

Universidade Federal de São Carlos  
Centro de Estudos de Ciências Humanas  
Departamento de Ciências Sociais  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

*Hôxwa* e palhaças – o riso e o humor nas relações de  
alteridade Krahô

Maurício Caetano da Silva

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia  
Social, do Departamento de Antropologia do Departamento de  
Ciências Sociais da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção  
do título de Mestre em Antropologia.

Orientadora: Profa. Dra. Clarice Cohn

São Carlos-SP

2019

Silva, Maurício Caetano da

Hôxwa e palhaças : o riso e o humor nas relações de alteridade Krahô / Maurício Caetano da Silva -- 2019. 200f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Clarice Cohn

Banca Examinadora: Ana Gabriela Morim de Lima, Célia Letícia Gouvêa Collet

Bibliografia

1. Etnologia indígena. 2. Humor indígena. 3. Palhaço e indígena. I. Silva, Maurício Caetano da. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática  
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

---

**Folha de Aprovação**

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Maurício Caetano da Silva, realizada em 16/12/2019:

---

Profa. Dra. Clarice Cohn  
UFSCar

---

Profa. Dra. Ana Gabriela Morim de Lima  
USP

---

Profa. Dra. Celia Leticia Gouvêa Collet  
UFF

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Ana Gabriela Morim de Lima e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ao) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

---

Profa. Dra. Clarice Cohn

## Agradecimentos

Agradeço pelas bolsas de estudos concedidas pela CAPES. Sem elas essa pesquisa se tornaria inviável.

Agradeço às/aos docentes que compartilharam comigo seus conhecimentos e fazem disso suas atividades profissionais de maneira louvável. Agradeço por serem uma referência de resistência a um sistema de ensino cada vez mais mercantilizado. Agradeço por expandirem meu mundo. Agradeço também ao Fábio Urban, pelo auxílio nos trâmites burocráticos.

Agradeço às minhas colegas e aos meus colegas que compartilharam comigo suas trajetórias acadêmicas, principalmente àquelas e àqueles que mostraram entusiasmo com minha pesquisa. Dirijo o agradecimento de forma mais especial às amigas e amigos que estiveram junto de mim durante todo esse processo, pelas conversas, pelos desabafos, abraços, comensalidades e incentivos. Correndo o risco de esquecer alguém, agradeço nominalmente à Gabriela Pandeló, Tamires dos Santos, Dionys Melo, Jéssica Martins, Ana Garbuió, José Olegário e Jociara Souza. Que o carinho a elas possa contemplar outras pessoas que fazem dessa lista algo sempre em expansão.

Agradeço a todas e todos que compartilharam comigo os meus fazerem artísticos e que, de alguma forma, também contribuíram com a minha trajetória acadêmica. Agradeço ao Francisco Silva por amaciar minhas articulações e aos demais mestres e mestrás que lapidaram meu olhar. Agradeço à Priscila Jácomo por permitir o acesso ao Povo Parrir, à Vanessa Rosa, por me apresentar sutilmente o terceiro lado da moeda, e à Ana Carolina, que costura seu fazer artístico com a antropologia e se torna tão antropóloga quanto meus pares acadêmicos.

Agradeço aos Krahô, em especial aos moradores de Pedra Branca, que me acolheram e compartilharam comigo suas vidas, histórias, risos e testas franzidas. Agradeço principalmente pela generosidade de cada um e cada uma, assim como, também, pela paciência e por me ensinarem que outros mundos são possíveis e estão acontecendo para além do que minha racionalidade pode captar. Acabo expandindo esse agradecimento a todos os povos originários e aqueles que contribuem para suas estratégias de resistência diante do capital. Agradeço aos não-indígenas que vivem com os Krahô que também me acolheram.

Agradeço a minha mãe, Jandira, ao meu pai, Renato, e a minha irmã, Renata, quem me apresentou a universidade pública, a boemia, a arte e a responsabilidade. Obrigado por formarem meu corpo e minha pessoa. Agradeço por todo o esforço e paciência para estarmos sempre junto. Agradeço por serem presentes mesmo quando minhas escolhas me fazem geograficamente distante. Agradeço pela ajuda financeira e por serem quem sempre me lembra de respirar e acreditar. Obrigado por atenderem o telefone.

Agradeço imensamente à Clarice Cohn. Agradeço a ela por me acolher e insistir que posso trazer a arte para junto da antropologia e por acreditar que a vida acadêmica pode ser menos penosa e mais afetuosa.

Agradeço à banca examinadora pela disposição e generosidade em fazer parte desse rito. Agradeço à Célia por ser alguém que esteve no início da minha vida acadêmica, e à Ana Gabriela, pela generosidade por ter antecedido essa pesquisa e por estar sempre disposta a compartilhar seus conhecimentos, não só comigo mas, também, com os Krahô.

Agradeço a quem vir a ler esse trabalho. Espero que ele faça jus a atenção necessária e à dedicação dos Krahô e profissionais que o tornaram possível. Agradeço por se interessarem pela ciência como um todo, pelo conhecimento indígena e pela antropologia.

## **Resumo**

Esse trabalho é uma etnografia sobre a manifestação do humor entre os Krahô (TO). Serão apresentados alguns momentos da pesquisa realizada nas aldeias Krahô Pedra Branca e Manuel Alves onde o riso se fez presente revelando momentos de alteridade tanto dentro quanto fora do ritual *Yetjöpij*, também conhecido como Festa da Batata. A figura dos *hôxwa* tomam o lugar central dessa etnografia por ser a prerrogativa que organiza esse ritual, por serem eles quem fazem a dança cômica em torno da fogueira e por eles despertarem o interesse de artistas cômicos não-indígenas (palhaças). Reconhecendo o humor como uma técnica de compartilhamento de conhecimentos e manutenção da alteridade para os Krahô, serão expostos o ritual *Yetjöpi* de Manuel Alves em 2018, onde estavam presentes palhaças da caravana do Povo Parrir, e algumas apresentações cômicas realizadas em unidades do SESC-SP que contou com a presença de alguns *hôxwa*.

Palavras-chave: Hôxwa; hotxuá; humor indígena; Krahô

## **Abstract**

This dissertation is an ethnography about the manifestation of humor among the Krahô (TO). Will a presentation few moments of the field research in the Krahô villages Pedra Branca and Manuel Alves, where the laugh is present and reveal moments of the alterity in and out of the ritual *Yetjöpi*, the Potato Festival. The figure of the *hôxwa* take the central place in this ethnography because they are the prerogative that organize the ritual, they dance around the campfire, they make a comic dance and arouse interest of the comics artists non-indigenous (clowns). Recognizing the humor like a technique of sharing of the knowledge and of maintenance of the alterity to the Krahô, here will show the *Yetjöpi* ritual in the Manuel Alves, in 2018, with the presence of clowns of the Povo Parrir's caravan and the *hôxwa* in comics presentations in the SESC-SP.

Keywords: Hôxwa; hotxuá; indigenous humor; Krahô

## Sumário

1- Apresentação .....	9
2- Os Krahô.....	14
2.1- O mito .....	15
2.2- O Yetjöpi .....	16
2.3- Os hôxwa .....	21
3- O anúncio de uma estrutura .....	25
3.1- Deslocamentos geográficos e estruturais .....	30
3.2- A condição e a legitimidade .....	35
3.3- A comicidade, um elemento ritual e cotidiano .....	44
3.4- Residir: comer, descansar e compartilhar.....	47
4- A rede, a festa, a comicidade .....	50
4.1-Aproximações e negociações .....	50
4.2-Aproximações práticas e distanciamentos linguísticos.....	58
4.3-Sexualidades.....	65
5- O Yetjöpi em Manuel Alves.....	76
5.1-Preparar é “estar fazendo” .....	76
5.2- A cantoria .....	85
5.3-Registros de uma festa.....	86
5.4-Inversões e contrastes .....	93
5.5-Arremessos, ataques, projeteis e dádivas.....	98
5.6-A dança.....	103
5.7-O fim do ritual .....	114
6- Reverberações.....	115
6.1- A presença de kupen, negociações e contradições .....	119
6.2- Povo Parrir.....	124
6.3- O palco, borrão de fronteiras e contextos .....	127
6.4- E o palhaço .....	141
7- Conhecer.....	150
8- Conclusão .....	172
Bibliografia .....	194

## Índice de Imagens

Figura 1- Localização da Kraolândia. Disponibilizado em <a href="https://mirim.org/node/705">https://mirim.org/node/705</a> . Acessado em 07 de jun de 2019.....	26
Figura 2- Casas do núcleo residencial de Ahgaprec .....	42
Figura 3-Trajeto dos hôxwa na demonstração da dança. 2015.....	43
Figura 4-Ahprac e Inhot preparando as toras. Aldeia Manuel Alves, 2018.....	67
Figura 5- Corredores na corrida de tora. Aldeia Pedra Branca, 20018.....	68
Figura 6- - Ahprac e Inhot preparando as toras assistidos pelos acampados. ....	69
Figura 7- Palhaças ensaiando esquete. Aldeia Manuel Alves. 2018. 1.....	78
Figura 8 - Palhaças ensaiando esquete. Aldeia Manuel Alves. 2. ....	80
Figura 9 Feitura de paparuto. Aldeia Manuel Alves. 2018. ....	82
Figura 10- Feitura de paparuto. Aldeia Manuel Alves. 2018.....	82
Figura 11-- Preparação de paparuto. Aldeia Manuel Alves. 2018.....	83
Figura 12 - Fotógrafo esperando que algo aconteça. Aldeia Manuel Alves. 2018.....	89
Figura 13 - - Trajetos da corrida de tora e dos cantadores. ....	91
Figura 14 - Mulheres esperam do lado de fora da pensão. Aldeia Manuel Alves. 2018 ...	95
Figura 15- Homens esperam na casa de witi. Aldeia Manuel Alves. 2018.....	96
Figura 16 - Cantadores cantando antes do arremesso de batatas sendo registrados. Aldeia Manuel Alves. 2018. ....	97
Figura 17- Hôxwa arremessando batata. Aldeia Manuel Alves. 2018.....	100
Figura 18- Jovem recebendo as batatas. Aldeia Manuel Alves. 2018. ....	101
Figura 19- Trajeto arremesso de batatas.....	103
Figura 20- Hôxwa se ornamentando. Aldeia Krahô Manuel Alves. 2018. ....	104
Figura 21- Hôxwa Ismael Ahprac. Aldeia Kahô Manuel Alves. 2018. ....	106
Figura 22- Palhaças retornando do centro da aldeia. Aldeia Manuel Alves. 2018.....	108
Figura 23- Trajeto dos hôxwa e das palhaças.....	113
Figura 24 - Tipos de palcos tradicionais .....	136



## 1- Apresentação

“Então, eu sei o *hôxwa* de lá de Manuel Alves, sei do ritmo do *hôxwa* da Pedra Branca, daqui, e o outro *hôxwa* de Cachoeira, do velho. Eu sei representar a dança do tipo do *hôxwa* junto com o *hôxwa* porque o *hôxwa* não tem esse negócio... O *hôxwa* tem que ter alma, espírito e saber dançar as coisas porque o *kupen*<sup>1</sup>, quando bota um circo, ele tem um palhaço. O palhaço vai ali para alegrar a plateia. Então o *hôxwa* é a mesma coisa, mas de forma indígena, com palhaçada, mas com tipo de palhaçada diferente. Se ele vai em um lugar vai se apresentar com qualquer tipo mais natural, que seja da natureza indígena. Esse vem da natureza, esse não vem criado no *kupen*. Ele vem criado na natureza. Como é a palhaçada da brincadeira que é o *hôxwa*? O *hôxwa* do *kupen* é esse, no cinema, bota um cinema. Por exemplo, vai fazer no cinema, o pessoal vai assistir o *hôxwa*. E lá você tem que fazer as pessoas ficarem alegres, fazer as pessoas sorrirem, fazer o que você sabe fazer no *hôxwa*. É isso o que você tem que aprender no *hôxwa*. [...] O *hôxwa*, no indígena você tem que fazer acontecer. Por exemplo, você começa com o *hôxwa*, aí todos os *hôxwa* vão dançar lá no... igual vocês pegaram o Ahprac de surpresa, depois disse que não prestou, que não foi bom... Não é verdade isso aí? O *hôxwa* é o seguinte, se você tem aquelas pessoas: a pessoa é *hôxwa*, ela sabe dançar um *hôxwa*, um ritmo, ele sabe fazer a macacada dele no *hôxwa*, mas não sabe o do outro. Então, você tem que praticar todos os *hôxwa* porque para você acompanhar o *hôxwa* do outro, para passar e fazer acontecer isso legal. Porque se um vai fazer diferente, o outro fazer diferente, o outro fazer diferente e o outro fazer diferente, aí eles vão escolher uma coisa. Então, tem que fazer acontecer o seguinte: vamos fazer o *hôxwa*. Você sabe fazer um *hôxwa*? ‘Sei’. Então aprende o meu *hôxwa* e bora trabalhar junto, bora fazer uma aula. Aprende meu *hôxwa*, eu vou aprender o seu *hôxwa*, você vai aprender o *hôxwa* dele e nós vamos representar o teu *hôxwa*, o meu *hôxwa*, o teu *hôxwa*, o teu *hôxwa*, tudo junto. Você vai praticar o meu, eu vou praticar o seu e todo mundo, se quer conseguir alguma coisa, tem que praticar junto. Porque se for só um vai acontecer igual lá. Às vezes eu vou. Às vezes você não vai. Às vezes ele vai e eu não vou. Ficou muito isso aí, porque ninguém não gostou do *hôxwa* daquela pessoa, né? Então, se fizer acontecer, se ninguém vai gostar do meu *hôxwa*, mas eu vou fazer o *hôxwa* do outro, eu estou dentro do conjunto, do grupo, eu vou fazer o *hôxwa*, entendeu? O *hôxwa* é isso aí, então. Tem que fazer acontecer. É na hora. [...] Porque o *hôxwa* é o seguinte: você pega aqui, você arruma tipo um galho no mato – isso eu aprendi com o velho de Cacheira – põe na cabeça e pinta todo de carvão, não sei o que foi e foi lá fazendo o *hôxwa* e vai na frente da câmera e cai e brinca. O *hôxwa* é esse que tem que brincar, saber brincar com o companheiro e fazer qualquer coisa. Esse que é o *hôxwa* do Krahô, até onde eu aprendi o *hôxwa* do Krahô, né. Porque eu aprendi até aqui.” (João Pereira, comunicação oral. 2018)

Esta é a fala de João Pereira, um morador da aldeia Krahô Pedra Branca. O destaque de sua fala, logo no começo deste trabalho, não tem a função de ser uma explicação da

---

<sup>1</sup> *Kupen* é a forma como os Krahô chamam os humanos que não são indígenas, os “brancos”. Os Krahô se auto referenciam como *mehĩ*.

prerrogativa dos *hôxwa* e nem de apontá-lo como um dos mais legitimados conhecedores da cultura Krahô e do *hôxwa*. Antes o destaque de sua fala é o prenúncio de todo o material que será aqui apresentado.

O principal objetivo deste trabalho é expor as formas em que a alteridade entre os Krahô e seus Outros se manifesta por meio da construção de narrativas e performances cômicas, com maior foco na dança<sup>2</sup> dos *hôxwa*. Abreu (2015) e Lima (2010, 2016) também se debruçaram sobre a figura dos *hôxwa* e servirão de base para o que é apresentado aqui. Ambas são de grande importância para as questões tratadas aqui e considero que estamos longe de esgotar essas referências imprescindíveis para a compreensão da extensão das questões em torno dos *hôxwa*, que têm a ver com o fazer rir e a atuação desses personagens. O campo etnografado aqui (como provavelmente qualquer outro) não tem a perenidade e a fixidez como qualidades que o determinam. Espero ser capaz de expor que a proposta desta pesquisa me levou a relacionar as questões apresentadas inicialmente ao trânsito de pessoas e conhecimentos por espaços variados, de naturezas geográficas e ontológicas distintas, mas não excludentes. Essa característica do campo aqui apresentada ora será o resultado intrínseco dos interesses dos agentes etnografados, ora, da natureza das coisas – no sentido de coisa apresentada por Tim Ingold (2012), tudo o que se faz presente nas relações, em uma constante troca de influências entre si, se determinando através do espaço e por ele sendo determinadas.

Ao propor focar nas relações de troca de conhecimento entre artistas e indígenas, algumas fronteiras se tornam relevantes para essa análise, como, por exemplo, aquelas que

---

<sup>2</sup> Nesse trabalho utilizo o termo dança porque é como muitas vezes os Krahô se referem em português aos movimentos corporais feitos pelos *hôxwa*. Como a movimentação dos *hôxwa* segue um padrão de deslocamentos dos corpos em relação ao tempo e pelo espaço (LEPECK, 2013) podemos chama-la de dança e assumir que ela tem uma coreografia. Os trabalhos de Keapler (1978) também nos ajuda a pensar a movimentação dos corpos em sociedades não-ocidentais sob a identificação de coreografias e, assim, como danças. Na língua Krahô movimento do corpo é chamado de *itó*.

delimitam quem seja ou não indígena, quem seja ou não artista, palhaço, amigo etc. Porém estas fronteiras, mostrando-se sempre fluídas, são conformadas às questões geográficas, de etnicidade e ontologia. Quando aponto que elas se tornam relevantes não as considero estruturas herméticas, impermeáveis e deterministas. Antes, são informações que emergiram no decorrer da pesquisa, borrando as identidades dos agentes e, assim, tornando-os transitáveis em distintos espaços e passíveis de inúmeras negociações sobre as legitimidades de suas ações e intenções<sup>3</sup>. Ao etnografar o trânsito acabo me vendo diante da dificuldade de etnografar o que não me apresenta limites que determinam até onde deva ir minha atenção.

Os Krahô são do tronco linguístico Jê e, por isso, tradicionalmente são apresentados como um povo marcado pelas análises do Harvard Central Brazil Project (HCBP), por seu dualismo e a relevância da transmissão de nomes e prerrogativas, que foi um marco nas análises dos ameríndios, em meados do século XX, servindo de referência para abordagens subsequentes<sup>4</sup>. Longe de pretender etnografar “a sociedade Krahô” e de debater o caráter de prerrogativa ritual dos *hôxwa*, o que já foi bastante debatido nas análises que me antecederam, me propus a *etnografar o corpo em movimento* de pessoas Krahô em relação com os corpos de artistas cênicos. O desafio de apresentar um trabalho sobre uma relação de troca de conhecimento entre agentes de contextos distintos, exigindo o reconhecimento da porosidade das bordas limítrofes dos contextos, não deixa de necessitar que a estrutura dualista Krahô, com seus regimes sectários de metades e seus desdobramentos (AZANHA, 1984; MELATTI, 1973; LADEIRA, 1982), seja considerada.

---

<sup>3</sup> Agradeço muito à Maíra Pedroso pela leitura deste trabalho e por advertir que nele possa ter algumas confusões em relações a nomes e funções rituais, mas sem a perda de entendimento do conteúdo. Os nomes, biografias e funções rituais expostas aqui precisariam ser atualizadas e confirmadas. Apresento esses dados a partir do que me foi possível capturar das entrevistas e vivências, sendo eu o responsável por quaisquer erros apresentados.

<sup>4</sup> Cohn (no prelo) expõe isso de forma mais precisa e didática mapeando parte dos trabalhos mais expressivos produzidos nos últimos quarenta anos.

Ao estar no momento etnográfico (STRATHERN, 2014), no momento em que o experienciado e registrado em campo se torna texto reflexivo, a questão “por onde começar?” é desafiadora. Ao considerar apenas a agentividade dos meus interlocutores, eu estaria sendo negligente com o sistema de ordenação Krahô muito reivindicado por parte dos próprios interlocutores. Porém, me ater às estruturas Krahô não me permitiria encontrar formas de emergência e troca de conhecimentos nos corpos e, muito menos, o caráter heterogêneo que os marca. Além disso, não creio ser possível encontrar o ponto tênue que distinga o que seja a estrutura dualista e a agência dos sujeitos. Começar a etnografia explicando a circulação de nomes me levaria ao primeiro caso. Começar a etnografia expondo as apresentações e o ritual em que indígenas e não-indígenas agiram concomitantemente me colocaria na segunda situação.

Solução plausível, me parece no momento, será seguir a cronologia dos fatos. Assim, a narrativa apresentada transitará ora pela aldeia Pedra Branca, ora pela aldeia Manuel Alves, noutra na plateia de um teatro de arena, em outra ainda na internet, de volta à aldeia Pedra Branca, depois na plateia de um filme, no debate pós-filme, o retorno a aldeia e ao teatro, e por aí vai. Espero com isso suprir as principais questões sobre o fazer dos *hôxwa* pertinentes no momento e apresentar a relevância do trânsito espacial, não apenas de pessoas, mas, também, de práticas que dão vazão a conhecimentos de naturezas tão múltiplas quanto as condições conjecturais dos agentes, sem deixar de lado as questões estruturais das quais anseiam os olhos antropológicos. Por arbitrariedade, ao final, serão citados alguns trabalhos que ajudaram a traçar as linhas dessa pesquisa. Em um movimento perigoso. Talvez isso seja um exercício, tanto de escrita quanto de leitura, um pouco vertiginoso. E por isso, espero que eu, enquanto escritor, e você, enquanto leitor/a, possamos compartilhar das contrariedades e dos prazeres desse *efeito enográfico*.

Esta pesquisa começou como um Projeto de Iniciação Científica financiada pela CNPq, entre os anos de 2014 e 2015. O objetivo inicial era fazer uma revisão sobre a documentação da prática dos *hôxwa* em filmes e trabalhos acadêmicos e compreender a aproximação entre a figura do palhaço ocidental e a prerrogativa Krahô dos *hôxwa*. Durante essa pesquisa, em 2015, foi feita uma viagem à aldeia Krahô Pedra Branca que durou 30 dias. No ano de 2016, acompanhei uma apresentação de alguns *hôxwa* junto do Povo Parrir, uma rede de artistas que mantêm relações com a aldeia Krahô Manuel Alves. A partir disso, durante o mestrado, a pesquisa passou a se debruçar sobre a relação de alteridade dos Krahô dada por meio da performance cômica dos *hôxwa*. Assim, no ano de 2018, foram feitas duas viagens à Kraholândia, para as aldeias Pedra Branca e Manuel Alves, esta última sendo onde foi registrado o *Yetÿopi* (Festa da Batata) aqui apresentada.

Nesta pesquisa, não nos limitaremos à noção de performance proposta por V. Turner (1974), mas consideraremos como performance toda movimentação corporal que possa ser compartilhada, seja por meio da imitação, da exibição ou do compartilhamento de conhecimentos. Aqui, consideraremos performance como uma dança, um conjunto de movimentos que, em sequência, pode ser reconhecido como propício ou próprio de uma determinada prática e cultura (BATESON, 2006; GEERTZ, 2001). Assim, partir da busca em compreender a manifestação da alteridade e a construção de narrativas cômicas manifestas nos corpos dos Krahô, nos aproximamos mais do debate etnológico sobre corporalidade considerando o corpo como um instrumento técnico (MAUSS, 1974).

