

Universidade de São Paulo,  
São Paulo, São Paulo, Brasil.

SYLVIA CAIUBY NOVAES

## ICONOGRAFIA E ORALIDADE: SOBRE OBJETOS E PESSOA ENTRE OS BORORO

### RESUMO

O foco desse artigo centra-se em algumas modalidades sensíveis – visíveis, materiais e sonoras – por meio das quais é possível entender processos de criação e transformação de seres sociais que ocorrem em sociedades indígenas no Brasil. O estudo das formas culturais visíveis é uma das atividades da antropologia visual, tal como o coloca MacDougall; formas que constituem sistemas expressivos das sociedades humanas e que comunicam significados parcial ou fundamentalmente por meios visuais (MacDougall 1997, 283). Por outro lado, creio ser possível associar esses aspectos visíveis a outros aspectos sensíveis, como por exemplo os efeitos sonoros e mesmo o sopro, essenciais para a reflexão sobre a transformação que se opera em corpos humanos. Parto de um caso muito específico – alguns dos objetos presentes no funeral Bororo e as relações sociais que engendram a manufatura destes objetos, para mostrar que o caso Bororo pode enriquecer a perspectiva antropológica sobre esses processos. Nascimento, nominação, morte e funeral marcam transformações sociais da pessoa ao longo da vida, e a compreensão desses processos pode se beneficiar desta abordagem, que tem como foco essas modalidades sensíveis de expressão nos rituais. Vale lembrar que não se trata de entender estas modalidades sensíveis *per se* e sim o amplo espectro de relações culturalmente infletidas e codificadas por estas formas sensíveis de expressão.

#### palavras-chave

criação e transformação de seres  
sociais; Bororo; modalidades  
sensíveis dos artefatos; expressão  
ritual da pessoa.

Este artigo focaliza algumas modalidades sensíveis – visíveis, materiais e sonoras – por meio das quais é possível entender processos de criação e transformação de seres sociais que ocorrem em sociedades indígenas no Brasil<sup>1</sup>. O estudo das formas culturais visíveis é uma das atividades da antropologia visual, como é colocado por MacDougall: formas que constituem sistemas expressivos das sociedades humanas e que comunicam significados parcial ou fundamentalmente por meios visuais (MacDougall 1997, 283). Por outro lado, creio ser possível associar esses aspectos visíveis a outros aspectos sensíveis, como os efeitos sonoros e mesmo o sopro, essenciais para a reflexão sobre a transformação que se opera em corpos humanos. Parto de um caso muito específico – alguns dos objetos presentes no funeral Bororo e as relações sociais que estão por trás de sua manufatura, para mostrar que o caso Bororo pode enriquecer a perspectiva antropológica sobre esses processos. Nascimento, nomeação, morte e funeral marcam transformações sociais da pessoa ao longo da vida, e a compreensão dessas transformações pode se beneficiar dessa abordagem, que tem como foco modalidades sensíveis de expressão nos rituais que celebram essas transformações. A perspectiva que proponho é a da antropologia das formas expressivas, que não se resume a focar essas modalidades sensíveis *per se*, e sim o amplo espectro de relações culturalmente infletidas e codificadas por essas formas sensíveis de expressão. Como diz Ewart (2008, 507), “o significado social dos sentidos está ligado tanto a uma compreensão da sociabilidade – ou seja, o contexto dentro do qual o discurso ocorre – quanto à própria experiência sensorial” (tradução minha)<sup>2</sup>. São formas específicas de expressão estética presentes no funeral que expressam processos de criação e transformação de pessoas para os Bororo e que devem ser apreciadas por seus valores éticos, estéticos e morais, que não podem ser vistos separadamente.

---

1. Agradeço os comentários e sugestões de Laura Graham, que me permitiram reelaborar o texto apresentado como aula em um concurso para Professor Titular na Universidade de São Paulo (USP) em 2010. Sou também grata a Paul Henley que editou a versão em inglês desse artigo e fez importantes comentários ao texto. Agradeço aos pesquisadores do projeto temático “A Experiência do Filme na Antropologia” (Processo 09/52880-9), por mim coordenado e à FAPESP, que ao financiá-lo permitiu um rico diálogo acadêmico do qual esse artigo se beneficiou. Agradeço igualmente ao CNPq, pela bolsa que me foi concedida.

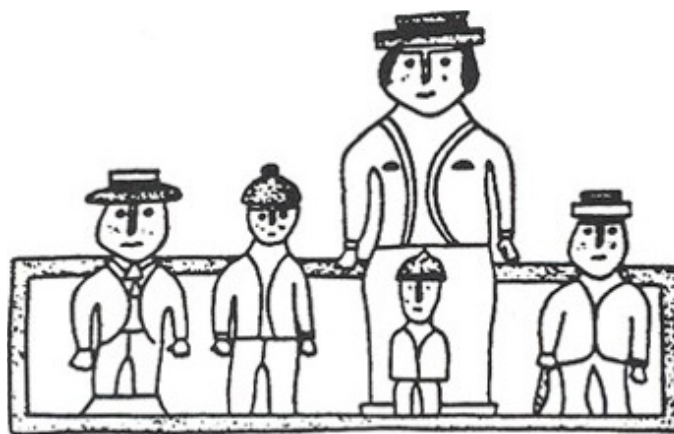
2. “The social significance of the senses is as much bound up with an understanding of sociality – that is, the context within which discourse occurs – as it is bound up with sensory experience itself.” Todas as traduções dos textos citados são minhas.

## REPENSANDO O MATERIAL BORORO TEORICAMENTE

Meu objetivo é retomar aqui, em uma perspectiva teórica muito diversa, o material que apresentei em um dos primeiros trabalhos que publiquei na Revista de Antropologia em 1981: *Tranças, cabaças e couros no funeral Bororo: a propósito de um processo de constituição da identidade*. Para tal, apresento algumas perspectivas que me inspiraram a reelaborar este artigo.

Paolo Fortis (2012) analisa as figuras antropomórficas esculpidas em madeira chamadas *nuchukana* (sing. *nuchu*) usadas pelos índios Kuna (Panamá) em seus rituais de cura.<sup>3</sup>

Fortis parte do princípio de que as artes visuais têm como papel principal a mediação entre humanos e não humanos, identidade e alteridade, vida e morte, presente e passado. Segundo Fortis (2012), não é apenas focando os objetos que se pode compreender o que eles significam para as pessoas que os criam; é olhando para a rede de ações significativas nas quais os objetos são concebidos que se pode entender a experiência diária das pessoas. Os objetos são as manifestações visíveis de uma estrutura muito mais ampla e complexa que se manifesta de modos transformativos em diferentes povos ameríndios.



Cuna curing figurines  
Drawn by Guillermo Hayans (cerca 1948)

### figura 1

Desenho das figuras *nuchukana*.

Fonte: Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*.

3. Essas figuras *nuchukana*, que não se pretendem uma arte representativa ou figurativa, são protagonistas do magistral artigo publicado pelo finado mestre, Claude Lévi-Strauss em *A Eficácia Simbólica* ([1949] 2008) e também analisadas por Michael Taussig em *Mimesis and Alterity* (1993).

