encontra-se acomodado ao lado do túmulo e os meninos enfileirados diante do sol poente.

Neste momento, os pertences de *muga* são levados de sua casa para o *bororo*. Uma fogueira é acesa e o *Aroe Maiwu* sai da cabeceira do túmulo, pega os pertences da morta e vai jogando, um a um, no fogo que cresce cada vez que é alimentado. O momento é de singular importância: o ar representado pelo som dos zunidores que bailam contra as cores do sol poente; a água, associada à terra, transformada em argila e o fogo que consome os pertences de *muga*, somados à vitalidade dos rapazes iniciados, prontos, agora, para um novo ciclo de vida, parecem recriar o cosmo bororo, mostrando a todos que a vida deve ser superior à morte.

Logo após, os homens batem com as esteiras enroladas várias vezes no chão. A poeira

⁵² Deve manter sua identidade escondida das mulheres, motivo pelo qual se veste secretamente no *baito* e é desvestido no *aije muga*

⁵³ Por ser uma sociedade matrilinear, o tio materno é sempre do clã da mãe e responsável por ajudar na educação cultural dos sobrinhos. Antigamente, a partir da iniciação o menino passava a viver na casa dos homens, choupana central, centro do poder político, social e religioso da aldeia. Ali ele convivia com todos os homens, mas só os homens do seu clã estavam aptos a ajudá-lo no aprendizado das tradições, primazias e direitos.



que sobe no ar e o ruído surdo dos objetos contra o chão é o sinal que as mulheres precisam para se certificarem que o perigo já passou e que podem sair de suas casas. Os espíritos terríficos já se foram. Exaustos agora, os neófitos são levados para dentro da casa central. Ali seus parentes os alongam para crescerem fortes e saudáveis. Naquela noite são impedidos de dormir durante os cantos que acontecem, incessantemente, até o nascer do dia.

Campos semióticos secundários - Ritos de agregação

Campo I

Trasladação da cesta para a cabeceira da sepultura

Posicionamento dos instrumentos *ika, pana, bapo e ká*

Posicionamento dos instrumentos, das mulheres, dos iniciados e dos cantores

Execução de cantos

Dança da mulher com a cesta durante longo período

Execução de cantos até a madrugada

Logo após uma pausa para alimentação, todos começam a se posicionar para a noite que inicia. Na cabeceira da sepultura vazia os homens colocam a cesta fúnebre, alguns instrumentos musicais (*ika, pana, ká, e bapo kurireu*) e os vários *pariko* que vão ser usados pelos cantores. Não demora muito e os homens iniciam um canto. Os cantores se encontram em pé, virados para o sol poente. As mulheres e crianças começam a chegar com suas esteiras e cobertas. Obedecendo à tradição, todas elas vão se colocando ao longo do pátio sempre por trás da sepultura, de frente para o oeste da praça.

O som dos grandes maracás ecoa profundo noite adentro. O canto dos homens parece partir da garganta para o peito. É um canto de vozes graves, um canto, dolorosamente, para dentro e a sua repetição continuada provoca em alguns uma espécie de sono. Assim, alguns dormem em suas esteiras ou descansam em silêncio, enquanto o coro se reveza.

À meia noite, exatamente, inicia a dança de uma mulher da metade oposta à da morta com a cesta fúnebre: uma esteira é estendida aos pés do túmulo de frente para os cantores que se encontram na sua cabeceira de frente para o oeste. A mulher chega enfeitada com pregos de



cabelo, viseira, saia e blusa vermelhas. Sobre a saia, uma linda tanga de penas. A mulher se chama Pedrosa e desempenha esta função por causa da sua condição clânica, ela é *Paiwoe*, o recíproco dos *Kie*.

Pedrosa⁵⁴ posiciona-se segurando a cesta com os braços abertos, suas mãos estão presas a duas alças colocadas nas suas laterais especialmente para isto. Os cantos reiniciam e, com passos muito leves, ela saltita delicadamente de um lado da esteira para o outro, sempre de frente para os cantores, virada para o sol nascente. Os cantos duram cerca de umas três horas e ela resiste sem perder o ritmo.

Os meninos iniciados encontram-se sentados juntamente com os chefes cerimoniais na cabeceira do túmulo. Nesta noite eles são impedidos de dormir para que não tenham sonhos ruins. Isto seria de mau agouro para a vida futura.

Campo II

Mulheres retornam às suas casas ao alvorecer

Alguns homens entram no *baito* com os neófitos

Posicionamento dos mesmos ao redor do esteio central

Execução de cantos

Simultaneamente, José Carlos leva a cesta contendo os ossos para o *aije-muga*

Acendimento de fogueira

Aquecimento dos ossos

Recolocação dos ossos na cesta

Chegada do restante dos homens

Colheita de ramos nos arredores

Cortejo de José Carlos com a cesta acompanhado dos homens com os ramos

Entrada na aldeia

Entrega da cesta para Terezinha

Repasse da cesta para Jacira

Entrada no *baito* após circundar a sepultura

Posicionamento da cesta no esteio central

⁵⁴ Pedrosa é Bororo e enfermeira e trabalha há anos com os bororo de Meruri e Garças.

Pranto ritual das mulheres enlutadas

Adornamento do *baito* com os ramos

Término do canto *ekureúge*

Início do canto *Roia Kurireu* curto

A madrugada avança e os primeiros clarões do dia começam a ameaçar as estrelas. Os grupos se espalham. Alguns entram no *baito* com os neófitos e continuam os cantos sentados ao redor do esteio central. As mulheres vão ver como estão suas casas e alguns rapazes seguem José Carlos para o *aije-muga*, com a cesta que abriga os ossos lavados da finada. Ali, eles acendem um fogo e começam a esquentar cada osso para eliminar o excesso de umidade. O principal é o crânio. Depois, recolocam os ossos na cesta e aguardam a chegada do restante dos homens que colhem alguns ramos no mato e organizam um cortejo, que vai atravessar o caminho do *aije-muga* para entrar na aldeia exatamente ao nascer do sol. Os ramos são levados em buquês nas mãos dos participantes.

José Carlos carrega a cesta. Ao entrar na aldeia, entrega-a para Terezinha, esta para a Cristina que a repassa para Jacira. Depois, circundam a sepultura vazia, entrando, em seguida, pela porta norte do *baito*. Depositam a cesta no esteio central, curvando-se sobre ela em pranto ritual. Enquanto isto, os homens agasalham os ramos nas paredes do *baito* construídas com folhas trançadas de babaçu. Em seguida, os cantores terminam o canto *Ekureuge* e iniciam o *Roia Kurireu* curto.

CampoIII

Posicionamento dos neófitos no *bororo*

Execução individual da flauta *ika* pelos padrinhos

Dança dos padrinhos em direção ao afilhado

Entrega dos estojos penianos para os afilhados

Amarração dos estojos nas costas dos meninos

Reposicionamento dos meninos segundo a pertinência clânica

Execução do canto *Boe Eke Roia*



Colocação dos estojos penianos

Condução dos meninos até suas casas

Pranto ritual em cada uma das casas dos meninos

Terminado o canto, os neófitos são levados por seus *aroe enowguare*, padrinhos, para o *bororo*, posicionando-os de frente para o sol poente. Depois, separadamente, cada padrinho, usando *pariko*, vai até o centro da praça, saltita algumas vezes, toca a flauta *ika* e parte rumo ao seu afilhado, arrastando os pés no chão com passos ritmados de dança. De frente para seu afilhado, ele pega o *bako* contendo vários estojos penianos amarrados conjuntamente e coloca nas mãos do menino. Pega os estojos penianos reunidos em uma pequena penca e amarra-os nas costas de seu afilhado.

Sr. Américo reposiciona os rapazinhos segundo os clãs. Ocupa a parte posterior da fila e, ressoando os chocalhos, inicia os cantos *Boe Eke Roia*, passando pelos meninos, da esquerda para a direita, do primeiro ao último. A seguir, os padrinhos colocam o estojo peniano em cada um dos afilhados. Envergonhados estes levantam seus calções e são levados para suas casas. Ali são recebidos por suas mães que choram ritualmente.

Campo IV

Posicionamento de José Carlos junto ao esteio central

Recebimento dos caldeirões de *aroe kuro*

Refeição feita pelos homens

Preparação do *bako* para receber o crânio

Retirada do crânio da cesta

Unção do crânio com pasta de urucum

Colocação do crânio sobre o *bako*

Execução de simultânea de muitos chocalhos

Execução do canto *Roia Mugureu*

Adornamento parcial do crânio

Entrada das mulheres no *baito*

Pranto ritual

Escarificação individual de cada enlutada

Retirada dos instrumentos cortantes das mãos das mulheres

Pranto ritual

Finalização do adorno do crânio

Cobertura definitiva do crânio com *aokejewu*

Posicionamento do crânio junto ao esteio central

Execução do canto *Roia Mugureu Merijiwu*

Escarificação das mulheres sobre a cesta provisória

Retirada dos instrumentos cortantes das mãos das mulheres

Reposicionamento da cesta provisória

Pranto ritual

Nova escarificação sob o crânio enfeitado

Retirada dos instrumentos cortantes da mão da mulher

Execução conjunta de duas flautas *ika*

Reposicionamento dos parentes de *muga*

Posicionamento de José Carlos junto ao esteio central

Posicionamento das parentas de José Carlos

Chegada dos alimentos das almas (água doce)

Ingestão do alimento por parte dos homens

Oferta do *bako* com o crânio enfeitado aos parentes e amigos

Pranto ritual de cada um em sinal de despedida

Novas escarificações

Reinício simultâneo dos cantos

Pausa para almoço

Uma pequena pausa é feita e José Carlos toma sua posição no *baito* sentando-se diante do esteio central. Neste momento, recebe da casa da mãe e do pai das almas, respectivamente Terezinha e *Kubiri*, dois grandes caldeirões de *aroe kuro*, uma espécie de mingau fermentado



de arroz e açúcar. Os homens servem-se sequencialmente do alimento com uma concha de rio.

Terminada a refeição, o *bako* é preparado para receber o crânio de *muga*: em primeiro lugar, é forrado com um tecido vermelho, depois preenchido com plumas brancas de pato doméstico, fazendo uma espécie de ninho muito alvo e fofo. Enquanto isto, o crânio é retirado da cesta e espalmado com pasta vermelha de urucum e colocado em repouso sobre as plumas no *bako*. Neste momento, os chocalhos são fortemente movimentados presos aos punhos dos cantores posicionados em semicírculo ao redor do esteio central. Iniciam o canto *Roia Mugureu*.

O som produzido pelos vários chocalhos reunidos estremece o interior da habitação. O silêncio de cada participante reflete a seriedade do momento. O crânio começa a ser enfeitado: Helinho lidera o grupo e pede para que os cinco rapazes tirem suas camisetas. É hora de tecer o delicado mosaico de pequenas penas de arara que recobrirá o crânio de *muga*. Primeiro fazem uma base, colocando as plumas maiores, iniciando pela testa até a nuca. Depois, obedecendo à mesma ordem, os rapazes vão escolhendo as plumas menores, preparando-as com *kidoguro* e entregando a Helinho que, cuidadosamente, as aplica em cima da base.

No mesmo instante em que o crânio termina de ser adornado, as mulheres enlutadas entram no *baito* e iniciam um doloroso pranto ritual. O choro gritado não sai da garganta. Parece vir de um coração sufocado pela dor. Neste momento, descobrem o tronco e iniciam a escarificação, uma por vez. Braços, corpo e rosto. O sangue verte sobre o crânio já enfeitado. Depois, cada uma delas senta no chão, de costas para o esteio central, chorando ritualmente. O choro passa do desespero ao lamento, seguido de palavras que lembram as virtudes daquela que parte.

Neste momento, Helinho coloca, na parte posterior do crânio, na mesma posição que esses adornos são normalmente usados, o *kiogaro* e os 12 *aiagarebe*, pregos de cabelos, que se encontravam na parte frontal da cesta. Enfeitado dessa forma, o crânio parece um pássaro pronto para alçar vôo. Recobrem-no com um *aokejewu*, espécie de bandeja feita com seda de folhas de buriti usada somente nos funerais.

O crânio agora é colocado à frente dos cantores que ininterruptamente entoam o *Roia Mugureu Merijiwu* com o coro das mulheres. No momento em que cessam os cantos, Tereziinha pega a cesta funerária provisória com o restante dos ossos de sua mãe e debruça sobre ela juntamente com suas filhas, Cristina e Jacira, chorando ritualmente. De repente, o choro se

torna quase convulsivo, momento em que começam novamente a se escarificar. Uma a uma, as mulheres se aproximam, objetos cortantes surgem de suas mãos e se escarificam, enquanto o pranto ritual ecoa, quase em coro, em todos os cantos da aldeia. Uma das mulheres vai ao esteio central onde se encontra o *bako* com o crânio enfeitado e se escarifica sobre ele.

As escarificações duram longamente, enquanto isto, Sr. Américo e Apolônio se posicionam um de cada lado do esteio central e tocam simultaneamente as *ika*. Os cantores fazem girar seus chocalhos cujos sons se misturam ao pranto das mulheres e constroem o símbolo da dor.

Cessam as escarificações, A cesta é devolvida ao seu lugar: alinhada a oeste do esteio central, encostada na pequena mureta de alvenaria construída na parte interna da habitação. Posicionam-se ao lado dela, Terezinha e *Kubiri*, a mãe e o pai das almas, sentando-se no chão. Um a um, os parentes se agrupam perto da cesta que contém o restante dos ossos, enquanto os cantores continuam a cantar em semicírculo, em volta do esteio central, lugar onde se encontra o crânio enfeitado de *muga*. Posicionadas atrás de José Carlos estão Pedrosa e Maria Divina que são as parentas mais próximas do viúvo do clã dos *Paiwoe*.

Os cantos dão lugar ao silêncio e os homens são servidos de água doce. O alimento vem da casa de Terezinha, a mãe das almas. Ao terminarem, *Kubiri*, o pai ritual, pega o *bako* com o crânio enfeitado e começa a passá-lo aos parentes e amigos de *muga*. O primeiro é José Carlos, seguido dos parentes clânicos, depois os amigos. O *bako* passa por muitas mãos porque D. Mariana tinha muitos amigos. Cada um o segurava e chorava longamente. As mulheres, parentes ou amigas, escarificaram-se uma vez mais.

Antes que todos segurassem o crânio, os cantos reiniciam e seguem até por volta do meio dia. Depois, há um longo intervalo. Alguns permanecem no *baito*, outros vão almoçar em alguma das três cozinhas em funcionamento na aldeia. O clima agora é tranqüilo, toda a tensão dos dias anteriores parece ter desaparecido.

Campo V

Construção de uma cabana dentro da casa central

Colocação de oferendas diante do crânio dentro da cabana

Posicionamento dos cantores

Toque do *powari aroe*

Execução dos maracás

Início dos cantos

Invocação da alma da finada

Oferta de água doce à alma de *muga*

Oferta de cigarro aceso à alma de *muga*

Período de silêncio

Saída dos homens da cabana

Desconstrução da cabana

Já eram duas horas da tarde quando Apolônio, *Kubiri*, *Porebaro* e Orlando começam a construir com uma lona plástica uma espécie de cabana dentro da casa central. A lona parte do esteio central, abrindo em ângulo de 45° em direção a parede leste da habitação, de forma que as passagens para dentro ficam encostadas na mureta de alvenaria, espécie de banco que circunda toda a parte interna do *baito*. Encostado no esteio central, virado para o sol nascente, encontra-se o crânio enfeitado de *muga*. Pousados à sua frente, encontram-se uma vasilha cheia de água doce e um *bako* com vários cigarros. Para dentro da cabana, dirigem-se Helinho, *Tadugo*, *Kubiri*, Antônio Mario, Silvestre, Sr. Américo, José *Kiga*, *Porebaro*, e José Carlos que deve desempenhar a função de *Aroe Etawara are*, chamã das almas.