## 2- Os Krahô

Os Krahô são indígenas que vivem na Kraholândia, uma área homologada de 303 mil hectares, desde 1990. Fazem parte da família linguística Jê. Estão situados no Brasil

Central e são muito referenciados na bibliografia antropológica pelas classes de metades (AZANHA, 1984), pelo sistema de circulação de nomes (LEA, 2012; MELATTI, 1973), pela sociabilidade baseada em instituições, como os segmentos residenciais (COELHO DE SOUZA, 2001) e a amizade formal (CARNEIRO DA CUNHA, 1978), entre outras características que hoje identificamos como próprias deste tronco linguístico graças ao debate sobre o método da comparação controlada dos povos ameríndios proposto pelo projeto *Harvard Central Brazil Project* (MAYBURY-LEWIS, 1979).

Entre os Krahô tem os *hôxwa*, um conjunto de pessoas que compartilham uma prerrogativa cerimonial: elas podem dançar em torno da fogueira no ritual *Yetjopi* fazendo movimentos que causam o riso nas pessoas que as observam. Esta classe de pessoas é formada a partir de prescrições onomásticas de acordo com a cosmologia Krahô e, na última década, vem recebendo a atenção de artistas (palhaças e palhaços) interessados em aprender sobre a produção de humor indígena e a estabelecer uma troca de experiências cênicas. É importante adiantar que no ano de 2015 uma caravana de artistas, instigados pelo filme “Hotxuá” (CARDIA E SABATELLA, 2009)<sup>5</sup>, foi visitar a aldeia Krahô Manuel Alves e, a

---

<sup>5</sup> Disponível no site YouTube pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=po5nkwrN4mY> . Acessado em 06/11/2019.

partir desse primeiro contato criaram, uma “rede”<sup>6</sup> de artistas que passou a ser chamada “Povo Parrir”, e é este o contexto que será apresentado aqui<sup>7</sup>.

### 2.1- O mito<sup>8</sup>

“Foi assim, meu pai contou assim para mim. Diz que quando os mehĩ do antigo, os nossos bisavõs, porque de primeira eles moravam aqui e passavam dois, três anos, eles mudavam de lugar. Por isso, diz, eles fizeram a aldeia. E nesse tempo não tinha essa tora de batata. Eles trabalharam, eles fizeram roça. Todo mundo se juntou no pátio depois de plantar na roça. ‘Agora nós vamos sair’. Porque, de primeiro, não tinha prato, essas coisas. Só cuia. Colher não tinha, era com a mão, mesmo. Quando eles queriam mudar ficava fácil para eles, levavam só esteira, os filhos e pronto. Às vezes, alguma armazinha. Por isso eles plantaram roça e saíram. Combinaram ‘nós vamos sair enquanto os nossos legumes não ficarem prontos para nós. Quando a gente voltar já tem coisa para comer’. Aí eles saíram para caçar, passaram três dias, quatro dias... mais do que isso, pode ter sido seis meses, quatro meses andando. Porque naquele tempo não tinha *kupen* no Brasil, só os índios. A terra era livre, não via *kupen*, só os índios. Eles rodaram e rodaram. Quando eles voltaram para a aldeia mandaram uma pessoa: ‘Agora você vai, chega na aldeia e vai na roça de cada um olhar se as coisas estão prontas, para quando a gente chegar estar no jeito, mesmo’. Naquele tempo não tinha arroz, só tinha mandioca, o tal de croá, milho... Mas não é aquele milho duro, não. Eu não sei qual é o milho, mas é aquele milho que eu não sei explicar como era de primeiro. Era milho bem *impej*<sup>9</sup>. Agora não tem esse milho, quase nada. Aí, esse cara veio e viu toda a roça do pessoal. As coisas já estavam prontas. Andu no jeito para comer, fava no jeito para comer. Quando ele estava indo nessa roça, aí, tem gente conversando, cantando... ‘Uai, o quê que está acontecendo ali na roça?’ Diz que eram esses legumes fazendo a festa da tora de Batata. A Batata quem fez essa festa. Diz que estava a Abóbora, estava o Milho... estavam todas as coisas de *kukren*<sup>10</sup>, coisas de comer mesmo, Mandioca... Todas as coisas fazendo a festa. Aí, quando esse cara chegou perto e viu que não era gente... Era gente, mas era não sei o quê, que nem era bicho. Ele viu e [a Batata] chamou ‘você pode encostar que nós não vamos fazer nada com você’. Chegou perto e esse cara ficou com muito medo. [a Batata] explicou todas as coisas que

---

<sup>6</sup> O Povo Parrir não é um grupo, antes disso é uma caravana composta majoritariamente por artistas que buscam relacionar a arte do palhaço a um propósito ético a partir das identificações particulares de seus integrantes com a agenda de reivindicações do movimento indígena na atualidade. Tal grupo se mostra heterogêneo e sua composição varia em cada viagem à aldeia.

<sup>7</sup> O grupo de artistas ao qual me refiro neste projeto é majoritariamente feminino. Essa informação, que exponho antecipadamente, me leva à escolha de, algumas vezes, fazer referência aos palhaços e às palhaças pela forma genérica de “artistas”, como um todo. E quando eu usar a palavra palhaça(o) estarei me referindo a pessoa artista não-indígena.

<sup>8</sup> Outras versões do mito podem ser encontradas em Ana Gabriela Lima (2010, 2016) e servir de complemento ou comparação.

<sup>9</sup> /*Impej*/ bom.

<sup>10</sup> /*Kukren*/ alimento.

you viu. Explicou tudinho: ‘quando você chegar lá você tem que fazer essa festa que estamos fazendo. E tem uma cantiga que você não vai cantar alto. Esse é o segredo que você vai aprender, mas você não vai contar para ninguém. Só as outras cantigas você pode cantar alto. Mas só uma cantiga você não vai cantar alto. Se você cantar alto a gente vai acabar com você’. Por isso que é assim, você canta alto ali, daí mata aquela pessoa porque você não está cumprindo a ordem. Por isso ninguém pode saber, só o cantor que sabe, é assim. [A Batata] explicou tudinho como é que faz o *hôxwa*, tudo. E a Abóbora é o *hôxwa*, o Milho, que fica na frente do *hôxwa*. Aí a Abóbora que pega a Batata e joga no Milho, nos outros legumes. Agora, só *hôxwa* que vai ficar junto com o cantor. Se você não é *hôxwa* você fica ali na frente. E assim que saiu essa festa. Essa festa saiu da roça... Essa dança imita igual a Abóbora, porque a Abóbora tem um assim (demonstra um movimento dos braços), tem um cumprido... você não vê tudo igual, não. Agora tu vê fava que é sempre igual, só a Abóbora que muda... Milho, fava, batata ficam em volta do *hôxwa* dançando, vendo.” (Paulo Inhoet, comunicação oral. 2018)

## 2.2- O *Yetjopi*

O *Yetjopi* é um *amijkin*<sup>11</sup> (festa) descrito e apontado em muitos trabalhos como a principal festa onde ocorre a dança dos *Hôxwa* (ALBUQUERQUE, 2012; LIMA, A. 2010; MELATTI, 1973 et al.). Em sua tese, Melatti (1973, p. 222) registrou o *Yetjopi* no final do mês de julho, já Lima (2010), Reis (2010) e Abreu (2015) registraram a sua realização em abril. A época do ano em que acontece essa festa depende da disponibilidade de recursos da aldeia e das condições de fazê-la de maneira animada, com muitos visitantes e com fartura de alimentos e dádivas. Isso faz com que a agenda de rituais das aldeias dependa das condições financeiras para comprar carne suficiente para a realização da festa ou dependa da articulação com agentes externos da aldeia que ofereça o gado como dádiva, assim como panos, panelas, roupas e mantimentos.

A “encomenda de festas” é algo comum entre os Krahô. Um exemplo disso foi o *Yetjopi* de abril de 2015 na aldeia Manuel Alves que, por falta de recursos financeiros, acabou acontecendo em julho do mesmo ano com direito à visita de um grupo de artistas

---

<sup>11</sup> Sobre *amijkin* ver Monteiro (2019).



que foi até a aldeia para conhecer o *hõxwa* Ismael *Ahprac*, como foi divulgado em um convite via e-mail para algumas lideranças Krahô. Estes artistas, que apresentaremos mais adiante, tiveram um imprevisto em abril e só puderam ir à aldeia em julho. Isso contribuiu para que a festa, que antes era em julho e passou a ser em abril, neste ano, em especial, voltasse a ser em julho, porque só teve *prikaki* (carne vermelha) naquele mês.

No ano de 2018, na mesma aldeia, o *Yetjopi* também aconteceu em julho porque este foi o mês em que o grupo de artistas pôde retornar a Manuel Alves. Outro caso parecido foi a gravação do filme *Hotxuá* (CARDIA & SABATELLA, 2009), no ano de 2004 na aldeia Manuel Alves, que teve o *Yetjopi* patrocinado pela produção do filme (LIMA A., 2010). Porém, obviamente, mesmo não havendo agentes externos que financiem as dádivas, os Krahô encontram maneiras de realizar suas festas e manterem suas aldeias alegres de acordo com as circunstâncias (MONTEIRO, 2019). Acontecer ou não a festa depende de muitos fatores, e ela pode não acontecer também, em uma determinada aldeia, por falta de algum conhecedor do ritual, por luto, conflitos internos ou por causa da aldeia ser muito pequena e não conseguir congregar outros participantes e parceiros.

A estrutura dessa festa comporta vários rituais em seu interior, que também podem variar de acordo com as necessidades de realização de algum ritual (LIMA A., 2010; MELATTI, 1978), como um matrimônio, a finalização de algum *witi*<sup>12</sup>, a nomeação, etc.

Nesse trabalho, me atento ao que aconteceu durante o *Yetjopi* da aldeia Manuel Alves no ano de 2018, além das reverberações da presença de não-indígenas nele. A ausência de algum momento ritual neste registro pode ser resultado da escolha de quem o

---

<sup>12</sup> *Witi* é a pessoa criança ou adolescente que é uma referência às pessoas do sexo oposto ao seu em sua aldeia. Em português a casa da *witi* é chamada de pensão e é nela onde são feitos alguns momentos das festas marcados pela diferença dos gêneros. Ser *witi* agrega prestígio a pessoa e a sua família. Ao se aproximar do fim da adolescência é realizada uma festa para que a pessoa deixe de ser *witi*.

estava organizando, como também pode ter sido descuido do meu olhar etnográfico ou ser consequência da presença da caravana de artistas que, de uma forma ou de outra, levou a uma supervalorização da dança dos *hôxwa* em relação a outros momentos.

Como apontado acima, o *Yetjopi* é uma festa ritual que os Krahô aprenderam no tempo mítico, quando plantas e animais falavam e estes os ensinaram como fazer a Festa da Batata.

No primeiro volume das *Mitológicas*, Lévi-Strauss (2004) faz uma análise dos mitos tomando como ponto de partida o mito bororo de aquisição do fogo e o surgimento da chuva com a intenção de demonstrar como é a articulação entre Natureza e Cultura no pensamento ameríndio. Segundo o autor francês, seria através do fogo que plantas e animais são transformados em alimentos e seria por meio da chuva que as plantas se desenvolveriam ou apodreceriam, dependendo da quantidade de água recebida, ou, até mesmo sendo a água algo que anularia a ação de cozimento ou queima do fogo. Cohn (2005) nos chama a atenção para a relevância desse mito para a compreensão da alteridade entre os povos Jê, mais especificamente ao caso Xikrin. Lima (2016), assim como Lévi-Strauss (2004), também analisa o mito de origem das plantas cultivadas, e suas variações, onde a mulher-estrela Catxêkwyj, sendo esposa de um Krahô, por motivos que diferem de acordo com as versões deste mito, ensina aos homens plantarem vegetais comestíveis para que eles possam se alimentar. Este seria um dos mitos que nos é relevante para a compreensão da Festa da Batata, uma vez que, seguindo um pensamento lógico, mesmo que sincrônico, foi graças à mulher-estrela Catxêkwyj que os Krahô teriam aprendido a cultivar tubérculos ao ponto, no limite, deles realizarem uma festa na roça enquanto os homens se ocupavam com a caça (*ibidem*).

As relações multiespecíficas presentes nos mitos ameríndios nos revelam a noção de que a cultura para os povos indígenas pode ser compartilhada independente da natureza

dos corpos presentes nas relações (VIVEIROS DE CASTRO, 2002), embora seja em torno dos corpos que se faça a existência mesma da cultura. Ao deflagrar os vegetais realizando uma festa ritual, manifestando assim sua cultura, coube ao homem que as surpreendeu observá-los e a aprender com eles o que, até então, não era praticado por ignorância dos Krahô. Não temos conhecimento sobre o que era festejado pelos vegetais, e as versões deste mito até então registradas apontam apenas que a festa tinha enquanto sua dona a Batata e que o que fora agregado à cultura Krahô foi a forma de movimentar-se em torno da fogueira. Isso não aparece nas narrativas como uma ação que objetivava causar o riso, tanto que, pelo o que as versões do mito nos apresentam, os tubérculos que assistiam à dança não riam dela, a única reação apontada pelas narrativas seria a do homem – que teve sua reação mais próxima do espanto e do medo, do que do riso. Ao que tudo indica, apenas quando este homem foi ensinar aos seus semelhantes a dança que aprendera foi que o riso e a espetacularidade tornaram-se elementos desta festa. Isso nos leva a considerar que os próprios Krahô agregaram a essa prática estes elementos, marcando seu tom jocoso e determinante dos limites da alteridade.

A Festa da Batata, assim como outros rituais Krahô, é uma cerimônia constituída de muitos momentos determinados pelo regime de metades, pela onomástica, pelas narrativas míticas e pela visita de pessoas não-Krahô (LIMA, A. 2010). A dança dos *hôxwa* é apenas um momento desta festa, mas que, graças à produção do filme *Hotxuá* (CARDIA & SABATELLA, 2009), tomou a forma do momento mais atrativo e significativo deste ritual para não-indígenas, uma vez que o documentário vem instigando suas curiosidades em conhecer e aprender a forma com que os Krahô causam o riso (ABREU, 2015; LIMA, A. 2010), vide a caravana do Povo Parrir, que será apresentada em breve.

No entanto, a produção ritual dos Krahô garante que elementos exógenos à sua cultura sejam incorporados às suas práticas (COHN, 2005). A troca de *paparuto* entre

famílias de jovens noivos ou casados que ainda não tenham filhos, a corrida de tora, o cortejo de arremesso de batata, as cantorias, a dança, entre outras ações incrementam a Festa da Batata, assim como os produtos industrializados e os acessórios cênicos levados às aldeias pelo fluxo de visitantes.

A noção de “construção cultural”, articulada por Tassinari (2003) ao se debruçar sobre as festas Karipuna, nos serve de apoio ao considerar que as festas podem ser a formação e demarcação de fronteiras étnicas segundo princípios e padrões de sociabilidade e elaboração simbólica de referências nem sempre consonantes e simétricas, porém, serão um conjunto coeso de um todo que deflagra a cultura sob a qual se faz presente. Isso nos faz pensar a cultura Krahô como algo flexível e com fronteiras permeáveis, uma vez que elementos Krahô são absorvidos por artistas e espectadores e os elementos que estes levam até a aldeia se tornam motivos e adornos para a dança dos *hôxwa*. E, assim, o ritual aprendido com a Batata concretiza-se ao afirmar a identidade daqueles que um dia receberam de seres míticos o conhecimento do plantio e do cozimento, possibilitando que os Krahô cultivassem suas hortas e sua cultura em um constante fluxo de troca de conhecimentos e práticas (COHN, 2000; LIMA, A. 2016; VIDAL, 1977), que resulta do contato do humano com a Batata. Resta-nos saber lidar com os efeitos que a curiosidade e o olhar espetacularizante sobre os *hôxwa* podem ter sobre a vida dos Krahô, tanto no interior das aldeias quanto nas relações políticas e econômicas entre elas.

A partir disso, o *Yetjopi* é uma festa que deflagra partes do sistema de crenças e práticas Krahô, sendo ele algumas vezes exógeno que, ao invés de deslegitimar a identidade dos Krahô, a reforça a partir da garantia da alteridade. Este caso é muito próximo da Festa do Mel dos Tenetehara, apresentado por Lévi-Strauss (2004b) no segundo volume das *Mitológicas*, onde essa festa tem origem mítica na aquisição do

conhecimento Tenetehara sobre o mel a partir do contato com os Jaguares. Esses seriam “antes, os ‘donos da festa do mel’, iniciadores de um modo de cultura (ligado à caça e ao excedente), o que não contradiz, mas confirma, o papel do Jaguar como o dono de um outro modo de cultura – o fogo culinário” (Ibidem, p. 35), mas que, mesmo sendo outra cultura, contribui para a prática Tenetehara de colheita e consumo de mel, também celebrado ritualmente e legitimado pelo mito.

Assim, a narrativa mítica que explica a existência dos *hôxwa* nos aponta que é impossível entendê-la ou analisá-la sem levar em consideração sua origem exógena e que tenciona a relação entre múltiplos agentes de naturezas heterogêneas. Esses agentes, considero, acabam formando uma rede de relações a partir de intenções distintas e por meios que perpassam pelo momento ritual, pela aprendizagem, por deslocamentos e modos de produção artística, como seguirei tentando expor.

### 2.3- Os *hôxwa*

Os *hôxwa* são aquelas pessoas que receberam de seus nominadores algum nome pertencente a essa prerrogativa. São eles os responsáveis por realizar mimeses (TAUSSIG, 1993) dos comportamentos de agentes externos à cultura Krahô. Tais mimeses deflagram um forte caráter cômico muito apreciado tanto por indígenas quanto por não-indígenas (LIMA, A. 2010). Isso faz com que tal performance seja reconhecida como análoga à representação teatral cômica do palhaço.

Assim como outros papéis cerimoniais Krahô, a determinação do *hôxwa* segue o sistema onomástico que prescreve que “os que produzem o corpo de Ego não lhe podem transmitir o nome e vice-versa” (MELATTI, 1973:17). Isso cria uma relação entre nominador e epônimo (LADEIRA, 1982; LEA, 2012) que orienta a transmissão de

conhecimentos entre os Krahô e mantém o princípio da reciprocidade entre famílias e as metades duais que dividem a aldeia. A nomenclatura garante que, para além de nomes, direitos e deveres sejam entendidos como prerrogativas transmitidas. Quem possui o nome de *hôxwa* tem o dever de cumprir algumas tarefas em determinados rituais (CARNEIRO DA CUNHA, 1978; LEA, 2012; LIMA, A. 2010; MELATTI, 1973) e o direito de ostentar seu status.

A ação que garante aos *hôxwa* maior prestígio são os gestos que eles realizam em torno da fogueira em um determinado momento da noite da Festa da Batata. A ação deles, no entanto, não se limita a causar o riso nos outros enquanto dançam na fogueira. Outras tarefas, como a preparação da tora (*cró*) para a corrida, carregar as batatas durante o cortejo e cantar para as toras também são de responsabilidade dos *hôxwa*.

No mito que os explica, os *hôxwa* representam, no ritual, comportamentos estranhos<sup>13</sup> aos Krahô, pois eles mimetizam seres não-Krahô. Os movimentos que os *hôxwa* fazem em torno da fogueira durante o *Yetjopi* são: dançar em um pé só, levantar as pernas para cima, procurar algo dentro da fogueira, comer piolhos, mexer nos pelos pubianos, bolinar mulheres, “enrubar” homens, dançar forró “arrochado”, imitar bêbados, animais, não-indígenas e plantas ou locomover-se com ritmos e gingados não cotidianos (LIMA, A. 2010; MELATTI 1973; REIS, 2010).

Esses movimentos também são chamados pelos Krahô de dança e revelam uma posição liminar ambígua dos *hôxwa*. Não apenas os movimentos e sua origem mítica, mas, também, o fato desta dança possibilitar a exposição do estranho remete a figura dos *hôxwa* à do *trickster*. Este é considerado o tipo de ser mitológico ao mesmo tempo antiestrutural e estruturante, que contra-institui o elemento regulador de sociabilidade, produz

---

<sup>13</sup> Opto por usar a palavra estranho em seu sentido que se aproxima mais dos termos extraordinário e não familiar e menos no sentido de algo que deva ser censurado.

movimento e abre as relações no sentido exógeno (BASSO, 1985; LIMA, A. 2010; LÉVI-STRAUSS, 2004a; TAUSSIG, 1993). A jocosidade subverteria a ordem social, assim como ao mesmo tempo a instauraria com relações de alteridade. A dança dos *hôxwa* é uma representação de Outros que são apresentados com suas características físicas e comportamentais exageradas, e isso é o que dá o tom cômico para a performance (LIMA, A. 2010). Àqueles que a vê é apresentada uma realidade criada a partir da caricatura e do exagero, sendo pouca a preocupação dos *hôxwa* com a verossimilhança, com os aspectos reais de quem é mimetizado. O caráter cômico da dança cria, acredito, um hiato entre o permitido e o interdito sob a explicação de que “os *hôxwa* podem fazer tudo”. No momento das danças eles não agem como se espera agir no cotidiano e, por não estarem agindo na esfera do cotidiano, tem permissão para se comportarem diferente do esperado de uma pessoa Krahô<sup>14</sup>. Pude concluir isso quando me respondiam, em Pedra Branca, que *hôxwa* “é de brincadeira”<sup>15</sup>. Também isso nos é revelado quando Sérgio Domingues disse, após a exibição do filme no SESC São Carlos, que ninguém fica bravo com os *hôxwa*.

Isso é um pouco parecido com os contextos expostos por Bateson (2006), no caso do *naven*, e por Howard (1993), no caso do *pawana*, onde o tom jocoso e a presença do riso nesses casos não são considerados ultrajantes, mas sim uma condição extra cotidiana que revela o comportamento idealizado como pano de fundo da performance mimética do Outro. A presença do *trickster* nas narrativas míticas é um elemento que está em oposição complementar à ordem, à beleza e à eficácia presentes na natureza, sendo ele um elemento importante para a manutenção desses aspectos tão relevantes às práticas cotidianas

---

<sup>14</sup> É interessante fazer nota ao fato de que, para Eugênio Barba (1994), uma ação torna-se artística quando o corpo que a realiza apresenta-se com um tônus corporal extra cotidiano, se diferenciando do corpo dos espectadores.

<sup>15</sup> Para uma compreensão mais ampla ver Paulino (2019), Santos (2016) e Perrone-Moisés (2015) que apontam que, assim como festa, brincadeira e apresentação são palavras amplamente utilizadas por indígenas e relacionadas diretamente à produção ritual.

indígenas<sup>16</sup>, ao expor em um momento de suspensão (TURNER, 1974; DAWSEY, 1999) algo a ser considerado uma referência ao coletivo de adequação ou inadequação.

Levando isso em consideração, é através da imitação do comportamento do Outro que o corpo do *hôxwa* é manipulado por ele próprio para que seja possível capturar a agência do diferente (LIMA, A. 2010), sem o auxílio de psicoativos ou forte influência de acessórios, que podem compor a performance ou não. É a capacidade de mimetizar o Outro durante a dança em torno da fogueira no *Yetjopi* que os corpos dos *hôxwa* se destacam dos de seus espectadores e expõem a permeabilidade da fronteira da cultura Krahô, da concepção de moralidade dessa etnia, e lembra a todos que naquele momento os Krahô podem ser permissivos com os *hôxwa*. E é por isso que a dança representa os limites do estranho e do antissocial para os Krahô.