Essas figuras começaram a ser produzidas pelos Kuna há pouco mais de cem anos e em suas casas é possível encontrá-las em grandes quantidades. São representações toscas da figura humana, com pouca atenção a detalhes e com traços de gênero esquemáticos. O nariz é pontudo e a cabeça coberta por um chapéu no caso de figuras masculinas, ou um lenço de cabeça para as figuras femininas (Fortis, 2012, p. 10).

São os homens mais velhos que esculpem as figuras, sendo o ato de esculpir resultado de suas capacidades férteis, mais exatamente a transformação da fertilidade que eles tinham quando jovens e como pais. Segundo Fortis (2012), é o idioma de vida e morte que é usado para se referir ao corte da árvore ou do galho com que serão feitas essas pequenas figuras e para o ato de esculpir. A alma do morto viaja fisicamente e metafisicamente em uma canoa em direção ao cemitério. Em termos físicos e metafísicos a canoa é um meio de transporte associado simbolicamente ao útero materno. O nascimento de uma criança e a morte de uma pessoa são vistos pelos Kuna como momentos de transição da alma para novos corpos e para fora de velhos corpos e a transição é vista como muito perigosa para os seres humanos vivos.

Não falta aos Kuna habilidades manuais para esculpir, nem lhes falta interesse pelo figurativo, embora eles efetivamente evitem a representação, principalmente nas esculturas em madeira. Fortis (2012) sugere uma relação metonímica entre a figura de madeira e a imagem da pessoa, ou seja, sua alma. Para os Kuna, “essas figuras não são a representação de formas visuais exteriores, mas a instanciação de formas interiores invisíveis”. Sua sugestão é que há “um princípio de continuidade por trás de uma descontinuidade de corpos”. (Fortis 2012, 20).

**figura 2**

*As nuchukana.*

Fonte: Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*.





A *nuchu* abriga a alma temporariamente, mas quando a madeira apodrece ou é comida por insetos, ela morre. Como mostra Fortis (2012), *nuchu* é vista pelos Kuna como roupa (*mola*) de uma pessoa e as roupas são temporárias e perecíveis. Já o corpo humano é fabricado pela ingestão de comida de verdade e pela elaboração de pensamento, amor e memória em relação aos parentes. O corpo só é humano quando é saudável e pensa corretamente.

Ao esculpir uma *nuchu* os Kuna dizem que estão transformando – ou seja, dando existência a alguém em uma forma que se pode perceber e conceber pelos seres humanos como tal (Ibid., p. 21). Por outro lado, essas esculturas de madeira permitem trazer uma poderosa alteridade ao centro da vida social. A escultura em madeira é para os Kuna um processo em que vida e morte se sobrepõem. É uma inversão do tempo, no qual a ação física de cortar um galho é vista como uma separação, a criação de uma descontinuidade. As figuras antropomórficas dos Kuna não são representacionais ou representação de corpos. O que eles fazem é dar forma às “imagens de interioridade”, ao que pertence ao reino do invisível e do transformacional. A conclusão de Fortis é clara, apontando que é essa forma visível do que é invisível que permite estabelecer relações pessoais positivas (2012, p. 27).

A análise de Paolo Fortis sobre as figuras Kuna aqui retomada abre interessantes perspectivas para meu objetivo nesse artigo, que é repensar partes da etnografia Bororo que dizem respeito a alguns objetos da cultura material presentes no longo ciclo do funeral Bororo. Estes são objetos que tornam visíveis os vários processos de transformação que se iniciam com a morte de uma pessoa e que permitem entender melhor a própria concepção Bororo de pessoa.

Para a análise desses objetos, de sua iconografia e circulação na sociedade Bororo, quero partir da perspectiva teórica proposta por Tim Ingold em seu livro *Lines a brief history*, e retomada no artigo de 2010 “Bringing things to life: creative entanglements in a world of materials”. Sua análise dá prioridade a processos de formação, e não aos produtos acabados; a fluxos e transformações dos materiais e não a estados da matéria. Trata-se, diz ele, de desenvolver a ideia da vida e da criação como tessitura (e não texto, que igualmente remete a algo acabado), como processo sempre aberto em que não se impõe forma à matéria. Tal como na alquimia ou na culinária, trata-se aqui de observar o fluxo dos diferentes materiais, combinados ou redirecionados, antecipando-se o que daí pode emergir.



Assim, na teoria Bororo da reprodução humana, por exemplo, é a aliança entre um homem e uma mulher da metade oposta à sua que levam à formação de uma criança. A criança será gestada no corpo de sua mãe e o crescimento do feto será propiciado pelo sêmen que deverá ser aí depositado por toda a gestação, garantindo assim, a presença do *raka*, a força vital que anima os seres humanos e que só cessa com a morte. É no interior do corpo materno que suas carnes crescem e se fortalecem<sup>4</sup>.

A criança é integrada à sociedade Bororo pelo ritual de nomeação, quando recebe de seu tio materno um nome que a identifica como pertencente ao clã de sua mãe. Nesse ritual a criança leva na cabeça um enfeite denominado *boe-etao-bu*, feito pelas mulheres do clã de sua mãe e com motivos indicativos do clã a que ela pertence, e um *kiogwaro*, feito pelo homem da metade oposta à de sua mãe e que assumirá para a criança o papel de pai. Ao contrário do *boe-etao-bu*, o *kiogwaro* tem motivos do clã do pai da criança. O nominador irá tomar nos braços a criança já enfeitada para o ritual e ao nascer do sol seu nome será pronunciado no pátio da aldeia, após o que ela será soprada algumas vezes.

**figura 5**

Criança sendo decorada para o ritual de nomeação. Aldeia do Córrego Grande, 1975. Fotografia: Sylvia Caiuby Novaes.



4. Tal como em outras sociedades de tradição oral, há na cosmologia Bororo uma estreita aproximação entre nascimento e morte.

**figura 6**  
O tio materno  
anuncia os nomes  
da criança. Aldeia  
do Córrego  
Grande, 1975.  
Fotografia: Sylvia  
Caiuby Novaes.



O sopro é um importante aspecto sensível que permite para os Bororo atestar processos de criação e transformação das pessoas. O sopro é o movimento da vida. Está presente em rituais de nomeação no momento em que a criança recebe o nome, condição primeira para ser considerada *boe*, termo pelo qual os Bororo se autoidentificam; está também presente quando alguém que permaneceu fora por muito tempo retorna à aldeia, sendo soprada pelo cantador que a saúda em sua chegada. A ausência do sopro, como veremos a seguir, é sinal da chegada da morte e ausência de vida.

O outro grande ritual de passagem nessa sociedade é o funeral. A morte é para os Bororo resultado da ação do *bope*, um princípio de vitalidade que destrói a fim de criar (Crocker 1979, 256; Levak 1971, 176). O *bope* é sempre associado ao *rakare*, essa força vital que cessa com a morte, sendo a morte pensada como a interrupção do fluxo dos elementos vitais – como o sangue e o sopro – presentes nos seres vivos. A interrupção da respiração, ausência do sopro, é para os Bororo o claro sinal da morte do corpo.