Todos a postos. O toque longo do *powari aroe*⁵⁵ faz tremer a pequena cabana. José Carlos está sentado diante do crânio de *muga* ao lado de Helinho. Os outros acomodados atrás. Ninguém mais é convidado a entrar na cabana e nenhuma mulher se encontra no recinto. Soam os maracás e os cantos têm início. São profundos, tristes, longos, repetitivos e têm a função de chamar a alma do morto. José Carlos e Helinho se revezam nos cantos para poderem fumar e todos estão muito atentos a qualquer sinal de que a alma esteja presente. Quando isto acontece, José Carlos dá de beber à caveira, colocando água doce em sua boca com uma concha de rio. Na seqüência coloca um cigarro aceso em sua boca e o deixa queimar por um curto espaço de tempo. Há um período de silêncio e eles começam a sair da cabana. Logo após, esta é desfeita

⁵⁵ *Powari aroe* é um objeto muito especial, construído durante o funeral e tem a função de chamar a alma do morto, durante o esta fase do ciclo fúnebre. Ele é o representante material do morto e fica guardado na casa dos enlutados. Cada casa clânica possui tantos *powari* quantos foram os seus mortos.



e se iniciam os preparativos para uma outra fase.

Campo VI

Preparativos para a o *Cibae Etawadu*

Entrada no *baito* de duas mulheres enfeitadas

Chegada no *baito* de muitos rapazes enfeitados

Posicionamento do rapazes em círculo

Execução dos muitos chocalhos reunidos

Início do canto *Cibae Etawadu*

Dança das mulheres com a cesta fúnebre

Término do canto e dança

Posicionamento da cesta e dos instrumentos junto ao esteio central

Posicionamento dos cantores

Execução de chocalho e tambor

Execução simultânea de outro canto

Coro das mulheres

Entrada de um grupo de homens enfeitados

Entrada de um grupo de mulheres enfeitadas

Início do grande canto *Roia Kurireu*

Construção de uma cerca do lado oeste do esteio central

Retirada do restante dos ossos da cesta provisória

Unção dos ossos com pasta de urucum

Ornamentação dos ossos maiores

Escarificações dos homens

Pranto ritual das mulheres

Colocação dos ossos dentro da cesta

Colocação dos objetos cortantes usados nas escarificações dentro da cesta

Colocação do restante do urucum dentro da cesta



Colocação de folhas de palmeirinha do cerrado por cima de tudo

Fechamento da cesta por meio de costura

Posicionamento da cesta

Kubiri entra com duas mulheres pela porta sul do *baito*. Elas estão enfeitadas com pasta de urucum, pregos de cabelos, viseira, blusas e saias vermelhas com tangas de penas coloridas sobrepostas. Chegam os rapazes enfeitados com *pariko* e pinturas clânicas. Posicionam-se em círculo ao redor do esteio central. Começam a tocar seus *bapo kurireu*. Os rapazes são muitos e o som de seus chocalhos soa muito forte. Sr. Américo marca o passo com o *ká*, tambor. O canto entoado é o *Cibae Etawadu*⁵⁶. Helinho lidera e inicialmente recita as estrofes a serem cantadas pelos rapazes. A dança tem início. As duas mulheres são admitidas na roda e dançam com a cesta fúnebre, revezando-a sempre que cansadas.

Quando a dança termina, os rapazes repousam seus *pariko* e seus *bapo* no centro, a oeste do esteio central. Logo após, José Carlos e Marcondes posicionam-se a leste. Diante do crânio enfeitado, José Carlos toca *bapo* e Marcondes o *ká*. Assim, dão início a outro canto. As mulheres encontram-se sentadas e fazem o coro. Helinho chega e senta-se ao lado de José Carlos.

Terminam os cantos e entram rapidamente no *baito*. Muitos homens e mulheres enfeitados posicionam-se em círculo: homens do lado de dentro e mulheres do lado de fora. Assim posicionados, dão início ao *Roia Kurireu*, grande canto. Concomitantemente, alguns homens fazem uma cerca com duas esteiras no oeste do esteio central. Do lado de dentro da cerca, José *Kiga* e *Kubiri* começam a retirar o restante dos ossos de *muga* da cesta provisória, espalmando-os abundantemente com pasta vermelha de urucum.

Simultaneamente, outros seis rapazes se escarificam, pernas e braços, deixando que o sangue se confunda com a pasta vermelha de urucum. Enquanto isto, Sr. Américo, do lado de fora da cerca, chora ritualmente. Em seguida, os ossos maiores de *muga*, braços pernas e bacia, são adornados com plumas e penas de arara. Terezinha, Cristina, Jacira, Adriana, Cristine, Aparecida e Maria Divina, o grupo das enlutadas, chora abundantemente, sentado, de frente para o

⁵⁶ O canto é longo e fala das araras, dos morros onde elas vivem, numa linguagem poética própria dos cantos bororo. É uma espécie de agradecimento à natureza pela existência das araras que fornecem suas plumas para os seus belos enfeites. Pode ser cantado em muitos rituais associados à vida ou à morte. No ritual fúnebre acontece em diversas ocasiões: à noite, quando todos estão assentados e durante o dia, acompanhado de dança, como neste caso. É também o canto que define o término do ciclo fúnebre porque é entoado na sua fase final, quando o caçador, *aroe maiwu*, representante social do morto, mata a onça para oferecer como *Mori*, recompensa à família enlutada.

sol poente.

Dessa forma, os ossos são definitivamente colocados na cesta fúnebre. Os primeiros, em ordem hierárquica, são os ossos menores que ocupam um *bako*. Da mesma maneira, colocam os ossos maiores, de forma que, dentro, formem camadas intermediárias. Por último, colocam o crânio tal qual se encontrava em seu ninho emplumado de arara. Colocam, ainda, todos os objetos cortantes usados pelas mulheres e homens durante as escarificações; restos da pasta de urucum diluída em óleo vegetal que foi usada para pintar os ossos; chumaços de folhas de uma palmeirinha do cerrado que perpassa toda a superfície sobrando nas bordas o suficiente para ser levantada com facilidade.

Nesse momento, *Kubiri* sai de dentro da cerca, vai até um canto do *baito*, pega duas grandes agulhas feitas de madeira e volta em seguida para iniciar o fechamento da cesta. A costura é feita por *Kubiri* e José *Kiga*. *Kubiri* enfia as duas agulhas no centro e segue, juntamente com José *Kiga*, costurando, cada um deles, rumo às bordas esquerda e direita. Terminada a operação a cerca é desfeita e a cesta é colocada junto ao esteio central virada para o sol nascente, momento em que as enlutadas num ato de despedida, debruçam sobre ela, chorando ritualmente.

Campo V

Dança dos homens e mulheres em círculo

Término da dança ao entardecer

Cortejo com a cesta até a casa da finada

Permanência da cesta até o outro dia

Transporte da cesta para a aldeia de Meruri

Enterro definitivo de *muga* no cemitério cristão dos Bororo

Enquanto isto, o *Roia Kurireu*, Grande Canto, segue incessantemente com a participação das mulheres. O som dos inúmeros chocalhos tocados pelos participantes do sexo masculino, associados ao canto de tantas vozes reunidas e à dança, marcada pela batida forte de tantos pés no chão da habitação, anunciam que a cesta está pronta para ser levada e que a alma de



muga foi encaminhada.

Ao findar do canto, uma longa tira de entrecasca de árvore, chamada *kodo bie* é adaptada à cesta funerária, formando uma alça larga e forte. Dessa forma, a cesta é pendurada nas costas de Terezinha, apoiada pela alça em sua frente. Assim, é carregada em cortejo para a casa da mãe ritual, Ali permanecerá até que o *Aroe Etawara are* indique o momento de ser levada.

Conforme já relatado, antigamente, conduzida para uma lagoa, a cesta era colocada bem no fundo com a ajuda de uma taquara. Hoje, devido a poluição, a profanação de cemitérios e também devido a introdução do cristianismo na cultura dos bororo, a cesta é levada para ser enterrada no cemitério de Meruri. Antes, se é de gosto da família, passa pela igreja de Meruri, onde tem uma missa de corpo presente para, só então, o corpo ser levado para o cemitério local. No caso de *muga* foi o que aconteceu.



Capítulo III

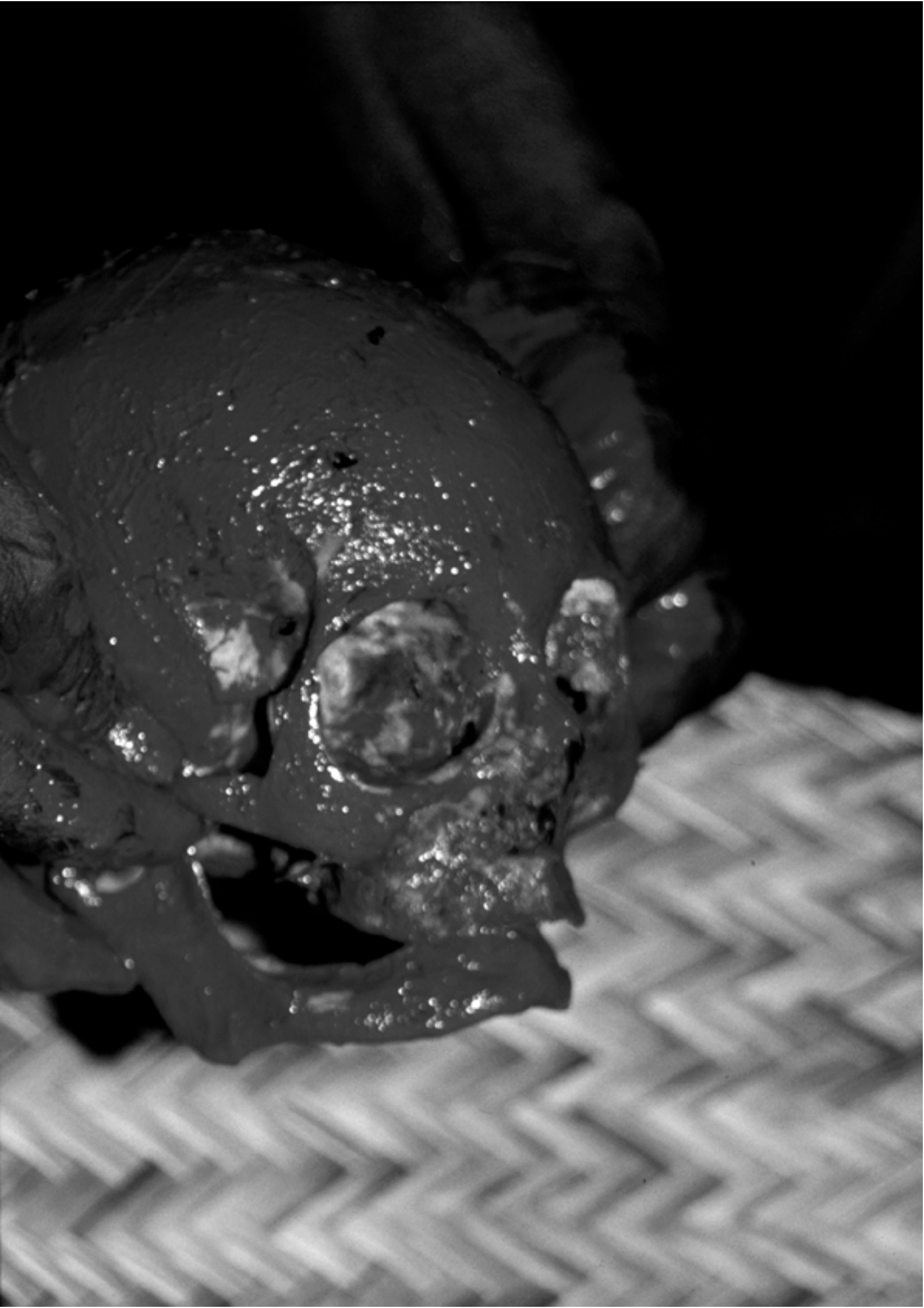
O Centro de Cultura e a descoberta da tecnologia

3.1 Centro de Cultura: um espaço aberto à experimentação tecnológica

Os salesianos realizaram uma Mostra Comemorativa do Cinquentenário de Dom Bosco, inaugurada em Torino em 1926 e os objetos provenientes das missões salesianas para o evento formaram um enorme museu-depósito, em Valdocco (Torino). Por ocasião da Segunda Guerra, entretanto, devido aos riscos de possíveis bombardeios, os objetos foram transferidos para o Colle Don Bosco onde foi organizada uma exposição permanente reduzida, tendo como modelo as grandes mostras missionárias. Esta exposição permaneceu sem alterações até 1984, quando outra foi organizada, desta vez para comemorar o Centenário de Dom Bosco, inaugurando um novo espaço, em 1988. Em 1996, entretanto, iniciaram-se os trabalhos para a reestruturação do Museu e da exposição permanente tendo em vista as comemorações do Jubileu de 2000.

Durante o trabalho de restauro das coleções para a classificação do acervo da reserva técnica e organização da nova exposição, houve a preparação da documentação fotográfica e científica dos objetos bororo. Estas fotos foram duplicadas para que pudessem ser trazidas ao Brasil, a fim de testar as possibilidades de um trabalho com os Bororo de Meruri⁵⁷, onde vivem ainda hoje os descendentes dos primeiros donos daqueles objetos. Isso aconteceu a partir de 1999 e o primeiro passo dado foi uma visita aos anciãos e outras famílias para tomarem conhecimento da existência da coleção no museu italiano. Olhavam as fotografias com muita curiosidade. Os mais velhos, admirados, apontavam para algum objeto na foto, repetindo: “...hum...

⁵⁷ A aldeia de Meruri, no município de General Carneiro, em Mato Grosso, não é muito diferente das aldeias dos povos que conviveram ou que ainda convivem com a presença missionária. A particularidade é que Meruri teve um período de intensa luta junto à Igreja Progressista que resultou na criação do CIMI, um dos responsáveis pela elaboração do Estatuto do Índio, instrumento legal de reivindicação dos povos indígenas pela demarcação de suas terras, culminando no conflito entre Bororo e fazendeiros que resultou no assassinato de um padre e de um Bororo em defesa da demarcação da Reserva, fator fundante na abertura para as mudanças sócio-político-culturais que aconteceram a partir dos anos 1970 em Meruri, como por exemplo, a destituição do internato que abrigava juntos índios e brancos, a expulsão dos brancos que se imiscuíam entre os índios na aldeia, a construção de uma nova casa central, a construção de uma aldeia nos moldes tradicionais às margens do rio Garças e a abertura para uma evangelização inculturada.



hum... este já não tem mais...!” Tais observações, feitas principalmente por mestre Kanajó e sua esposa, era a confirmação da importância do trabalho que se pretendia iniciar.

Em um segundo momento, a documentação fotográfica trazida da Itália, transformada em cartazes, foi inserida no esquema ensino-aprendizagem da Escola Indígena, em funcionamento na aldeia, gerando a produção de textos bilíngües, disponibilizados para pesquisa e, inclusive, transformando o que tinha pouco significado, no conceito ascético do museu italiano, em aprendizagem significativa.

Segundo Brandão (2006, p. 200.) a posição dos jovens professores bororo da Escola Indígena de Meruri diante deste fato pode ser observada nas palavras de Félix Rondon *Adugo Enawu*:

... a gente não tem conhecimento de muita coisa que foi registrada sobre nosso povo. Esse material só serviu para enriquecer o conhecimento dos brancos. Precisamos conhecer melhor nossa história.... por isto é importante a formação de um centro que reúna nosso material aqui em Meruri e é por isto que nós vamos pedir aos pesquisadores que façam a doação de uma cópia de seus trabalhos para nós. Apesar que é uma coisa nossa mesmo, mas a gente pede com todo respeito. Meu avô me falava assim... que o lobo uiva atrás da comida antes da chegada da primavera e, que depois que ela chega ele tem que esperar para obter os frutos. Ele fica magrinho de tanto uivar atrás da chuva, atrás da primavera... meu avô disse que a flor anseia pelo orvalho e quando ela está quase murchando as pétalas o orvalho cai. Ele falou que nós somos como o lobo, como a flor.

Abriam-se assim, as possibilidades para a criação de um museu comunitário em Meruri. A idéia foi discutida, em primeiro lugar, com as lideranças e com os anciãos da comunidade, depois levada para os professores indígenas e para os alunos das turmas mais adiantadas, das quais fazia parte praticamente toda a juventude da aldeia.

Decidiu-se nas conversações que uma antiga garagem existente no complexo da Missão Salesiana, seria reformada e transformada no museu. Este deveria ser subdividido em sala



de expressão de cultura, sala de vídeo, biblioteca, laboratório de computação associado a um estúdio, arquivo e sala de aula. O complexo funcionaria como laboratório didático da Escola Indígena e aí seriam oferecidas oficinas para a reaprendizagem da técnica de construção dos objetos cuja documentação fotográfica se encontrava na aldeia.