Se aproximando dos estudos da performance, aqui, é sugerido que os *hôxwa* sirvam para compreender que suas danças sejam um momento em que a liminaridade se faça possível por meio da restauração da ordem posta em fricção diante da possibilidade de ascensão do interdito (TURNER, 1974). O *Yetjopi* parece ser o local apropriado para que isso ocorra por meio da expressividade corporal dos *hôxwa* (LIMA, A. 2010), é o momento de se celebrar o conhecimento corporal aprendido com os tubérculos, pessoas que não dividiam com os Krahô, até o momento, a condição de pessoa e que a coloca em questão quando tal conhecimento é dependente da habilidade corporal. Por isso a importância da mimese, sendo ela o aspecto técnico, no sentido inaugurado por Mauss (1974) quando este diz que o corpo é o primeiro instrumento técnico disponível à pessoa, acionado pelos *hôxwa* durante a sua dança.

---

<sup>16</sup> Ver o mito do Sol e do Lua em Melatti (2001).



### ***3- O anúncio de uma estrutura***

A chegada ao “meu campo antropológico” aconteceu em agosto de 2015. Aquele era o mês do prazo de entrega da minha pesquisa de Iniciação Científica sobre os *hõxwa* Krahô e seus registros em filme e em textos acadêmicos<sup>17</sup>. A inserção em campo se deu pela velocidade do tempo característica de quando não sabemos como e nem com quem abrir diálogo. Alguns e-mails foram trocados com algumas ONGs atuantes em terras Krahô, mas sem respostas significativas. Foi no julho anterior que me sugeriram enviar uma mensagem de e-mail a um não-indígena que reside na aldeia Krahô Pedra Branca, Vitor, antropólogo que vive na aldeia com sua mulher e filhos indígenas. Desta vez, com a correspondência seguindo um fluxo constante, Vitor me ofereceu estadia e me deu as indicações necessárias para eu chegar à Kraolândia.

Kraolândia é o nome da Terra Indígena (TI) Krahô com demarcação homologada em 1990 pelo Decreto 99.062. Sua extensão é de 303mil ha<sup>18</sup>. Localizada no nordeste do estado de Tocantins, está entre os rios Manuel Alves Grande e Manuel Alves Pequeno e tem como cidades mais próximas Goiatins e Itacajá. Enquanto os Krahô se dirigem à primeira para resolver questões burocráticas, como emissão de documentos, Itacajá está, de muitas maneiras, mais próxima à Kraolândia. É nela que há o centro comercial que abastece as aldeias e, não por menos, onde os indígenas vão com muita frequência por motivos variados, desde comprar cestas básicas até frequentar festividades da cidade, buscar trabalhos de pouca valorização e fazer trocas comerciais de distintas naturezas.

---

<sup>17</sup> Essa pesquisa deu vazão ao Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharel em Ciências Sociais no Departamento de Ciências Sociais da UFSCar entregue em 2016, sob orientação da prof. Dra. Clarice Cohn e com financiamento da CNPq, e que pode ser acessado pelo link: <https://goo.gl/VWNZ3T>. Agradeço a leitura e os comentários de Ana Gabriela Morim.

<sup>18</sup> Dados retirados de <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3735>, acessado em 25/07/2019.

<sup>16</sup> Há também um fluxo intenso de indígenas entre a Kraolândia e a cidade de Araguaína, porém com menor relevância para esta pesquisa.

Itacajá fica a 281 km da capital do estado, Palmas, seguindo ao norte pela rodovia BR010, e é lá que Vitor tem uma casa onde recebe visitas de viajantes, pesquisadores/as e amigos/as, tanto indígenas quanto não-indígenas. Vitor reveza sua rotina entre a casa que habita na aldeia e a casa em Itacajá, coisa que é comum aos não-indígenas que têm relações estreitas com os Krahô. Em Pedra Branca, Vitor mora na casa do pai de sua esposa, respeitando a regra da uxorilocalidade<sup>19</sup>.



Figura 1- Localização da Kraolândia. Disponibilizado em <https://mirim.org/node/705> . Acessado em 07 de jun de 2019.

<sup>19</sup> Uxorilocalidade diz respeito a um sistema de residência, quando, após casados, o marido passa a morar na casa da família da esposa. O contrário, a esposa indo morar na casa do marido, chamamos de casamento virilocal.

A forma mais prática para ir sozinho de Palmas a Itacajá é viajar de ônibus por um trajeto previsto para ser percorrido em 6 horas facilmente estendidas. Desembarquei em Itacajá no fim da tarde em frente à sede da FUNAI, onde eu e mais um casal heterossexual de não-indígenas que trabalhava na aldeia Pedra Branca fomos recebidos por Vitor. Esse casal é Maíra e Felipe, ambos antropólogos e, na época, professores da Escola Indígena Toro Hacro, em Pedra Branca. Assim como Vitor, eles tinham uma casa em Pedra Branca e outra em Itacajá, mas, diferente de Vitor, que se casou com uma indígena na aldeia, a residência do casal dizia respeito à família nuclear formada, naquele momento, apenas por ambos.

A minha chegada à casa de Vitor, em Itacajá, foi marcada por desculpas e pela compreensão de que muitas coisas estavam sendo negociadas a partir de minha presença ali – o que eu não esperava que acontecesse logo de cara. Enquanto eu me sentia aliviado por ter chegado, mesmo sem saber onde eu havia chegado, Vitor se desculpara por um mal-entendido: além de mim, um outro antropólogo paulista, Carlos, havia entrado em contato com ele para fazer sua pesquisa de campo na aldeia Pedra Branca naquele mesmo mês de agosto. Em meio aos seus compromissos e e-mails com o “antropólogo de São Paulo”, Vitor não se atentou que eram dois antropólogos que, por coincidência, chegariam em sua casa no intervalo de 24h.

A relevância desse caso para essa etnografia é que as questões sobre parentesco, onomástica e comensalidade me foram expostas nos cinco primeiros minutos que conversei com Vitor enquanto ele se desculpava e explicava que: ao achar que eu e Carlos éramos a mesma pessoa, Vitor estava certo que eu chegaria e me hospedaria junto de seu grupo

nuclear<sup>20</sup> na aldeia, e que com ela dividiria a rotina. Com o anúncio de Vitor sobre a chegada do “antropólogo paulista”, teriam já traçado algumas expectativas, como, por exemplo, o compartilhamento de dádivas, nomes e rotina. Caso eu e Carlos fossemos a mesma pessoa, eu teria me hospedado logo de início na casa de Ahgaprec, sogro de Vitor, e dele receberia um nome caso eu quisesse.

Isso é de grande relevância aos Krahô. Como nos aponta a bibliografia clássica sobre os Jê, a circulação de nomes produz e mantém a condição social da pessoa Krahô (LADEIRA, 1982; LEA, 2012; MELATTI, 1973; PAULINO, 2016). Enquanto a constituição biológica do corpo garante apenas a sua natureza física, a pessoa se constitui socialmente a partir de práticas que estreitam suas relações com outros corpos, como a transmissão e compartilhamento de nomes, o couvade<sup>21</sup>, a comensalidade, a troca de dádivas, a rotina etc. (DA MATTA, SIGEER, VIVEIROS DE CASTRO, 1987). Os Krahô aplicam isso a todos que com eles se relacionam – ou a quase todos.

Assim, antes de minha chegada em Itacajá, já se sabia com quem o “antropólogo paulista” dividiria a rotina na aldeia, assim como com quem compartilharia o nome: com Ahgaprec. Mas, pelo mal-entendido e por Carlos ter chegado antes de mim, a ele foram direcionadas as expectativas que acompanharam a notícia da chegada de um novo pesquisador. Isso não foi nada ruim. Carlos e eu dividimos campo naquele mês de agosto e isso teve muitos pontos positivos, desde me dar a segurança em estar dividindo uma experiência nova e desafiadora com alguém já experiente, até dividir com ele as demandas

---

<sup>20</sup> Chama-se de grupo nuclear o grupo de pessoas formado pelos genitores e seus filhos. Grupo residencial é formado por mais de uma família nuclear que descende de um mesmo casal. No caso Krahô ele é identificado graças à regra da uxorilocalidade: as famílias nucleares moram na casa dos pais das esposas.

<sup>21</sup> Couvade é a prática de uma série de cuidados e restrições feita pelo genitor ao fim de garantir que o corpo do bebê não adoça. Por exemplo, quando nasce uma criança, durante seus primeiros meses de vida, seu pai deixa de comer carne, comidas temperadas e alimentos fortes. Caso contrário, a criança sofre problemas de saúde. A prática do couvade não é exclusiva dos Krahô e ela varia de acordo com a cosmologia e cultura.

que uma aldeia apresenta a um antropólogo, sem falar das dicotomias que nos marcavam e das quais éramos lembrados com frequência: Carlos se aproximava do fim de seu mestrado (PAULINO, 2019), já estivera em outras TIs, já trabalhara na FUNAI, era alto, tinha condições de acompanhar as atividades masculinas, tinha toda a nomenclatura dos termos de parentesco Krahô na ponta da língua, era casado e pai, enquanto eu era comicamente o seu antônimo em todos esses aspectos.

O mal-entendido ocorrido durante a nossa negociação para chegar à aldeia foi resolvido antes mesmo da minha chegada. Vitor agilmente propusera que outra família me recebesse, e assim foi. Eu, então, logo soube que ficaria junto de Paulinho Parhý e Edite Coricó<sup>22</sup>. Esta última tem grau de parentesco com Rita Pontyc, mãe de Amxykwỳj, esposa de Vitor. E chegando na sua casa em Itacajá eu encontrei o grupo residencial do meu anfitrião, formada pela sua família nuclear, pelos pais, pelas irmãs, pelos maridos e pelos/as filhos/as das irmãs de sua esposa, mais o grupo nuclear de Coricó e Parhý. As pessoas se ocupavam com atividades diversas, algumas jantavam, outras bebiam, conversavam ou, como era o caso das crianças ali presentes, assistiam o filme *Titanic* no computador.

Como artimanha do destino, havia uma justificativa muito plausível para eu ficar na casa de Parhý e de Coricó que ia além do mal-entendido. Eles são *hôxwa*. Ficar nessa casa, obviamente, me colocaria em relação direta com alguém interessante à minha pesquisa. E, espelhando a relação esperada entre o “antropólogo paulista” – seja eu ou Carlos – e seu anfitrião – Ahgaprec –, criou-se a expectativa de que eu compartilharia não apenas a rotina e as dádivas com Parhý, mas também o seu nome. Assim, nós, os antropólogos, fomos submergidos ao sistema de circulação de nomes Krahô que garante a socialidade entre aqueles que se mostram dispostos à partilha da vida<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> A quem agradeço muito pela paciência que tiveram comigo e por todo o tempo compartilhado.

<sup>23</sup> Faço questão de ressaltar que isso não é garantia que nós, antropólogos, tenhamos nos tornado Krahô.

Parhý é um dos *hôxwa* de maior prestígio da aldeia Pedra Branca. Ele já está na idade de ser considerado um velho e está dentre aqueles que são legitimados como bons *hôxwa*, o que o deixou confortável em me dizer que me ensinaria tudo o que eu quisesse aprender sobre os *hôxwa*: quem é *hôxwa*, como faz, as cantigas, as histórias...

Pude perceber depois que cheguei na aldeia Pedra Branca que a casa de Vitor em Itacajá denotava, sendo resguardada sua relação de respeito para com seu sogro e a etiqueta Krahô, a mesma dinâmica que a casa de Ahgaprec. Enquanto na aldeia a casa deste último era o espaço cotidiano de seu grupo residencial, onde todos compartilhavam nomes, alimentos, divertimentos e dádivas (MELATTI, 1973), a casa do Vitor a replicava no contexto da cidade. Era nela onde o seu núcleo residencial fazia pouso e refeições quando em Itacajá. Mais adiante poderemos ver a mesma dinâmica presente no contexto da roça. A casa, seja em qualquer um destes três contextos, se mostrou o local propício para repousar, alimentar e receber os “de fora”. Até o momento eu não esperava que meu campo começasse ali, na casa de Vitor. Porém, foi naquela noite que questões antropológicas como essa foram prenunciadas.

### *3.1- Deslocamentos geográficos e estruturais*

Na manhã seguinte fomos para a aldeia. As viagens entre Itacajá e as aldeias, na maioria das vezes, são feitas pelos indígenas na caçamba de caminhões ou de *pick-ups*. Alguns indígenas possuem motos e se locomovem com facilidade entre a aldeia e a cidade, podendo levar consigo mais um/a acompanhante na garupa de graça ou recebendo alguma dádiva ou quantia em dinheiro pelo traslado. Algumas pessoas, quando adoentadas ou com consultas médicas marcadas, vão à cidade com o transporte do sistema de saúde que atende a TI, mas grande parte das vezes se viaja na caçamba dos caminhões.

As negociações dessas viagens sempre parecem ter pinceladas de tensão e aventura. Geralmente elas são feitas para que os indígenas possam ir até a cidade receber os auxílios de políticas públicas de transferência de renda, realizar compras, trabalhar ou, simplesmente, *ir na rua*.

Itacajá é uma cidade com pouco mais de 7 mil habitantes<sup>24</sup>, onde a economia gira em torno do agronegócio e do comércio local, em sua maioria mercados, alguns bares e restaurantes, lojas de variedades e pousadas. Essa cidade recebe turistas em julho, que é quando acontece o evento chamado “*Rally das Águas*”, uma corrida aquática que percorre dois quilômetros e meio a contar da cachoeira do Cajá até a Orla, uma praia do rio Manuel Alves Pequeno no centro da cidade. Nesta praia tem um palco, uma quadra de vôlei de areia, alguns bares e um passeio que servem de ponto turístico e de lazer para moradores e visitantes. Em julho de 2018 pude presenciar o “*Verão Itacajá*”, um outro evento que movimentava a economia da cidade oferecendo shows de música variadas, como gospel, axé e sertanejo. Por isso é comum, para além dos comércios formais, ver ambulantes nas calçadas de Itacajá vendendo roupas de banho e boias. Em meio a esse cenário, tendo como fundo o sol, a secura e a poeira do cerrado, indígenas ocupam a rua principal misturando-se ao mesmo tempo que se destacam dos demais transeuntes.

Os Krahô chegam até a *rua* graças aos serviços prestados pelos donos de caminhões e *pick-ups*. Do orelhão instalado na aldeia, de aparelhos celulares com pouco sinal ou em encontros pessoais em dias anteriores, os Krahô acionam um motorista avisando-o sobre a necessidade de um frete, como dizem. Marca-se a hora em que o frete deverá chegar na aldeia. A responsabilidade pelo pagamento do frete geralmente causa tensão. Variando conforme o preço do combustível, o valor parece ser tabelado pelos motoristas e chega a

---

<sup>24</sup> Dados sobre Itacajá podem ser vistos em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/to/itacaja> . Acessado em 26/07/2019.

R\$ 120,00 a viagem de caminhão entre Pedra Branca e Itacajá, 24km<sup>25</sup>. A pessoa contratante, que teve o trabalho de acionar o motorista, é chamada de *dona do frete* e toma para si o posto de sentar na boleia se valendo do conforto do banco estofado, da janela e do rádio. Os demais interessados no traslado viajam na caçamba. Espera-se sempre que estes contribuam com parte do valor do frete, o que nem sempre acontece e gera indisposições e obriga o *dono do frete* a arcar com toda a despesa e/ou sair cobrando os viajantes de lhe pagar. Alguns *donos* resguardam para si o direito de escolher quem subirá na caçamba ou não de acordo com afinidades e experiências passadas. Porém o embarque na caçamba também sempre é um evento à parte.

Os caminhos para as aldeias sempre apresentam algum problema a ser enfrentado pelo motorista, seja uma ponte de madeira estreita, erosões do solo ou “areião”. Isso faz com que os motoristas tenham a preocupação de não transportar mais peso do que o suportado pelos amortecedores de seus caminhões. Porém, ir para a *rua* é um programa de grande importância para os Krahô de ambos os sexos, principalmente aos jovens e adultos. Muitas vezes um caminhão não suporta todos que desejam ir até a cidade, precisando que o motorista negocie que algumas pessoas desçam e arranjem outro frete. Isso atrasa a viagem e leva o motorista a ameaçar suspender seus serviços àquela aldeia.

A volta para a aldeia não é diferente da ida, só tendo como adicional as cestas básicas destinadas ao sustento das famílias, os utensílios domésticos comprados, os sacos de roupas e os parentes ou amigos que ficaram na *rua* sem condições próprias de voltar para a aldeia. Uma forma de pagar tais fretes é colocar seu custo na caderneta de débitos que os mercados da cidade oferecem, sendo descontado, assim, na compra do mês seguinte.

---

<sup>25</sup> Valor da época.



Durante o percurso dessa viagem, o motorista me disse ficar de prontidão aos chamados de frete, seja dos indígenas diretamente ou intermediado pelos mercados, e que chegava a fazer seis fretes por dia.

Grande parte do dinheiro que circula em Itacajá tem origem no agronegócio, mas, seja formal ou informalmente, depende também tanto do consumo de turistas quanto de indígenas. Os segundos, sendo mais assíduos, garantem não apenas que a rua principal tenha um trânsito considerável de transeuntes e caminhões, mas também garantem que a circulação de capital seja perene graças às políticas de transferência de renda que possibilitam que indígenas paguem seus alimentos industrializados, seus utensílios e panos, injetando dinheiro nos poucos empreendimentos da cidade <sup>26</sup> e garantindo suas sobrevivências.

Logo na minha primeira viagem da cidade à aldeia Pedra Branca, na caçamba de um caminhão, comecei a ser apresentado às pessoas que embarcaram comigo, Carlos e as famílias de Ahgaprec e de Parhý. Uma sucessão de nomes era dita com o fim de eu decorá-los o mais rápido possível, junto com os termos de parentesco que eu deveria me dirigir a cada pessoa apresentada. Naquele momento eu também era apresentado como o “antropólogo que estava atrás de *hôxwa*” e que seria batizado por Parhý. Essa informação teve como efeito a ação voluntária das pessoas, tanto no frete quanto durante minha estadia na aldeia, de se dirigirem a mim declarando-se ser ou não ser *hôxwa*, complexificando mais ainda as informações que esperavam que eu absorvesse rapidamente.

---

<sup>26</sup> Segundo dados do IBGE de 2017 apenas 6,4% da população de Itacajá é “ocupada”, ou seja, trabalha formalmente.

Porém, não fui capaz de fazer desse registro um material inteligível para quem busca traçar o parentesco e a descendência dos *hôxwa*. Em 2015, havia em torno de 80 casas que faziam de Pedra Branca a aldeia Krahô mais populosa, chegando à mais de 500 habitantes.

A aldeia de Pedra Branca é formada por dois círculos grandes de casas. Um é chamado de Aldeia Velha, sendo o mais antigo, que está entre dois morros, e o outro é a Aldeia Nova, a leste, que tem um diâmetro maior do que o primeiro. Ambos são interligados por um caminho onde fica uma caixa d'água antiga e por um complexo formado pela Associação *Kajré*, por um campo de futebol, pelo posto de saúde e a escola. Entre as montanhas que sombreiam a Aldeia Velha, ao sul, um conjunto de casas é formado sem muito respeitar a forma circular timbira. Também é assim onde antes era um pasto de gado e que hoje encontramos casas de uma única família residencial. A entrada de Pedra Branca fica onde antes era uma construção de alvenaria parecida com uma casa de um cômodo, que abrigava o gerador da escola, entre a escola e a Aldeia Nova.

Ao chegar na aldeia fui sendo apresentado gradualmente àqueles que se sentiam à vontade de ir até a casa de Parhý saber sobre minhas intenções. Sem exceção, durante essas conversas me eram apontados os *hôxwa* da aldeia, sempre tendo como fio condutor das indicações os termos de parentesco com que eu deveria me dirigir a cada um dos *hôxwa* a partir da ligação destes com Parhý<sup>27</sup>. A localidade de suas casas também me eram apontadas junto do convite de ir até elas.

Ao chegar na casa de Parhý, suas filhas e seus filhos (*akrá*) também foram se apresentando a mim. Parhý e Coricó tiveram duas filhas mulheres, Rosana e Mariana, e

---

<sup>27</sup> O sistema onomástico Jê determina que o compartilhamento do nome também garante o compartilhamento dos termos vocativos (LEA, 2012). Por exemplo, os filhos (*krá*) de Parhý se dirigiam a mim como *ixun* (/i/meu + /xun/pai) pelo fato de termos o mesmo nome. O prefixo /i/ indica a posse em primeira pessoa (*ikrá* = meu filho) e o prefixo /a/ indica a posse na terceira pessoa (*akrá* = seu filho).

quatro filhos homens, Benjamin Patjakrá, Fabiano Penõ<sup>28</sup>, Edson Penõ e Vilmar Kênkroc. Este último fora viver junto dos Xerente. Fabiano e Edson foram nominados pelo falecido Pedro Penõ, um *hõxwa*. Por isso também são, como seu pai, orgulhosos de ser *hõxwa*.

Fabiano e Benjamin, juntos de Edson Hara, irmão de sua mãe, me faziam companhia frequentemente, compartilhando comigo suas impressões sobre variados assuntos. F. Penõ<sup>29</sup> dizia ser conhecedor do *hõxwa*, se oferecendo para tirar minhas dúvidas sobre o assunto, porém as pessoas depositavam pouca legitimidade a ele<sup>30</sup>.

Ele foi uma das pessoas que no primeiro dia me disseram que o *Yetjöpi*, o ritual onde os *hõxwa* dançam, já havia acontecido naquele ano. Para vê-lo eu deveria voltar no ano seguinte. Isso, por ora, impedia que eu etnografasse a performance dos *hõxwa* no ritual. Porém, questões postas pela análise do filme, e expostas acima, ainda me permitiram conduzir minha estadia naquela aldeia de um modo imprevisto, mas muito produtivo uma vez que o filme “Hotxuá” sugere que “os *hõxwa*” sejam quem faça dos Krahô um povo risonho e alegre. Cenas “do *hõxwa*” mexendo nos utensílios alheios, atrapalhando empenações e brincando com crianças indicam que a pessoa *hõxwa* performatiza sua responsabilidade de causar o riso a todo momento do cotidiano (sic). Logo, não sendo possível etnografar o ritual, eu estava tendo a oportunidade de observar a vida cotidiana desse grupo de pessoas.

### 3.2- A condição e a legitimidade

É necessário dizer que em 2015 a aldeia Pedra Branca tinha como principal problema estrutural o alcoolismo, hoje controlado por meios punitivos endêmicos. Jovens,

---

<sup>28</sup> Fabiano Penõ veio a falecer em 2017 assassinado por causa e autoria desconhecidas.

<sup>29</sup> Ao me referir a mesma pessoa com frequência abreviarei seu primeiro nome, em português, para que possamos distinguir as pessoas, já que os nomes em Krahô se replicam, como orienta a onomástica.

<sup>30</sup> A legitimidade dos *hõxwa* será discutida a diante.

adultos e velhos, de ambos os gêneros, se condicionavam aos efeitos do álcool bebendo pinga vendida na cidade em garrafinhas plásticas, chamadas de *barrigudinho*, *cabeça vermelha* ou *água fria*, o que conhecemos como “corote”.