Logo após a morte de um indivíduo, os parentes do finado decidem quem será o seu representante, alguém de prestígio e conhecido como bom caçador, um homem da metade oposta a do morto. Esse homem será o *aroe-maiwu*, literalmente alma nova.



**figura 7**  
*Aroe-maiwu.*  
Aldeia do Garças,  
1986. Fotografia:  
Sylvia Caiuby  
Novaes.



Um casal será também apontado como responsável por tomar conta das representações materiais do finado: a cabacinha mortuária e o *pariko*, diadema de plumas, ambos feitos em honra do defunto. O *aroe-maiwu* será tratado como filho ritual desse casal.



**figura 8**

O *ae*, trança feita com fios de cabelo humano.  
Fonte: Albisetti & Venturelli, *Enciclopédia Bororo Vol. I*.



*Æe*, cordel fiado com cabelos humanos (MRDB B51 1422), l = 15m000

## OBJETOS SENSÍVEIS – MUITO ALÉM DA REPRESENTAÇÃO O *ÆE*, TRANÇA DE CABELOS

As pessoas próximas do morto – mulher, marido, filhos, cunhados – arrancam seus cabelos assim que percebem a morte do parente. Com as mechas dos cabelos arrancados, o pai ritual do morto fará uma trança – *ae* –, tendo o cuidado de não misturar na mesma trança cabelos de diferentes pessoas.

Essa trança de cabelos será utilizada pelo *aroe-maiwu*, o representante do morto, quando ele for cumprir uma de suas mais importantes funções: caçar um grande felino a ser entregue aos parentes do morto, como vingança pela morte. Amarrada em seu braço esquerdo, o caçador é relembrado de suas funções quando está caçando. Dizem os Bororo que essa trança é uma lembrança visível do morto e propicia ao representante força e coragem nas caçadas. Quando esse representante morrer, a trança será utilizada para amarrar as flechas que ele tiver usado.

**figura 9**

Homem com *ae* e *boe ekeno tadawu*, ornamento nasal. Aldeia do Garças, 1986. Fotografia: Sylvia Caiuby Novaes.

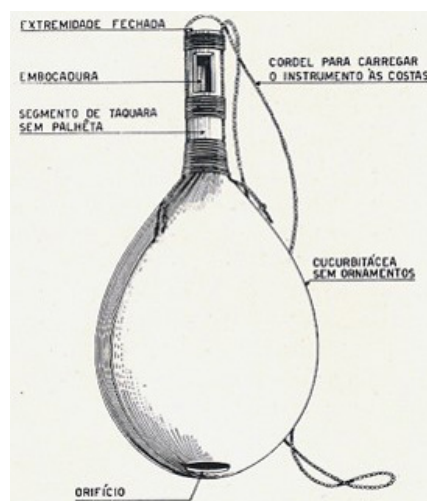
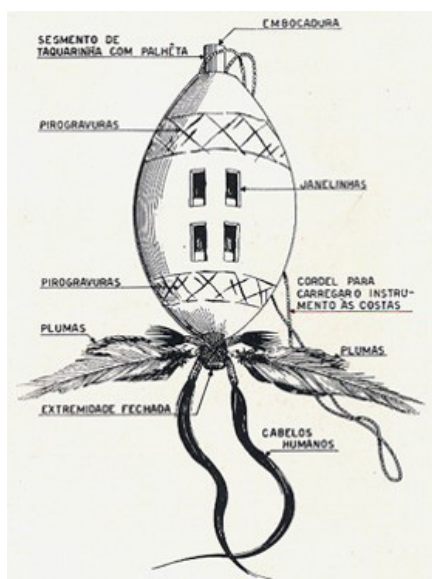
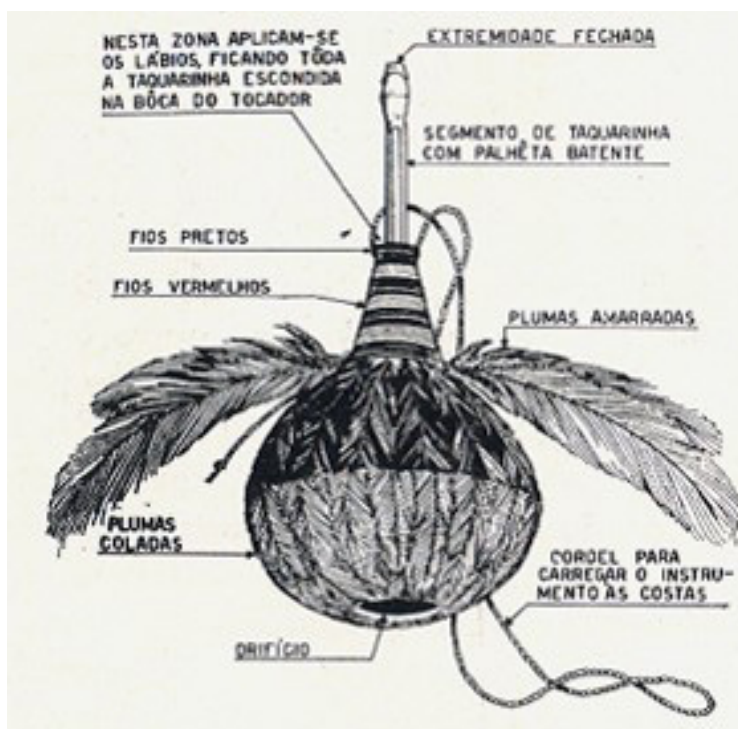


Quando essas flechas são dadas ao novo representante para que ele dance no meio da aldeia, essa trança irá para sua cabeça e posteriormente será utilizada para amarrar o grande cesto mortuário.

## O POWARI-AROE, CABAÇA MORTUÁRIA

O outro elemento fundamental após a morte de um indivíduo é o *powari-aroe*.