Duas questões orientaram a escolha dos nomes para as respectivas salas: uma referente ao fato de os Bororo tomarem conhecimento de que seu acervo cultural era “exposto” em museus fora do Brasil. Isso fez com que rejeitassem o nome “Sala de Exposição” e determinassem que o nome fosse “Sala de Expressão de Cultura”. A outra, diz respeito ao fato de eles, apesar da exclusão social e de todas as dificuldades, quererem dar ênfase à vida. Seria uma forma de expressarem que estão vivos e, por isso, rejeitaram a denominação “Museu”, nome, que para eles, lembrava “prisão”, lugar onde os objetos culturais perdiam a força e morriam para que os brancos pudessem reconhecê-los como vencidos. A “Sala de Expressão de Cultura” recebeu o nome Koge Ekureu⁵⁸ em homenagem ao padre que morreu em defesa das terras bororo em 1976. A biblioteca homenageou o índio Simão Bororo, assassinado por fazendeiros juntamente com o Padre (Brandão, 2006: p. 200;).

Passo a passo, com a participação dos Bororo em todas as etapas de sua construção, o museu foi ganhando forma. O texto mais envolvente e complexo foi construído na sala Koge Ekureu. Foram dias de busca pela expressão capaz de comunicar a operatividade desta cultura. Nasceu, afinal, a idéia de reconstruir a aldeia na forma circular original. O espaço era grande e tornou possível a representação das duas metades exogâmicas em que as aldeias bororo se dividem. Os quatro clãs que compõem cada metade incorporaram as fachadas de oito moradias em folhas de palmeira babaçu, transformadas em uma espécie de vitrine à espera do olhar bororo de qualquer um dos clãs, que lhes dessem vida por meio da imagem concreta de seus objetos. que poderiam ser refeitos, remodelados com o auxílio das fotografias do acervo do Museo Missionário Etnológico Colle Don Bosco. Depois de prontos, os objetos seriam usados, por ocasião das festas e rituais, pelas pessoas dos clãs a quem passariam a pertencer, segundo a tradição, por direito de primazia.

Os preparativos para a construção das pequenas moradias tiveram início. Os rapazes

⁵⁸ Nome com o qual o alemão Pe. Rodolfo Lunkenbein, assassinado na chacina de 1976, foi inserido ritualmente na cultura bororo.



partiram para as proximidades do Rio Garças com a tarefa exclusivamente masculina de colher folhas e os brotos de palmeira babaçu. As folhas seriam usadas na cobertura das casas e os brotos no trançado para as fachadas. Enquanto uns cortavam, outros recolhiam e outros formavam feixes para serem transportados até trator deixado do outro lado do rio.

Amarrados os feixes, cada um pegava o seu e caminhava enfileirado até o rio em meio a banhos, brincadeiras e gritos. Na aldeia, as mulheres receberam as palhas e, no dia bem cedo começaram a preparação dos trançados. Segundo o costume bororo, os brotos foram organizados e, alternadamente, postos no sol e no sereno para que adquirissem a cor desejada. As senhoras mais velhas que ainda dominavam a arte do trançado pareciam orgulhosas por reunirem em torno de si outras mulheres mais jovens, alunas e professoras da Escola, na aprendizagem desta arte tão significativa para sua classe.

Tudo pronto, os anciãos chegaram para demarcar o lugar onde os clãs deveriam se estabelecer. Mestre Kanajó e Colbacchini, orientando os rapazes, explicavam a posição de cada clã como se estivessem construindo uma aldeia “de verdade”: respeitavam os pontos cardeais, o sol nascente e o sol poente. Todos ajudaram seguindo um ritmo próprio que não coincide com o de outras culturas. Distantes das complicações das cidades, o trabalho dos Bororo acompanha a vontade do corpo: se o corpo enjoa de trabalhar, o lugar é cedido a quem o queira ocupar e, assim, cada um faz um pouco.

Na construção desta “aldeia”, especificamente, todos que chegavam, orgulhosos queriam dar espontaneamente um pouco de sua ajuda. Mostravam-se ainda conhecedores de suas tradições e pareciam querer demonstrar que sua cultura era demasiadamente rica para ficar adormecida. Quando o trabalho terminou, os anciãos voltaram para conferir se tudo estava de acordo. Mestre Kanajó apontava para as pequenas moradias, nominando cada clã e sugerindo que já se colocassem as inscrições para que a rapaziada não esquecesse a estrutura. Era evidente sua preocupação, apesar de tantas perdas culturais, em deixar seu legado aos mais moços.

No centro da sala *Koge Ekureu*, uma vitrina octogonal⁵⁹ representava o *baimanagejewu*, a casa dos homens⁶⁰ e, ao mesmo tempo, servia de proteção à pequena coleção referente ao ri-

59 Os raros objetos que seriam repatriados do museu italiano não poderiam ser manuseados devido ao seu quase um século de existência e importância histórica, motivo pelo qual optamos pela vitrina.

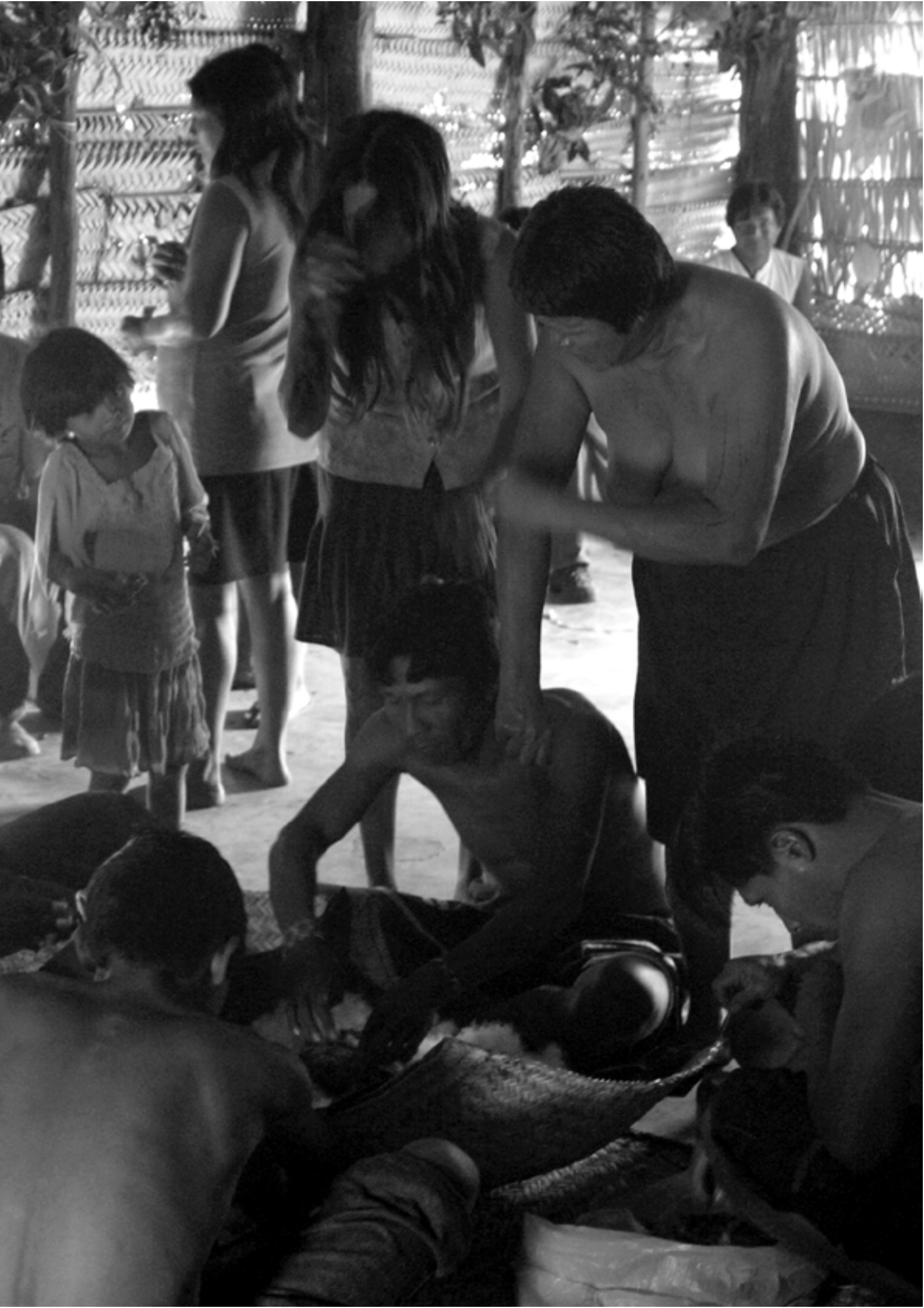
60 A casa dos homens ocupa o espaço central da aldeia e não poderia ser reproduzida na sala *Koge Ekureu* devido a sua estrutura

tual que fecha o ciclo fúnebre, o *mori*, cujos objetos são construídos e oferecidos aos enlutados para que voltem a se enfeitar. A coleção foi solicitada pela comunidade ao Museo Missionario Etnologico Colle Don Bosco logo que se iniciaram os trabalhos de construção do museu em Meruri. Compreendendo a importância desses objetos para os Bororo de Meruri naquele momento, o museu iniciou o processo de repatriação junto ao Ministero dei Beni Culturali, na Itália. Obviamente que a documentação fotográfica favoreceu na escolha dos objetos. Os Bororo os escolheram não somente pela sua simbologia, mas também pela raridade das peças construídas com dentes, garras e couro do felino, presenteadas à família enlutada para deixarem o luto e voltarem a se enfeitar.

A vitrine, de cujo centro sai um grande mastro de madeira, apóia-se em quatro pequenas toras de aroeira. Este mastro representa o esteio que existe no meio da choupana central, casa de reunião dos homens casados, moradia dos solteiros já iniciados e centro do poder religioso. Por este esteio, descem as almas (*aroe*) durante os ritos fúnebres. Novamente, com o auxílio da documentação fotográfica foram construídos alguns objetos sagrados para serem colocados neste esteio, indicando a maneira como a aldeia é dividida: no lado leste, um *pana*, instrumento musical de sopro, insígnia do herói mítico *Itubore*, que governa este lado. No lado oeste, um *Ika*, também instrumento musical de sopro, insígnia do herói *Bakororo*, que governa o lado oeste. No ponto mais alto, um *pariko*, grande diadema de penas de arara, o adorno mais precioso dos Bororo, símbolo da beleza de um povo, dono de uma cultura que recuperava sua operatividade.

A sala *Koge Ekureu* ficou pronta, iniciaram-se os preparativos para um ritual de nomeação que devia ocorrer na véspera da inauguração do pequeno museu. Dentro e fora da sala, na varanda, tios, padrinhos e mães de várias crianças, com a ajuda da documentação fotográfica, fizeram os enfeites⁶¹ que deviam ser usados durante o rito. Na tarde da antevéspera, começaram os cantos que anunciavam o ritual. Cantaram nas portas das casas dos padrinhos, e os cortejos seguiram até o pátio ocidental do *baimanagejewu*. Ali as crianças foram apresentadas ao herói mítico *Bakororo*. Logo depois, entraram todos na casa central e cantaram durante toda a noite sobre os enfeites das crianças. Os cantores revezavam-se nas cantorias, enquanto as mulheres

⁶¹ Para a realização dos ricos enfeites utilizados pelas crianças e padrinhos durante o ritual, devido à escassez de matéria prima na região, tivemos de procurar outros povos, Rikibaktsa e Xavante, a fim de conseguir as plumas e penas das cores exigidas pelas tradições clânicas.



faziam o coro e enrolavam cigarros em folhas de papel.

Na madrugada, as mulheres começaram a enfeitar as crianças com as pinturas clânicas. Quando o dia amanheceu, todos foram para o pátio ocidental. Era a parte final do rito: enfeitadas, as crianças foram levantadas por seus padrinhos de frente para *Itubore*, o herói mítico que habita a leste, no sol nascente.

No final da festa, serviram o *aroekuru*, espécie de mingau fermentado feito com arroz e açúcar, celebrando a entrada dos novos Bororo na cultura. À tarde, a comunidade iniciou os preparativos para a inauguração, tudo deveria estar ordenado segundo orientação dos mais velhos. No dia seguinte, na presença de alguns intelectuais, autoridades municipais, tribais e religiosas, o Museu Comunitário de Meruri foi inaugurado com o nome de Centro de Cultura Pe. Rodolfo Lunkenbein. Foi neste momento solene que a pequena coleção de objetos (composta pelos objetos *aigo buregi*, *baragara*, *powari mori*, *bokodori inogi*, *aeba*, *baragara orogu*, *adugo ika*) foi entregue formalmente à comunidade e colocada na vitrine central da sala.

A partir de então começaram as oficinas, em um espaço do próprio Centro de Cultura, onde a memória bororo pudesse recuperar sua história pela ação da redescoberta de sua cultura material e imaterial. Pelo conhecimento da estrutura profunda dos objetos, o passado foi presentificado, inaugurando um tempo novo em que o saber encoberto pôde emergir (sem medo de entrar em confronto com a realidade, ou de ser sufocado) juntamente com o prazer emanado da práxis voltada para a revivescência da rica herança cultural bororo.

Ao longo dos sete anos do projeto foram vários os ciclos de oficinas monitoradas pelos anciãos Bororo de Meruri ou de outras aldeias. Os temas escolhidos pelos mestres foram tecelagem em algodão, cestaria, instrumentos musicais, cantos, danças, arco e flecha, plumária, adornos corporais de madrepérola, desenho, texto, fotografia e vídeo. A maioria delas priorizou a redescoberta dos mitos de origem da matéria prima, as primazias mítico-clânicas e o sexo dos participantes. Assim, a cada objeto clânico refeito, as fachadas das cabanas/vitrines iam enriquecendo e as muitas histórias que brotavam iam re-significando e re-construindo o patrimônio cultural bororo.

Os objetos da cultura material indígena incorporam toda sua espiritualidade, para os Bororo seus objetos possuem vida, respiram, têm aromas, guardam marcas do tempo; deles par-

tem as vozes da memória e da imaginação, geometria de ecos que transcendem o espaço, para viverem impregnados de tons, cheiros e lembranças; escondem segredos capazes de dominar o medo, movimentar a vida e dialogar com a morte. As oficinas realizadas no Centro de Cultura de Meruri passaram a ser, então, signo de uma relação maior dos Bororo com sua memória coletiva, lugar onde simulacro e referente se misturam e se equivalem, e a cultura recupera seu significado. Portanto, ao buscar na re-criação dos objetos, fortalecer a identidade cultural bororo, o que se deseja compreender não é o mero reflexo de uma suposta realidade empírica, mas o próprio processo de elaboração simbólica que nomeia o ser pela linguagem dos objetos e faz do mundo bororo uma construção histórica carregada de significação.

O pedido dos Bororo aos pesquisadores para a obtenção de cópias de suas pesquisas foi ouvido por alguns que, pessoalmente, levaram sua produção até Meruri, como o caso da Profa. Dra. Renate Viertler da Universidade de São Paulo, outros apenas prometeram e alguns enviaram pelo correio. Hoje o arquivo histórico do museu conta com uma bibliografia considerável, milhares de fotografias, mais de cem horas de imagens em vídeo gravadas por eles mesmos, com a produção de um vídeo-documentário sobre o rito fúnebre e de todo o acervo de cantos gravados em fitas cassete pelos missionários, durante os muitos anos de vida em comum com os Bororo, transformadas em CD. Além de cerca de 600 objetos que, apesar de possuírem número de inventário, ficha técnica de catalogação científica, documentação fotográfica e quase tudo que a museologia exige com relação aos objetos musealizados, podem ser retirados para serem usados durante as festas e rituais que acontecem na aldeia ou nas muitas apresentações que hoje fazem nas cidades. Terminados os rituais e apresentações os objetos são devolvidos ao museu, higienizados ou restaurados pela sua curadora, Leonida *Akiri Kurireudo*. A Bororo já participou de vários cursos de formação técnica no Museu de Campo Grande e cura o museu desde sua fundação.

Em 2004, quando quase toda a coleção já havia sido refeita, Meruri recebeu um convite do Museu Delle Culture Del Mondo Castello D' Albertis de Gênova, ano em que foi eleita Capitale Europea della Cultura, para montar uma exposição temática denominada "Io Sono Bororo" envolvendo objetos das coleções do museu do Colle, do Museu Dom Bosco de Campo Grande e do Museu Comunitário e Centro de Cultura de Meruri.