Como um problema generalizado, F. Penõ frequentemente estava embriagado e quando assim estava tinha o costume de autodeclarar-se um daqueles que melhor poderiam me ajudar na pesquisa. Isso não era uma exclusividade sua. Como em outros momentos, seja na festa de forró, em conversas triviais ou viagens à *rua*, pude perceber em alguns a principal característica do ébrio: se gabar de sua superior habilidade em algum quesito pautado no momento.

Mais adiante exponho as questões sobre reconhecimento e legitimidade que se fazem presentes em torno dos *hôxwa*. Por ora, aponto que a embriaguez de F. Penõ incentivava a suas autodeclarações em contraste à condição de pessoa embriagada para os Krahô. Ao mesmo tempo, tímido, era nessa condição que se sentia à vontade para compartilhar comigo algumas coisas que se passavam em seus pensamentos. Foi ele quem primeiro me indicou algumas coisas objetivamente, a principal delas: que quando a pessoa “entra no *hôxwa*” faz igual palhaço. Essa informação, de uma forma ou de outra, acompanha toda essa pesquisa. F. Penõ afirmando isso completou que “entrar no *hôxwa*” era seguir ao pátio da aldeia, brincar em volta da fogueira e sair, retornando ao *witi*. Foi ele também o primeiro a me sugerir conhecer “o chefe dos *hôxwa*”, Ismael Ahprac, que reside na aldeia Manuel Alves, e a quem darei maior atenção em outros momentos desse texto.

Também na primeira noite fui apresentado a um dos *hôxwa* mais velhos de Pedra Branca e quem se responsabilizava pelo chamado matinal para a reunião dos homens diariamente. Bem-humorado, insistia para que eu comprasse para eles um *barrigudinho*. Diante de minha negativa, brincava com a situação de eu estar interessado em saber sobre seus conhecimentos e ele estar sem condições de saciar suas vontades. Sempre em

português, me dizia: “pegue *água fria*, que não passa frio à noite. Pegue e eu esconde. Ninguém vê porque a gente esconde bem. Depois vem e toma só um pouquinho”. Um outro velho que estava por perto completava: “pega um lá que você vê a gente cantando até de manhã”.

Por mais que fosse acordado que durante a preparação e a realização dos rituais não fosse permitido a circulação de bebida alcoólica na aldeia, uma vez que o alcoolismo comprometia o desenvolvimento das atividades, em 2015, muitos bebiam cachaça escondido durante as tarefas e festividades sem que houvessem represálias. Eram frequentes as promessas de que suas performances seriam mais potentes quando estivessem sob o efeito da bebida em contraponto às advertências decorrentes disso<sup>31</sup>.

Certa vez tiveram duas reuniões em uma mesma manhã. A segunda serviu para que fosse decidido que a festa que estavam planejando para os próximos quinze dias fosse adiada em favor dos jogos interaldeias que aconteceriam em Manuel Alves na mesma época. A mudança da data possibilitaria, assim, que homens e mulheres pudessem ir a Manuel Alves participar do campeonato, prestigiar seus anfitriões e garantir que Pedra Branca não ficasse esvaziada durante a festa que estava por acontecer. Junto disso, reforçou-se a importância do controle do consumo de álcool durante o ritual, mas não apenas. Um grupo de não indígenas visitaria Pedra Branca em poucos dias para oferecer uma oficina de artesanato. Na reunião foram feitos pedidos para que a oficina não fosse atrapalhada por pessoas embriagadas.

Percebi que um homem havia se retirado no meio da reunião. Encontrando-o mais tarde indaguei sobre a sua retirada e, então, ele me expôs seus motivos: se retirara porque aquela reunião era para falar de jogos em uma aldeia que maldizia Pedra Branca acusando

---

<sup>31</sup> Esse cenário mudou já em 2018. O controle de entrada de bebida alcoólica, cachaça, mais precisamente, e o impedimento do trânsito de pessoas embriagadas pela aldeia fez diminuir o consumo de álcool.

que nela havia muitos bêbados despreocupados em articular festas em sua própria aldeia. A mudança do calendário de sua aldeia favorecendo o calendário de outra aldeia, de onde saía boatos pejorativos sobre onde morava, fez com que ele se retirasse. Junto dessa reclamação o homem dizia estar descontente com a ausência de cantoria no pátio e com o desinteresse dos jovens em aprender.

Toda a sua reclamação, de uma forma ou de outra, replica acusações entre pessoas de gerações diferentes. Velhos acusam os jovens de não querer aprender e estes os acusam de não ensinar. Porém, ironicamente, este mesmo homem, sendo designado a fazer a chamada das reuniões matinais e a cantoria no pátio, poucas vezes as fazia. Ele também era muitas vezes deslegitimado por gostar de se embriagar, mesmo sendo reconhecido como alguém com muita sabedoria. Assim, seu prestígio de velho conhecedor era abalado por acusações de ser um bêbado.

Mas sempre era prometido a mim uma performance “forte” (*impej*) caso eu os ajudasse a “não passar frio a noite” com a ingestão de álcool enquanto cantassem e dançassem no meio do pátio, mesmo a ingestão de álcool sendo um problema para o andamento dos rituais, criando tensões, sonolências e ausências, a ser advertido frequentemente em reuniões.

A minha recusa em ajudá-los nesses casos era lida como avareza e submetida a repreensões. Cheguei a pensar que quando eu conversava com alguém embriagado sobre os *hōxwa*, suas narrativas me pareciam mais uma estratégia de negociação pelo acesso à cachaça do que afirmações objetivas e coesas sobre a prerrogativa. Porém, logo percebi que essa minha presunção tinha como base um cientificismo iluminista que desqualifica qualquer grau de objetividade que não o seu. E que, no limite, como resultado dos séculos

de catequese, isso também poderia estar nas afirmações dos próprios Krahô que desqualificavam os seus bêbados<sup>32</sup>.

Além da sobriedade, outro fator que garante a legitimidade dos *hôxwa* é a capacidade deles agregarem agentes às festas. Como será exposto adiante, a dança dos *hôxwa* é um momento específico de um ritual que pode durar mais de 24h. Enquanto performatizam de forma cômica em torno da fogueira, os *hôxwa* estão em relação cismogênica (BATESON, 2006) com as pessoas que os assistem (LIMA, A. 2010; 2016), suas ações são incentivadas pelo olhar daqueles que os olham pelo motivo deles estarem ali para serem olhados. A quantidade de pessoas e dádivas que circulam pelo pátio durante todo o ritual, assim como a quantidade de pessoas que espectam os *hôxwa*, é o que determina a animação da festa. Na língua Krahô festa é *amijkin*, o que se aproxima do que consideramos animação (MONTEIRO, 2019). A quantidade de pessoas e dádivas que circulam na aldeia durante o *amijkin* é parâmetro que revela a consistência e efetividade das relações (COHN, 2005; FISHER, 1991; TASSINARI, 2003). E sem relações fortes torna-se inviável a realização de um ritual, pois este sempre depende do dispêndio de forças que estão intrinsecamente relacionadas às capacidades pessoais de articulação entre indivíduos.

Algo parecido está registrado no trabalho de Santos (2016, p. 148), que nos aponta que, entre os Arara, a festa pode ser caracterizada como uma *apresentação* e que “reunir e transformar-se, ..., também são ações que compõem a festa”. No caso dos Krahô, os bons *hôxwa* são aqueles que agregam pessoas e dádivas em torno de si por meio de suas danças. Aqueles que dançam bem são lembrados por suas habilidades e são sempre mais referenciados pelos demais.

---

<sup>32</sup> Em certa ocasião, conversando com um velho de outra aldeia, ele me dissera que não gostava das aldeias que tinham bêbados, preferia as que têm pastores porque estas são “sérias”.

Mas a questão da sobriedade dos Krahô não foi o que impediu o meu acesso à dança dos *hôxwa*, ela apenas me apontou que a legitimidade seria algo a ser levada em consideração. Como dito anteriormente, aquela não era a época da Festa da Batata, porém eu precisava ter acesso ao que todos os *hôxwa* (ou a maioria) daquela aldeia tinham a dizer sobre a classe onomástica de que faziam parte. Assim, entre visitas triviais, idas ao rio, visitas a escola e refeições, passei o mês registrando os *hôxwa* de Pedra Branca. Aos poucos a intenção de etnografar o corpo do *hôxwa* transformou-se na busca por narrativas dos próprios *hôxwa* sobre si mesmos, entre casas e caminhos. Corpo, onomástica, transmissão de conhecimento, legitimidade, prestígio e mitologia se condensavam ora em falas prolongadas sobre histórias de vida e ora resumidas a frases curtas e diretas.

Com o tempo todos foram sabendo que, além de estudar para ser antropólogo, sou ator. Nos últimos dias da minha estadia em 2015 surgiu a possibilidade de uma troca: eu apresentaria uma cena e eles fariam a dança dos *hôxwa*. Mesmo não tendo o que apresentar, aceitei. Os entusiastas dessa ideia foram os *hôxwa* mais velhos que visitei assiduamente, que se organizariam, chamariam seus nomeados (*abantu*) e, sem fazer o ritual do *Yetyopi*, me mostrariam o que é o *hôxwa*, já que, como disseram, eu tinha ido lá para vê-lo. No meu último dia, então, me encontrei com Zé Miguel, Martins Zezinho e Oscar na frente da casa de Ahgaprec. Eles estavam acompanhados de mais duas crianças.

Durante a semana, um outro velho havia se mostrado entusiasmado em participar dessa troca, mas desistira por considerar que eu era avarento e, portanto, a desmerecia. Os outros *hôxwa* da aldeia se ocupavam com seus fazeres cotidianos ou com o jogo de futebol que acontecia naquele momento no campo que fica entre a escola, o posto de saúde e o círculo mais antigo da aldeia.

Realmente, aquela situação não parecia com a realização de um ritual. As idas a *rua* em busca de recursos e dádivas, o encontro de mulheres para ralar a mandioca a ser utilizada



no paparuto, a cantoria nas noites precedentes, o bochicho sobre a chegada de parentes de outras aldeias, o boi, a batata e a fogueira<sup>33</sup> não faziam parte daquele momento. Objetivamente seria feita a dança dos *hôxwa* sem que nenhum outro elemento do ritual fosse acionado. De maneira improvisada, indicaram que o local onde a troca deveria ser realizada seria o espaço circunscrito entre a casa de Ahgaprec, a casa de Hara e a mangueira que fica em frente de ambas, formando um triângulo. Um círculo de uns três metros de diâmetro foi feito em alusão ao pátio da aldeia, onde se dança.

Foi sugerido que fosse eu quem iniciasse a exposição. Eu tive três dias para preparar o que apresentar. Pensando nos materiais que eu tinha e que pudessem ser relevantes para o olhar daqueles que me convidaram a mostrar algo, pensei na experiência de um mês que tive ali, mescliei em uma cena de menos de cinco minutos, uma sequência de movimentos de um exercício de biomecânica criado por Meyerhold, chamado “A pedra”, mais uma música que eu havia aprendido com Coricó. Tudo me baseando no desequilíbrio sugestivo de alguém embriagado, o que os fez rir.

---

<sup>33</sup> Estes são alguns elementos que determinam o sucesso de uma festa, a falta de algum deles ou a pouca quantidade acusa a incapacidade de quem a organiza de agregar agentes e fins materiais. Sobre festas ver Monteiro (2019).

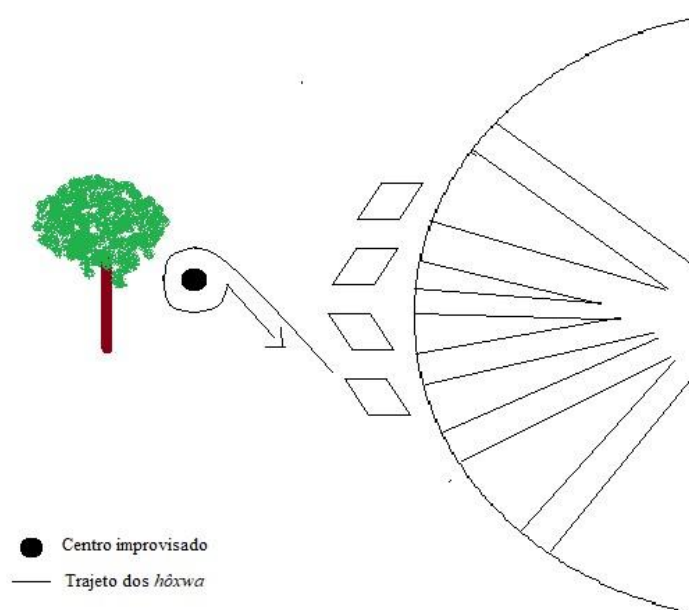


*Figura 2- Casas do núcleo residencial de Ahgaprec*

Em seguida Oscar, Martins Zezinho, Zé Miguel e as crianças que os acompanhavam foram até próximo a porta da casa de Hara e se enfileiraram. Oscar encabeçava a fileira que se descolava enquanto se aproximava do círculo que improvisava o pátio, mas nesse momento também indicava que em seu centro estava virtualmente uma fogueira. Enquanto Oscar tocava o seu maracá ritmando o deslocamento, os demais encurvavam levemente suas colunas, com os joelhos flexionados e braços abertos, bambeando lateralmente. Circundaram a fogueira e voltaram em direção à porta da casa de Hara. O início e o fim da demonstração da dança dos *hôxwa* feita por aqueles velhos foi marcada pela ausência de tons cerimoniais.

Algumas pessoas viram o que aconteceu ali, sem alvoroço. As famílias de Ahgaprec e de Hara e algumas visitas que recebiam circunstancialmente nos serviram de espectadoras.

As pessoas que empenhavam suas atividades em suas casas, no campo de futebol ou em seus roçados continuaram dirigindo suas atenções às suas ações nos lembrando que aquilo não era um ritual, antes de tudo era uma excepcionalidade possibilitada pelo contexto da pesquisa e pela confiança que depositamos uns aos outros durante minha estadia em Pedra Branca.



*Figura 3-Trajeto dos hõxwa na demonstração da dança. 2015.*

Os velhos agiram de forma mais cerimoniosa do que durante a dança quando chegaram próximos à porta de Hara. Sentaram-se em um banco, um ao lado do outro, e indicaram para que eu ficasse ali junto deles porque iríamos conversar. Em tom solene, então, disseram estar agradecidos e felizes, porém preocupados. A preocupação surgia da inquietação de saberem que os *hõxwa* são famosos nas capitais e que tem muita gente interessada em ver e aprender *hõxwa*, o que também era fonte de grande felicidade. Porém

não saber quem e nem como os *hôxwa* são apresentados a não-indígenas os deixava apreensivos.

A preocupação sobre se a onomástica era respeitada se estendia à preocupação com a circulação de bens. Eles, velhos de Pedra Branca, tinham pouco retorno material por ser *hôxwa*. Quando o recebiam, eram dádivas trocadas no ritual. Meus interlocutores daquele momento sabiam, por meio de boatos, que “outros” estavam recebendo “com o *hôxwa*”, o que não lhes parecia certo. Justificavam isso alegando a natureza coletivizadora dos nomes<sup>34</sup> compartilhados e a aversão dos Krahô à avareza. Segundo eles, a partir daquele momento, cabia a mim, com meu trabalho, mostrar que eles também eram bons *hôxwa*, velhos, de Pedra Branca e que também deveriam ser alvo de atenção. O que queriam me dizer era que essa seria a minha parte na troca criada entre nós desde o começo de minha pesquisa.

### 3.3- A comicidade, um elemento ritual e cotidiano

Voltei a Pedra Branca em maio de 2018 para uma estadia de quinze dias. Nos anos de 2016 e 2017 não foi realizado o *Yetyopi* por motivo de luto. Três velhos morreram nesse intervalo de tempo, sendo um deles *hôxwa*, Martins Penõ, e o um outro, *yet*<sup>35</sup>, Oscar. Com isso me restou atualizar as narrativas obtidas durante minha primeira viagem. Porém, havia uma informação a ser tomada diante da situação de luto. Oscar era um dos *hôxwa* de maior prestígio de Pedra Branca. Ele era o *yet*, quem tocava maracá conduzindo a fila dos *hôxwa*. Com a sua morte restaria saber quem o sucederia. Sobre esse caso dedico maior atenção posteriormente.

---

<sup>34</sup> Ver Melatti (1973), Ladeira (1982) e Lea (2012).

<sup>35</sup> Na língua Krahô *yet* significa batata e também é a forma como é chamado aquele *hôxwa* que toca o maracá durante a dança dos *hôxwa*, conduzindo-os em volta da fogueira.

Foi nessa viagem que eu pude compreender um pouco melhor o mito de origem dos *hõxwa* e seus elementos geográficos, como por exemplo a ida à roça.

Antes de apresentar uma análise nos moldes estruturalistas sobre esse mito, acho relevante compreender a dinâmica de ida à roça que me foi possível fazer. Eram dirigidos a mim muitos convites para visitar as roças, assim como muitos avisos de que em breve me levariam para conhecê-las. Porém, por motivos que suspeito ser minha inabilidade às tarefas masculinas, eu já havia me acostumado com o fato dos convites não se concretizarem.

Poderíamos considerar que isso acontecia menos por uma relação entre gênero e o trabalho realizado nela e mais por ser ela o local primordial do conhecimento dos *hõxwa* e, que por isso, me levariam até a roça no momento em que faria sentido à minha pesquisa. Porém, como sigo apresentando, a intenção dos meus anfitriões não era me mostrar suas técnicas de cultivo ou caça e nem me apresentar ou mapear a narrativa do mito. Parece que, antes de tudo, a intenção foi a de me levar a um outro espaço onde eles compartilham suas existências (LIMA, A. 2016; SEEGER, 1981).

Em uma manhã fui avisado por Ahgaprec que estavam se preparando para ir para o *sertão*<sup>36</sup>, o que deduzi ser um aviso que eu não o veria nos próximos dias. Precisou que ele, depois de alguns minutos, pedisse para que eu arrumasse minhas coisas porque *iketi*<sup>37</sup>, P. Parhý, estava nos esperando. Busquei atendê-lo ajeitando uma quantidade de coisas próxima ao que observei que eles levavam, porém fui advertido de que só aquilo para mim não seria suficiente e adicionaram à minha trouxa uma rede, um cobertor e uma muda de roupa caso fizesse frio.

Daí, então, fomos eu, Parhý, Coricó, uma garota, Ahgaprec e Pontyc. O destino era a roça de Ahgaprec, uma clareira em uma mata ciliar próxima ao Córrego dos Cavalos.

---

<sup>36</sup> Como é costume chamar o território do cerrado para além dos limites da aldeia.

<sup>37</sup> *Iketi* significa “meu nominador”.

Percorremos um caminho de aproximadamente dois quilômetros na direção nordeste da aldeia passando por três roças, e em todas paramos para descansar. O nosso destino foi um terreno entre uma plantação de milho e de mandioca e um córrego, onde havia duas construções baixas de madeira, uma protegendo os utensílios de cozinha e a fogueira onde eram cozidos os alimentos e outra onde eram guardados os pertences que poderiam ficar ali até a próxima ida e que também serve de abrigo em caso de chuva. Outros dois homens chegaram seguidos da gente, e junto deles Parhý e Ahprac anunciaram que partiriam para a caça enquanto eu e suas esposas ficaríamos esperando por eles. Depois de pouco tempo um casal chegou até a roça de Ahgaprec, eram Antônio Pýdhác e Luiza Puncruj. Ele partiu ao encontro dos outros homens e sua esposa se juntou às outras mulheres.

Enquanto me restava esperar o momento do regresso dos homens, as mulheres revezavam suas atenções entre o preparo de sementes de tiririca para a confecção de artesanatos, o trançado de esteiras para a noite e conversas. Não pude compreender o que conversavam por não saber suficientemente bem a língua Krahô. Por causa disso a psicodinâmica de suas vozes ao conversarem me chamou a atenção. Mesmo eu não sabendo o conteúdo das conversas era possível saber quando estavam falando em primeira ou em terceira pessoa. Suas vozes mantinham a entonação cotidiana quando elas narravam o fato e, quando expunham o que outras pessoas tinham dito e/ou como haviam reagido, os tons de suas vozes eram alterados indicando a satisfação ou insatisfação das personagens de suas narrativas. Para além do tom das vozes, gesticulações faziam alusão à forma como as personagens manifestavam estar afetadas. De acordo com os tons utilizados, mais a mimese

do corpo e o conteúdo que ali era exposto, obviamente, as ouvintes riam debochadamente, me revelando que o conteúdo compartilhado ali era de cunho humorístico<sup>38</sup>.

Um pouco antes do entardecer do dia os homens, separadamente, chegavam de caminhos diferentes. O primeiro foi Parhý, reclamando da dificuldade em encontrar caça, seguido dos demais. Ahgaprec chegara com uma corda carregando cerca de 44 peixes pequenos que acabaram pescando próximo dali. Só então fizemos a segunda refeição do dia, alguns homens retornaram para a aldeia prometendo voltar no dia seguinte, ficando apenas Ahgaprec, Parhý e Pýdhác, e nos preparamos para dormir. Todos deitados, ouvíamos os relatos dos homens sobre a caça, se fazendo presentes as alterações nas psicodinâmicas de suas falas e movimentação dos braços que indicavam direções e afetos. E, assim como quando as mulheres conversavam entre si durante a tarde, os homens utilizavam-se de tons de voz agudos quando se referiam às reações de seus companheiros, causando o riso de quem os ouvia.

#### *3.4- Residir: comer, descansar e compartilhar*

Os outros dois dias na roça tiveram a mesma dinâmica. Enquanto esperávamos o retorno dos homens, frequentemente, as mulheres eram visitadas por famílias que precisavam passar por ali para chegar em suas roças ou por homens interessados em participar da caça. Era possível ouvi-los assoviando ou gritando ao longe para se localizarem, alguns tiros esporádicos indicavam que eles encontraram o que caçar e a passagem de alguns deles correndo pela clareira revelava que, espalhados, tentavam emboscar uma mesma presa.

---

<sup>38</sup> Nesse momento minha experiência, de uma forma ou de outra, se aproxima do caso exposto por E. Barba (2009), que o levou a criar a “antropologia teatral”. Porém, preservando as semelhanças de algumas anedotas de nossas experiências, não é minha intenção me valer deste método neste momento.

Não é uma regra as mulheres acompanharem seus maridos às roças. Isso me parece variar de acordo com fatores diversos, como saúde, resguardo, necessidade de cuidado com afazeres na aldeia, compromissos na *rua* etc. As roças são espaços de plantio e convivência, onde são produzidas e nutridas as relações (LIMA, A. 2016 et. al.). Não raro, quando Pedra Branca passava pelo problema de alcoolismo ou quando havia desavenças de alguma natureza, algumas pessoas me diziam preferir ir morar na roça, levar seus pertences e suas famílias, morar perto de suas plantações e longe daqueles que causam infortúnios e, quem sabe, abrir ali um outro pátio.

Os espaços das roças, considero, congrega características distintas ao pátio, mas não antagônicas, como pode parecer. Se em algum momento da etnologia pensávamos na diferenciação entre centro da aldeia, sua periferia e o seu exterior como demarcações espaciais do pensamento cosmológico, deflagrando as relações de proximidade, de perigo, do limite da cultura, do selvagem e do escatológico, no momento, sugiro que a roça propõe a convivência das famílias residenciais com dinâmica igual às casas residenciais na aldeia, assim como Lima (2016) reforça a produção de cultural pelo trabalho feminino no roçado Krahô. O espaço residencial é marcado pelo compartilhamento de ações cotidianas, do ócio, do trabalho e das narrativas, assim como na aldeia, na roça, na *rua* ou no trajeto entre elas.