**figuras 10a, 10b e 10c**  
*Powari-aroe.*  
Fonte: Albisetti & Venturelli, *Enciclopédia Bororo Vol. I.*



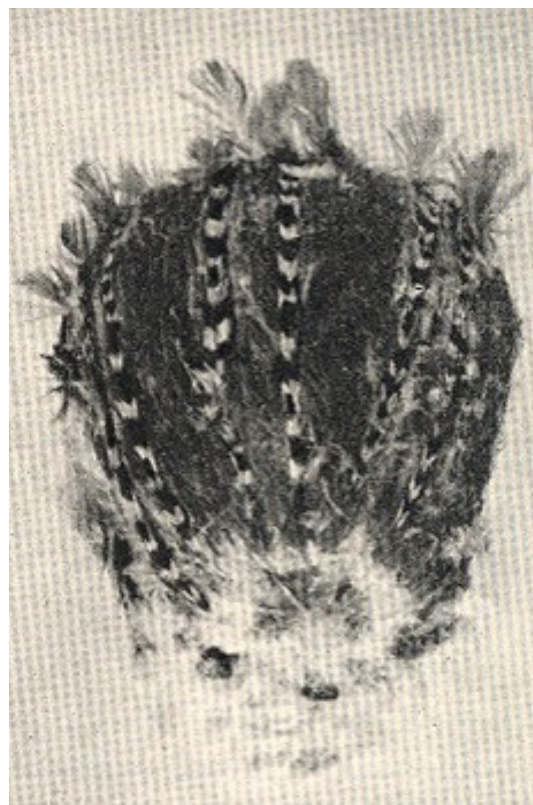
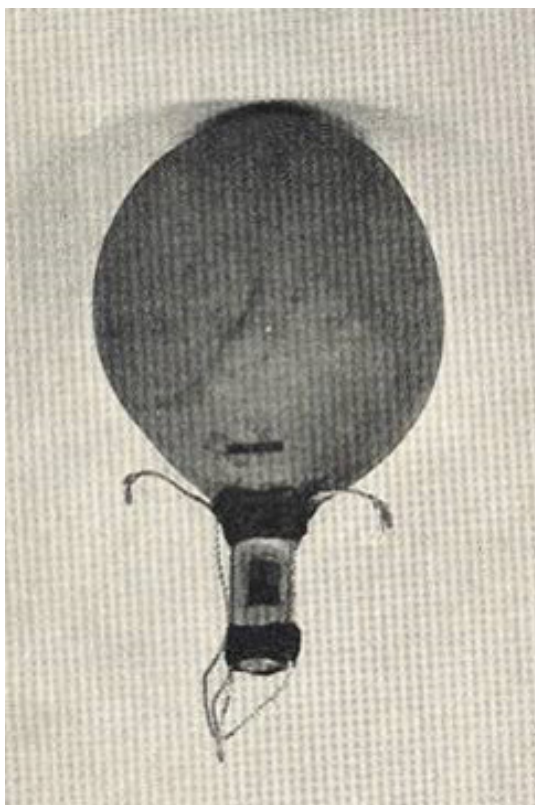
O *powari-aroe* é feito com uma cucurbitácea, uma pequena cabaça. É um instrumento musical de sopro, guardado pelos parentes como lembrança do finado. Essa cabacinha é feita pelo pai ritual do finado e ornamentada por ele com padrões que pertencem ao clã do morto. Toda pessoa que morrer será lembrada nos funerais por uma dessas cabacinhas e cada uma delas deve produzir uma sonoridade que lhe é própria. Essa cabacinha do morto associa, portanto, dois aspectos sensíveis para caracterizar o morto por ela relembrado: o sopro e a sonoridade que ela produz.

Nesse sentido, é sempre o pai – ritual ou *pater* social – quem se encarrega desses enfeites, seja nos rituais de nomeação seja nos rituais funerários. O pai canta enquanto confecciona o ornamento.

Os Bororo dizem que é o próprio *aroe* quem prepara o ornamento, tanto do crânio do morto e da cabaça mortuária (cujos formatos são, aliás, semelhantes), quanto da criança que receberá um nome. Não é a pessoa que está lá cantando. O canto entoado durante a realização desse ornamento é o canto que sai da voz das almas. Essa sonoridade do canto é, nesse sentido, fundamental para esse processo de criação da criança enquanto pessoa Bororo e, igualmente, da transformação do morto em *aroe*.

**figura 11**

*Powari-aroe*  
e crânio  
ornamentado.  
Fonte: Albisetti  
& Venturelli,  
*Enciclopédia*  
*Bororo Vol. I.*





**figura 12**  
Homem com  
muitas cabaças  
mortuárias.  
Fonte: Albisetti  
& Venturelli,  
*Enciclopédia*  
*Bororo Vol. I.*



As cabacinhas mortuárias dos Bororo, de modo análogo às *nuchukana* analisadas por Paolo Fortis, trazem para o mundo dos vivos o *aroe* que se foi. Os *powari-aroe* têm uma forma que se assemelha muito ao crânio, sendo, assim como ele, ornamentado (longe de mulheres e crianças) com o padrão clânico do morto. O *aroe-maiwu* restitui na cabaça o sopro retirado pela morte e, nessa ação ritual, torna presente aquilo que pertence ao reino do invisível e do transformacional, simultaneamente reconfigurando as relações entre os vivos ao estabelecer obrigações rituais de prestação de alimentos entre o representante e os pais rituais do morto. Terminado o ritual, a cabacinha é devolvida ao pai ritual que a entrega a sua mulher para mantê-la em sua casa até a cerimônia seguinte. Alfred Gell dizia que “o poder destes objetos deriva dos processos técnicos que eles objetivamente incorporam: a tecnologia do encantamento está fundamentada no encantamento da tecnologia” (Gell 1999, 163).

**figura 13**  
Kogenawo com  
muitas cabaças  
mortuárias.  
Aldeia do  
Tadarimana,  
1985. Fotografia:  
Sylvia Caiuby  
Novaes.



## O ADUGO BIRI, COURO DE ONÇA

Por fim, o couro de onça é o elemento que assinala o término do ciclo funerário. Cabe ao representante do morto caçar um grande felino, cujo couro será entregue aos parentes do finado como vingança – *mori* – por sua morte. O couro do animal abatido será entregue ao homem mais velho do clã do morto, que deverá passá-lo a todos os outros homens de seu clã para que eles possam dormir algumas noites sobre ele. Por serem da mesma categoria social que o morto, esses homens passaram por um processo de contaminação pela morte desse indivíduo – seus corpos foram por eles mesmos escarificados. A saída do luto, esse estado marginal, implica igualmente um tipo de relação epidérmica com o elemento que reintroduz o equilíbrio na sociedade Bororo e que é o *mori*.

O caçador do grande felino receberá dos parentes do finado, como recompensa por seu ato, arco, flechas, enfeites e uma cabaça *powari-mori*. Se o representante, ao ser instituído como *aroe-maiwu*, dançando no meio da aldeia, usava as armas que pertenceram ao morto, agora ele receberá armas novas. Afirmam os Bororo que não é o caçador quem recebe todos esses presentes, mas a própria alma do finado, que assim terá suas armas para caçar no reino das almas. Por outro lado, o couro da onça, que é ornamentado com padrões do clã do morto, embora entregue aos seus parentes, servirá à alma de abrigo contra as intempéries. (Albisetti e Venturelli 1962, 235).