Desta vez, os Bororo não quiseram ceder seus objetos de uso que, no caso, eram os mesmos que formavam a coleção de seu pequeno museu e, portanto, foram organizadas outras oficinas para a produção dos objetos que seriam emprestados para a exposição. Participaram das discussões a respeito do que expor, de como expor seus objetos e da montagem da exposição em Gênova, inclusive da produção de material fotográfico e videográfico.

Obedecendo a uma organização própria, as oficinas foram tomando forma e o que se ouvia eram somente comentários de curiosidade a respeito de qual seria a reação dos visitantes da exposição italiana diante daqueles objetos recém-construídos. Depois de dias e dias de trabalho que incluíram também as filmagens de curtas falas que cada um improvisava, era preciso começar a pensar na produção dos textos e dos desenhos para a contextualização dos objetos. Para isto, duas outras oficinas diferentes foram organizadas. Estas, porém, realizadas com os professores e alunos da Escola de Meruri denominada Oficina de Criação e Desenho: “Contextualizando a cultura material bororo na aldeia de Meruri”.

Essa oficina fundamentou-se em dois aspectos importantes: arte e a educação. A arte representada pela força ressignificadora da cultura material bororo; e a educação vista como ato de conhecimento e de transformação social. Descobrimos na prática e na reflexão sobre a prática de reconstruir contextualizando os artefatos uma forma de consolidar a criação de uma etnopedagogia visando, sobretudo, a registrar e sistematizar experiências pedagógicas que aparentemente demonstram não necessitar de destaque, devido à simplicidade e ao seu caráter comum, mas que, no entanto, têm uma dimensão epistemológica significativa, na medida em que conseguem ultrapassar as meras aparências e captar o significado mais profundo dos entes e dos fenômenos (citar revista MAE).

Em Gênova, os Bororo deram entrevistas, promoveram laboratórios de criatividade com as escolas locais, ensinaram seus cantos e suas danças, guiaram os visitantes no percurso da mostra, visitaram museus e monumentos, questionando sobre o genovês Cristóvão Colombo, o descobrimento da América e a colonização. Visitaram o Museo Missionário Etnológico Colle Don Bosco, na pequena Castel Nuovo – Piemonte, onde todo o trabalho teve início e emocionaram-se diante dos objetos de sua cultura, de fotografias de seus antepassados. Falaram de diferenças e semelhanças entre aqueles objetos e os que fazem hoje, falaram do processo colo-



nizador, da presença dos salesianos entre eles.

Enquanto um grupo permaneceu no Castello D'Albertis, Cleber e Gerson, professores da Escola Sagrado Coração de Jesus da Aldeia de Meruri, e estudantes da Universidade Indígena de Barra do Bugre-MT e da Universidade Católica Dom Bosco-MS, viajaram até Paris, onde, no Collège de France, visitaram Claude Lèvi-Strauss, o primeiro antropólogo a desvendar as complexas estruturas da sociedade bororo. Depois de muito conversar com os Bororo, emocionado, o velho antropólogo recebeu das mãos de Gerson Enogureu, um colar de unhas de tatu canastra chamado bokodóri e a homenagem preparada sob a forma de canto, ao som do *bapo kurireu*, executada por Kleber com a ajuda de Gerson.

Claude Lèvi-Strauss afirmou que nunca havia pensado em ouvir novamente aquele canto, recordação de mais de meio século de existência; disse ainda, achar importante que houvesse equilíbrio entre a cultura indígena e ocidental e que os diversos povos pudessem estudar em escolas que ao mesmo tempo trabalham pela preservação e revigoração das diversas culturas. “Esse é um fato muito importante, pois se não houver respeito à diversidade isto se perderá e, naturalmente, penso que os Bororo, como qualquer outro povo, devem manter e conservar o contato com o passado”. Afirmou Lèvi-Strauss (Carvalho, 200; p.).

Pode-se dizer que deste contexto inquieto emerge uma nova etnografia, a dos valores móveis, plurais e descentrados. O objeto passivo transforma-se em sujeito que a sua volta observa o observador, o modifica, o interpreta. O observador, sujeito único da observação, é também sujeito observado e sua interpretação é modificada pelo que percebe o observado.

Em 2004, em Campo Grande, deu-se início ao projeto de reestruturação do Museu Dom Bosco. A seção de etnologia deste museu conserva a mais completa coleção de objetos do povo Bororo, com quase dois mil objetos. A coleção instiga o interesse de leigos, estudiosos e especialistas, principalmente, pelo grupo de objetos que reconta passo a passo as diversas etapas do ritual fúnebre, cuja complexidade fez dos Bororo uma das etnias indígenas mais estudadas da América do Sul.

As metas determinadas pela nova concepção assumida pelo Museu Dom Bosco iniciaram pelo desenvolvimento, por meio de estudos e pesquisas, de um projeto eficaz que tornasse possível a transferência de objetos extremamente delicados, mantidos intactos nas vitrines du-

rante anos, sem que sofressem qualquer dano. Para isso precisavam ser retirados, preparados, acondicionados adequadamente e recolocados de acordo com o planejamento expográfico definido para o novo espaço museal.

A consciência do fato de os Bororo buscarem na beleza e na profundidade de seus rituais justificar o fim do ciclo vital humano por meio da eternidade da alma gerou um fato insólito: seria “correto” trabalharmos com elementos sagrados, como o caso dos ossos humanos bororo pertencentes ao acervo do museu, sabendo que os mortos bororo passam por um ciclo de rituais em que são enterrados, desenterrados e finalmente enfeitados para chegarem às aldeias dos mortos purificados e transformados em *Aroe* e que os três crânios enfeitados pertencentes ao acervo do museu, na concepção dos Bororo, confunde-se com seus próprios *Aroe* (almas)?

O Museu já havia traçado suas metas fundamentais que passaram a ser a promoção de uma abertura democrática à diversidade cultural humana (tanto no sentido do tratamento com seu objeto quanto no tratamento com os seus diferentes públicos) e a desconstrução dos discursos naturalizados sobre o mundo e a sociedade buscando compreender e experienciar outras lógicas culturais de articulação de sentidos para a realidade, portanto, para transpor os objetos sagrados constitutivos do ritual fúnebre bororo e expostos no Museu Dom Bosco para o novo espaço museal onde passou a denominar-se Museu das Culturas Dom Bosco. Para isto o museu convidou os Bororos de Meruri, região em que a maioria dos objetos da coleção bororo foi coletada, para participarem do plano de desmontagem, acondicionamento e transferência de alguns desses objetos sagrados contidos em seu acervo: três crânios humanos e uma infinidade de ossos pequenos enfeitados com plumas e penas de arara, como mandam as suas tradições a respeito do tratamento do corpo para o enterro definitivo.

Para a retirada dos ossos que se encontravam em exposição vieram ao Museu alguns rapazes e, como manda a tradição, prepararam-se para a manipulação dos ossos, usando em seus corpos sumo de folhas de um vegetal próprio da região do cerrado. Cantaram diante da vitrine aberta, retiraram e transportaram, gradativamente, os ossos em vários *baku* (bandejas tecidas com folhas de buriti) depositando-os na mesa de restauro. Ali, eles mesmos com a ajuda da conservadora do museu, começaram o trabalho de higienização e reconhecimento clânico dos ossos.





Agostinho *Eibajiwu*, que já havia feito um curso de conservação preventiva e restauro oferecido pelo museu anteriormente, usava as técnicas assimiladas, aspirando delicadamente as partículas de poeira dos crânios protegidos com um pedaço de filó. O silêncio e os olhares de compaixão por aqueles ossos/almas formavam uma atmosfera de emoção e respeito, como nos seus funerais. Quando terminaram, os objetos foram acondicionados em pequenas caixas individuais de etano e colocados em uma grande caixa de madeira, onde permaneceram até o dia em que foram transportados para as novas instalações no Museu das Culturas Dom Bosco. De volta à aldeia discutiram com os chefes cerimoniais o que fazer na segunda etapa do trabalho: a transladação da caixa fúnebre e colocação dos ossos na vitrine definitiva, já que haviam concluído que um dos crânios (que ainda se podia identificar as insígnias clânicas por meio das cores das penas de arara) era do clã dos *Paiwoe* e, portanto, as ações rituais deveriam obedecer às regras deste clã.

Marcada a inauguração do Museu para 30 de novembro de 2006 e como os Bororo estavam convidados para uma apresentação cultural durante o cerimônia, decidiram fazer o ritual de transladação dos ossos na mesma ocasião. Chegaram com dois dias de antecedência e a primeira providência dos chefes cerimoniais foi conhecer o material que seria transportado. A caixa foi aberta e eles examinaram cada crânio, cada ossinho, conversaram entre si na própria língua e decidiram transportar a caixa até a Reserva Técnica. Ali, os chefes cerimoniais, longe das vistas das mulheres, pediram três *Baku-doge*, bandejas tecidas com folhas de buriti, e colocaram apenas os crânios sobre elas. Conversaram e decidiram cobri-las com outros três *baku-doge*. Em cortejo conduziram as bandejas com os crânios encobertos até o saguão de entrada do museu onde lhes esperavam as mulheres. Colocaram as bandejas no centro e fizeram uma grande roda de homens. Cada qual com seus *bapo-doge*, chocalhos grandes, iniciaram o canto *Cibae Etawadu* com a participação das mulheres e dançaram em círculo durante mais de uma hora. Depois cuidadosamente, em cortejo (desta vez com a participação das mulheres) conduziram os crânios para o pavilhão expositivo, entrando na área representativa de suas aldeias. Ali, os colocaram ao lado da vitrine construída no pavimento e iniciaram novamente o mesmo canto.

A vitrine foi aberta por um técnico do museu e, ao silenciar do canto, depositaram os

crânios no lugar previamente preparado para eles. Antes do fechamento da vitrine, um dos chefes cerimoniais ajoelhou-se no chão para alcançar o fundo da vitrine e, colocando suas mãos sob cada um deles, despediu-se em silêncio. Depois de fechada a vitrine, alguns Bororo comentaram que o museu, ao tentar retratar o caminho das almas, linha imaginária que corta a aldeia, dividindo-a em duas metades, acabou retratando o céu bororo. As cores dos *pariko*, enfileirados do oeste para o leste os fizeram lembrar do mito que descreve as aldeias habitadas pelos *aroe-doge*, um lugar de extrema beleza, onde tudo é construído com penas das araras.

Assim, conclui-se que o Museu Comunitário de Meruri propõe-se como espaço social de encontro em torno do patrimônio cultural como gerador de sentido para a vida da população local, verificando suas múltiplas funções sociais; e como local onde se devem fomentar os processos de identificação cultural e a conseqüente melhora da qualidade de vida por meio da reconstrução/ afirmação da auto-estima.

Verifica, em primeiro plano, a história hodierna da comunidade bororo, buscando as raízes do passado e os laços e produções culturais para a preservação do patrimônio e desenvolvimento de atividades que possam perpetuar o fazer artístico, a história cultural e as produções econômicas. Transforma-se, assim, em um centro de gestão cultural com encontros e diálogos dinamizadores capazes de atrair os distintos atores culturais, fomentando a exploração, o descobrimento, as trocas intelectuais e as renovações, caracterizando-se como um espaço que não apenas guarda e determina o encontro com a memória de seu passado, mas absorve a diacronia, estabelecendo um fluxo histórico contínuo pela re-significação ininterrupta do fazer espiritual, social, político, artístico, cultural e tecnológico evocado e invocado pela preservação da base dos construtos materiais e imateriais das origens bororo.

3.2 Novos rumos: da experimentação aos processos de construção signica

3.2.1 As oficinas de produção audiovisual

“Uma nova arte para velhos artistas”, pode ser assim denominada a oficina de



fotografia realizada no Centro de Cultura da aldeia de Meruri em setembro de 2001. A oficina foi monitorada pelo fotógrafo Sérgio Sato que a conduziu da seguinte forma: dividiu o curso em quatro fases, conhecimentos teóricos básicos, manuseio de equipamentos e captação de imagens, processamento químico e interpretação dos resultados. Foi elaborada uma didática especial, com uma linguagem fácil e muitos exemplos práticos para ilustrar os conceitos teóricos e técnicos.”

Os Bororo mostraram-se bastante interessados. Tiveram a oportunidade de manusear equipamentos fotográficos profissionais, que só tinham visto nas mãos de pesquisadores. Puderam idealizar e construir suas próprias imagens e depois de participarem ativamente de todo o processo químico artesanal para a revelação dos negativos e ampliação de suas fotos, parte mais interessante para eles, porque desvendava todo o mistério daquela “arte de brancos”: a percepção do surgimento das imagens no papel fotográfico, evidenciando o recorte escolhido e registrado da cena, provocava risos carregados de uma emoção quase epifânica porque reconheciam que a imagem revelada tinha sido construída a partir do seu próprio olho.

Depois que desvendaram este mistério, foi o momento de interpretarem os resultados. Antes, o professor apresentou-lhes outras fotografias de outros autores para uma pequena análise. Ao exporem sua análise, já era visível neles a percepção de que as imagens fotográficas são captadas a partir da escolha do fotógrafo e que, portanto, esta imagem está carregada do saber e do sentir do operador da câmera. Mais tarde, chegaram a falar sobre a importância deles próprios registrarem seus rituais segundo seu próprio saber, segundo o seu próprio sentir. Falaram ainda, sobre a importância do aprendizado desta arte para assegurar a continuidade das suas tradições: “a gente morre, nossos velhos morre, mas a foto não morre. Padre Ochoa tem foto que já tá até amarela, mas tá ali, e agora tá no livro sobre o finado Coqueiro”, comentou Paulinho Ecerae Kadojeba durante a oficina. Os Bororo puderam, enfim, descobrir que se pode “desenhar com a luz” (termo usado durante a oficina) produzindo cores e proporções de sua realidade cotidiana ou ritual e que isto também é uma forma de arte tão importante quanto seus

cantos, suas pinturas corporais, sua plumária, considerada uma das mais exuberantes do mundo, ou como sua música, hoje estudada por grandes artistas.

Interessante ressaltar que havia sido programada uma oficina para que os Bororo aprendessem a operar a filmadora também adquirida pelo Centro, mas não foi preciso. As noções sobre fotografia foram suficientes para que eles próprios descobrissem sozinhos como manusear outros equipamentos e, para a surpresa de todos, de repente eles começaram a filmar as suas festas e rituais. Hoje, em Meruri e em Garças, a aldeia mais próxima, todos os rituais e todas as festividades estão sendo registradas pelos rapazes que aprenderam a fotografar e a filmar. Apesar de muitas meninas também terem participado da oficina, parece que os homens dominaram espontaneamente o ofício. Os resultados têm revelado que o olho do artista bororo percebe minúcias e enfatiza detalhes de sua cultura que as lentes dos pesquisadores ainda não tinham conseguido flagrar. Isto, sem dúvida nenhuma, permite a constante renovação dos registros etnográficos de Meruri e identifica a perspectiva bororo de olhar o mundo. Participaram desta oficina quarenta e dois Bororo, embora muitos deles tenham desistido antes do término da oficina por não terem vencido as barreiras da parte teórica. Os que chegaram até o fim se dedicam hoje ao registro das festividades e dos rituais em Meruri, como é o caso de Libério, Adriano, Orestes e Florisvaldo. Os registros em vídeo estão sendo feitos por Agostinho, José Mário, Paulinho Kadojeba, Adriano e Erasmo.

A videoteca do Centro conta hoje com um acervo de mais de trinta horas de gravações realizadas pelos próprios Bororo, e o arquivo fotográfico conta com um acervo de centenas de fotografias, resultado, também, de trabalho bororo. Estes arquivos abrigam ainda todo o acervo fotográfico e fílmico de Padre Ochoa, bem como as fotografias e fitas que chegam de autores e pesquisadores que souberam da criação do Centro de Cultura e da reivindicação dos Bororo em relação às pesquisas realizadas em suas aldeias. Dentre eles, citamos o fotógrafo francês Serge Guiraud, que mandou um CD com mais de uma centena de fotos das últimas três olimpíadas indígenas de que os Bororo participaram, e que foram fotografadas por ele, aqui no Brasil; e o cineasta Celso Maldos que mandou um vídeo feito em 1983 gravado em um Centro Cultural de São Paulo. Cada vez que qualquer material pertencente à cultura bororo é enviado para a aldeia de Meruri todos se reúnem alegremente, para assistir à chegada. Entretanto, tudo que chega pre-



cisa ser antes examinado por Padre Ochoa para selecionar o que todos podem ver em conjunto e o que é censurado para mulheres e crianças, segundo as tradições culturais bororo. Apesar de ser uma arte tradicionalmente cultivada pelos homens, três meninas quiseram participar, mas só duas delas, levaram adiante o aprendizado.