Parhý e Coricó, naquele momento, não tinham uma roça mas planejavam fazer uma próxima à de Ahgaprec e Pontyc. Sendo do mesmo grupo residencial e sem conflitos pessoais entre eles, não havia porque ser diferente. Assim, o desejo do primeiro casal em montar sua roça ao lado da de seus parentes próximos, de uma forma ou de outra, replica a disposição de suas casas na aldeia e revela a intensidade da relação entre eles. A ida à casa do outro para conversar, cantar ou contar histórias é comum entre eles. A companhia de Coricó e Parhý à Pontyc e Ahgaprec é constante, como foi anunciado na minha chegada. A



casa de Vitor, pertencendo à família de Ahgaprec, também se torna um espaço a ser compartilhado, mesmo que com menor frequência, por Parhý e Coricó e seu grupo nuclear.

Assim, a roça não seria apenas o espaço do plantio e das relações perigosas marcadas pela predação, pela presença de espíritos e dos animais selvagens, também é o local de manutenção das relações e dos corpos (LIMA, A. 2016). É onde se compartilham histórias e o cotidiano, muitas vezes de forma proposital, mais “privada” do que nas casas.

Encontros amorosos podem ser feitos pelos caminhos ou até mesmo em clareiras, longe dos olhos atentos da aldeia, assim como são nesses lugares que assuntos podem ser abordados sem que haja o constrangimento de que outros ouçam inadvertidamente. E assim, não há sentido distinguirmos a vida Krahô entre os espaços públicos e privados a tomando como parâmetro as casas. Considerando as práticas da vida íntima, a roça e os caminhos que levam até a aldeia são os locais onde os Krahô fazem sexo para que não sejam flagrados. Quando o fazem na aldeia preferem o horário noturno. A traição conjugal, como o incesto, é a acusação de que duas pessoas se relacionaram sexualmente desrespeitando as regras do parentesco que determinam a circulação de bens, a troca. Algumas vezes, nos mitos, diz-se que houve violação quando um homem transou com uma mulher sem lhe retribuir o sexo com dádivas (LÉVITRAUSS, 2004b). A roça, como lugar distante e isolado, tem constante circulação de pessoas em fluxo. As mulheres à espera de seus maridos, estando na passagem, participam desse trânsito e de toda a sorte que lhes cabem. Seus pertences podem ser roubados, assim como pode acontecer com elas alguma violência.

Assim como o mito de origem dos *hôxwa*, outros mitos apresentam episódios que acontecem na roça. Geralmente este é tido como o espaço antissocial: da ação sigilosa, do perigo, do incesto, do estupro, da traição conjugal ou outras coisas que também possam ser acusadas como avareza. Como mostra Lima (2016), não é a isso que se limita a roça, nela há uma rotina que condiz com o cotidiano da aldeia e com toda a estrutura da cultura Krahô.

## ***4- A rede, a festa, a comicidade***

### *4.1-Aproximações e negociações*

Com a proximidade do fim da minha segunda estadia em Pedra Branca, fui até a *rua* atrás de alguns presentes para deixar na aldeia e, enquanto eu almoçava em um restaurante, um indígena entrou, se dirigiu até mim e perguntou afirmativamente “Você que é o Maurício, não é? ”. A conversa seguiu. Eu o reconheci do filme e das fotografias. Era Ismael Ahprac. Ele estava de passagem por Itacajá porque resolveria algumas coisas burocráticas em Palmas e voltaria só depois de uma semana. Tinha ouvido dizer que eu o visitaria no dia seguinte e, então, resolveu adiantar o encontro e aproveitar para me convidar para o *Yetjopi* que ele estava planejando fazer no dia doze de julho daquele ano. Por isso queria que todos estivessem em sua aldeia dia nove, ele já havia resolvido. Todos os interessados já estavam avisados e eu precisava entrar em contato com o Povo Parrir<sup>39</sup> para combinar como seria essa viagem. Sucinto, Ahprac seguiu seu caminho e nos encontramos pouco menos de dois meses depois.

Foi em julho de 2018 em que eu estive pela terceira vez na Kraolândia. Desta vez fui à aldeia Manuel Alves, onde presenciei o *Yetjopi*. Desta vez os não indígenas que me acompanhavam eram: três atrizes palhaças, a irmã de uma delas, uma amiga delas, mais um casal constituído por uma antropóloga de formação e um fotógrafo, uma atriz pesquisadora e palhaça e dois orientandos seus. As integrantes do Povo Parrir eram apenas as atrizes, a

---

<sup>39</sup> Rede de artistas que promove trocas com os Krahô e outros povos indígenas por meio da palhaçaria, que será melhor apresentado adiante.

irmã e a amiga delas. Os demais estavam ali interessados no ritual e/ou a convite de Ahprac, o anfitrião dos não-indígenas. Era ele quem me indicavam, em Pedra Branca, ser importante conhecer por ser “o mestre dos *hôxwa*”. Todos chegamos no dia nove de julho, como havia pedido Ahprac, para que a festa fosse realizada no dia doze. Ao todo éramos onze pessoas acampadas em barracas próximas à casa dele.

Como negociado anteriormente, eu comporia o grupo da caravana na condição de antropólogo. Duas semanas antes de chegarmos em Manuel Alves, conversei por telefone com a organizadora da caravana para conversarmos sobre os preparativos da viagem e tomarmos algumas notas do que poderia acontecer. Nesta conversa foi acordado que cada integrante da caravana disponibilizaria quatrocentos reais. Com este valor nosso anfitrião estaria garantindo nossa hospedagem em sua aldeia, nossa alimentação, os custos do ritual e o nosso transporte. O que é justo, uma vez que estaríamos acampados em sua casa e comendo da comida que sua mulher cozinhará. Foi garantido que toda a nossa alimentação seria vegetariana, uma vez que, para além de mim, outras integrantes também tinham essa restrição alimentar. A aceitação em fazer parte da caravana desse jeito era facultativa e eu a aceitei.

Nesse telefonema também conversamos sobre os possíveis conflitos ideológicos que a Caravana apresentava. A presença de palhaças no ritual não era unanimemente aceita tanto pelos indígenas quanto pelos *kupen* próximos a eles.

A organizadora da caravana me advertia para esse fato, sua participação no ritual era questionada por acadêmicos. Porém, foi Ahprac que convidou a Caravana para retornar à aldeia e foi o responsável pela negociação de como seria a estadia das palhaças e da decisão delas participarem do ritual. Sua palavra enquanto indígena se mostrou mais relevante às integrantes da caravana, que desconheciam qualquer indisposição vinda dos indígenas sobre suas ações.

A conversa seguiu em um tom de convite para que eu me sentisse à vontade para levar meus acessórios cênicos (roupas, sapatos e maquiagem) porque poderia acontecer da caravana entrar no ritual, como aconteceu na última visita da Caravana em 2015. Precisei pontuar que minha intenção em acompanhá-las era para etnografar o ritual e que, não sendo necessário esconder que também sou ator e palhaço, eu gostaria de ser apresentado como antropólogo, e como tal eu agiria, me preservando de indisposições e buscando a dita neutralidade epistemológica.

Para compreender melhor o contexto da caravana, sigo apresentando um resumo sobre sua história e relação com os Krahô.

A narrativa sobre o surgimento do Povo Parrir me foi cedida por Priscila Jácomo em entrevistas, a primeira em maio de 2017 e a segunda em julho de 2018. E será baseado nas informações cedidas a mim durante essas entrevistas que exponho o que vem a ser o Povo Parrir.

A Caravana do Povo Parrir é uma ação da rede de palhaços chamada Povo Parrir. Refiro-me a eles enquanto uma rede de artistas porque os termos grupo ou coletivo não são cabíveis uma vez que os integrantes não formam um conjunto de pessoas que se propõe a desenvolver um trabalho contínuo juntas. O termo rede (LATOUR, 2006) parece condizer melhor com a forma em que tais artistas se relacionam.

O Povo Parrir é uma rede na medida em que as pessoas que por ele se organizam são de origens, profissões e interesses heterogêneos, o que acaba lhe dando a característica de conjunto de pessoas não determinado pela continuidade das ações de seus membros, mas marcado pelo agrupamento esporádico de palhaços e palhaças e do contato deles/as com comunidades indígenas e curiosos. Na viagem que a Caravana fez a Manuel Alves em 2015, faziam parte do Povo Parrir seis mulheres e dois homens e em 2018, cinco mulheres. Destas

apenas três eram palhaços e as outras duas compunham a rede como curiosas que possuem relações estreitas com a organizadora da caravana.

O Povo Parrir tem como referência de sua atuação a organização sem fins lucrativos Palhaços Sem Fronteira (PSF), uma organização de origem catalã que promove ações humanitárias em locais de conflito político. A idealizadora do Povo Parrie é a atriz palhaça Priscila Jácomo, que participou de atividades no exterior junto da organização PSF. Interessada em conhecer os *hôxwa*, ela entrou em contato com a atriz pesquisadora Ana Carolina Abreu, quem pesquisa essa prerrogativa ritual (ABREU, 2015) e lhe facilitou o seu acesso à Festa da Batata em 2015.

Priscila convidou algumas pessoas que se declararam interessadas em conhecer os *hôxwa* para acompanhá-la ao ritual do *Yetjopi*, em 2015, e, então, formou uma excursão de artistas à aldeia Manuel Alves. A determinação de quem comporia esta viagem dependeu da proximidade afetiva. Nas negociações dessa viagem entre Priscila e Ahprac, este pediu a ela que os convidados levassem suas roupas, maquiagens e acessórios de palhaçaria à aldeia, o que foi acatado, e durante o ritual ele pediu para que os palhaços entrassem na dança junto dos *hôxwa*.

Após Ahprac ter feito o convite de entrarem na fogueira junto dele vestidos com os acessórios de palhaço, se instalou uma tensão entre os integrantes da Caravana e os demais *kupen* presentes. O fato da fogueira ser compartilhada com outras figuras que não a do *hôxwa* teria sido tema de reuniões precedentes, em que as falas que negavam o direito dos palhaços entrarem na fogueira partiram majoritariamente dos não-indígenas. Acordou-se, então, que, como o convite para que levassem os acessórios e entrassem na fogueira vinham de Ahprac, seria a ele que acatariam.

Isso nos leva a pensar sobre questões em torno do purismo, mas também sobre o poder e legitimidade de lideranças indígenas. Enquanto podemos acusar de puristas aqueles

que negavam a entrada de palhaços na fogueira, sob o julgo de que *hôxwa* não é palhaço, mesmo podendo ser ambas as práticas humorísticas, também podemos questionar a unilateralidade da decisão na aldeia. Como exposto em Clastres (2003) e ratificado em outros contextos etnográficos ameríndios, o sistema político ameríndio não segue o modelo representativo assegurando uma equanimidade nas relações e evitando atitudes despóticas das lideranças. Ao mesmo tempo nos fica a questão sobre como a abertura para as transformações culturais é negociada e determinada em relações conflitantes.

Limito-me a apontar que foi nessa viagem o momento em que a rede de artistas começava a se formar e tomar para si a missão de estreitar relações com outras formas de fazer rir, para além da palhaçaria de tradição europeia.

Por fim, os palhaços entraram na fogueira junto de Ahprac e os registros dessa experiência serviram de material de divulgação das apresentações de cabarés produzidos por Priscila junto do SESC São Paulo, onde Ahprac e mais um de seus nominados estiveram presentes. As apresentações aconteceram nas unidades de Santos, Campo Limpo, Campinas e no Centro de Pesquisa e Formação do SESC, em 2016. Dessas apresentações estive presente na sessão em Campinas e tive acesso ao registro em vídeo da apresentação em Santos, que utilizo como materiais a serem analisado.

As apresentações no SESC serviram para custear a segunda ida do Povo Parrir à Kraolândia em 2017. Porém, o destino da caravana era a aldeia Santa Cruz, onde mora parte da família de Ahprac. Esta é uma aldeia muito menor do que Manuel Alves. Ahprac, com a intenção de movimentar a vida ritual de Santa Cruz, se fez dono do *Yetyopi* que nela aconteceu naquele ano, e convidou o Povo Parrir para acompanhá-lo. Nesse mesmo ano foi realizado esse ritual também na Manuel Alves, sem a liderança de Ahprac.

A presença da caravana em 2018 na Manuel Alves, assim, não era estranha. Uma das atrizes palhaças e sua irmã já conheciam parte da aldeia, seja da época das outras

viagens ou de encontros fora da aldeia. As outras atrizes as acompanhavam e teciam suas relações de acordo com a rede de mulheres e homens já próximos das outras duas. A pesquisadora já havia feito sua pesquisa de mestrado na aldeia e a visita com bastante frequência, o que garantiu a ela uma maior articulação com os Krahô e um maior conhecimento das dinâmicas e história daquele lugar. Seus dois alunos a acompanhavam e desfrutavam das relações já constituídas por sua orientadora, mais as relações que criaram com as crianças, que os rodeavam com muita frequência interessadas em aprender ou a ensinar a eles alguma brincadeira. Isso sempre acontecia na frente de nossas barracas, indicando que ali era o espaço privilegiado de troca com os *kupen*<sup>40</sup>. O casal que estavam com a gente também eram velhos conhecidos da aldeia.

A viagem da Caravana do Povo Parrir da cidade de Palmas até a aldeia Manuel Alves foi feita por um ônibus disponibilizado pela Universidade Federal do Tocantins a pedido da pesquisadora Ana Carolina Abreu, presente na caravana e, que, na época, era professora substituta no curso de Licenciatura em Teatro dessa universidade. Essa viagem fez parte de um projeto de extensão universitária do qual ela estava à frente. O ônibus parado na casa de Ahprac anunciava a presença de *kupen* na aldeia e indicava aos desorientados o caminho para as barracas. Crianças e adultos frequentemente iam até lá oferecer artesanatos para trocar sabendo que algum de nós sempre estaríamos ali.

---

<sup>40</sup> Talvez seja interessante pontuar aqui que presenciei quatro tipos de formas de alojamento oferecidas pelos Krahô: como era o caso de quando eu estava em Pedra Branca, eu e outros pesquisadores/as ou amigos/as *kupen* fomos alojados nas casas de nossos anfitriões em redes instaladas no interior dos quartos ou nas sacadas de suas; profissionais da saúde e educação que passaram mais de um dia na aldeia para prestar serviços de promoção do bem-estar, como oferta de prótese dentária ou palestras de saúde sexual, se alojaram nas dependências da escola ou do posto de saúde da aldeia; a caravana de artistas, em Manuel Alves, foi alojada no espaço próximo à casa de seu anfitrião em barracas e; familiares vindos de outras aldeias dormiam junto de seus parentes, muitas vezes do lado de fora das casas, próximo a uma fogueira, no chão forrado com um plástico e um lençol. É preciso uma observação mais cuidadosa sobre isso para concluir algo, mas podemos deduzir que a quantidade de pessoas e os motivos delas estarem na aldeia determinam seus lugares de repouso e podem revelar como os Krahô marcam a intensidade de suas relações com seu Outros. Poderíamos afirmar que, nesse caso, quanto mais estreita for a relação mais próximo o visitante será alojado independente de suas condições de conforto.

O primeiro dia da caravana foi marcado pelo assentamento das barracas, pela tenção causada pelo fato do ônibus ter quebrado sua suspensão ao entrar na aldeia, fazendo com que agilizassem a solicitação de um outro à universidade para que pudesse chegar em tempo hábil, uma vez que algumas integrantes da caravana tinham voo para São Paulo marcado logo em seguida do dia do ritual. Visitas a conhecidos e idas à *rua* para comprar presentes também marcaram o primeiro dia da caravana.

Durante a primeira noite, as palhaças<sup>41</sup> foram ao centro da aldeia acompanhar a cantoria de Cucon junto de outras pessoas do acampamento. Adiante, em um momento mais pertinente, exporei essa situação. No dia seguinte, antes da reunião matinal, o *prikaki* (carne de boi) havia chegado logo pela manhã<sup>42</sup>. Os homens, separados de acordo com a simetria do sistema de metades, esperavam para que o boi fosse inteiramente limpo e repartido. A distribuição da carne se deu apenas depois da reunião matinal dos homens, já pintados de urucum (*py*) e dispostos de acordo com as classes de metade. Após a reunião um senhor com um cajado na mão, chamado Alcides Pirca, cruzou a aldeia cantando um chamado para a festa que estava para começar. Ahprac disse que procurou outro chamador na aldeia Pedra Branca, mas que, não o encontrando, pediu para A. Pirca, uma vez que ele sabia como fazer a cantoria.

Antes do almoço, Ahprac convocou todos da caravana para uma conversa em sua casa. Nessa reunião o casal não estava presente. Ele nos disse que a quantidade de *prikaki* comprada para a festa era boa, mas poderia ser melhor diante da quantidade de pessoas que participariam da festa. O fazendeiro que havia lhe vendido o gado teria sugerido que Ahprac comprasse outro gado a fim de garantir a abundância da festa. Durante essa conversa com

---

<sup>41</sup> A partir de agora chamarei de palhaças as cinco integrantes do Povo Parrir: as três atrizes, a irmã de uma delas e a amiga. Quando for necessário me referir apenas às três primeiras farei o devido apontamento.

<sup>42</sup> Ele foi comprado pela caravana do Povo Parrir. Foi sugerido que cada participante contribuísse com uma quantia em dinheiro para custear a alimentação, o transporte a aldeia e uma ajuda de custo aos donos da casa.



o fazendeiro, Ahprac teria dito que seria inviável a compra de um outro gado com o pagamento sendo feito imediatamente, mas que, provavelmente, nós aceitaríamos comprar outro gado se pudéssemos pagá-lo no mês seguinte. Esse foi o motivo da reunião.

Aspectos políticos do acampamento emergiram durante essa conversa. Ao expor a possibilidade da compra de outro gado, caso tivéssemos condições, Ahprac se dirigia a todos os presentes. Estávamos todos sentados, menos Ahprac, Priscila e Ana. Após ouvi-lo, ambas se mostraram pouco dispostas a acatar a sugestão de Ahprac, o que fez com que ele dirigisse sua atenção a quem estava sentado dizendo: “As chefes de vocês não estão muito afim de comprar mais carne, mas eu quero saber, de vocês, se vocês topam me ajudar a comprar outro boi”. Ele verbalizara uma hierarquia até então não declarada. Estávamos sob duas lideranças *kupen* e diante de uma liderança *mehĩ*. Não havendo um acordo esperado por uma das lideranças acionou-se o caráter horizontal da política ameríndia, cabendo a nós decidirmos independente das vontades de nossas lideranças. Nós o respondemos com meias palavras enquanto um dos alunos de Ana lhe sugeria ao pé do ouvido a solução que acabamos tomando. Estávamos em nove, se conseguíssemos comprar o segundo boi por mil reais aceitaríamos. Assim, essa despesa sairia para cada um pouco mais de cem reais a serem pagos no mês seguinte. Outras soluções foram sugeridas. A arrecadação de dinheiro com a exibição do filme *Hotxuá* (2009) poderia ser revertida para a compra deste boi, diminuindo os custos dessa despesa. Resolvido isso, ficou acordado que “nossas lideranças” acompanhariam Ahprac na compra do segundo boi, pois estávamos advertidos da assimetria das negociações entre fazendeiros e indígenas. Ambas estando presente, talvez, garantiria uma maior equidade no trato e na compra, que foi bem-sucedida.

A sugestão de expor o filme nos levou a mudar de conversa, que, agora, era sobre os direitos autorais do filme, sua exibição, arrecadação etc<sup>43</sup>. Alguns de nós contamos como tivemos acesso a ele, assim como tínhamos conseguido a autorização de exibi-lo sem fins lucrativos. Inevitável foi a pergunta do porquê o filme ter baixíssima circulação. Ninguém podendo afirmar com muita certeza, tivemos como resposta o fato dos próprios Krahô e a crítica especializada não ter gostado do filme. Enquanto os primeiros o julgam muito fragmentado, os segundos os avaliaram negativamente<sup>44</sup>. E, ali, ficamos conversando até que algumas pessoas dispersaram e recebemos a visita de Roberto Caxet, o cacique de Manuel Alves na época.

#### *4.2-Aproximações práticas e distanciamentos linguísticos*

Rodeamos R. Caxet, que nos dizia sobre a diferença dos termos *hôxwa* e *ihken*. Nesse momento, questões políticas emergiram novamente em nosso acampamento. Caxet nos dizia que *hôxwa* é o nome de uma classe de pessoas, uma prerrogativa determinada pela circulação de nomes, e que ela está relacionada ao mito do conhecimento da Festa da Batata. *Ihken* é o termo utilizado para uma pessoa que é boba, que tem um temperamento brincalhão e gozador. Assim sendo, *hôxwa* é um substantivo referente a um grupo de pessoas, um coletivizador, enquanto *ihken* é um adjetivo a um sujeito. A origem dessa palavra *ihken* é

---

<sup>43</sup> Até esse momento nenhum de nós tínhamos conhecimento de que o filme estava disponível online gratuitamente na plataforma *YouTube*.

<sup>44</sup> Não é a intenção desse trabalho se ater ao filme e sua qualidade estética ou discursiva, mas podemos fazer alguns apontamentos sobre alguns pontos sobre ele, como a ausência da apresentação nominal das pessoas e a exibição de momentos rituais sem que eles sejam contextualizados. Em geral, o filme é uma sequência de imagens da paisagem do serrado, de pessoas sendo jocosas e momentos rituais permeadas por falas sobre o risco que as terras indígenas corre com o avanço do agronegócio, pouco aprofundadas. O *hôxwa* acaba se tornando o elo de imagens caleidoscópicas que tenta dar conta de uma certa totalidade, que se concretizaria no discurso de que os Krahô são um povo que se mantém vivo graças ao ato de rir sempre.

da etnia Canela, como mostra A. Lima (2015) ao nos lembrar dos registros de Crocker (2009) sobre os palhaços Canela que, durante a Festa do Peixe, xingam e falam obscenidades em contraste com o bom comportamento baseado na vergonha (*pàham*).

Essa foi uma informação nova as minhas companheiras que, surpresas, se dividiam em reconhecer a ignorância desse conhecimento e exclamar acusações de excesso de academicismo ao conceitualizar tudo e dividir as coisas hermeticamente em “caixinhas”.