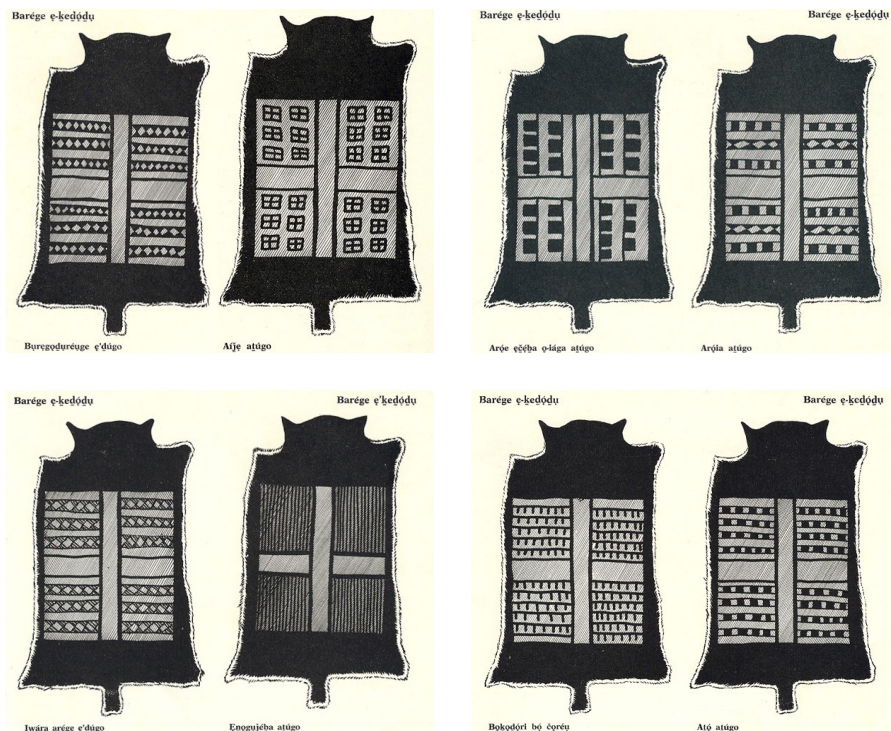
Em um artigo publicado na Revista de Antropologia, Carlo Severi retoma as afirmações de Malinowski em *Coral Gardens* (1971): “o significado de uma palavra é o efeito que ela produz no contexto de um ritual” (Severi 2009a, 460). No contexto ritual, diz Severi, artefatos podem falar, tornam-se locutores. O artefato faz mais do que representar um espírito ou um ser sobrenatural. Quando age ou toma a palavra, o objeto assume o lugar do ser representado, restituindo-lhe a presença, exatamente como me disseram os Bororo ao me relatar que o canto entoado pelo homem que confecciona esses artefatos é o próprio canto das almas; do mesmo modo, quando o *aroe-maiwu* toca a cabacinha mortuária, o som que ela emite é a voz do *aroe*. As almas – *aroe* – são no caso os heróis míticos que, no contexto do funeral, recriam a sociedade Bororo, repetindo as ações que deram origem a essa sociedade em tempos míticos. A morte instaura uma situação de caos e cabe aos heróis míticos restaurar a ordem.



**figura 14**  
Homens ornamentando um couro de onça. Aldeia do Córrego Grande, 1985. Fotografia: Sylvia Caiuby Novaes.



**figuras 14a, 14b, 14c e 14d**  
*Adugo biri*, o couro de onça ornamentado. Fonte: Albisetti & Venturelli, *Enciclopédia Bororo Vol. I.*



**figura 14e**  
Kadagare leva o couro de onça ornamentado aos parentes do finado. Aldeia do Córrego Grande, 1985. Fotografia: Sylvia Caiuby Novaes.



Nesse contexto, o objeto passa de uma representação icônica para uma designação indicial, o que implica uma dupla mudança de perspectiva, concernente tanto ao estatuto da representação visual quanto ao da palavra enunciada. É no estudo das condições pragmáticas de enunciação que se pode analisar a constituição da identidade do locutor (Severi 2009a, 461).

O funeral Bororo é um contexto semelhante ao que Bateson (1981, p. 178) denomina *play*. Nesses contextos, estão presentes meios extralinguísticos de comunicação: “a ação e a imagem desempenham papel crucial, já que é por meio de sua utilização que se realiza o jogo de ‘transformação de identidade’ que embasa o comportamento dos participantes”. (Bateson 1981, 177). No caso da ação ritual, como as que ocorrem no funeral Bororo, essas indicações sensíveis, visuais e sonoras não desempenham um papel superficial: elas *dão a ver/mostram/fazem falar* a identidade complexa dos locutores e que dão sentido à ação ritual. É por meio da iconografia clânica dos objetos e da ação, que sobre eles exerce o homem que assume o papel de pai – do morto ou da criança que receberá um nome –, que os heróis míticos se fazem presentes. Como bem o lembra Severi, na vida cotidiana a identidade do locutor é definida em termos *normativos* (típica do intercâmbio verbal cotidiano); já no contexto ritual a definição é *constitutiva*.

## OBJETOS RITUAIS EM PROCESSOS DE TRANSFORMAÇÃO E EMARANHAMENTO

Esses processos de transformação – de um homem em representante do morto ou alma nova (*aroe-maiwu*) – e a criação de objetos rituais que substituem a pessoa morta são possibilitados no contexto ritual por meio de dispositivos de contiguidade e identificação.

**figura 15**

O homem que segura uma bandeja de palha será o *aroe-maiwu* de uma mulher. Aldeia do Tadarimana, 1985. Fotografia: Sylvia Caiuby Novaes.





Quando dança no pátio central, o *aroe-maiwu* carrega as flechas do morto (ou um cesto ou bandeja de palha se o morto for uma mulher, ou um brinquedo se for criança). Essa relação de contiguidade – do objeto com seu antigo proprietário e de contato entre o representante e a pessoa que ele representa a partir desse objeto – é o suficiente para estabelecer o elo da longa cadeia de transformações que a morte instaura. Se a morte desencadeia uma desfiguração, no sentido literal da palavra, e é esse processo que os Bororo acompanham e controlam enquanto realizam seus vários rituais, até que a carne do morto se decomponha e seus ossos possam ser devidamente ornamentados, o funeral permite igualmente uma refiguração ou um remascaramento, para usar o termo de Taussig (1999).

O momento do *defacement*, que traduzo aqui por desfiguração, é um conceito utilizado por Taussig (1999), e sempre marcado pelo segredo. A desfiguração é um processo que gradativamente faz desaparecer uma figura que se transforma em outra. No funeral Bororo essa desfiguração corresponde a dois processos intimamente relacionados: a transformação de um homem em alma nova (*aroe-maiwu*), e a transformação do corpo do morto em *aroe*.

Longe do olhar de mulheres e crianças, todo o corpo desse representante será recoberto. A pele pintada de urucum será coberta por uma fina penugem de pato; todo o corpo, a partir da cintura, assim como as pernas, serão encobertos por uma espécie de saia de tiras de palha (*toro*), mas é sua cabeça que deverá receber especial atenção.

**figura 16**

*Aroe-Maiwu*.  
Aldeia do  
Córrego Grande,  
1973. Fotografia:  
Sylvia Caiuby  
Novaes.



Além do urucum que recobre toda a face, uma grande viseira de penas de tom amarelo impede que o rosto seja visto, e grandes diademas, de penas de arara e de gavião, são colocados sobre a cabeça. Esses ornamentos obedecem a padrões clânicos, que são reconhecidos por toda a sociedade. Nesse sentido, o que se reconhece e o que se procura evidenciar é a categoria de pertencimento – clã e linhagem do morto -- e não a identidade individual dele ou de seu representante.