O projeto de implantação do Centro de Cultura de Meruri incluiu equipamentos para o registro de imagens fotográficas e filmicas, principalmente, porque os Bororo serviram de modelo, durante longos anos, a não-índios brasileiros e estrangeiros, mas pouquíssimas vezes puderam ver suas imagens reproduzidas na tela ou no papel. As fotografias nunca mais retornaram à aldeia. Os Bororo hoje têm consciência da necessidade de eles mesmos registrarem os rituais e construírem o próprio acervo cultural e reivindicam veementemente a devolução de todo o material pesquisado em suas aldeias para o resgate de sua história e o fortalecimento de suas tradições. Mais de trinta Bororo hoje estão fazendo curso superior na Universidade indígena. A maioria deles é da aldeia de Meruri⁶².

Desde a primeira oficina de produção audiovisual, os bororo de Meruri realizam o registro de suas atividades cotidianas, festivas e rituais por meio de fotografias e vídeos e, em maio de 2005 iniciamos uma outra fase destas produções. O Centro de Cultura recebeu uma vídeo câmera digital e outra oficina, dividida em duas partes: operação básica do equipamento e familiarização com a linguagem da produção videográfica foi realizada. Desta vez o número de participantes foi bem menor, por uma determinação dos próprios bororo que selecionavam os interessados. Isto se deu pelo motivo de tratar-se de uma câmera com maiores recursos e porque já não era novidade naquela comunidade esse tipo de atividade. Além disso, com o tempo decorrido desde as primeiras oficinas os Bororo puderam identificar as pessoas com melhores perspectivas de aprendizado e, conseqüentemente, maior retorno para a comunidade. Getúlio *Aroe Kudu*, Agostinho *Eibajiwu*, Cléber *Meri Tororéu*, Paulinho *Ecerae Kadojeba* e Orestes Santino Rondon *Wuororéu* foram os participantes. Todos puderam manusear a nova câmera e nos meses seguintes realizaram registros livremente segundo seus próprios critérios. Quando em julho retornamos a Meruri para outra oficina, desta vez com destaque para a fotografia em

62 Artigo de minha autoria em conjunto com Aivone Carvalho, publicado em *Bollettino dei Musei Civici Genovesi* 68/69, no ano 2001 e reescrito para compor o livro *O Museu na Aldeia – Comunicação e transculturalismo no diálogo museu e aldeia*, 2006, da mesma autora.

vídeo aconteceu o previsto: o período que tiveram para treinar, ou melhor, para experimentarem o novo equipamento serviu para mais uma seleção de aptidões e, desta vez, apenas Paulinho, espontaneamente, participou e começou a desenvolver um senso crítico que o fazia entender a necessidade de conhecer novas técnicas.

Esta foi uma situação ideal para oferecer-lhe novos conhecimentos. O jovem bororo já assistia à televisão de uma maneira diferente, acompanhava os enquadramentos, as seqüências das cenas e percebia a importância da iluminação, claro que tudo partindo da experiência que possuía, de acordo com a opinião da maioria dos profissionais da área, de uma forma muito superficial. No entanto, para nós, o fato era a prova de que Paulinho tinha a capacidade de trabalhar com estas tecnologias mesmo que a expressão de seus anseios se utilizasse de símbolos não convencionais ao meio cinematográfico. Esta oficina ocorreu de forma tranqüila, como todas as outras, e sempre com muita atividade prática.

A metodologia consistiu em apenas responder as questões que Paulinho não conseguia resolver, ainda assim, estimulando-o a procurar dentro da sua comunidade e dentro de si as respostas, que, quando encontradas, eram comentadas e, posteriormente, refletíamos sobre a solução selecionada e passávamos a desenvolver linhas de raciocínio com objetivos específicos, assim, Paulinho percebia que todos aqueles questionamentos faziam parte de um processo de aprendizagem comum a todas as áreas de conhecimento e que ele já havia passado por este processo diversas vezes até mesmo quando aprendia sobre a própria cultura. Começava, inclusive, a dominar a terminologia cinematográfica e a aprofundar-se nas técnicas de filmagens.

Em agosto daquele mesmo ano, anunciou-se a finalização do funeral de uma grande e respeitada anciã, que já havia falecido há três meses, Maria *Aroe Etaro*, a Mariona, e Paulinho recebeu a incumbência de registrar os três dias mais importantes e solenes. Ainda inseguro e com pouco domínio do equipamento que usaria preparou-se e pediu que se alguém mais experiente identificasse alguma falha sua, que o avisasse e, se possível, ajudasse a corrigir.

Chegada a data de início das solenidades apresentaram-se na aldeia Garças, além daqueles vindos de Meruri, os bororo de Tadarimana, em torno de quarenta pessoas, também um grupo de pesquisadores: Aivone Carvalho, Dulcília Silva, Massimo Canevacci, Massimo Chiappetta, Lúcia Barbosa e Viviane Silva. Um cinegrafista profissional, Alberto Fukushima,



também registrou o evento. Este cinegrafista foi fundamental para que Paulinho desenvolvesse um bom trabalho. Antes de iniciarem os trabalhos, Alberto e Paulinho passaram algumas horas conversando, um falava da grande importância do funeral na cultura bororo e descrevia um pouco do que estava por acontecer e o outro entre orientações técnicas e “dicas” sobre as posturas de um cinegrafista, planejava o trabalho em conjunto, explicando que deveriam formar uma equipe e que não disputariam os melhores ângulos de filmagem, mas que o trabalho de um complementaria o do outro.

Para Alberto as cenas incomuns causaram um pouco de estranhamento, pois, era a primeira vez que entrava em contato com um povo indígena e, além disso, o funeral bororo é um evento no qual os convidados transitam livremente, sem questionamentos ou dúvidas, do natural para o sobrenatural, fato que, muitas vezes, choca quem é expectador de outra cultura, principalmente quando da primeira experiência. Por isso, durante aqueles três dias, Alberto questionava muito tentando entender o motivo das performances bororo. Às vezes compreendia, outras vezes não conseguia, outras vezes repudiava, mas, sempre manteve o mais polido respeito aos anfitriões e sua posição de profissional. Ao acompanhar Paulinho e instruí-lo, tecnicamente, durante todo este trabalho realizado, Alberto contribuiu para que o jovem bororo colocasse em prática todo o conhecimento em produção audiovisual que havia adquirido e para que pudesse complementá-lo no transcorrer de uma situação real.

As duas câmeras trabalharam muito bem, enquanto uma enquadrava uma evolução a outra enfatizava um detalhe desta. Assim, conseguiram registrar o que acontecia na aldeia, dentro do baito e fora deste, simultaneamente. Fizeram um belo trabalho. No final, o Centro de Cultura de Meruri contabilizou onze horas de filmagens apenas dos dois cinegrafistas. Foi um excelente registro do funeral, mas apresentado de tal forma, que para ser utilizado exigiria muitas horas diante do televisor. Em dezembro de 2005, então, Paulinho foi a Campo Grande, na sede do ainda Museu Dom Bosco, para iniciar os trabalhos de pós-produção. Primeiro compreendeu que as onze horas de filme seguiam uma cronologia, porém, eram duas seqüências que se completavam, mas que apenas podia compreender isso. Foi quando conheceu o processo de “edição” e quis usá-lo para transformar suas filmagens em um documentário. Para tal, precisou aprender novos conceitos e técnicas, e este aprendizado continuou seguindo a metodologia uti-

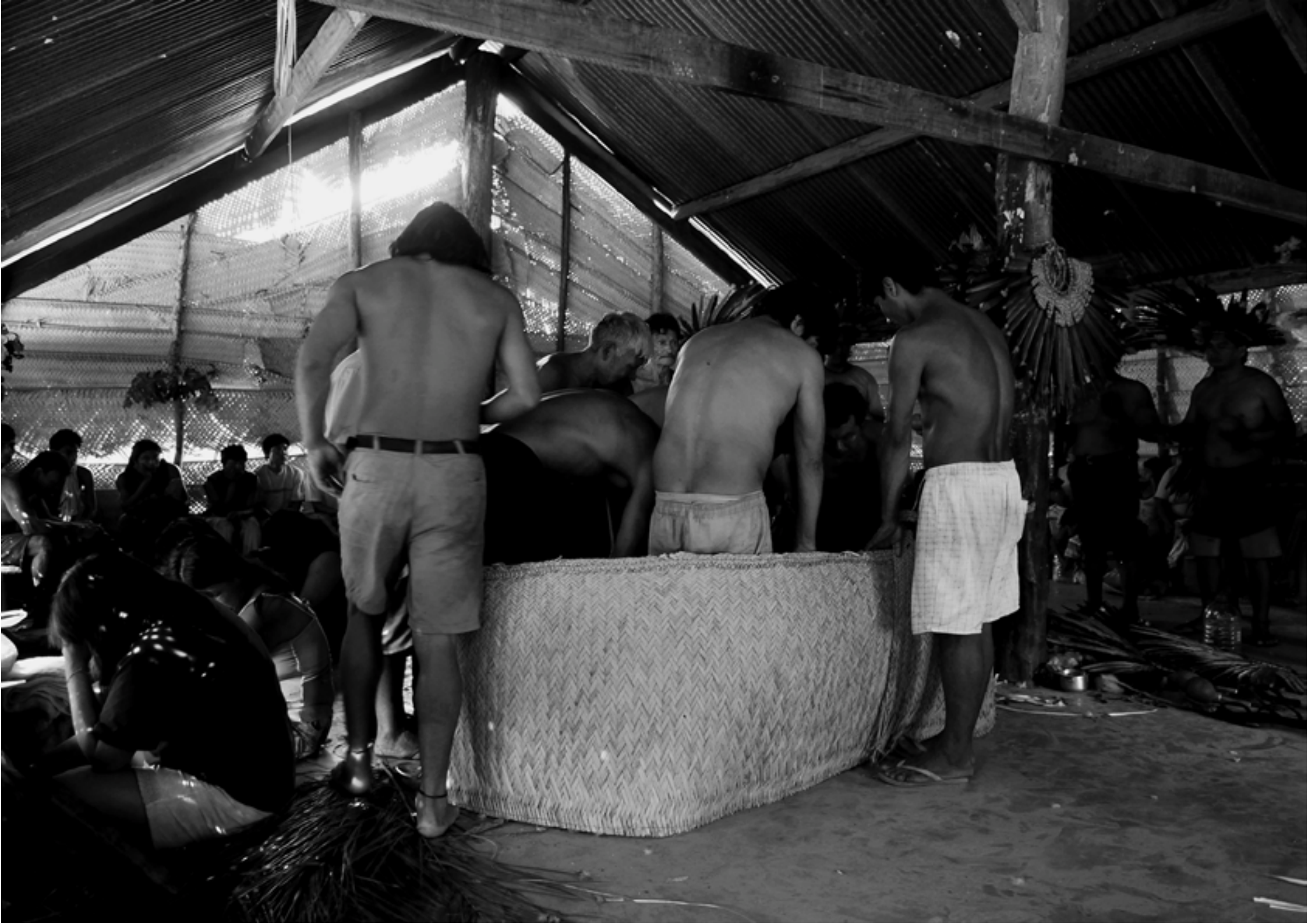
lizada em todas as outras oficinas.

Desde o registro do funeral de Mariona, os processos de aprendizagem deixaram de ser chamados de oficinas, porque passaram a ser sempre individualizados e dessa maneira conseguimos torná-lo mais eficiente conferindo-lhe um aspecto intimista. O jovem, dessa forma, teve despertado seu desejo de produzir algo semelhante ao que estava acostumado a ver na televisão e para isso começou a questionar se seria possível reorganizar as cenas filmadas de maneira que conseguisse uma seqüência filmica, alternando entre imagens capturadas por ele e por Alberto e também se era possível comentar essas imagens.

Para iniciar este processo teve a necessidade de conhecer muito bem todas as onze horas de filmagens que tinha em mãos e saber em que exato local, das fitas, onde se encontravam. Então fez a decupagem de tudo utilizando apenas um videocassete próprio para aquele material. Em seguida, seguiu para uma vídeo produtora conveniada com a instituição e realizou o “primeiro corte”, a primeira seleção generalizada das imagens que poderiam compor o documentário. Depois de algumas tentativas frustradas de seguir o trabalho com a produtora, resolveu-se prosseguir com recursos próprios do grupo de pesquisa. Na ocasião estes recursos eram limitados, o computador (ilha de edição) disponível para o trabalho não era adequado, não havia nenhuma outra estrutura disponível e o trabalho seguiu com precariedade técnica, mas com muito entusiasmo e perseverança por volta de quinze dias.

Em fevereiro de 2006, Paulinho foi novamente a Campo Grande para terminar a edição do vídeo documentário do funeral de Mariona. Sua intenção era narrar o ritual para que tanto os Bororo como os *brae* pudessem entender a riqueza e complexidade de sua cultura, ainda com limitações técnicas foram feitas imagens dele explicando o funeral. Essas narrativas foram divididas em três partes, uma para a abertura, outra para o meio e a última para encerrar o vídeo. O texto utilizado foi de autoria dele, a Dr^a. Aivone Carvalho apenas fez as correções gramaticais e então o documentário foi finalizado com trinta e três minutos de duração.

Paulinho, diretor deste documentário, apesar de feliz por ter realizado esta produção, não estava satisfeito com os resultados, para ele a narração que utilizou não atendia suas expectativas. Julgava que sua dicção não tinha uma boa fluência e que isto havia ocorrido porque para ele era difícil falar em português um texto decorado, mas, na ocasião era o que se tinha pos-



sibilidade de realizar. Este documentário foi apresentado em sua comunidade, apenas para os homens, pois continha cenas proibidas para mulheres e crianças. Poucas cópias foram feitas. O diretor não queria correr o risco de ser, mais uma vez, responsável pela revelação dos segredos masculinos.

Em novembro do mesmo ano, através de um programa do Museu das Culturas Dom Bosco, Divino *Tserewahú Tserepsé*⁶³, cineasta xavante, foi convidado para que, junto com Paulinho, criassem uma nova versão deste documentário. Desta vez a disponibilidade técnica deixava o grupo de trabalho muito confortável para seguirem até os limites de sua criatividade. Paulinho escreveu um novo roteiro para narração e, desta vez, convidou outro bororo, Marcos *Boro Cereu*, graduado em Letras pela Universidade Católica Dom Bosco e diretor da Escola Indígena Sagrado Coração de Jesus, em Meruri, para fazer as correções e adaptações necessárias para o documentário. A narração foi gravada, em português, no estúdio da rádio FM UCDB na voz de Marcos que tem uma ótima dicção. Os trabalhos seguiram apenas com Paulinho e Divino e com seis dias de dedicação conseguiram terminar o documentário sob o título de *Boe Ero Kurirreu: A Grande Tradição Bororo*. Esta versão faz uma dura crítica a um documentário realizado por uma grande emissora de televisão que além de utilizar informações não verdadeiras sobre os Bororo, também veiculou, em rede nacional, cenas de ritos sagrados e segredos que na ocasião da reportagem, comprometeu-se em não fazê-lo.

Boe Ero Kurirreu: A Grande Tradição Bororo tem vinte e sete minutos de duração e também contém cenas proibidas para mulheres e crianças, mas para não privá-los de participarem como expectadores, Paulinho censurou as partes proibidas de modo que não é possível identificar o que acontece naqueles momentos secretos dos homens, apenas pode-se ouvi-los da mesma forma que na aldeia escuta-se tudo que ocorre, mas vê-se apenas o que é permitido.

⁶³ Xavante nascido e crescido na aldeia São José de Sangradouro. Suas produções videográficas já receberam muitos prêmios nacionais e internacionais.



3.2.2 Paulinho e o vídeo-documentário: um estudo de caso

História da infância na escola

Quando eu tinha quatro anos de idade, comecei ir à escola de Meruri o sino tocava para o recreio, e na hora de recreio os alunos recebiam merenda e depois retornar a sala. Mas eu nunca quis comer nada se a minha mãe não alimentar de todos os alimentos que eu recebia.

Depois de duas semanas a merenda foi picolé, eu nunca esse tipo de alimento, eu lembro recebi dois picolés, e outro guardaram para a minha mãe, e no final de aula foi pegar o picolé que eu tinha guardado para a minha mãe, quando acaba, só vi o palitinho de picolé, chorei de raiva pensando que os outros que tinha chupado. Chegando na minha casa a minha mãe me perguntou o que aconteceu comigo e contei o caso para minha mãe que deu cócega para os meus parentes e deram gargalhadas, e depois a minha mãe explicou como era feito o picolé. Assim acaba as minhas historias por enquanto.