*Hôxwa* é um termo próprio da língua Krahô e pode ter mais de um significado, sem que isso prejudique a sua semântica. Em Pedra Branca, Benjamin havia me dito que /hô/ significa folha e /xwa/, água. Com isso podemos traduzir *hôxwa* para o português como: “folha em banho” ou “folha submersa na água”. Lima (2015: 71) apresenta uma análise detalhada da semântica deste termo e nos aponta que /hô/ também pode significar pano de amarrar ou pelo, fazendo alusão à “pessoa com as vestes molhadas”, “pessoa em banho”, “pessoa nua, em pelos”, “despida das vestes”. Sendo os *hôxwa* aqueles que intencionalmente se movimentam como os vegetais, eles se abstêm, durante suas danças, do corpo humano. No limite, eles revelam

“...a imagem humana genérica (‘invisível’) de todos os seres por trás de uma natureza corpórea diferenciada (‘visível’). Possuindo domínio sobre esse ‘corpo’ de planta, por exemplo, eles se aproximam do ‘*karõ*’, isto é, da ‘alma’, do ‘espírito’, da ‘imagem’ humana das plantas, tal como o *mehii* as viu no mito” (LIMA, A. 2015: 83)

Enquanto o termo *hôxwa* nos apresenta uma questão cosmológica, *ihken* é apenas um adjetivo a uma pessoa que aparenta não ter juízo, ser boba, destrambelhada. Direcionar este adjetivo a alguém, para os Krahô, depende apenas de sua personalidade. Diferente do caso dos *hôxwa*, os *ihken* não se agrupam em uma classe de pessoas através de uma prerrogativa, e nem ocupam um espaço privilegiado no sistema ritual da aldeia. Ao evocar

o termo *hôxwa* estamos nos referindo ao plural, a todas as pessoas que compartilham o mesmo nome referente ao mito de sua origem, não possuindo, na língua Krahô, nenhum sufixo ou prefixo que o torne pluralize. Para nos referirmos a mais de uma pessoa *ihken* é preciso adicionar o prefixo /*me*/ a palavra, *mehken*.

Mesmo que *hôxwa* e *mehken* sejam termos referentes aos desajustes da ideia de pessoa e da etiqueta Krahô é preciso preservar seus limites. Não são todos os *hôxwa* que se apresentam jocosos no cotidiano. Me parece que os Krahô consideram a seriedade uma qualidade a ser preservada dos vícios, da mentira e da falta de juízo.

Querendo entender melhor os limites dessa diferenciação linguística na prática, perguntei a R. Caxet se *ihken* poderia ser comparado com *abaipã* (bêbado). Sua resposta foi negativa. Este último termo, explicou, diz respeito à pessoa que não está com a faculdade do juízo plena por uso de alguma substância e é utilizado de forma acusatória. Então, lhe disse que um dia Pontyc me chamou jocosamente de *abaipã* quando eu perdi um dos meus pertences. E sua resposta enfatizou o tom provocativo que essa palavra traz à fala e que, caso fosse uma acusação séria, não cabia a mim, pois nunca tinham me visto bêbado. Pontyc teria, então, feito uma piada com o fato de eu estar perdendo coisas como fazem os ébrios. Mas qualquer um poderia me chamar de *hôxwa* porque eu compartilho o nome com Parhý, como geralmente acontecia. E nunca me chamavam de *ihken*.

Certa vez, em Pedra Branca, Zé Miguel me contou que sua família é de origem Canela e que se mudara para as terras Krahô quando pequeno. Tinha gostado dos Krahô e resolvido ficar. Isso lhe causa alguns empecilhos, pois, vez ou outra, o acusam de não pertencer à aldeia. Porém, isso não o impediu de tomar alguns cargos de chefia durante a sua vida e nem ser considerado como um dos *hôxwa* mais prestigiosos da aldeia. Ele é *bantu* de Pedro Penõ, um dos *hôxwa* mais lembrados pelos Krahô, e tem orgulho de dividir com este o nome e o histórico de liderança.

O que nos é relevante no momento é que Zé Miguel acredita que perdera o cargo de cacique porque o acusavam de ser *ihken* e que, mesmo ele sendo um bom cacique, suas brincadeiras não eram vistas com bons olhos pelos outros.

Zé Miguel realmente é um velho muito espirituoso e pregador de peças. Em uma determinada noite, eu estava acompanhando a reunião dos homens e ele, no fim, chegou na reunião e me deu uma bronca. Dentre as coisas que me falava era que eu não deveria perder meu tempo em reunião de chefia, eu tinha que me reunir com ele e com os *hôxwa*. Que era ele quem eu tinha que procurar porque ele e outros, que ele poderia apontar, são *hôxwa*. Os demais homens me tranquilizavam acusando-o de estar bêbado, fato que ele negava.

Zé Miguel foi meu principal interlocutor desde 2015 e receber aquela repreensão me deixou confuso. Nos dias seguintes, fui até a sua casa para conversar, porém ele não estava. Um mês depois, o encontrei em Manuel Alves. Dessa vez dizia sentir minha falta, que fazia anos que eu não o visitava. Então, eu o lembrei que há um mês eu estava em sua aldeia, o havia visitado algumas vezes e que até tinha levado uma bronca sua. As pessoas ao redor deram risada, Zé sorriu e disse “ah, eu devia estar bêbado!”.

Mesmo que consideremos que Z. Miguel tivesse me pregado uma peça por ser brincalhão ou por estar bêbado, não é possível que o tenha feito enquanto um *hôxwa*, mas como um *ihken*. Os *hôxwa* limitam-se a agir de acordo com as prerrogativas apenas durante o ritual, como nos advertia Roberto Caxet, em Manuel Alves.

Concluo, então, que é possível que uma pessoa *hôxwa* seja chamada de *ihken* ou *abaipã* dependendo de sua condição de espirituosidade ou embriaguez. Porém o inverso, chamar uma pessoa *ihken* ou *abaipã* de *hôxwa*, pode deslegitimar não só a moral da pessoa Krahô, mas, no limite, também, todo o sistema ritual e mítico Krahô. Nem todo *abaipã* é *ihken* e nem todo *ihken* é *hôxwa*. E não é porque a pessoa pertence a essa prerrogativa que

ela seja merecedora dos dois adjetivos, que denotam vícios e/ou humores. A princípio isso pode parecer banal, mas reflete nas práticas rituais como veremos mais adiante.

Outro fato sobre isso aconteceu na primeira noite de nossa estadia em Manuel Alves, quando Cucon, que é *icrer* (cantador) dessa aldeia, estava partindo em viagem à Aldeia Multiétnica<sup>45</sup>. Em 2015, uma de suas filhas nomeou uma das palhaças da Caravana do Povo Parrir, o que estreitou o laço deste cantador com a rede de artistas. Naquela noite, Cucon se despediu das palhaças cantando no pátio para que elas tivessem boa sorte durante a estadia na aldeia em sua ausência. Cucon cantou para as palhaças, tocando seu maracá, andando de uma extremidade à outra da fileira de mulheres que o acompanhavam na cantoria enquanto se balançavam flexionando os joelhos. Estavam presentes as seis mulheres que integravam o acampamento e mais três mulheres Krahô, que puxavam o coro. Cucon, eu e um outro integrante da Caravana éramos os únicos homens presentes até o momento em que um outro indígena, que não pude identificar, se aproximou e acompanhou o *icrer*. Enquanto este tocava, cantava e percorria a fileira de mulheres o outro o seguia atrás. Esse é o espaço reservado aos homens durante as cantorias no pátio. Quando eles não se posicionam ao leste do pátio, parados, e conversam enquanto o *icrer* canta, estão atrás dele marcando o ritmo com um dos pés e o seguindo de um lado para o outro.

O acompanhante de Cucon estava muito próximo dele e, acidentalmente, recebeu um golpe de maracá em sua testa. Neste momento, todos riram e o *icrer* chamou a atenção do homem, que estava visivelmente alcoolizado, para que não o atrapalhasse ficando tão

---

<sup>45</sup> A Aldeia Multiétnica é um projeto com forte apelo turístico na Chapada dos Veadeiros-GO onde não-indígenas têm acesso, com a compra de pacotes de hospedagem, a algumas apresentações de rituais e feiras de artesanato indígenas. A Aldeia Multiétnica é organizada pela Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge e o Centro de Estudos Universais. Mais informações podem ser obtidas pelo site, acessado em 05/11/2019: <http://www.aldeiamultiétnica.com.br/>. de artesanato indígenas. A Aldeia Multiétnica é organizada pela Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge e o Centro de Estudos Universais. Mais informações podem ser obtidas pelo site, acessado em 05/11/2019: <http://www.aldeiamultiétnica.com.br/>.

perto. Era preciso preservar uma certa distância. Isso para as palhaças presentes foi um fato a ser comentado posteriormente. O curioso é que elas identificaram o bêbado como um tipo cômico no meio de uma situação “solene” como aquela e, tencionando assimilações, ficaram duvidosas se ele seria ou não um *hôxwa*. Como uma delas me revelou em entrevista, enquanto se balançavam ao modo feminino da dança Krahô cochichavam entre si se perguntando se aquele ébrio estaria fazendo uma dança de *hôxwa* ou se estava bêbado mesmo. Porém, aquele homem era apenas um indígena bêbado, um Krahô, que, se fazia parte da prerrogativa dos *hôxwa*, não teve sua performance legitimada por realizá-la fora do momento do ritual. E isso foi exposto quando Cucon o retalhou por atrapalhar a cantoria de maneira indevida, embriagado. Se aquela fosse uma dança de *hôxwa* não teria o porquê da retaliação uma vez que a permissão para ações abusivas dos *hôxwa* é tolerada durante as suas danças que acontecem apenas na Festa da Batata, dadas as ressalvas.

Em entrevista, uma das palhaças que presenciou a cena do bêbado atrapalhando a cantoria de Cucon me disse:

“Por exemplo, ontem, você estava na hora que começou ‘o que era um bêbado’? E eu fiquei pensando muito naquela hora, falei ‘puta presente porque ele não é *hôxwa* mas ele é um bêbado que, de algum jeito, é uma diferença, uma fragilidade, é um bobo, é um deslocado, é um errado’. Tanto que a hora que ele estava dançando estava todo mundo rindo muito e a minha irmã falando ‘é *hôxwa*?’. Eu falei ‘não, é um bêbado’, mas que é um lugar também e, aí, acontece aquela cena de dar uma maracada na cabeça dele... Então, tudo meio transita... é nesse lugar e passa por esse lugar de você incluir essa diferença, de você incluir, porque ele não é um *hôxwa* mas poderia ser, entendeu? *Hôxwa* faria aquilo. Ele estava fazendo aquilo porque estava bêbado. Então, é um lugar do *hôxwa*. O palhaço, o *hôxwa*, *mehken*, todos esses nomes, essa figura que faz rir, que representa essa diferença, que brinca com esses dois lados, ele inclui. Ele inclui o bêbado, ele inclui o doido, ele inclui... O palhaço é muito potente nesse momento de incluir, de, de fato, acolher a diversidade. E que é a função, né? É a função de juntar os dois lados, assim. E é

muito forte que é quase que acordar essas entidades, acordar esse Povo Parrir que está apagado. [...] E que eu sinto que o palhaço nesse momento da humanidade é muito urgente pra isso, para, de alguma forma, acabar com... não acaba, mas acolher, agregar. Tipo assim, que lindo a relação dele com o bêbado que estava atrapalhando ele ali, estava enchendo o saco e ao mesmo tempo ele [Cucon] incluiu, ele acolheu, ele não mandou embora, ele não falou ‘sai daqui’. Ele respeitava. Depois ele ficou meio triste, falou ‘ah, estragou, está vendo? Não pode vir aqui perto’. Mas em momento nenhum ele rechaçou num lugar assim: ‘você não faz parte do meu planeta’, que é como acontece, que é como o branco fez com eles assim: ‘não, você não faz parte. A sua cultura, não. Você não vai ser isso. Você vai ser o que eu quero que você seja’ [...] Por isso que eu falo ‘todas as coisas que eu escrevo é do lugar do palhaço. É do lugar da diferença. Eu falava ‘gente, ele é bêbado’. Mas, aquilo é muito possível de um *hôxwa* estar fazendo. É muito possível de um *hôxwa* aparecer naquele momento e, se aparecesse, ia incluir ele, ia brincar com ele, porque ia incluir ele, ia incluir o bêbado. E até, talvez, desconfiaríamos se ele era bêbado ou se ele era *hôxwa*. Estou falando *hôxwa*, palhaço, como uma coisa que brincasse com ele ali. E até o Cucon, no jogo com ele, demorou a ver que ele era um bêbado e que estava ali atrapalhando, entre aspas. Só foi na hora da cena, que foi uma gag<sup>46</sup> clássica, que foi maravilhoso, que, aí, revelou que o cara estava completamente... e, lógico, a maresia de álcool que a gente via que não. Mas, se não tivesse a maresia de álcool a gente acharia fácil que era um palhaço. Quando eu falo palhaço eu ponho entre aspas porque, às vezes, eu até tenho dúvida de do que que eu chamo isso. Porque o palhaço vem muito do circo, você na hora associa a circo. Mas é quase que talvez um *pahi*<sup>47</sup>. Então, sei lá, o *hôxwa* é um *pahi* e o palhaço é um *pahi*, o *tongó* guarani, um *pahi*, as máscaras Kayapó, *pahi*, entendeu? Esse lugar que vem antes do nome, de definir o nome palhaço, isso é o que faz ficar igual, isso que é comum, de algum jeito, e que tem umas coincidências, tem umas diferenças, tem umas coincidências muito coincidentes, mas que a função é a mesma coisa. É um lugar que é uma necessidade disso que eu digo “o planeta está gritando para que essas figuras, de alguma forma, venham à tona e brinquem mais. É um tempo que o palhaço tem que brincar. Se a gente for pensar que o *hôxwa* equilibra, está desequilibrado, então [...] E aquela cena ontem, por mais que não tivesse, não tem *hôxwa*, não tem. Tem, de algum jeito,

---

<sup>46</sup> Gag é um tipo de cena cômica típica da palhaçaria clássica, pode ser chamada também de “entrada”.

<sup>47</sup> *Pahi* é o termo Krahô que designa a liderança política masculina, a grafia apresentada aqui segue a mesma utilizada por Mellati (1973).



tem, acontecem coisas. Que foi, até, uma coisa que a gente ficou falando hoje. Isso volta na nossa cabeça. Isso volta. Isso foi uma questão, inclusive, da gente, palhaça, estar ali dançando e cantando com eles e disso mover esse lugar e falar ‘nossa, achei que era *hôxwa*. Podia ter sido, podia ser’. Mas não era, era um bêbado. Então, esse lugar que é muito interessante, que o palhaço transita e que é muito necessário nesse tempo que a humanidade vive, eu sinto. E por isso um Povo Parrir, de algum jeito, nesse sentido de mover.” (Comunicação oral; 2018)

Nessa fala podemos perceber uma permeabilidade na forma de produção de humor que possibilita uma fluidez que aproxima as causas, o palhaço, o ébrio e o desajustado, em favor do efeito, o riso. Porém, essa manobra de assimilação de figuras disruptivas em razão de causarem o mesmo efeito precisa ser cuidadosa uma vez que a aceitação e o riso dirigidos a elas dependem dos contextos nativos, e não da interpretação de quem os observa.

Casos que escapam às regras da onomástica existem sob o julgo do coletivo, como é o caso de I. Ahprac. Como ele mesmo afirma, e nos disse Caxet, Ahprac não recebeu nenhum nome de *hôxwa* porque seu *keti* não fazia parte dessa prerrogativa. Ele tomou a posição de *hôxwa* por ter habilidades corporais similares às necessárias para dançar em torno da fogueira de forma exitosa. Até então ele era considerado um *ihken* por ser uma pessoa espirituosa, como trataremos melhor mais para frente.

#### 4.3-Sexualidades

Durante o ritual de 2018, Ahprac nos conduziu para que víssemos algumas das suas atividades de dono do ritual. Como anfitrião, não só nos hospedou como, também, foi quem cortou as toras para a corrida da festa e as cavou, junto de Paulo Inhot. Este último foi, naquele ritual, o único homem adulto que acompanhou Ahprac no momento da fogueira e no corte da tora.

Inhot é conhecido por saber o canto da tora. Como ele mesmo me disse, conhecia o canto a ser feito baixinho às toras antes da corrida, quando elas são postas na entrada da aldeia. Esse canto, diferente da maioria dos outros, não pode ser ouvido sob o risco de atrair azar aos participantes da festa. A ausência desse canto também pode causar infortúnios, como acidentes e até a morte. Por estas mesmas questões não tive acesso a este canto, mas vi P. Inhot direcionando-o às toras na manhã da festa, como mostrarei a diante. Inhot aprendeu esse canto acompanhando um velho que já morreu e que, ao ensinar esse canto em específico, o reproduzia bem baixo, próximo ao seu ouvido e longe das demais pessoas. Inhot aprendeu os outros cantos ouvindo e reproduzindo quando lhe convinha, como é de costume. Na festa do ano anterior uma jovem, ao correr com a tora, caiu e se machucou gravemente porque não cantaram para a tora.

Foi no meio da tarde do primeiro dia que nós, do acampamento, fomos apresentados às toras. Eram dois troncos de jatobá que mediam aproximadamente um metro cada. Ahprac e Inhot nos conduziram por uma das trilhas que saía da aldeia em uma caminhada de aproximadamente um quilômetro. O lugar onde estavam as toras era no meio do caminho. Elas não foram extraídas dali, haviam sido trazidas de mais longe e já estavam sendo talhadas por Ahprac há um dia. No dia anterior ele começara a fazer uma cavidade em uma das toras. Faltavam ainda a segunda cavidade desta e as duas cavidades na outra.



*Figura 4-Ahprac e Inhot preparando as toras. Aldeia Manuel Alves, 2018.*

Os Krahô correm carregando as toras nos ombros pelos caminhos que ligam o exterior da aldeia ao seu centro e, também, pelos caminhos de dentro da aldeia. A decisão do percurso a ser seguido e quais tipos de tora devem ser carregadas depende da festividade. Não se reutiliza nenhuma tora. Após a corrida, ela ocupa os espaços da casa onde foi a chegada da corrida e se torna banco, diversão às crianças, qualquer coisa, menos uma tora para se correr novamente (LIMA, A. 2010). Quando a tora é muito grande, como é o caso da tora da Festa da Batata, se faz cavidades nas duas extremidades para que a corredora ou o corredor possa segurá-la enquanto a equilibra em seu ombro. Toda corrida é feita entre grupos pré-determinados pelo sistema de metades, ora seguindo a onomástica, ora o sistema mítico (MELATTI, 1973; MONTEIRO, 2019). Os integrantes do mesmo partido se espalham por todo o percurso. Ao iniciar a empreitada a pessoa com a tora é acompanhada pelas demais e, em alguns pontos do caminho, aqueles que a esperam para revezar pareiam suas costas àquele que carrega a tora transferindo-a ao ombro do outro. As cavidades

auxiliam nessa manobra, que é feita em movimento. Caso a tora caia ela é erguida novamente com a ajuda das pessoas que a acompanham. Gritos são entoados durante todo o percurso incentivando o objetivo da corrida, que é a chegada de ambas as toras ao local determinado, mas também indicam a distância que cada tora está.



*Figura 5- Corredores na corrida de tora. Aldeia Pedra Branca, 20018.*

A tora do *yet* (batata), como são chamadas as toras da corrida inicial do *Yetÿopi*, geralmente, após serem cortadas e lascadas, são submersas na água durante uma noite para que inche e fique mais pesada. Na festa de 2018 em Manuel Alves não foi possível submergi-las na água por uma questão de tempo. Ahprac e Inhot passaram aquela tarde finalizando as cavidades e deram aquele trabalho por encerrado. No dia seguinte outros homens se encarregaram de levá-las aonde seria o início da corrida, a entrada da aldeia.



*Figura 6- - Ahprac e Inhot preparando as toras assistidos pelos acampados.*

Marco aqui a forma como se deu o trabalho de Ahprac e Inhot. Quando chegamos onde estavam as toras logo as vimos e nossos guias nos mostraram qual era o objetivo daquela atividade. Ficamos todos observando ambos trabalharem empenhando os machados contra as madeiras e produzindo um som ritmado que anunciava as lascas que voavam e nos mantinham distantes, espremidos entre onde elas não nos alcançavam e as árvores. Durante alguns vinte minutos ficamos observando ambos, tirando fotos, fazendo exclamações sobre quão pesadas eram as toras e o esforço do trabalho para prepará-las, até o momento em que Ahprac nos indicou que, já visto as toras e o que estava sendo feito, poderíamos voltar à aleia porque, a partir dali, não haveria mais novidades e eles demorariam muito naquele trabalho que julgaram não ser mais interessante para nós. Optei em ficar junto de P. Inhot e Ahprac enquanto os demais seguiram para a aldeia. Só retornamos à aldeia após um dos machados quebrar. Durante esse tempo ambos alternavam

seqüências de golpes de machado e descansos. Faziam algumas exclamações em língua Krahô seguidas de gestos afirmativos ou risos.

Inhot estava com o seu telefone celular para caso o fazendeiro ligasse avisando que o segundo boi já estaria pronto para ser levado à aldeia. O telefone chegou a tocar umas quatro vezes. Para além das notícias sobre o boi, os motivos das ligações recebidas eram sobre a colheita da batata, que estava sendo comprada em Itacajá, e sobre a situação de seu neto, que quebrara o braço e estava a caminho do médico em Araguaína. Enquanto Inhot conversava ao telefone, em língua Krahô, Ahprac o observava atentamente a fim de adiantar as novidades e jocosamente me dizia que quem estava ligando era a esposa de Inhot preocupada por ele estar no mato há tanto tempo. A piada prosseguiu até o momento em que Ahprac se dirigiu a ele: “diz que o Ahprac está fazendo o *hõ*[cu] meu” e riu, constrangendo o outro.

Diante da piada feita em uma língua acessível a mim, considerei que Ahprac a fizera a fim e compartilhá-la comigo também, não apenas com Inhot. Porém, para que eu pudesse rir me faltava saber o que era *hõ*. Mesmo deduzindo o teor da piada perguntei o que ela (não apenas o termo *mehĩ*, mas a frase como um todo) queria dizer. Então, ele me disse: “diz para ela que o Ahprac está comendo meu cu”. E ambos riram. Forcei-me a rir também a fim de prolongar a conversa. Perguntei a eles sobre *tó* (animal veado e o termo nativo para homossexual) na aldeia, o que foi negado. Apenas disseram que tinha caso de homossexualidade em outra aldeia e na *rua*. Ambos conversaram em Krahô e me perguntaram se havia *tó* em São Paulo. Essa foi a segunda vez que tinham me questionado sobre isso, sobre a primeira vez eu falarei abaixo.

Minha resposta foi afirmativa, acrescentando que em São Paulo “era normal”, levando-os a rir novamente. Para além de perguntarem se eu já tinha “namorado um *tó*”, indagaram os motivos e reagiram à resposta questionando “como podíamos usar isso [o cu],

já que era saída e não entrada? ”. Indo além, eu disse que é comum mulheres próximas a mim praticarem o sexo anal, o que os deixou surpresos, afirmando que isso as mulheres da aldeia não faziam.

Este não foi o primeiro momento que uma piada de cunho sexual foi feita em minha presença, porém foi a única que teve o seu teor referente à homossexualidade diretamente explicada a mim.

Algumas vezes, ao ir banhar, percebi que uma das brincadeiras entre os meninos ainda crianças era de um cutucar o cu do outro, criando uma dinâmica parecida a brincadeira de “pega-paga” marcada pelo reconhecimento da amizade e intimidade. Alguns homens brincavam com os garotos ameaçando cutucar seus cus. Eles corriam rindo, ou reagiam jogando água e, até mesmo, surpreendendo o adulto com a retaguarda desprevenida.