No ritual denominado *powari-doge-aroe* a cabacinha mortuária é levada pelo pai ritual do finado ao *aroe-maiwu*, o representante do morto. Ao longo desse ritual todos os mortos são lembrados por seus respectivos *iadu-mage* (seus representantes). É também nesse ritual que o pai ritual do morto ensina à alma nova como soprar o instrumento e tocá-lo em uma sonoridade específica. São essas cabacinhas que fazem com que todos os mortos estejam presentes em todos os funerais celebrados pelos Bororo. Os mortos são para os Bororo os *aroe*, princípio cosmológico que Crocker (1985, 335) classifica como princípio antitético ao *bope*, o causador da morte. Crocker vê o *bope* como princípio cosmológico ligado à transição e à mudança (tais como as que ocorrem na puberdade e na morte de um indivíduo), e o *aroe* como um princípio ligado à preservação de um estado de ordem e ao bem-estar dos homens. Os *aroe* encarnam-se nos que participam dos ritos funerários e são associados aos heróis clânicos representados nos vários rituais do longo ciclo do funeral Bororo. Vale lembrar que, como diz Crocker (1976), o clã Bororo é uma unidade de “substância lógica” comum e não um grupo de descendência unilinear.

Nenhum pertence do morto deve sobrar no mundo dos vivos. Tudo que a ele pertencia será levado por seu representante para ser queimado em uma grande fogueira em um dia específico do funeral. Canajó, um de meus interlocutores mais importantes, me disse um dia: “morreu filho, marido, cunhada, Bororo não quer mais nada dele. Queima tudo, estraga tudo, joga no rio, enterra. Retrato, fotografia, nada pode ficar. Mesmo os ossos de quem morreu longe da aldeia devem ser recolhidos”. Uma mulher chegou a viajar de avião com os ossos de sua mãe dentro de um cesto; pensavam que o que tinha lá era roupa, mas não era, disse-me Canajó. Eram os ossos que foram depois ornamentados e devidamente enterrados.

O grande cesto mortuário de um defunto deverá abrigar seus ossos, ornamentados de modo específico de acordo com o clã a que pertencia, e também as cabacinhas usadas por ele na função de *aroe-maiwu*, os cabelos trançados – *ae* – que recebeu na função de *aroe-maiwu* de alguém, assim como seus grandes diademas de penas – *pariko*. Nesse grande cesto são também colocadas as penas que cobriam o *aroe-maiwu* e as conchas e pedaços de vidro utilizados para a escarificação dos enlutados. Caso o morto tivesse recebido um couro de onça, esse irá recobrir o cesto mortuário e a trança de cabelos servirá para amarrar o couro ao redor do cesto. Após o funeral o cesto mortuário deve “descansar” por cerca de uma semana na casa dos pais do morto e será posteriormente levado a um lago onde será afundado.

Cada um desses objetos presentes no grande cesto mortuário refere-se a um aspecto da concência Bororo de pessoa, tal como vemos no diagrama a página 110.

O *ae*, ou trança dos cabelos dos enlutados, está associado à identidade entre o morto e seus parentes que “são como ele”, pois partilham da mesma substância vital. Os Bororo têm o mesmo corte de cabelo para homens, mulheres e crianças, independentemente do clã a que pertençam.

**figura 17**

Dois cestos mortuários são levados ao lago após o funeral. Aldeia do Tadarimana, 1985. Fotografia: Sylvia Caiuby Novaes.

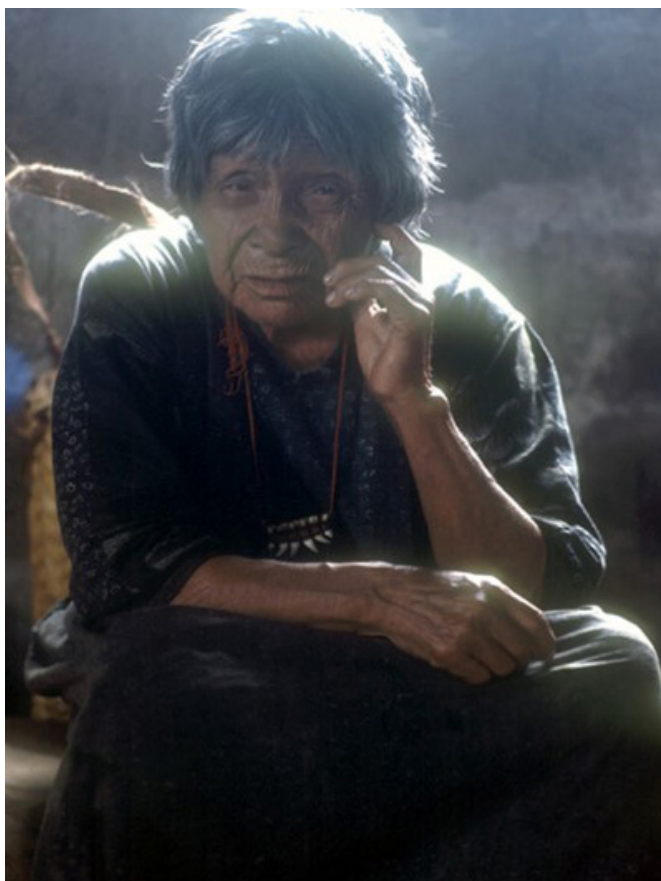




**figura 18a**  
Mario e seu neto  
com típico corte  
de cabelo Bororo.  
Aldeia do Meruri,  
1982. Fotografia:  
Sylvia Caiuby  
Novaes.



**figura 18b**  
Uma senhora  
com corte de  
cabelo típico dos  
Bororo e colar de  
dentes de onça.  
Aldeia do Meruri,  
1982. Fotografia:  
Sylvia Caiuby  
Novaes.



O corte de cabelo é um elemento visível que identifica aqueles que partilham de uma mesma humanidade Boe, termo pelo qual os Bororo se autodesignam. A trança “fala” do morto por um processo metonímico – é o cabelo daqueles que são iguais ao morto que lembra ao caçador sua função de vingar a morte e matar um grande animal, cujo couro deverá ser entregue a esse grupo de parentes. O *ae* se refere à dimensão física do homem Bororo, que é continuamente renovada através do longo ciclo da vida, onde os vivos substituem os mortos.

O *powari-aroe*, a cabacinha mortuária, está relacionada a uma categoria social específica, o *iedaga*, como a denomina Renate Viertler em *A Refeição das Almas* (1991). O *powari-aroe* é uma metáfora do morto, e sua confecção explicita os complexos mecanismos que engendram a pessoa ao reproduzir os processos de oposição e complementaridade que organizam as relações entre os indivíduos: pessoas das duas metades, homens e mulheres, vivos e mortos. A cabacinha é uma evidência clara da necessidade e importância do **outro** para a emergência do **eu** social, sendo ao mesmo tempo a expressão da transformação e transcendência desse EU.