“ Meu amigo Sérgio Sato, de uma corrigida nas minhas para as pessoas entenda a história. Obrigado!!!”

Paulinho Kadojeba

Esta breve narrativa sobre um episódio na vida de Paulinho servirá para ilustrar alguns conceitos que serão desenvolvidos no decorrer desta reflexão que toma como perspectiva a vida do Homem dividida em duas fases: aquela em que os indivíduos não possuíam o domínio do texto escrito e a atual, marcada pela escritura. No entanto, talvez seja o momento de começarmos a refletir sobre a inauguração de uma nova era, a dos textos imagéticos e aí, neste ponto da reflexão, poderíamos iniciar uma polêmica discussão sobre os conceitos de História e Pré-história, visto que, é a mesma ciência que divide a humanidade nestas duas eras que reconhece

os registros iconográficos deixados por civilizações pré-históricas.

Se estes registros são reconhecidos, então, existe uma “história” e cabe a nós transcrevê-la ou, ao menos, traduzi-la. Atualmente, em meio a tanta tecnologia – os computadores com programas capazes de reconhecer cores dos olhos, cabelos e traços fisionômicos – ainda não conseguimos realizar leituras aceitáveis sobre tais textos. O motivo, talvez, possa ser o mesmo que nos impede de reconhecer qualquer texto que não seja escrito como um produto acadêmico.

A idéia é refletir como nós, da sociedade que tem o domínio da escrita, hoje, no ano 2007 d.C. compreenderíamos uma comunidade indígena que não tem o domínio da escrita, mas que realiza uma produção iconográfica com o objetivo de registrar a história de seu povo.

Registramos em artigos acadêmicos, livros e enciclopédias a vida cultural destes povos, da mesma forma em que eles o fazem por meio de uma linguagem iconográfica. Mesmo assim poderíamos ainda classificá-los como culturas pré-históricas, simplesmente, porque não possuem o domínio da linguagem escrita? O fato é que a sociedade “branca” classifica os seres em alfabetizados e não alfabetizados, aliás, rotula, no sentido literal da palavra, as pessoas que não possuem domínio da escrita. O próprio documento de identidade, o instrumento que torna uma pessoa legalmente cidadã, estampa em sua face principal esta condição: não alfabetizado. Ora, se hoje fazemos identificação por DNA, pelo reconhecimento das digitais em equipamentos a laser até reconhecimento pela íris, o simples fato do não-domínio da linguagem escrita não poderia mais ser parâmetro para identificação ou classificação de uma pessoa em alfabetizada ou não alfabetizada.

Voltando aos Bororo, é importante destacar que no estado de Mato Grosso, no vale do rio Araguaia, ainda vive, em uma região denominada Aldeia de Meruri, uma comunidade indígena considerada pertencente à etnia bororo e que talvez tenha sido protagonista da grande maioria das pesquisas realizadas sobre este povo. Aliás, foi desta mesma comunidade, dentre cerca de outros 12 agrupamentos Bororo ainda existentes, que se originaram as grandes coleções museológicas que representam, no Brasil e no exterior, a cultura material desta etnia.

No entanto, uma das obras mais relevantes para a história desse povo e que teve a participação fundamental da comunidade de Meruri é a Enciclopédia Bororo, de autoria dos padres



salesianos César Albisetti e Angelo Jayme Venturelli tendo como informante Tiago Marques *Aipobureo*. A grande obra, composta de três volumes, descreve com riqueza de detalhes a cultura bororo em seus aspectos cosmogônicos, religiosos e nas relações com o mundo material através de seus ritos e artesanias: uma obra escrita.

Inclusive hoje (2008) a Enciclopédia Bororo constitui fonte da verdade para os jovens bororo que confrontam explicações míticas para eventos naturais e culturais transmitidos, tradicionalmente, de forma oral pelos anciãos com o que está escrito na enciclopédia. O fato de que esta é uma obra de autoria de pessoas que observaram, mesmo que dentro do maior rigor científico, aquela comunidade, que tentaram viver, não como eles, mas com eles – pois não nasceram bororo – deveria ser ponto de dúvida para a comunidade que sempre confiou na sabedoria dos “velhos” e não de verdade inquestionável. Se ainda considerarmos a cultura como um conjunto de hábitos e crenças que mudam e se adaptam de acordo com as disponibilidades e necessidades sociais e naturais, veremos que os Bororo têm uma referência estabelecida em uma outra era e, aqueles indivíduos que viveram este conjunto de crenças e hábitos descritos na Enciclopédia Bororo não deixaram aos seus as mesmas condições naturais e sociais de que dispunham na época. Desta maneira, sendo uma referência estática, que não se submete às movimentações culturais, como pode ainda hoje ser eleita pela comunidade jovem de Meruri sua grande referência cultural? O fato de esta grande obra, que serve de referência a cientistas do mundo todo, que alcançou o estatuto de enciclopédia, porque desenvolvida dentro de parâmetros da intelectualidade ocidental, com prefácio escrito por Claude Lèvi Strauss, um dos maiores pesquisadores da cultura bororo, causou-nos perplexidade, considerando que estes pertencem a uma sociedade de tradição oral, “analfabética”, e sendo esta forma de transmissão de conhecimento essencial para a organização sociopolítica deste povo, toda temporalidade é alterada, toda a sociedade sofre uma re-significação, pois, agora, os anciãos podem ser contestados pelos jovens que dominam a leitura e fazem suas consultas nos livros da biblioteca⁶⁴. Esses jovens, assumem também como verdade absoluta as próprias interpretações de seus textos culturais realizadas por grandes pesquisadores, que seguiram padrões acadêmicos para mostrarem aos não-índios como o povo bororo se relaciona e interpreta a vida-morte-vida, e dessa maneira

64 Biblioteca do Centro de Cultura Pe. Rodolfo Lunkenbein da Aldeia de Meruri.



recriam a própria cultura a partir da visão de um *brae*⁶⁵. Agora a experiência que tem o poder de contestar um sábio ancião é adquirida através de uma metáfora que está disponível a todos, mas só é acessível àqueles que dominam, ou pelo menos acreditam que dominam, os códigos construídos com os agrupamentos organizados de símbolos que compõem o chamado “alfabeto latino”, em uma escrita alfabética de discurso linear.

Consideramos, assim, que toda a estrutura sociopolítica está afetada. Agora a sociedade bororo não pode ser mais considerada analfabética, mas também ainda não pode ser considerada alfabética, porque apenas uma minoria domina essa linguagem escrita analítica discursiva. Mas, esse domínio é passivo e ainda está submisso a um sistema elaborado para a conveniência de uma comunidade científica. Vale dizer que esta metaforização utilizada pela comunidade científica, no caso de Meruri, não foi elaborada para originar uma estratificação social, mas é fato que isto ocorre, mesmo que se considere o domínio interpretativo desse código de escrita analítico discursiva, apenas, passivo.

O (pseudo) poder de decifrar este código escrito cria a oportunidade de se viver experiências literárias, tornando-as verdadeiras, porque estão materializadas, e confrontá-las com a experiência vivida pelos anciãos, colocando-os em uma posição desconfortável por não conseguirem contestar os livros, porque seus relatos não estão materializados e não utilizam o mesmo sistema metafórico de organização de códigos alfabéticos que os pesquisadores utilizaram em suas obras.

Independente dos motivos que transformaram a sociedade Bororo em oligoalfabética, e que certamente evoluirá para alfabética, a atual condição da Comunidade de Meruri dá-lhes a oportunidade de minimizar essas diferenças que surgiram através das experiências literárias com a utilização de uma linguagem de domínio de todos, com uma ferramenta capaz de redigir um texto composto de oralidade e iconografia, em um ambiente em que a experiência literária não conteste a memória, de maneira que as duas possam desenvolver reflexões sobre as movimentações culturais e materializar um discurso de autoria de quem viveu e vive a experiência e que não carregue em sua gênese uma interpretação de espectador da performance. A materialização de um discurso sem o compromisso de ter que fazer o outro (não-índio) entender a complexidade das reflexões desenvolvidas jamais substituirá a oralidade de um povo nas suas

65 Termo com que os Bororo referem-se aos não-índios



relações sociopolíticas, mas, contudo, revitalizará e reafirmará a identidade deste povo que já não mais possuía referências próprias.

A materialização dos textos compostos de oralidade e iconografia são possibilitados pelo uso de tecnologias eletromecânicas que podem assumir diversos formatos midiáticos e aos Bororo de Meruri foi oferecida a oportunidade de conhecer a vídeo-câmera que, entre tantos outros motivos, elegemos por se tratar de um equipamento no qual se pode constatar, quase que imediatamente, a materialização desses textos compostos de oralidade e iconografia dinâmica que a partir de agora chamaremos de produção audiovisual.

Os primeiros contatos da Comunidade de Meruri com os meios de comunicação de massa não foi uma casualidade nem tão pouco um fato traumático, pois já haviam participado do avanço das linhas telegráficas pelo interior do Mato Grosso, que sem sua presença marcante não teriam sido tão bem sucedidas. Sabemos que:

Em 1890, Rondon entrou em contato com os Bororo do Rio das Garças e do alto Rio São Lourenço, por ocasião da construção da linha telegráfica que ligava Cuiabá à rede geral brasileira. De 1900 a 1906 é encarregado da linha telegráfica de Cuiabá à rede geral brasileira. De 1900 a 1906 é encarregado da linha telegráfica de Cuiabá à Corumbá e às fronteiras do Paraguai e da Bolívia. É o próprio Rondon que conta que após Araguari, o ponto final da estrada de ferro, saíram, em marcha até Morrinhos, Goiás, e daí rumo ao Araguaia, para Mato Grosso. As mulheres dos soldados seguiam a coluna acompanhando seus maridos, conforme a tradição do exército brasileiro. Dos 81 praças, com que contava inicialmente, o destacamento estava, após meses de marcha, reduzido a 31 soldados, devido a doenças, mortes e dezessete deserções Viveiros, 1958:136). Este seria seu primeiro contato com os índios Bororo, que logo, às centenas, seguiriam a combalida tropa e forneceriam o apoio necessário à abertura da picada e à implantação da linha telegráfica⁶⁶.

⁶⁶ Apontamentos cedidos pela Profa. Renate Viertler para a Biblioteca “Simão Bororo” em Meruri, depois do Seminário de História Bororo para Bororo, realizado pelo Museu Comunitário e Centro de Cultura da aldeia com o apoio do Museu das Culturas Dom Bosco de Campo Grande- MS em 2007.



Além disso, acompanhava Rondon uma comissão da qual fazia parte um serviço cinematográfico criado pelo Tenente Luis Thomas Reis que narra suas aventuras entre as quais selecionamos o seguinte trecho:

Depois de seis meses de serviço sob minha observação pessoal, pois que era a primeira vez que fazia isso no sertão, tendo por felicidade estudado a ‘emulsão’ e o tempo de sua eficiencia em zonas quentes e humidas, o que me levou a preparar aparelhos de madeira especiaes, para revelar os films no local, foi então obtido com vantagem o film conhecido por ‘Os Sertões de Matto-Grosso’, exibido em 1915, no Rio de Janeiro e depois, em todo o Brasil. Em 1913 chegava ao Rio a Expedição Roosevelt, tendo eu recebido ordens de acompanhá-la para obter um film de viagem incompleto, por diversas circunstancias, esse film não teve a felicidade do primeiro, devido á pressa da viagem. No entanto, foi publicado com o titulo: ‘Expedição Roosevelt’ e exibido tambem em 1915, durante as conferencias do Cel. Rondon no Teatro Phenix. Foi então que tive a incumbencia de tomar o film do São Lourenço, com os rituaes Borôros, depois o Pantanal, com caçadas de onças e os ‘Saltos Iguassú’, tendo tudo constituido oum longo programma com o titulo: ‘De Santa Cruz’, o melhor filme da Commissão, na opinião da imprensa que se occupa de films. Muito conhecido, pois que teve a honra de ser passado no Carnegie Hall, de New york ,durante as conferencias de Roosevelt, em 1918, nos cinemas de Nova York e aqui no Brasil, constitue documento que faz honra á Commissão Rondon.⁶⁷

Assim iniciou-se a intimidade do povo Bororo com as tecnologias de comunicação. O telégrafo, na época, era uma grande ferramenta para a comunicação a distância e concomitante a isto também conheceram a fotografia e a cinegrafia, tecnologias que não existiam em seu universo, mas que os levaram para o mundo. Consolidou-se, assim, a relação passiva com os meios de comunicação. Desde esse período, gradativamente, foram conhecendo a tecnologia

⁶⁷ Transcrevemos, o trecho do Capítulo “A Photographia e a Cinematographia no Sertão- rapidas notas sobre a expedição Ronuro – o Curisevu, in Botelho de Magalhães, 1941 (372-376), com o depoimento do Tenente Luis Thomaz Reis, criador do Serviço Cinematográfico da Commissão Rondon.

que lhes era acessível. Não foi diferente com o rádio e a televisão, que hoje estão presentes em quase todas as residências da aldeia. A fascinação e o poder que os meios de comunicação de massa exercem sobre a população são notórios, porém, em grupo sociais como o de Meruri, a influência é muito maior, porque a convivência com outras comunidades não-indígenas é limitada e quase sempre permeada de “sutilezas mal intencionadas”.

Neste contexto, da mesma maneira que os livros exercem fascínio por se tratarem da materialização de lembranças e verdades⁶⁸ as produções audiovisuais, também, só que atingem camadas mais profundas desta sociedade, devido ao acesso facilitado por uma linguagem, mesmo que capciosa, de domínio de todos. As produções audiovisuais, como definimos acima, formam uma linguagem composta de iconografia e oralidade de forma que: a oralidade pode seguir como uma narrativa linear ou transversal reforçada pela iconografia, que pode representar o próprio narrador ou ilustrar contemporaneamente seu discurso. Assim, aquele que assiste pode comprovar a veracidade do texto, porque os códigos necessários para decifrar a mensagem além de serem de domínio de todos, acompanham esta produção, em contraposição aos textos escritos que não são compreendidos por todos, mesmo aqueles que se consideram alfabetizados.

Quando um Bororo de Meruri assiste a um vídeo documentário produzido por não-índios fica fascinado com sua própria imagem dentro do aparelho que é símbolo do poder do “branco”, mas também fica decepcionado, quando constata que o evento apresentado não é revelado em sua totalidade, sofre cortes, que na maioria das vezes, omitem cenas, para eles relevantes. Nesta interpretação, de sua cultura pelo outro, momentos sagrados e secretos, essenciais, para a manutenção da ordem social Bororo são revelados causando desequilíbrios, inclusive, religiosos para a comunidade.

Ver sua imagem na televisão, seja por meio de um canal de rádio difusão ou por outras mídias como DVD's e afins, é uma conquista passiva, porque o torna, intrinsecamente, parceiro do detentor do poder dos “brancos”. Em igual intensidade esta parceria é suficiente para colocá-lo em posição delicada com sua sociedade, porque lhe confere a responsabilidade pelo desequilíbrio causado pela exibição sem censura de seus segredos.

Quando a comunidade de Meruri assiste a produções realizadas por indígenas, não lhe

⁶⁸ A palavra verdade tem sido empregada ao longo deste texto no sentido de fatos aceitos pela grande maioria dos grupos sociais e sem pretensão de envolvimento com toda a polêmica filosófica que gira em torno desse conceito.



confere poderes intrínsecos ou extrínsecos, mas sim a responsabilidade de materializar a oralidade que os povos indígenas estão, gradativamente, deixando de praticar, porém, quando um não-índio assiste a mesma produção forma opinião crítica sobre enquadramento, linguagem, tempo de duração, roteiro e outros aspectos que compõem uma produção audiovisual, na maioria das vezes deixando de considerar os caminhos desconhecidos que a lógica daquele grupo representado percorre.

No caso dos trabalhos desenvolvidos na comunidade de Meruri, que tem o jovem Paulinho *Ecerae Kadojeba* como um realizador quase solitário de produções videográficas não é diferente. Seu compromisso, assumido e, imposto pela sua comunidade, não é de divulgar neste ou naquele meio de comunicação o (pseudo) exotismo da cultura Bororo. Seu protagonismo tem relevância no registro das práticas culturais e cotidianas de seu povo utilizando uma organização de símbolos verbais e iconográficos em uma narrativa que seu povo compreenda e possa sentir-se confortável em participar ativa ou passivamente. Despretensiosamente algumas produções deste jovem despertaram o interesse de não-índios — pesquisadores e outros, mas isto não alterou a seriedade e credibilidade que os Bororo de Meruri depositam nos documentários sobre suas vidas.