Em uma certa noite de cantoria, na ocasião de um *perkahac*<sup>48</sup>, em que eu dancei junto dos homens jovens acompanhando o *icrer*, caminhávamos atrás dele mancando nossos passos de acordo com o ritmo do maracá, muito próximos uns dos outros e, também, do *icrer* (tocador). Não cantávamos. Dançávamos, ríamos e zoávamos. A minha presença naquela massa de jovens era motivo de riso em quem estava fora dela e em meus companheiros de dança, que se divertiam sussurrando perto de mim para que eu cutucasse o cu do *icrer*. A possibilidade de que isso pudesse acontecer criava uma atmosfera de euforia entre nós, mas também fazia emergir o risco junto da possibilidade das práticas sexuais em público, a homossexualidade e a potência do humor em quebrar hierarquias (CLASTRES, 2003).

---

<sup>48</sup> *Perkahac* é uma cerimônia realizada após um ano de luto, quando ocorre o último choro pelo(a) falecido(a) (CARNEIRO DA CUNHA, 1978). Esta ocasião foi o *perkahac* de Dona Benvinda, uma senhora que falecera em 2015. Como homenagem, batizaram o salão da aldeia de Pedra Branca com o seu nome.

Ainda falando de momentos em Pedra Branca, eu estava conversando com um velho e dois adultos, enquanto esperávamos o almoço. Dentre as perguntas sobre São Paulo, conversávamos sobre violência, trânsito, elevadores e prédios enormes. O velho me perguntou se eu conhecia muitos gays em São Paulo. Os três falaram que ouviam dizer sobre o grande número de gays onde eu morava e sobre festas e boates. Confirmei conhecer muitos gays e, inverti, direcionei a eles a mesma pergunta. Eles conheceriam muitos gays? Com alguns risos encabulados me afirmaram que sim, mas nenhum *mehĩ*. Os gays que conheciam eram da cidade porque não haveria gay indígena<sup>49</sup>. Continuei a conversa perguntando se havia algum problema na homossexualidade, o que foi negado mesmo não tendo nenhum caso entre eles. Porém, dois dos meus interlocutores me disseram ter feito “sexo com gay” na cidade. Um deles fizera na rua enquanto banhava no rio. Um homem havia chegado perto, apalpado seu pênis e ofertado uma quantia em dinheiro por sexo, que foi aceita. O outro teria feito “sexo com gay” em um de seus dias de embriaguez em troca de um litro de cachaça. O terceiro disse já ter recebido a proposta de transar com um gay por cinquenta reais e que só não aceitou porque estava de preceito.

Obviamente meus interlocutores não consideravam que fazer “sexo com gay” os caracterizasse homossexuais, também não consideravam tal prática algo negativo. “É como sentir fome, você come e a fome passa. Você quer gozar, você vai e goza onde tiver que gozar, onde matar a vontade”, me disse um deles sob o anuência dos outros dois, revelando que ao nos debruçarmos sobre práticas sexuais é necessário considerar, também, a circulação de dádivas.

Diretamente sobre minha sexualidade, meu *keti* certo dia me chamou para conversar sobre as especulações surgidas da observação de que eu não consumia bebida alcóolica

---

<sup>49</sup> Sobre a homossexualidade em contexto indígena, ver Fernandes (2015).



junto deles, cozinhava esporadicamente, passava bastante tempo com as mulheres, não era casado, não tinha namorada, eu gostava de ficar sozinho e não tinha demonstrado interesse em nenhuma mulher da aldeia ou da *rua*, nem na ocasião em que me levaram para um forró em outra aldeia. Se não havia certezas sobre a minha sexualidade, pelo menos, ela era tema de rumores. Isso me fez questionar apenas a intenção de um homem, durante o forró, que insistia em me mostrar algo que ele tinha guardado no caminho próximo da aldeia, enquanto a festa acontecia noite a dentro. Não afirmo que ele estava propondo sexo, mas não descarto essa possibilidade uma vez que, como dito anteriormente, o interesse sexual por alguém é demonstrado por meio de convites e combinações do casal de ir para “longe” da aldeia.

Um ano depois já era sabido, pelo menos pelas pessoas mais próximas a mim, que eu sou gay. Em uma reunião masculina me apontaram um jovem da minha classe de idade dizendo que eu deveria conversar com ele. Eu o reconheci por ser um *hôxwa* que me dera entrevista e afirmei já ter conversado com ele e até ter gravado sua entrevista. Mas, jocosamente, me falaram: “Não. Ele é o *tó*<sup>50</sup> da aleia”, indicando que poderíamos ter relações sexuais, o que causou constrangimento naquele homem e o riso nos demais. Depois não o encontrei novamente.

No dia em que acompanhei Paulo e Ahprac no lascar das toras, depois fui banhar sozinho. Quando eu estava voltando, três garotos vinham rindo em direção ao rio. Enquanto um deles falava na língua Krahô, os outros dois me direcionavam o olhar, gargalhando. Vê-los me fez rir sem compartilhar com eles o motivo de estarmos os quatro rindo. Tomei isso como uma aproximação, como quando crianças me seguiam repetindo exaustivamente algo que eu tinha dito. Ainda pensando na conversa com Inhot e Ahprac durante o preparo das

---

<sup>50</sup> *Tó*, em Krahô significa veado. Perguntei se haveria outro termo nativo referente à homossexualidade masculina, porém não havia. Talvez por questões históricas a homossexualidade e os termos próprios a ela tenham “se apagado” no processo de colonização e no contato com a cultura cristã sertaneja (FERNANDES, 2015) e *tó* tenha passado a ser referente a homens gays na mesma lógica do uso do termo “viado”.

toras, sobre o riso ser um efeito da comunhão do entendimento sobre algo (ALBETI, 1999), perguntei do que riam. Resistentes, um deles me disse: “ele quer foder seu cu”. O que me fez rir surpreso enquanto respondia que aquilo não seria possível, me colocando enquanto indisposto caso aquele convite tivesse algum grau de verdade ou teste. Jocosamente, sem a intenção de ofendê-los, inverti, propondo que ele experimentasse fazer isso consigo mesmo, com o seu próprio pênis passando por entre suas pernas. Os três me olharam curiosos não compreendendo como isso seria possível. Um deles justificou que o seu pênis não chegaria ao seu próprio cu, enquanto demonstrava para mim corporalmente que isso só seria possível se seu pênis pudesse contornar seu períneo por entre as pernas, algo para além do humano. Isso fez com que eles rissem tanto quanto quando me viram. Se despediram e seguiram ao rio.

Talvez a piada que os garotos compartilhavam era a concretude dos boatos sobre a minha sexualidade, mas, também, poderia ser apenas uma piada recorrente de brincadeiras em torno dos orifícios, da proximidade, da intimidade e do respeito. A verbalização da possibilidade de acessar o cu do outro, antes de um ato sexual, pode (e prefiro que seja) ser um movimento discursivo que o introduz na rede de pessoas próximas, assim como é quando brincam de cutucar o cu no rio ou no *krîcape* ou enquanto dançam junto do tocador de maracá. Como uma brincadeira, cutucar o cu é mais próximo da insinuação, da sugestão e da ameaça àqueles que a relação pode ser atualizada de forma jocosa.

Brincar de cutucar o cu é uma ação que parece ter graça, neste contexto, em meio a muita gente, como no rio ou no ritual. Ela difere da prática sexual, que deve ser feita “fora” da aldeia, longe dos olhos alheios. E mesmo que se saiba da vida sexual das pessoas da aldeia, as curiosidades são saciadas com narrativas que desqualificam o sexo anal priorizando as práticas heterossexuais e mapeando os locais corporais e geográficos propícios ao sexo. E, enquanto a brincadeira é explícita e o convite a ela faz parte dela

mesma, borrando o seu início e o momento que a antecede, o convite para o sexo é marcado por etapas, como cortejos discretos, com o direcionamento das luzes das lanternas, troca de favores, bilhetes etc., seguidas do deslocamento das pessoas<sup>51</sup> e dos boatos, que podem se tornar motivo de piada, histórias a serem contadas ironicamente em fogueiras depois de anos por homens e mulheres ou contendas justificadas pela ausência de reciprocidade<sup>52</sup>.

Nas minhas estadias anteriores em Pedra Branca eu havia presenciado homens dirigirem piadas a mulheres insinuando de forma jocosa conhecer seus amantes ou suas intenções em tê-los, assim como o inverso também aconteceu. O grande diferencial que pude perceber entre os gêneros ao anunciar essas piadas perpassa, também, às questões geracionais. Mesmo respeitando a distância entre gerações, como pede a etiqueta Krahô, alguns homens maduros com esse tipo de piada quebravam o silêncio envergonhado que suas presenças causam nas moças jovens<sup>53</sup>. Já, quando tais piadas eram pronunciadas por mulheres, os sujeitos de seus enunciados eram homens da mesma classe de idade que elas.

Na vez em que eu estava na companhia de Inhot e Ahprac, pelas redondezas de Manuel Alves, a negação de algum homossexual viver em sua aldeia me fez lembrar de todas as situações em Pedra Branca que teriam sido marcadas pela sexualidade, principalmente as dissidências. A ressonância de discursos que reconhecem a existência da homossexualidade enquanto marcadora da alteridade faz com que gays componham a categoria Outros. Quem faz do cu uma fonte de prazer adiciona a esta parte do corpo funções que extrapolam a excreção. A ato de “comer” o cu contradiz o fluxo das substâncias corporais, como também contradiz a lógica heteronormativa de compartilhamento das

---

<sup>51</sup> O fácil acesso ao crédito fez com que algumas famílias pudessem adquirir camas. O interior das casas, às vezes, quando há condições, também é citado como cenário das transas. Isso não contradiz o que vem sendo exposto quando observamos que o interior das casas Krahô, com seus cômodos, em alguns casos, são de circulação menos intensa do que seus quintais e o pátio, favorecendo a prática sexual em camas também.

<sup>52</sup> Sobre práticas sexuais, produção de humor e ritual vale a pena conferir Crocker e Crocker (2009).

<sup>53</sup> Na língua Krahô *pahâm* se aproxima do que entendemos por vergonha.

substâncias, negando a reprodução humana e o sistema de parentesco Krahô. Como minha intenção está longe de fazer uma dissertação sobre a homossexualidade em contextos indígenas, apresento esses casos apenas para expor momentos em que a jocosidade, a alteridade e a normatividade se revelam na produção do riso, uma vez que o sexo é um dos temas da dança dos *hôxwa*.

## ***5- O Yetjopi em Manuel Alves***

### *5.1-Preparar é “estar fazendo”*

No resto da tarde que Ahprac terminara de preparar as toras junto de Inhot, algumas mulheres ralaram mandioca, o segundo boi havia chegado e nós, do acampamento, nos ocupamos em visitar e ser visitados. Ao cair da noite, após o jantar, começou uma movimentação para irmos ao centro do pátio. Os homens se posicionaram ao norte da aldeia, alguns de pé, outros sentados ou deitados. Se agrupavam de acordo com a proximidade criada pelas práticas cotidianas. As mulheres, quando não estavam na fileira em frente ao *icrer*, ocupavam o extremo oposto aos homens, deitadas. Não havia homens dançando junto do *yet*, este estava só. Algumas pessoas permaneceram em suas casas se ocupando das mais diversas atividades.

Chico era um dos alunos de Ana Carolina, que estava no acampamento. Em certo momento estávamos eu, ele e Ahprac de pé observando a cantoria. Este último se dirigiu ao Chico perguntando se ele “estava vendo? [A festa] É diferente dos *kupen*, é calmo, não tem aquele som todo, dá pra ouvir [fazendo alusão ao ato de conversar]. Antes era forte”. Quando Chico perguntou o motivo de antes ter sido forte, Ahprac disse que isso mudou

devido ao tempo. “Como a chuva não é mais como antes, a festa também não é”<sup>54</sup>. A cantoria seguiu por algumas horas e parou, fazendo com que todos se dispersassem.

O dia seguinte começou com uma reunião matinal masculina, onde os homens se posicionaram de acordo com a determinação geográfica de seus partidos, *katameye* a oeste e *wakemeye*, leste. Reconhecendo alguns homens de Pedra Branca, me juntei a eles. Essa reunião foi sucinta sobre como haveria de ser a festa deste dia. Por incompreensão da língua tive que me contentar com este resumo dado a mim por Ahprac. Perguntei a ele se alguma *hôxwa* mulher dançaria com ele na fogueira. Sua resposta foi que as palhaças poderiam entrar com ele, dependendo de como as coisas se dariam.

Como eu já vinha ouvindo, em Manuel Alves só tinha uma mulher *hôxwa*, que na ocasião foi à Aldeia Multiétnica, na Chapada dos Veadeiros. Esta é Rosinha. Conversando com sua filha, ela me disse que sua mãe tinha nome de *hôxwa* e que o transmitira para um de seus netos<sup>55</sup>, que não pude localizar. Um dado importante é que Rosinha é a nominadora de uma das palhaças da caravana, mas não dançou naquela festa.

Uma das atividades da caravana do Povo Parrir, planejada há um mês, era uma intervenção das palhaças na *rua*, o que não aconteceu. Essa atividade dependeria da articulação prévia de indígenas com algum comerciante, seguindo a lógica do patrocínio ou da parceria publicitária. Porém, sobre isso, se de fato iria dar certo ou não, não sabíamos até o dia da festa. A ida à *rua* também dependeria do ônibus da UFT, que estava quebrado, ou de algum frete, o que seria custoso. Mesmo assim, esperávamos o momento em que Ahprac nos avisaria a partida para a rua. Logo após o almoço nos explicaram que não havia

---

<sup>54</sup> É importante observar que essa resposta de Ahprac faz alusão não apenas ao pensamento de Heráclito, em relação à impermanência das coisas, mas também acusa que o tempo das festas fortes era o tempo em que o ciclo da natureza sofria pouco ou nenhuma interferência humana. As transformações climáticas, paralelas ao extrativismo e suas consequências para os modos de vida na floresta, também são revelados na resposta de Ahprac.

<sup>55</sup> Sobre nomes masculinos serem dados a mulheres, ver Lea (2012).

necessidade de sair da aldeia naquele dia, pois tudo já tinha sido comprado para aquela festa, que as palhaças teriam um tempo para brincar em torno da fogueira antes dos *hôxwa* e que entrariam junto deles depois, sem que estivessem caracterizadas de palhaças, mas com roupas iguais às mulheres Krahô.

Por causa disso, após o almoço, as palhaças se prontificaram em planejar a entrada delas na fogueira que antecederia a dos *hôxwa*. Até o momento não tinha sido dito quando e nem como isso aconteceria. Ahprac apenas repetia o que já sabíamos, avisando para que ficássemos atentos. Então, na frente das barracas do acampamento, três das palhaças que foram à aldeia por meio da caravana do Povo Parrir, mais a antropóloga que fora com seu companheiro, que também é palhaça, montaram um esquete. Entre as barracas e umas 12 crianças atentas, as palhaças improvisavam, combinavam, sugeriam e ora marcavam ações de uma história a ser apresentada.



*Figura 7- Palhaças ensaiando esquete. Aldeia Manuel Alves. 2018. 1*

O enredo que estava sendo construído ali narrava a ida das palhaças a algum lugar onde fosse possível “tomar sol”, que ousou reduzir a uma praia. Em um determinado momento uma delas indicava a necessidade de ir ao banheiro. Se desenvolveu, então, uma coreografia para que fosse possível que ela se aliviasse fora do alcance dos olhos dos outros. Ao ser tapada pelas outras palhaças, aquela que reclamara suas necessidades ora pedia papel higiênico e noutra se mostrava desconfortável em cagar no chão, fazendo um jogo de aparição e ocultamento do próprio corpo, mostrando-se pelas bordas da canga estendida pelas outras palhaças, que disfarçavam suas inquietações em relação ao desespero crescente da necessitada. As crianças, em pé, muito próximas, além de rir, se mostravam atentas às combinações e rearranjos daquele momento de criação cênica.

Geograficamente, o espaço em que essa cena foi criada permitia que seu objetivo fosse alcançado. Como em um palco italiano<sup>56</sup>, havia uma disposição espacial que orientava o olhar de quem espectava. A cena criada se fazia frontal, tendo as crianças à sua frente e as barracas na retaguarda, o que garantia que o jogo de ocultar e revelar o corpo excretor funcionasse.

Por fim, a palhaça protagonista se via em apuros ao não conseguir sair do saco de lixo que lhe foi dado para cagar, já que se negara a fazer isso no chão, sendo forçada pela situação a correr agachada com o saco preso a si. O correr das outras palhaças atrás dela, abrindo espaço para um emaranhado de corpos desnorteados, indicava o fim da cena. Os acessórios que utilizaram na cena foram juntados para que fosse fácil pegá-los quando necessário e, em seguida, o aglomerado de crianças se dispersou entre brincadeiras e risos.

---

<sup>56</sup> O palco italiano é o modelo arquitetônico surgido no Renascimento que tem por característica o espaço cênico determinado pela frontalidade da cena e pela distinção entre palco e plateia.



Figura 8 - Palhaças ensaiando esquete. Aldeia Manuel Alves. 2.

Depois de um tempo, houve uma corrida de toras entre homens no *krĩcape*, que empatou, seguida de outra que teve os *haracateje* como vencedores. A divisão das pessoas entre partidos no momento do *Yetjyopi* não é o mesmo daquela entre *katameje* e *wakemeje*. Estas duas são metades referentes mais às variações dos postos de chefia e equanimidade nas trocas. E as metades *haracateje* e *koycateje* são acionadas em momentos rituais, como nos aponta Melatti (1973).

Enquanto alguns homens iam buscar as toras preparadas por Ahprac e Inhot no dia anterior, para pô-las na entrada da aldeia, era possível perceber uma movimentação distinta da dos outros dias. A feitura de quatro paparutos<sup>57</sup> fazia com que em quatro pontos opostos da aldeia fossem vistas pessoas, em sua grande maioria mulheres, ocupadas em terminar de

---

<sup>57</sup> Paparuto é um alimento assado feito à base de massa de mandioca ralada que pode ser recheado com carne de peixe, porco ou boi.



ralar mandioca, juntar pedras e folhas de bananeira trazidas pelos homens, no *krĩcape*. Os espaços que até então pareciam ser reservados ao trânsito de pessoas se fez um ambiente de encontros, trocas e espera.

Paparuto é um alimento típico das festas Krahô, assim como também de outras etnias indígenas. Cabem às mulheres o seu preparo e aos homens, as condições para que ele seja moqueado. Em conjunto, as mulheres ralam uma grande quantidade de mandioca, fazendo dela uma massa. Enquanto isso uma fogueira é feita no espaço entre os caminhos que ligam a casa onde está sendo feito o paparuto e o centro da aldeia. Nesta fogueira são postas pedras grandes que devem estar muito quentes ao fim do trabalho das mulheres. Próximo ao local onde as mandiocas são raladas, uma estrutura quadrada é feita com galhos extensos de árvore, no chão, onde estendem algumas camadas de folhas de bananeira. Essas folhas são postas de maneira trançada. Essa tarefa geralmente é feita pelas mulheres mais velhas. Tive a oportunidade de estar presente em um momento em que isso foi feito por três velhas, que, em determinado momento, debatiam sobre a ordem do trançado. O trançado é feito grande o suficiente para encobrir a massa de mandioca. Ela é posta sobre as folhas em formato de um quadrado e nela, também, é adicionado algum tipo de carne (boi, porco ou peixe, dependendo das condições financeiras e de caçadores e pescadores da família que está ofertando o paparuto). Essa massa é envelopada pelo trançado. O envelope que embrulha o paparuto é, na maioria das vezes, amarrado com cordas de buriti.



*Figura 9 Feitura de paparuto. Aldeia Manuel Alves. 2018.*



*Figura 10- Feitura de paparuto. Aldeia Manuel Alves. 2018.*

O próximo passo é carregá-lo puxando-o pela estrutura de madeira que o apoia. Nesse momento é possível perceber que homens e mulheres se engajam juntos. Enquanto o paparuto é levado à fogueira, algumas pessoas se prontificam a retirar as pedras que por ela são esquentadas. Do lado da fogueira há um buraco no chão do tamanho do paparuto, que será posto nele, coberto pelas pedras quentes e pelas brasas da fogueira. Ali o paparuto fica por mais de cinco horas. A isso chama-se, em português, moquear o paparuto. Quando pronto, ele é oferecido a toda a aldeia ou a alguma família como sinal de reciprocidade. Os paparutos ultrapassam facilmente a medida de um metro de comprimento e 10cm de espessura. Espera-se que os paparutos sejam fartos, assim como o *prikaki*, para que seja possível que a oferta de comida a ser trocada manifeste a extensão da generosidade entre as partes.



Figura 11-- Preparação de paparuto. Aldeia Manuel Alves. 2018.

Neste *Yetjopi* um dos pares de paparuto era referente ao casamento de um dos filhos de Ahprac e o outro par era de um casamento que ainda estava por acontecer. Não houve nenhuma empenação ou cerimônia matrimonial, a não ser a própria troca dos paparutos indicando o último matrimônio realizado e o mais próximo de acontecer.

Nos foi anunciado que a festa continuaria às três da madrugada, quando começaria a cantoria. Uma das integrantes do acampamento me dissera que o motivo desse horário era a vontade do *icrer*, que estaria indisposto a cantar durante a noite toda. O importante, me pareceu, seria, então, que houvesse cantoria ao nascer do sol. Por isso, voltamos ao acampamento, jantamos e nos preparamos para quando começasse a cantoria.

Na hora combinada o cantador estava tocando seu maracá e entoando os cantos no *crĩ*. Ao me preparar para acompanhá-lo aproveitei para conversar com um dos genros de Ahprac.

Ele passava parte de suas noites ouvindo palestras gravadas em áudio e que são reproduzidas por *pendrive* em sua caixinha de som. Todos os dias, após o jantar, passando por perto de sua casa foi possível ouvir que o conteúdo dos áudios eram palestras ou mesas de debate sobre educação escolar indígena gravadas em eventos promovidos por algum curso de licenciatura multicultural. Ele não frequentava nenhum curso superior na época, mas gostava de ouvir o que seus parentes compartilhavam nos espaços acadêmicos. O conteúdo dos áudios, como ele me dizia, “mostrava o pensamento dos outros povos e a situação de outros territórios indígenas”, assim com suas estratégias de sobrevivência, o que dava a ele “várias ideias” sobre sua condição de indígena, expandindo seu conhecimento. Me debruçarei melhor sobre isso no capítulo 8.

Enquanto conversávamos, outros homens vinham chegando à casa de Ahprac para tomar café e conversar antes de seguir ao pátio. Um desses era Paulo Inhot, que me dissera para ir conversar com ele no dia seguinte para tirar minhas dúvidas sobre o que estava

prestes a acontecer, mas, me advertia, “não era para fazer perguntas no meio do ritual porque atrapalha. Guarda [as perguntas] para depois. ”

## 5.2- A cantoria

Quando chegamos ao *crĩ*, a fila de mulheres estava bem maior do que a formada na noite anterior. O canto delas estava mais forte não apenas pelo aumento de integrantes engajadas, mas também pelo ânimo que se instalou com o início da sequência de ritos que estavam acontecendo e que aconteceriam.

A configuração das posições de acordo com o gênero se mantinha, como é de costume. As mulheres estavam ao oeste viradas para o leste, onde se encontravam os homens espalhados. Alguns sentados, outros de pé, observando ou conversando, em grupos ou solitários, sempre em contraste com o tocador de maracá que andava de ponta a ponta pela fila de mulheres que dançavam flexionando seus joelhos e balançando seus braços, que balançavam seus troncos suavemente. O engajamento de cada gênero durante a cantoria é algo a se observar.