Todas as cabacinhas mortuárias são feitas com padrões de ornamentação do clã do morto, que pertencem ao seu *iedaga* (clã e linhagem). São feitas por um homem que não pertence a esse clã, mas que está casado com uma mulher que a ele pertence. Do mesmo modo o homem Bororo faz filhos para o clã de sua mulher, pois em virtude da descendência matrilinear é à linhagem desta mulher que seus filhos serão identificados.

**figura 19**

Canajó canta em frente a um couro de onça. Aldeia do Córrego Grande, 1973. Fotografia: Sylvania Caiuby Novaes.



O *powari-aroë* refere-se à pessoa com todas as suas idiossincrasias. Cada indivíduo é único em suas peculiaridades; do mesmo modo, cada cabaça deve reproduzir os sons em uma sonoridade muito específica. Como as pessoas, a cabaça deve ser feita por um homem (o pai do *aroë* ou finado) e guardada por uma mulher (a mãe do *aroë* ou finado). Mas essa cabaça só aparece publicamente por meio de um outro – o *aroë-maiwu*, representante social do morto, que deverá tocá-la nos funerais. Tocar esse instrumento é soprá-lo, é restituir aquilo que foi retirado pela morte.

A relação desses objetos entre si e com os processos sociais em que estão implicados pode ser resumida no diagrama abaixo:

Como vimos, o *ae* está associado ao corpo da pessoa, a seus parentes com quem ela compartilha de uma identidade de substância;

**figura 20**  
Diagrama

|                                       |   |   |
|---------------------------------------|---|---|
| <b><i>AE</i></b><br>trança de cabelos | <b><i>POWARI-AROE</i></b><br>cabaça mortuária | <b><i>ADUGO-BIRI</i></b><br>couro de onça             |
| <b><i>obe</i></b><br>corpo humano     | <b><i>iedaga</i></b><br>categoria social      | <b><i>bai/eda</i></b><br>“lugar no mundo”<br>(morada) |
| transformação                         | estabilidade                                  | transitoriedade                                       |

o *powari-aroë* corresponde ao clã, ou essa categoria social que localiza os seres no mundo. O couro de onça, por sua vez, está simbolicamente associado a um terceiro elemento, que é a casa. A vida de um homem é, segundo Viertler, marcada por três referências básicas: a casa de sua mãe, a casa de sua mulher e filhos e a casa dos homens no centro da aldeia. Das formas materiais que atestam a existência de um indivíduo, a casa é o último elemento a ser destruído, em geral longo tempo após o término do funeral. A relação entre a casa e o couro de onça pode ser estabelecida em vários planos. Ambos estão relacionados ao *bope*. O *bope* é o principal agente das transformações naturais e é especialmente na casa que elas ocorrem. Na casa as pessoas procriam e morrem e é aí que, através das atividades culinárias, os alimentos são transformados. Por outro lado, tanto a casa quanto o couro da onça se constituem como elementos para a circunscrição espacial do homem. Se a casa é abrigo dos vivos, é para o corpo de um grande felino que se dirige a alma do Bororo morto.

Como em outras sociedades dialéticas como os Je, aos quais os Bororo estão intimamente relacionados, eu só posso existir no outro e através desse outro. É sempre um homem de um clã diferente do meu quem irá fazer os ornamentos do meu clã, é ele quem irá incorporar os heróis míticos do meu clã nas representações rituais, é ele quem por meio do complexo sistema de casamento permitirá a reprodução física e social de meu clã. Essas relações muito específicas foram estabelecidas em tempos míticos pelos heróis de cada clã, e no funeral são esses heróis que retornam para colocar ordem em um mundo ameaçado pelo *bope*, que agiu causando a morte de alguém.

“Dizer o homem”, a essa necessidade respondem a imagem e a escrita, nas palavras de Etienne Samain (1995, p. 27). Diria que nas sociedades de tradição oral os contextos rituais demonstram que também os objetos, com uma iconografia muito específica, respondem a essa necessidade: dizer o homem e fazer falar seus heróis míticos e por meio deles os processos sociais que embasam essa sociedade, assim como sua concepção de pessoa. Há um emaranhado criativo por trás dos processos de criação e transformação da vida e da pessoa, que envolvem ao mesmo tempo as pessoas, os objetos e seus aspectos sensíveis.

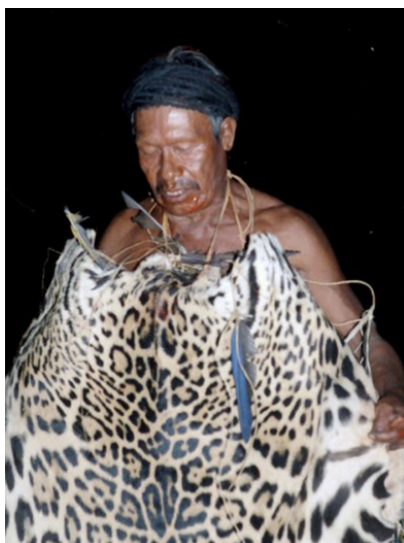
Tal como nas linhas de Ingold, entrelaçadas e sempre apontando para processos de transformação, os Bororo parecem demonstrar o quanto vida e morte se entrelaçam para recriar, como sugeriu Fortis ao falar sobre os Kuna, a continuidade por trás de uma descontinuidade de corpos: vivos e mortos; objetos rituais e pessoas; animais, almas e heróis míticos.

texto recebido  
16.08.2015



**figura 21**

Kadagare canta  
com o *ae* e o  
*adugo biri*. Aldeia  
do Córrego  
Grande, 1986.  
Fotografia: Sylvia  
Caiuby Novaes.