É possível afirmar que o contato do “homem branco” com os Bororo já caminha para sua décima segunda década, pelo menos o contato amistoso que proporcionou uma convivência pacífica. Durante este período podemos destacar alguns louvores como a apresentação da Banda Bororo na comemoração da Abertura dos Portos em 1908, no Rio de Janeiro, a participação dos Bororo na construção das linhas telegráficas entre Goiás e Cuiabá na primeira década do século XX, a Enciclopédia Bororo na década de 1950 e uma centena de dissertações e teses, de autores brasileiros e estrangeiros, sem falar de incontáveis artigos científicos, jornalísticos e poéticos a respeito dos Bororo. Também podemos citar a tentativa de conduzir os Bororo a uma religiosidade cristã e mais recentemente à formação acadêmica, ao nível de graduação que, aliás, é uma tendência recente não só no Brasil, mas em todo o continente americano. Dentre estes fatos e iniciativas ainda ocorre de realizarem co-produções gráficas para os mais diversos fins (científicos, didático-pedagógicos, artísticos, etc.) e da mesma forma para registros sonoros e audiovisuais.

Em Meruri existem e existiram indivíduos que já freqüentaram seminários de formação para a vida religiosa, cursos de graduação especial para indígenas e também de graduação regular, mas, ao menos oficialmente, não há nenhum registro de um livro, ou mesmo artigo produzido por um bororo. A própria biblioteca do Centro de Cultura de Meruri, que reúne tantos dicionários da língua Bororo, descrições e interpretações de sua cultura material e imaterial, a própria Enciclopédia Bororo, que teve como informante um ex-seminarista, Tiago Marques *Aipobureo*, e inúmeros livros e cartilhas didático-pedagógicas, todos, sem exceção, tiveram sua produção dirigida por não-índios que quando não se firmaram como autores o fizeram como organizadores sempre assumindo os principais créditos das obras.

Neste cenário, que é muito comum em nosso país, podemos nos orgulhar de anunciar um momento histórico para a Comunidade de Meruri, inaugurado em agosto de 2005, quando Paulinho aceitou o convite para produzir o vídeo documentário sobre o funeral bororo. Com muita vontade e nenhuma experiência ele emprestou seu olhar para a vídeo-câmera na qual confiou a realização de seus anseios, sem ainda compreender que esta seria apenas a primeira parte de um longo processo. Depois de duas versões experimentais que serviram de aprendizado para Paulinho e para nós como capacitadores, ele enfim ficou satisfeito. “*Boe Ero Kurireu* – a grande tradição bororo” é um documentário sobre o funeral de seu povo realizado por um Bororo e para os Bororo. É verdade que compará-lo com produções que fazem parte de nossas referências midiáticas é inevitável, mas certamente podemos afirmar que é uma produção bororo com co-autoria de sua própria comunidade. A semelhança aos formatos televisivos é grande e não deve ser desconsiderada, porque da mesma maneira que se encantam com a televisão a têm como exemplo de credulidade e a tentativa de superação acontece e evolui como uma disputa, um jogo.

Enquanto alguns jovens bororo esforçam-se para compreender os textos de grandes estudiosos desta etnia que doaram cópias de suas obras para a biblioteca do Museu Comunitário e Centro Cultural Padre Rodolfo Lunkeinbein de Meruri, a grande maioria fortalece seus vínculos fiduciários com a televisão, inclusive Paulinho, que assimilou e elegeu a linguagem televisiva (TV aberta) como a de sua preferência e, principalmente, nesta sua primeira produção usa-a como instrumento para mostrar para si e para seu povo que podem superar aqueles que

não estão capacitados a comprimir o universo bororo dentro de uma caixa de plástico e vidro.

Voltando ao passado, observamos que a vida bororo era plena de ostentação de adornos corporais, a vaidade era a propulsora deste ludismo, mas as regras eram muito simples cada clã possuía a primazia de determinados elementos que forçavam a criatividade de novas combinações apenas com o que pertencia a seu grupo, algumas vezes, geralmente em atos heróicos ou agradecimentos de honra, permitia-se a um ou outro indivíduo utilizarem materiais exclusivos de outros clãs. Isto não acontecia com formalidade e tão pouco por disputas, mas sim como desafios pessoais de superação nos quais era honrado seguir as regras de primazia. Como num jogo essa “rivalidade” acontecia de forma sadia e tornou os bororo famosos também pela arte plumária.

Isto, talvez, explique a motivação de Paulinho em criar um roteiro para seu documentário com um texto narrado durante toda a evolução do funeral. A influência da TV aberta foi e é predominante em sua experiência e convívio com os meios de comunicação de massa, porém só esta hipótese não justifica sua insistência em realizar o documentário. Deixou claro, durante a preparação de todas as fases do trabalho que não era apenas admiração que o impulsionava a assumir este formato como ideal de representação. Era uma espécie de respeito à primazia que estendeu à emissora de televisão por ter veiculado um documentário sobre sua etnia, no qual ele teve participação relevante como informante e consultor cultural.

Esta exibição, no entanto, causou enorme contrariedade entre os bororo, porque o acordo feito com a equipe de reportagem não foi cumprido. Eles só haviam permitido as filmagens, porque acreditaram tratar-se de uma parceria da emissora com o Museu Comunitário. Enfim, quando Paulinho teve a oportunidade de realizar sua própria produção, encarou-a como um jogo cujo objetivo, além do principal que sempre foi registrar a cultura de seu povo, superar uma produção em que ele teve uma parcela de responsabilidade pela não aprovação da comunidade. Assim deduziu que aquele vídeo documentário era primazia da emissora de televisão veiculadora e como agora estava de posse das mesmas ferramentas de seu adversário, como guerreiro honrado, não poderia deixar de seguir as regras, senão sua vitória seria invalidada. O equilíbrio da aldeia, do mundo dos vivos, foi abalado pelas imagens sagradas apresentadas no documentário televisivo. Todos assistiram, homens, mulheres e crianças, de Meruri e de outras

comunidades, então, assim como o funeral bororo restabelece o equilíbrio entre os espíritos e as almas com todas as suas evoluções e representações e o *mori* traz de volta a honra da família tirando-a do luto, quando o caçador entrega a pele de um grande felino ou de uma ave de rapina, Paulinho assumiu, consigo mesmo, o compromisso do caçador- como caça, sua produção. Explicando melhor, Paulinho fez uma outra leitura do *mori*.

Tradicionalmente os Bororos entendem o *mori* a partir do mito da morte de *Meri* (Sol), após a qual *Ari* (Lua), seu irmão menor, sozinho, faminto, andava sem rumo, até que o irmão voltou, transformado num delicioso peixe dourado, que matou-lhe a fome e tirou-lhe a tristeza. Por isto as “substituições” são feitas sempre de maneira a relacionar as linhagens matriarcais diferentes, criando uma irmandade entre os clãs. Os principais protagonistas dos rituais funerários Bororo são, além do próprio morto, seu “substituto” e o casal de “pais” rituais. Se o morto é da metade *Ecerae*, por exemplo, o “substituto” deve ser da metade *Tugarege* e vice-versa.

A “mãe” ritual é representada por uma parenta do mesmo clã do finado, cujo marido atua como “pai”. Cabe ao “substituto” dançar, lavar e enfeitar os ossos do morto e caçar um animal de desagravo em sua homenagem, o que lhe vale o direito de usar nomes e fabricar enfeites da outra metade, direito que lhe é assegurado por ocasião da entrega do animal. Ao prestar o serviço, o substituto subordina-se a atividades muito duras e extenuantes, razão pela qual são consideradas perigosas para aqueles que delas se desincumbir: cantar por longos períodos, dançar até suar fortemente, receber banhos de água fria, limpar os ossos do morto, caçar feras. Tudo em troca de belos enfeites, armas e acesso sexual às mulheres mais novas, além de alimentos cozidos e bebidas vitaliciamente ofertados pelo subclã do morto.

Somente quando o substituto caçar o animal de desagravo (*mori*) é que a abstinência sexual e as atividades de produção poderão ser retomadas por ele e pela metade enlutada. Por isto as cerimônias funerárias têm prazo definido, já que a aldeia cessa de produzir para dançar, cantar e preparar charutos e enfeites, até que os ossos do morto sejam limpos e finalmente enterrados. Este prazo coincide, em geral, com o estágio de putrefação ideal do corpo do morto, possibilitando o recolhimento e lavagem dos ossos, que são ornamentados e pintados para serem depositados e lacrados num cesto de taquara preparado. No dia correto, este cesto é carregado por uma parente próxima e depositado na cova definitiva. Quando isto acontece, a alma

do morto se transforma em uma espécie de animal útil aos Bororo (o animal de desagravo). As despedidas de um bororo envolvem necessariamente a presença de todos os clãs, configurando um esforço coletivo no sentido de reconquistar os controles mágicos sobre um cosmo desequilibrado por uma morte.

No caso de Paulinho, a produção do documentário realiza o *Mori*, marca a liberação da culpa que sentiu ao ver revelados os segredos masculinos de sua gente pela TV, marca a identificação total da comunidade com o produto que lhes foi apresentado como elemento de definição étnica e de luta por seus direitos abrindo uma nova linha de “percepção” para o *mori* tomado dentro de um conjunto maior de concepções e operações simbólicas, para que se possa entendê-lo em profundidade na sociedade. Pode ser definido como a noção do “ponto de vista”, onde os diferentes seres que habitam o mundo se percebem como sujeitos e o apreendem sob pontos de vista distintos.

Capítulo IV

O processo construído

Assim como a Lua “liga” conjuntamente, pelo seu modo de ser, uma multiplicidade imensa de realidades e de destinos; harmonias, simetrias, assimilações, participações coordenadas pelos ritmos lunares, constituem um “tecido” sem fim, uma “rede” de fios invisíveis, que “liga”, ao mesmo tempo, homens, chuvas, vegetações, fecundidades, saúde, animais, morte, regeneração, vida post mortem, etc (...); pelo simples fato de que é senhora de todas as coisas vivas e guia certa dos mortos, a lua “teceu” todos os destinos, sendo concebida nos mitos como uma enorme aranha-imagem que encontramos em muitos povos, uma vez que, tecer não significa somente predestinar (no plano antropológico), mas também criar, fazer sair da sua própria substância, como o faz a aranha, que urde, ela própria, a sua teia (Eliade apud Leão:1999-64); o processo que conclui essa dissertação precisava ser uma hiperfídia.

Considerando que escrever é trabalhar com tópicos ... Em lugar de hierarquias, esta dissertação compõe uma escrita que não é apenas tópica: nós podemos chamá-la também de ‘topográfica’. ... Não é a escrita de um lugar, mas ... uma escrita com lugares, com tópicos concebidos espacialmente ... visto que o que se quer é propiciar ao leitor a possibilidade de articular esses tópicos, de constituir um corpo. ... para amenizar a separação entre as diversas lexias. Isto é, procurar escrever lexias que se liguem naturalmente a outras, de tal forma que a interconexão surja de dentro para fora, constitutivamente e que os links funcionem como elementos naturais de encadeamento e não como “pontes” artificialmente colocadas... apresentando-nos a malha, a trama...(idem p.57)

Eis a hiperfídia!

Conclusão

A sociedade pós-industrial trouxe consigo as sementes das transformações, instituindo, portanto, um novo arranjo social. A intensidade das mudanças provocadas pelas novas tecnologias e pela proliferação da cultura da informática, nas sociedades, nos convida à reflexão e à identificação do novo modelo de aprendizagem tendo como recurso a tecnologia da informática. Nesse sentido o processo de informatização da sociedade assume dimensões globais transformando-se num processo cultural e tecnológico em expansão.

A grande disseminação da informática, em segmentos importantes da sociedade, revoluciona formas tradicionais de equilíbrio e institui um novo paradigma que alcança e modifica a comunicação, os modos de aprendizagem, as relações humanas e as organizacionais.

Durante vários séculos a tecnologia da escrita foi o livro impresso que dominou os coletivos sociais instituindo a forma linear e seqüencial de leitura e aprendizado. O século XX marcado pelas inovações oportunizou o surgimento de vários inventos, teorias, descobertas revolucionárias, recursos tecnológicos, dentre eles, o computador. Este possibilitou a criação de uma nova tecnologia da escrita: o Hipertexto. Termo que já em 1960 era definido como “escrita não-seqüencial que permite ao leitor escolher múltiplos caminhos e acessar informações em cadeia através da tela do computador em tempo real” (SNYDER apud PEREIRA, 2000:69). Não é necessária muita perspicácia para constatar as dimensões atingidas pela informática e as mudanças causadas por ela, em qualquer ambiente. Percebe-se que a informática conquistou espaço importante e inigualável no seio das sociedades. “Isto porque nenhuma revolução apresentou um poder de impacto social similar aquele que o desenvolvimento e a difusão maciça de computadores promovem. Não existe praticamente um dia sem que setores de governo, entidades científico-culturais, órgãos de imprensa, etc. não organizem ou promovam encontros destinados à discussão de temas ligados à informatização da sociedade, o que cada vez mais solicita a atenção de todos para a urgência de se assegurar uma participação ativa em tal processo”. (BRANDÃO, 1998: 45)

A reflexão sobre estes estudos nos levaram a criar no Museu das Culturas Dom Bosco um programa, PROARI - Programa de Apoio aos Realizadores Indígenas, inteiramente voltado para a promoção e desenvolvimento de conhecimentos teóricos e práticos que resultem em pro-

duções audiovisuais como registro cultural para a própria comunidade e como enriquecimento do acervo institucional extenso às comunidades científicas e acadêmicas com os objetivos específicos de subsidiar as produções dos realizadores indígenas enriquecendo o arquivo audiovisual do MCDB e do Museu Comunitário e Centro de Cultura de Meruri; renovar constantemente os registros etnográficos; proporcionar às comunidades indígenas o conhecimento das técnicas de comunicação como meio de desenvolvimento sociopolítico; apoiar e fomentar iniciativas de realizadores indígenas que já desenvolvem trabalhos na área.

Assim, nos espaços intersemióticos dos museus, os Bororo encontram elementos socioculturais que precisam ser ressignificados, ou seja, encontram aí a matéria-prima que pode alimentar o processo midiático que desenvolvem no resgate de suas tradições que, consequentemente, tornam vivas. Trazem à baila velhos paradigmas da identidade que estavam adormecidos, possibilitando uma nova leitura da questão local, regional e porque não, universal.

Até o momento já obtivemos como resultados positivos a produção de vários vídeos documentários; a participação em eventos científicos de instituições nacionais e internacionais e, principalmente, a concessão de subsídios para que as comunidades indígenas atuem criticamente sobre as produções de não-índios a respeito de sua cultura, que apontam para a necessidade de uma nova pesquisa que busque referências sobre a metalinguagem nas mídias e posteriormente nas hipermídias como linguagens contemporâneas, visitando as teorias das comunicações. Para a realização destas situações serão necessárias pesquisas bibliográficas e a análise dos meios hipermidiáticos que a sociedade bororo vem produzindo e quer compartilhar com as outras sociedades em geral (índios e não índios) sob a forma de dvds, cd-roms, websites e ambientes de realidade virtual com interação. Os resultados esperados para esta abordagem, visariam contextualizar uma analogia entre a gênese das mídias com a construção do pensamento bororo contemporâneo sobre sua cultura e a do “outro”; e a geração da metalinguagem hipermidiática.

Concluimos, assim, que estudar a significação que o visual (imagem e sua dramaticidade) desenvolve na comunicação é, sem dúvida, relacionar o modo de ver a produção ideológica da sociedade contemporânea, partindo do uso plural das tecnologias de comunicação de massa. Além disso, assegura ainda, que tudo isso só está sendo possível graças à expansão da semiótica

nos territórios visuais circundantes da informação oriunda do texto visual (Canevacci; 2001).

Assim, várias significações são negociadas com o leitor bororo para que ele possa se situar na linguagem, deixando vir à baila seus anseios e angústias que o levaram a um continuum dramático. Nessa perspectiva, “A comunicação é um sistema de múltiplos canais nos quais o ator social participa a cada instante, querendo ou não: com seus gestos, seu olhar, seu silêncio, até com sua ausência...” (idem)



Bibliografia

ALBISETTI, C. e VENTURELLI, A. J. Enciclopédia Bororo. Vv. I, II, III e IV, Campo Grande: Editora UCDB, 1962, 1969, 1976 e 2003.

AMOUNT, Jaques. A imagem/Jacques Amount; Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C.Santoró. Campinas: Papyrus, 1993.

ANDRADE, Roseane de. Fotografia e Antropologia: olhares dentro fora-dentro. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.

BAIRON, S. . Tendências da Linguagem Científica Contemporânea em Expressividade Digital. Cibertextualidades, Potugal - Porto, v. 1, n. 1, p. 83-104, 2006.

BALZOLA, Giovanni. Fra gli Indi del Brasile. Note autobiografiche e testimonianze raccolte da D. A. Cajazzi, Torino: Società Editrice Internazionale, 1932.

BAITELLO, Norval JR. O Animal que Parou os Relógios. São Paulo: AnnaBlume editora, comunicação, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem. São Paulo: Hucitec, 1981.**

_____. **Problemas da Obra de Dostoiévsk. Rio de Janeiro: Forense, 1981.**

BARZOTTO, V. H. Alguns termos do debate sobre suportes de textos, corporalidade e leitura. Revista Nexus. São Paulo, ano IV, nº 06, 1º sem. 1997.

BATESON, Gregory. Pasos hacia una Ecología de la Mente. Buenos Aires:Grupo Editorial Planeta, 1992

BEIGUELMAN, Giselle. Link-se, arte/mídia/política/cibercultura. São Paulo: Peirópolis, 2005.

BLOEMER, Neusa Maria. Itaga: Alguns Aspectos do Funeral Bororo. Dissertação de Mestrado não Publicada. São Paulo: USP, 1989.

BOLLETINO DEI MUSEI CIVICI GENOVESI, periodico qadrimestrale del Comune di Genova, 68/69 2001 pp. 77-78,

BORDIGNON ENAUREW, Mario. Os Bororo na história do Centro-Oeste brasileiro-1716/1986. Campo Grande: Missão Salesiana de Mato Grosso/CIMI-MT, 1986

BRANDÃO, Aivone C. O Museu na aldeia - Comunicação e transculturalismo no diálogo museu e aldeia. Campo Grande: UCDB, 2006

BRANDÃO, E. J. R. Informática e Educação: uma difícil aliança. Passo Fundo: EDI-UPF, 1995, in Hipermídia em Educação: um novo paradigma na construção do conhecimento. Revista Espaço Acadêmico-N. 37- junho 2004-Mensal-ISSN 1519.6186 Ano IV.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Ensaios de Antropologia Visual, São Paulo: Edusp, sd.

_____. **Jogo de Espelhos – Imagem da representação de si através dos Outros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.**

CAGLIARI, L. C. A escrita no século XXI (ou talvez além disso). disponível on-line em <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/cagliari.html>. Acessado em 31/05/2007.

CANEVACCI, M. Antropologia della Comunicazione Visuale. Gênova: Costa & Nolan, 1996.

_____. **La città polifônica. Roma: Meltemi, 1997.**

_____. **Culture eXtreme. Mutazioni giovanili tra i corpi della metropoli. Roma: Meltemi, 2003.**

CHARTIER, R. A leitura do livro: do leitor ao navegador. São Paulo: Ed.Unesp, 2000.

_____, **Em entrevista concedida à jornalista Helena Aragão - site www.no.com.br. Acessado em 11/05/2007.**

_____, **Os desafios da escrita. São Paulo: Ed.Unesp, 2002.**

_____. **A morte do leitor. Revista Nexus. São Paulo, ano IV, nº 06, 1º sem. 1997.**

COLBACCHINI, A. À Luz do Cruzeiro do Sul. Os Índios Broro- Orari do Planalto Oriental do Mato Grosso e a Missão Salesiana . São paulo: Impressões, 1939.

_____. **“Trinta e quatro anos entre os índios Bororo”. Revista de Ribeirão Preto, número 4, Ribeirão Preto, dezembro de 1939.**

_____. **“A Catequese dos Índios Bororo nos Sertões de Mato Grosso” . Revista do Instituto histórico e Geográfico de São Paulo.XI, 1942.**

COLBACCHINI, A, e ALBISETTI, C.Os Bororo Orientais Orarimogodoge do Planalto oriental do Mato Grosso. Rio de Janeiro Companhia Editora Nacional, 1942.

CLIFFORD, James I Frutt Puri Impazziscono: etnografia, leteratura e arte nel secolo XX. Torino: Bollati Boringheri, 1993.

ELIADE, Mircea apud LEÃO, Lucia. O Labirinto da hipermídia - arquitetura e navegação no ciberespaço. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FERNANDES, Fernandes. “Tiago Marques Aipobureu: Um Bororo Marginal”. In Investigação Etnológica no Brasil e Outros ensaios. Petrópolis : Vozes, 1985.

FLUSSER, Vilém. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação/ Vilém Flusser; tradução de Raquel Abi- Sâmara; organizado por Rafael Cardoso. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler em três artigos que se completam. 3ª ed. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1983.

GEERTZ, Clifford. Interpretação de Cultura. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora , 1989.

GIANNETTI, Claudia. Estética Digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia/ Claudia Giannetti; tradução de Maria Angélica Melendi; [editor : Fernando Pedro da Silva]. Belo Horizonte, C/Arte,2006.

GIACOIA Junior, O. Death conceptions through the times. Medicina (Ribeirão Preto) 2005; 38: 13-19.

HUIZINGA, J. Homo ludens. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEACH, E. Cultura e Comunicação. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

LEÃO, Lucia. O Labirinto da hipermídia - arquitetura e navegação no ciberespaço. São Paulo: Iluminuras, 1999.

LÈVI-STRAUSS, C. Tristes Trópicos. Lisboa: Edições 70, 1986.

MAMMI,Lorenzo e SHWARCZ, Lilia Moritz organizadores.8 X Fotografia. São Paulo, companhia das Letras, 2208

MANGUEL, A. Uma história da leitura. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MORIN, E. A Religação dos Saberes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

NOTH , Winfried. Semiótica no Século XX. São Paulo: AnnaBlume, 1999.

RIBEIRO, Darcy. Maíra. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SAAKE, G. “A Aculturação dos Bororo do Rio São Lourenço” In Revista de Antropologia. São Paulo, n. 1, v. I,1953.

SANTAELLA, M. L. O que é Semiótica. São Paulo:Brasiliense, 1983.

_____. Navegando entre Platão e salsichas. Revista da Fapesp, 2001.

SCHADEN, E. Mitologia Heróica de Tribos Indígenas do Brasil. São Paulo: EDUSP, 1989.

SCHOPENHAUER, A. Die Welt als Wille und Vorstellung II (O Mundo como Vontade e Representação II). Suplementos ao primeiro volume. In: Saemtliche Werke. Ed. Wolfgang Frhr. Von Loehneysen. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1986, volume II, p. 83.

SLOTERDIJK, Peter, 1947. Desprezo das massas: ensaio sobre lutas culturais na sociedades moderna/Peter Sloterdijk; tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

_____. **Esferas I/Peter Sloterdijk; tradução de Isidoro Reguera. Madrid, Ediciones Siruela, 2004.**

_____. **Esferas II/Peter Sloterdijk; tradução de Isidoro Reguera. Madrid, Ediciones Siruela, 2004.**

_____. **Esferas III/Peter Sloterdijk; tradução de Isidoro Reguera. Madrid, Ediciones Siruela, 2004.**

Bolhas

SNYDER, I apud PEREIRA, M. H. (2000). Hipertexto – o labirinto eletrônico. Tese de doutorado – Faculdade de Educação - UNICAMP in Hipermídia em Educação: um novo paradigma na construção do conhecimento. Revista Espaço Acadêmico-N. 37- junho 2004-Mensal-ISSN 1519.6186 Ano IV.

VIERTLER, Renate. As aldeias Bororo; Alguns Aspectos da sua Organização social. São Paulo: Coleção Museu Paulista, Série Etnologia, v. 2, 1976.

Índice das Fotografias

Funeral de Mariona *Aroe Etoro* - Aldeia Garças, Meruri - MT Brasil, agosto de 2005



p.14 - Paulinho e Luís *Kubiri* durante preparativos para o início dos três últimos dias do ciclo fúnebre.



p.19 - Paulinho *Ecerae Kadojeba* durante treinamento para o registro das fases rituais que se seguem.



p.22 - José Carlos *Koguri* na função de chefe cerimonial, estabelece regras para os ritos que se iniciam.



p.25 - Mulheres bororo durante coleta de plumas e penas de arara para utilização durante os ritos fúnebres.



p.27 - *Kubiri* e Terezinha *Runoa*, sua mulher, na função de pai e mãe rituais, selecionam penas de arara para a confecção de enfeites para a cesta fúnebre e ossos.



p.30 - *Koguri*, confere e discute a seleção de penas efetuada por *Kubiri* e Terezinha *Runoa*.



p.32 - *Koguri*, na função de chefe de canto, dá início aos rituais, cantando sobre a cesta fúnebre.



p.34 - *Kadojeba* inicia seu trabalho de registro do funeral.



p.37 - *Koguri* prossegue nos cantos sobre a cesta fúnebre, com o coro das mulheres.



p.42 - Cesta fúnebre é levada por parentes até a casa da morta.



p.45 - Na casa central, homens preparam-se enquanto *Kadojeba* prossegue em seu trabalho.



p.47 - Rapazes vestem seus ricos diademas de penas de arara.

Funeral de Mariona *Aroe Etoro* - Aldeia Garças, Meruri - MT Brasil, agosto de 2005



p.49 - Grandes diademas de penas de arara denominadas *pariko* evoluem em movimento de dança.



p.52 - Cantores executam cantos diante do túmulo, virados para o sol poente.



p.54 - *Kubiri*, na função de pai ritual, e Apolônio colocam os enfeites na cesta fúnebre, sob a orientação de *Koguri*.



p.56 - Cantores se posicionam para execução de instrumentos musicais acompanhados de cantos.



p.58 - Execução dos instrumentos de sopro *ika*, *powari* e *parira*.



p.62 - Evocação da alma da morta por meio do som das flautas, diante do túmulo.



p.63 - *Koguri* lidera os cantos ao som dos grandes chocalhos e da flauta *pana*, diante do sol poente. *Kadojeba* prossegue atento a todas as fases.



p.64 - Cantores alimentam-se de água doce.



p.65 - *Kadojeba* prossegue com seu trabalho.



p.66 - No pátio ocidental, os cantos prosseguem noite a dentro.



p.69 - Pela manhã, na casa central, *Koguri*, prepara-se para para a execução de outros cantos.



p.71 - *Koguri* canta diante da cesta fúnebre pintada com as insígnias do clã da morta.

Funeral de Mariona *Aroe Etoro* - Aldeia Garças, Meruri - MT Brasil, agosto de 2005



p.75 - Meninos púberes aguardam, dentro da casa central, o momento da iniciação.



p.77 - No pátio ocidental, faz-se a exumação e lavagem dos ossos de D. Mariona *Aroe Etoro*.



p.79 - *Kadojeba*, em respeito ao momento, não registra, mas ajuda os homens na solene tarefa de colocar os ossos limpos na cesta provisória.



p.80 - Cesta provisória é levada em cortejo por *Kubiri*, o pai ritual, para dentro da casa central.



p.82 - Homens executam o canto *Roia Kurireu* curto diante dos ossos de *Muga Mariona Aroe Etoro*.



p.84 - Cantores se revezam nos cantos.



p.85 - Cesta fúnebre é transportada da casa da morta para a casa central.



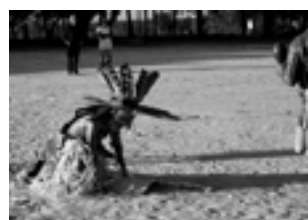
p.87 - Ornamentação de *Koguri*, representante social do morto, o *Aroe Maiwu*.



p.89 - *Aroe Maiwu* incorpora a Alma da morta.



p.91 - *Aroe Maiwu* sai em passos de dança para o bororo ocidental ao som dos instrumentos *pana* e *ika*.



p.93 - *Aroe Maiwu*, exausto, cai durante o percurso da dança



p.95 - *Aroe Maiwu* em evolução com os cantores no pátio ocidental.

Funeral de Mariona *Aroe Etoro* - Aldeia Garças, Meruri - MT Brasil, agosto de 2005



p.97 - Dança do *Aroe Maiwu* em cortejo até o *aije muga* para desornamentação do ator.



p.99 - *Koguri*, de volta ao bororo, posiciona os meninos púberes para a iniciação.



p.102 - Atores representando os *Aiji doge*, espíritos das águas profundas, assopram os meninos púberes e se apresentam dizendo seus nomes.



p.103 - Preparação para a queima dos pertences da morta.



p.105 - *Koguri* atira os pertences da morta à fogueira.



p.107 - Iniciados unguídos com barro branco.



p.109 - Pertences da morta são incinerados enquanto os *aije* soam no pátio central.



p.111 - Iniciados participam espantados dos mistérios da vida adulta.



p.113 - Atores soam velozmente seus *Aije doge*.



p.116 - Fogo consome todos os pertences materiais deixados pela morta.



p.119 - *Koguri* e *Porebaro*, seu neto, discutem a sequência dos ritos que se seguem.



p.121 - Cortejo matinal com a cesta provisória, após secagem dos ossos no *aije muga*

Funeral de Mariona *Aroe Etoro* - Aldeia Garças, Meruri - MT Brasil, agosto de 2005



p.124 - Enlutadas carregam cesta fúnebre provisória com os ossos da morta, à frente do cortejo.



p.127 - Meninos púberes se preparam para a consumação do rito de iniciação.



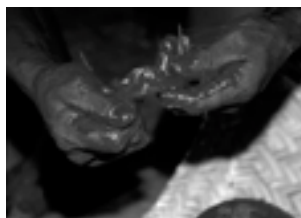
p.131 - Meninos púberes recebem seus estojos penianos.



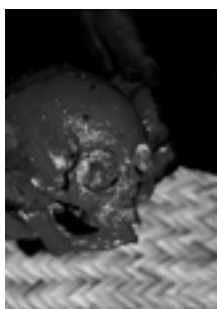
p.133 - Meninos púberes depois de receberem seus estojos penianos.



p.136 - Chefe de canto prepara-se para execução do canto de encerramento enquanto *Kadojeba* realiza seu trabalho.



p.138 - Unção da maxila da morta com pasta de urucum.



p.140 - Unção do crânio da morta com pasta de urucum.



p.142 - Colocação do crânio em uma espécie de bandeja trançada com folhas de palmeira acuri chamada *aroe ao muga*.



p.144 - Homens enfeitam o crânio da morta com plumas coloridas de arara.



p.147 - Mulheres enlutadas escarificam-se.



p.151 - Colocação do *Kiogoaro*, objeto com as insignias do clã do pai da morta, com o qual foi nominada na parte posterior do crânio.



p.154 - Enlutadas sentadas ao lado do *aroe j'aro*, cesta fúnebre, de costas para o esteio central e de frente para o sol poente.

Funeral de Mariona *Aroe Etoro* - Aldeia Garças, Meruri - MT Brasil, agosto de 2005



p.155 - Cesta encoberta com uma espécie de bandeja côncava de folha de palmeira chamada *Baku atugoreu aroe*.



p.158 - *Runoa*, filha da morta segura o crânio da mãe em um lamento profundo: é o último contato físico com a morta.



p.161 - *Runoa* se escarifica sobre o crânio de *Muga Mariona*.



p.164 - Dança dos rapazes e moças com a cesta fúnebre.



Pág.167 - Construção de uma redoma com esteira dentro da casa central. Escarificação dos homens enquanto enfeitam os ossos maiores.



p.169 - Colocação dos ossos e alguns objetos na cesta fúnebre.



p.172 - Colocação de folhas frescas de acumã sobre os ossos dentro da cesta.



p.174 - Fechamento da cesta fúnebre.



p.176 - Costura da cesta com agulha feita de madeira e linha tecida com seda de folhas de palmeira babaçu.



p.178 - Dança dos rapazes ao redor da cesta fúnebre e do esteio central da habitação ao som do *Roia Kurireu*, grande canto, completo.



p.181 - Dança de moças e rapazes ao redor da cesta fúnebre



p.192 - Imagem capturada pela câmera de *Kadojeba* em um momento de repouso involuntário.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)