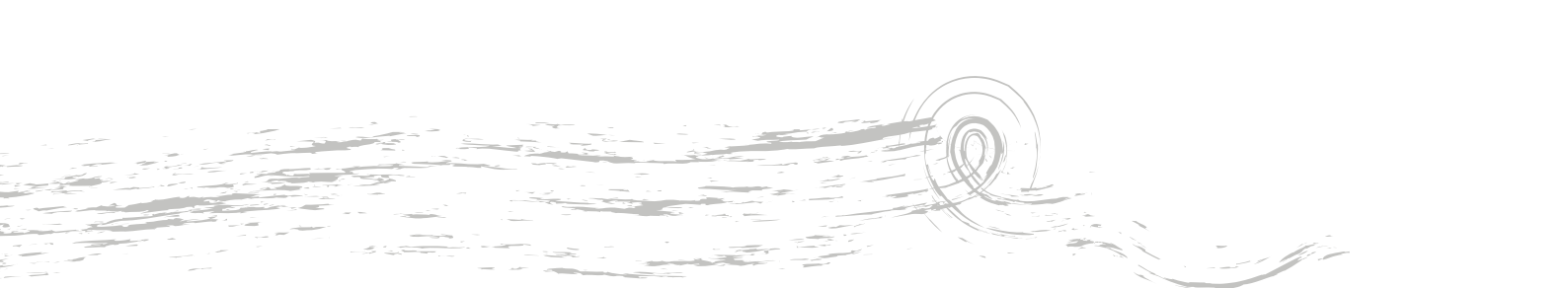


## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albisetti, César e Ângelo Jayme Venturelli. 1962. *Enciclopédia Bororo: vocabulário e etnografia*, v. 1. Campo Grande: Museu Regional Dom Bosco.
- \_\_\_\_\_. 1976. *Enciclopédia Bororo: Cantos de Caça e Pesca*, v. 3. Campo Grande: Museu Regional Dom Bosco.
- Bateson, Gregory. 1981. A theory of play and fantasy. In *Steps to an ecology of mind*, ed Gregory Bateson, 177-193. Nova York: Ballantine Books.
- Caiuby Novaes, Sylvia. 1981. Traças, cabaças e couros no funeral Bororo: a propósito de um processo de constituição de identidade. *Revista de Antropologia*, v. 24, 25-36.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Mulheres, homens e heróis - dinâmica e permanência através do cotidiano da vida Bororo*. São Paulo: FFLCH-USP.
- \_\_\_\_\_. 2006. Funerais entre os Bororo – imagens da refiguração do mundo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 49, n. 1, 283-315.
- Colbacchini, Antonio. 1925. *I Bororos Orientali Orarimugudoge del Mato Grosso (Brasile)*. Torino: Contributi Scientifici delle Missioni Salesiane del Venerabile Don Bosco I.
- Colbacchini, Antonio e César Albisetti. 1942. *Os Bororos orientais Orarimogodogue do planalto central de Mato Grosso*. São Paulo: Nacional.
- Crocker, Jon Christopher. 1967. *The social organization of the Eastern Bororo*. Tese (Doutorado) – Cambridge: Harvard University.
- \_\_\_\_\_. 1976. Why are the Bororo matrilineal? In: XLII Congres International des Americanistes, v. 2:245-258.
- \_\_\_\_\_. 1979. Selves and alters among the Eastern Bororo. In: David Maybury-Lewis (Org.). *Dialectical societies*. Cambridge: Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Vital souls - Bororo cosmology, natural symbolism, and shamanism*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Ewart, Elizabeth. 2008. Seeing, hearing and speaking: morality and sense among the Panará in Central Brazil. *Ethnos*, v. 73, n. 3, 505-522.
- Fortis, Paolo. 2012. Images of persons in an Amerindian society – an ethnographic account of Kuna woodcarving. *Journal de la Société des Américanistes*, v. 98, n. 1, 7-37.



- Gell, Alfred. 1999. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: Eric Hirsch (Org.). *The art of anthropology – essays and diagrams*. Londres: The Athlone Press, 159-186.
- Ingold, Tim. 2010. *Bringing things to life: creative entanglements in a world of materials*. NCRM Working Paper. Realities/Morgan Centre, Manchester: University of Manchester. <[http://eprints.ncrm.ac.uk/1306/1/0510\\_creative\\_entanglements.pdf](http://eprints.ncrm.ac.uk/1306/1/0510_creative_entanglements.pdf)>. (acessado em: 4/02/2014).
- \_\_\_\_\_. 2007. *Lines, a brief history*. Londres: Routledge.
- Levak, Zarko. 1971. *Kinship system and social structure of the Bororo of Poboiani*. Tese (Doutorado) – New Haven: Yale University.
- Lévi-Strauss, Claude. 1955. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon.
- \_\_\_\_\_. Ramener la pensée à la vie. 2003. In: *Entrevista a Georges Kutukdijan, reproduzida em Le Nouvel Observateur Hors-Série, "Lévi-Strauss: L'ethnologie ou la passion des autres*. [S. l.]: Hors-Série, 53-59.
- \_\_\_\_\_. 2008. A eficácia simbólica. In: \_\_\_\_\_. *Antropologia Estrutural*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify.
- MacDougall, David. 1997. The visual in anthropology. In: Marcus Banks, e Howard Morphy. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University.
- Perrone-Moisés, Beatriz. 2008. Os Brasis em Lévi-Strauss. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 64, 63-81.
- Samain, Etienne. 1995. "Ver" e "dizer" na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, 23-60.
- Severi, Carlo. 2008. Autorités sans auteurs: formes de l'autorité dans les traditions orales. In: Antoine Compagnon (Org.). *De l'autorité: colloque annuel du Collège de France*. Paris: Odile Jacob, 93-123.
- \_\_\_\_\_. 2009a. A palavra emprestada ou como falam as imagens. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. *Revista de Antropologia*, v. 52, n. 2, 459-506, jul.- dez.
- \_\_\_\_\_. 2009b. L'Univers des arts de la memoire – anthropologie d'un artefact mental. *Annales HSS*, n. 2, p. 463-493, mar.-abr.
- Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and alterity*. Londres: Routledge.



\_\_\_\_\_. 1999. *Defacement – public secrecy and the labor of the negative*. Stanford: Stanford University Press.

Viertler, Renate. 1991. *A refeição das almas – uma interpretação etnológica do funeral Bororo – Mato Grosso*. São Paulo: HUCITEC-EDUSP.

## LISTA DE FIGURAS

- figura 1:** Desenho das figuras *nuchukana* - p. 91  
**figura 2:** As *nuchukana* - p. 92  
**figura 3:** Aldeia do Córrego Grande – p. 94  
**figura 4:** Plano da aldeia Bororo – p. 94  
**figura 5:** Criança sendo decorada para o ritual de nomeação – p. 95  
**figura 6:** O tio materno anuncia os nomes da criança – p. 96  
**figura 7:** *Aroe-maiwu* – p. 97  
**figura 8:** O *ae*, trança feita com cabelo humano – p. 98  
**figura 9:** Homem com *ae* e *boe ekeno tadawu* – p. 98  
**figuras 10a; 10b; 10c:** O *powari-aroe* – p. 99  
**figura 11:** *Powari-aroe* and e crâneo ornamentado – p. 100  
**figura 12:** A man with many mortuary gourds – p. 101  
**figura 13:** Kogenawo com muitas cabaças mortuárias – p. 101  
**figura 14:** Homens ornamentando um couro de onça – p. 103  
**figura 14a, 14b, 14c, 14d:** Couros de onça ornamentados – p. 103  
**figura 14e:** Kadagare leva o couro de onça ornamentado aos parentes do finado – p. 103  
**figura 15:** O homem que segura uma bandeja de palha será o *aroe-maiwu* de uma mulher – p. 104  
**figura 16:** *Aroe-maiwu* - p. 105  
**figura 17:** Dois cestos mortuários são levados ao lago após o funeral – p. 107  
**figura 18a:** Mario e seu neto com típico corte de cabelo Bororo – p. 108  
**figura 18b:** Uma senhora com corte de cabelo típico dos Bororo e colar de dentes de onça – p. 108  
**figura 19:** Canajó canta em frente a um couro de onça – p. 109  
**figura 20:** Diagrama – p. 110  
**figura 21:** Kadagare canta com *ae* e *adugo-biri* – p. 111