Para que a cantoria aconteça é necessária a presença de um cantador que domine o maracá e que seja conhecedor de uma variedade de cantos e um grupo de mulheres que, enfileiradas, o acompanhem (PACKER, no prelo).

É preciso apurar melhor o caso, mas deduzo que a participação de outros homens seguindo o caminhar do tocador de maracá seja facultativo e que dependa da animação coletiva e da intensidade da festa (MONTEIRO, 2019). A cantoria no pátio mostra-se uma relação cismogênica entre o cantador e mulheres, como “um processo de diferenciação nas normas de comportamento individual resultante da interação cumulativa dos indivíduos” (BATESON, 2006, 219). Muitas vezes consideramos que o *icrer* ou o maracá seja o

elemento central da cantoria, desconsiderando a importância da presença das mulheres reagindo à ação do tocador (PACKER, no prelo), aprendendo cantos novos com ele, corrigindo-o e avaliando-o.

Por outro lado, se não há a presença de uma mulher acompanhando-o é pouco provável que seja um canto ritual, sendo mais um ensaio (COHN, 2000). Já a ausência de homens que se engajem em acompanhá-lo apenas seguindo-o com passos marcados, às vezes soltando gritos, não abala a estrutura da cantoria, mas (apenas) acusa um estado de desânimo que desqualifica as festas Krahô.

Mesmo que haja voluntários a seguir o cantador (*icrer*), os homens espalhados pelo lado leste do pátio se fazem espectadores desse momento da festa. E isso também é uma ação cismogênica que qualifica positivamente a festa, uma vez que o centro da aldeia cheio caracteriza um *crĩ* animado. Um bom *icrer* não é avaliado apenas por ser um conhecedor dos cantos, mas também por garantir que mulheres o acompanhem e que os homens, quando não estejam dançando com ele, permaneçam presentes no pátio durante toda a noite. É comum que estes, mesmo quando não dançam, entre conversas aleatórias, avaliem se a cantoria está forte ou não, que incentivem os jovens a seguir o *icrer* e que riam de alguma desarmonia entre a fileira de mulheres e o *icrer*. Alguns se mantêm deitados, às vezes acendem uma fogueira para suportar o frio da madrugada. Algumas mulheres descansam atrás da fileira das cantadoras, em um revezamento que precisa durar até o amanhecer do dia. Crianças se fazem presentes em todos os espaços.

### 5.3-Registros de uma festa

O nascer completo do sol anunciou o fim da cantoria e marcou o início de uma movimentação intensa que só teve seu fim próximo da hora do almoço. Assim que o maracá

parou de ser tocado Ahprac, Zé Miguel e um jovem foram em direção à entrada da aldeia, onde estavam as toras da *yet* desde a tarde do dia anterior. Eu os acompanhei, perdendo de vista a movimentação das demais pessoas. Ahprac e seus companheiros, ao passarem pelo caminho radial e adentrando uns cinquenta metros pela estrada, se ocupavam em retirar do trajeto paus e pedras que pudessem atrapalhar a corrida machucando os pés de quem correria. Paramos no ponto por eles indicado como “suficiente” e aguardamos a chegada das duas toras que vinham rolando pelo chão empurradas por duas crianças na companhia de um adulto.

As duas toras foram postas perto de nós e um clima de espera cedia tempo para que homens se aglomerassem juntos em torno delas, aos poucos. Algumas mulheres e crianças estavam presentes, porém em menor número. As toras postas no meio da estrada interditavam a entrada da aldeia.

Uma professora *kupen* chegara pouco tempo depois pilotando sua moto. Percebendo a situação, ela parou antes das toras esperando que a corrida acontecesse sem que ela atrapalhasse o que estava por vir. Talvez isso tenha sido um excesso de acanhamento, mas também se mostrou um cuidado em não priorizar sua vontade de passar em detrimento do *script* da festa. Poucos se incomodaram com a sua presença ali, parada. Alguns a cumprimentaram e reconheciam seu esforço de ir à festa no dia de sua folga. Sua presença parece ter incomodado apenas o fotógrafo, que lhe pedira para sair do meio da estrada, pois estava atrapalhando o enquadramento de suas fotos.

Neste momento me questionei sobre o quão puristas estávamos sendo. Eu – por sempre estar em alerta sobre informações que me ferramentassem o entendimento sobre o que é um *hôxwa* frente aos palhaços –, as palhaças – romantizando o riso indígena –, a outra pesquisadora – ao acusá-las de não respeitarem o protagonismo dos *hôxwa* – e o fotógrafo – ao recusar pôr em seus quadros uma *kupen* sobre sua moto no segundo plano de seu

registro daquele ato cerimonioso – manipulávamos elementos físicos e estéticos nos fazendo presentes a partir dos recortes determinados por nossos objetivos.

Ao refletir sobre isso minha atenção passou a ser a direção das câmeras em um jogo de dedução sobre quais enquadramentos daquele momento estavam sendo feitos pelas (os) integrantes do acampamento. Enquanto isso, duas crianças foram postas diante das toras, um senhor lhes bateu atrás das pernas, de leve, com uma vareta de pau.





*Figura 12 - Fotógrafo esperando que algo aconteça. Aldeia Manuel Alves. 2018.*

P. Inhot chegou perto das toras, curvou-se em direção a elas e, caminhando em torno delas, entoou o canto em um volume em que apenas elas podiam ouvi-lo. Esse canto é de extrema importância para que a festa siga sem nenhum acidente. Na festa do ano anterior não haviam cantado para as toras e uma garota, ao correr com uma delas, caiu, bateu a

cabeça e precisou ir ao Pronto Socorro. Isso, como me disseram, deixou a festa com um clima pesado, o que ninguém desejava que acontecesse novamente. Em seguida, Inhot cantou alto uma outra canção. Alguns jovens, tanto homens quanto mulheres, experimentaram o peso das toras.

As toras são tão pesadas que para chegar ao ombro do corredor ou da corredora é preciso que mais três pessoas ajude a erguê-la. Deixá-la cair implica em não acompanhar quem corre com a outra tora e, também, no esforço de mais pessoas erguê-la novamente. Para que isso não aconteça, causando o desequilíbrio entre as metades, é preciso dominar a técnica da corrida, que, parece, pouco tem a ver com força: o deslocamento rápido com os joelhos pouco estendidos a fim de que o corpo amorteba o peso da tora, o encaixe dela sobre um dos ombros a fim de que ela não fique pensa para frente e nem para trás e o posicionamento da mão que impede que ela role ou entorne diante de quem corre.

Talvez pudéssemos utilizar a queda da tora como uma metáfora para o compartilhamento do cotidiano. Ao deixar a tora cair o corredor quebra o ritmo da ação coletiva e força os demais a dedicarem suas forças para incentivar a pessoa a continuar a ação coletiva. É importante observar que essa técnica não é apenas do corpo daquele que carrega a tora. Quem a preparou, fazendo as cavidades para que fosse possível encaixar facilmente a mão nas extremidades e que a lascou ao fim de o seu toque ser minimamente confortável, e quem cuidou para que o trajeto da corrida tivesse o menor número possível de obstáculos que obrigassem o corredor a erguer muito os seus pés, também compartilham da técnica da corrida de toras fazendo dela uma ação coletiva.

A corrida aconteceu com os homens indo em direção à aldeia, adentrando nela e seguindo o caminho circular no sentido anti-horário. Não posso precisar qual partido chegou primeiro. Após a corrida, três senhores circularam a aldeia fazendo o que Zé Miguel me dissera ser o *xexe*. Esses homens, entre eles Zé Miguel, enfileirados ombro a ombro,

contornaram metade do *krîcape*, com seus braços direitos estendidos, entoando a palavra *xexe*. Enquanto isso, em procissão, pessoas o acompanhavam na caminhada lenta. Algumas mulheres presenteavam-os colocando *kupenxe* (tecidos) em seus ombros, que eram retirados por seus parentes. Algumas vezes suas esposas jogavam água em suas cabeças. Isso prosseguiu até o lado oposto da pensão das horas<sup>58</sup>.

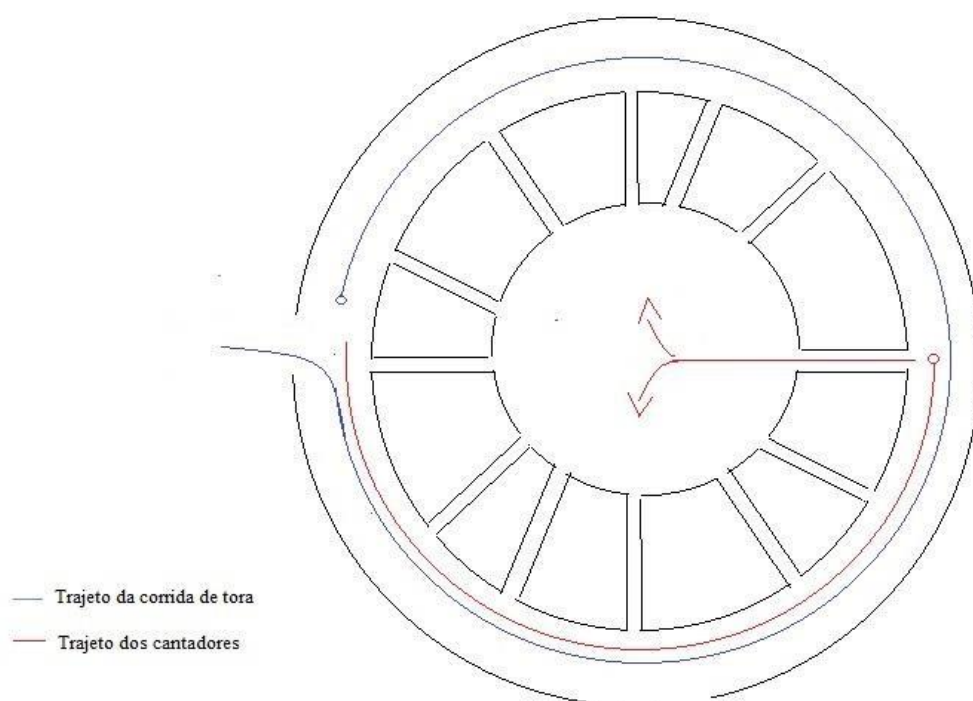


Figura 13 - - Trajetos da corrida de tora e dos cantadores.

Diante do *prunca* que dava para a casa de *witii*, alguns rapazes foram separados em pares de acordo com as metades *haracateje* e *koycateje*, para disputarem corrida até o centro. Após a corrida os homens se dividiram em lados opostos da aldeia. Não posso dar a

---

<sup>58</sup> A pensão das toras é a residência do(a) *witii*.

precisão do ponto geográfico em que se juntaram, pois nesse momento eu já tinha perdido meu senso de direção diante da intensa movimentação e das indicações plurais sobre para onde eu deveria guiar minha atenção. Com passos marcados pela batida mais forte de um dos pés, cada grupo se dirigiu ao encontro do outro no centro da aldeia. Um homem de cada grupo se destacou de seus grupos e se encontraram no centro do pátio, representando um confronto entre as metades, seguido de gritos e da dispersão de todos.

Em seguida os homens jovens rodaram a aldeia no sentido anti-horário, de casa em casa, pegando *kupenxe* das mulheres para lavá-los em troca de comida. Dois deles carregavam um tronco de árvore extenso onde eram estendidos os panos. Enquanto isso, as mulheres ou voltaram a se ocupar com atividades domésticas ou se juntaram em frente de uma das casas<sup>59</sup>, onde dançaram a dança dos *mentwaje*. Esta é uma dança presente também em outras etnias e que, parece, pode ser feita em qualquer festa sem que os gêneros sejam distinguidos. Na ocasião apenas um homem velho dançou com as mulheres, pois os outros estavam ocupados em juntar *kupenxe*. Enfileiradas ombro a ombro, abraçadas, se locomoviam lateralmente por um caminho determinado pela primeira da corrente que se formara. Vamos supor que a locomoção desta dança seja para a direita. Enquanto a pessoa se apoia sobre seu pé direito, passa o esquerdo por trás da perna direita transferindo o apoio de seu corpo para o pé esquerdo, que impulsiona em um pequeno salto o corpo para cima e para a direita. Ao pousar o pé esquerdo no chão repete-se o movimento iniciado pelo o apoio com a perna direita<sup>60</sup>.

Pude presenciar essa dança em outros momentos em Pedra Branca também e, como na festa que descrevo aqui, as pessoas participaram dela voluntariamente sem a necessidade de nenhuma prerrogativa ou restrição de gênero e nem de idade. O deslocamento

---

<sup>59</sup> Não posso precisar que esta seja a pensão das mulheres.

<sup>60</sup> O registro dessa dança pode ser visto em: <https://youtu.be/q5G6tIJqv8Q>

lateralizado que envolve um pequeno salto, o cruzamento das pernas e a necessidade de fazer isso de forma sincronizada junto dos demais pegam de surpresa as pessoas convidadas a dançar pela primeira vez. Facilmente surgem os risos provocados pela diversão e, também, pelo constrangimento causado pelos descompassos. Após a dança do *mentwo* as mulheres seguiram para suas casas. Os homens ainda se empenhavam em juntar *kupenxe*. A hora do almoço se aproximava e fazia com que a tranquilidade no *crĩ* contrastasse com toda animação que o tomava há algumas horas. Deduzindo que parte dessa calma fosse pelo fato dos homens estarem lavando os *kupenxe* no rio, fui procurá-los para acompanhar essa atividade. Porém, não os encontrei. Quando perguntei a alguém o paradeiro deles recebi como resposta a localização dos *kupenxe*, a casa da *witĩ*. Nela havia um casal jovem e um tanquinho de lavar roupas onde estavam sendo lavados os *kupenxe*.

#### *5.4-Inversões e contrastes*

As mulheres lavam as roupas de suas famílias nucleares compostas por elas, seus maridos e filhos, assim como também de seus pais e irmãos, quando solteiros ou viúvos. Por diversos motivos referentes à segurança, as mulheres não vão sozinhas lavar roupas, estão sempre acompanhadas de crianças, de outras mulheres ou de seus maridos. Mesmo que em grupo, elas lavam as roupas que pertencem apenas à sua família nuclear. Essa atividade é uma metonímia da divisão sexual do trabalho, que dificilmente se estrutura em afirmações como “mulher que não lava a roupa não come”. A troca entre maridos e esposas, nesse caso, está sob a ordem da troca matrimonial que acontece entre genro e sogro. A uxorilocalidade põe o genro em uma posição de respeito e subordinação ao sogro, para quem ele deve trabalhar. Logo, o serviço do esposo é submetido ao domínio do sogro e o serviço de sua esposa, ao bem-estar da casa de seu próprio pai.

Caso um deles falte com suas obrigações é ao pai da esposa que deverão responder. Quando o caso é de mulher solteira são seus irmãos, filhos ou pai os responsáveis por lhe garantirem boas condições de vida. Quando o homem é solteiro são suas mães, irmãs e filhas que lhes garantem alimento cozido e roupas limpas. Em caso de divórcio, seja por causa do cônjuge não realizar suas tarefas familiares ou qualquer outra coisa, ambas as partes geralmente se veem amparadas por suas famílias residenciais de origem. Assim sendo, – um caso hipotético – a mulher que deixa de lavar a roupa não fica sem receber alimento, pois é amparada por seu grupo residencial.

É importante ressaltar que não raro é encontrar homens, mesmo que esporadicamente, lavando roupas na beira do rio. Geralmente fazem isso sozinhos, como vi muitas vezes M. Manduca transportar em um carrinho de mão o galão de água para ser enchido, seus filhos e roupas para serem lavados ao rio enquanto sua esposa cumpria seu horário de trabalho na escola da aldeia.

A lavagem dos *kupenxe*, ou melhor, o recolhimento dos *kupenxe* pelos homens no ritual foi uma ação coletiva marcada pela troca cerimonial de alimento a ser consumido por todos eles juntos. Enquanto as lavagens cotidianas são feitas individualmente pelas mulheres responsáveis pelas roupas de seu grupo nuclear, o agrupamento dos homens dedicou o serviço a apenas uma peça de roupa de cada casa. O cortejo animado com o mastro onde se pendura o que será lavado se distingue das idas ao rio com bacias em contraste ao comportamento discreto das mulheres no rio.

O alvoroço dos homens em conseguir muitos *kupenxe* é convidativo para que as mulheres troquem com eles porções generosas de comida. Participar disso é facultativo e se ausentar aponta para uma vontade individual de não compartilhar, como em qualquer fazer ritual. Essa troca é generificada independente das divisões de partidos ou núcleos

residenciais, sendo uma ação direta entre os gêneros feminino e masculino fora de outros recortes que possam estar presentes na vida Krahô.

No dia da festa, o pagamento pelo serviço de lavagem de roupas foi uma refeição servida em uma bacia a todos os homens, onde mulheres colocaram o que haviam cozinhado em suas casas. Assim, na pensão da tora<sup>61</sup> dos homens eles se reuniram para comer juntos o que lhes foi retribuído. O fato do serviço ter sido feito por um eletrodoméstico em nada interferiu nesse sistema de troca *cross-sex* (STRATHERN, 2001). Não fui capaz de perceber nenhuma recusa dessa refeição ser acessível a alguém por não ter participado da junção dos *kupenxe* ou por não os lavar, reforçando a indicação de que esse momento da festa serviu mais como um dispositivo para animá-la e menos como uma troca característica nas relações de cunhadio e regulação matrimonial.



Figura 14 - Mulheres esperam do lado de fora da pensão. Aldeia Manuel Alves. 2018

---

<sup>61</sup> Onde teve fim a corrida de tora, geralmente a casa da(o) *witi*.

Após o período de almoço, por volta das 16h, P. Inhot passou pela casa de Ahprac nos avisando que os homens começavam a se reunir novamente na pensão da tora. A cesta que Paulo carregava estava cheia de batatas roxas que foram postas junto de outras batatas e laranjas na casa da *witi*. Na pensão estavam reunidos homens de todas as idades. As mulheres, incluindo as palhaças, se agrupavam na sombra de uma árvore à espera da ação masculina. Não posso precisar o que estavam esperando, mas ficamos aproximadamente uma hora ali, conversando até o momento em que Paulo, Raimundo Zezinho e sua esposa se posicionaram de pé na beira da casa voltado para o centro do pátio. Os três fizeram uma cantoria enquanto os demais os observavam.



*Figura 15- Homens esperam na casa de witi. Aldeia Manuel Alves. 2018*

Não eram apenas os olhos e os ouvidos que nós, espectadores, direcionávamos a eles. Celulares, câmeras fotográficas e gravadores, tanto de nós da caravana quanto dos próprios Krahô, eram direcionados aos três. A preocupação em registrar os cantadores nos



levou a fazer uma coreografia em busca de ângulos e enquadramentos que me chamou a atenção. Havia a preocupação de que apenas os cantadores estivessem em nosso primeiro plano. Evitávamos nos posicionar onde fosse possível que alguém passasse em nossa frente “estragando”, mesmo que rapidamente, nossos registros. Quando nos deslocávamos nos comunicávamos sem verbalização, para não atrapalhar a cantoria, mas por olhares afim de deduzir o trajeto que o outro tinha intenção de fazer. Seguíamos instintivamente um “ethos fotográfico” baseado na camaradagem de não atrapalhar as muitas narrativas que estavam sendo criadas naquele momento por muitas câmeras.



*Figura 16 - Cantadores cantando antes do arremesso de batatas sendo registrados. Aldeia Manuel Alves. 2018.*

Ao perceber essa situação voltei a me preocupar com os outros agentes presentes além dos três cantadores. Homens, rapazes e meninos continuavam sentados onde estavam antes da cantoria. Alguns disputavam conosco um lugar diante dos três. As mulheres eram

a maioria de pessoas que estavam atrás de nós interessadas em ver ou apenas esperando o próximo momento da festa.

Percebi, então, que, para além dos cantadores, minha atenção se ocupava mais com as outras pessoas movimentando-se e provocando movimentações de acordo com suas vontades, seus impulsos, suas curiosidades e intenções de produzir materiais artísticos ou acadêmicos etc. Todos nos posicionávamos em função da ação dos cantadores, revelando novamente o caráter cismogênico da ação ritual (BATESON, 2006).

Para que os cantadores estivessem ali houve um esforço coletivo para que eles aprendessem o que estavam fazendo através da observação e do estímulo coletivo. Me parece que, para os Krahô, parar e observar é uma resposta positiva à ação do outro. O cantador bom é aquele que faz o pátio ficar cheio, que engaje as mulheres a cantarem e dançarem e os homens a permanecerem no pátio (PACKER, no prelo). Sem que eles e elas se dispusessem a ficar ali, seja sentadas, conversando ou comendo, não haveria o porquê daquelas pessoas tomarem a posição de cantadores. Enquanto isso nós causávamos um movimento intenso naquele momento em busca de enquadrar apenas os três que cantavam e desconsiderávamos a situação dialética proposta pelas pessoas que colocávamos em nossos planos de fundo.

#### *5.5-Arremessos, ataques, projeteis e dádivas*

Após cantarem na pensão da tora iniciou-se o cortejo de arremesso de batatas. Seguindo o *krĩcape* em sentido anti-horário, alguns *hôxwa* acompanhavam os *hatoycà*. Esse é o nome daqueles que arremessam as batatas arranjadas pelos *hôxwa*. Eles conduziram a massa de gente em uma procissão que ora ou outra algum jovem ou menino ainda criança se punha na frente. Alguns *hôxwa* carregavam cestos que guardavam batatas e dádivas, em

sua maioria panos e panelas, que as pessoas iam colocando nos ombros ou cabeças dos *hatoycà*<sup>62</sup>. O espaço marcava o local onde cada um deveria se posicionar naquele momento de acordo com suas prerrogativas onomásticas. Os *hatoycà* junto dos *hòxwa* conduziam o ritmo e o percurso do cortejo, arremessavam batatas e ganhavam dádivas.

Mulheres se posicionavam atrás e dos lados deles, respeitando o limite que estes impunham. Na frente deles, em um espaço de aproximadamente 20 metros, apenas poderiam ficar os jovens que se aventuravam, um de cada vez, em receber as batatas. Quando estes se posicionavam diante dos *hatoycà*, seus corpos se destacavam dos demais que riam, observavam e registravam com celulares o cortejo. Os *hatoycà* interrompiam o caminhar e estes jovens se colocavam de frente para o cortejo o mais distante possível e iam caminhando em direção a ele, que se mantinha parado. Um *hatoycà* apenas arremessava uma batata por vez contra o corpo daquele que os desafiava. O jovem, não podendo ser acertado, deveria desviar do tubérculo ou segurá-lo em suas mãos. Caso fosse atingido, ele voltaria para o cortejo sob gritos que anunciavam o fim de sua intenção em chegar até o arremessador. Caso as batatas não o alcançassem ele chegava cada vez mais perto da fileira de *hatoycà*. E se ele alcançava a distância de uma braçada daquele que o atacava ele recebia a última batata destinada a ele em mãos, sob os mesmos gritos de quando alguém era acertado, indicando a vez de outro jovem desafiar os *hatoycà* ou que a procissão poderia prosseguir.

---

<sup>62</sup> Um desses homens levava com sigio as laranjas para serem dadas a mulheres e crianças durante o trajeto.



Figura 17- Hôxwa arremessando batata. Aldeia Manuel Alves. 2018.

Considero importante nos atermos um pouco sobre os corpos dos jovens. Ao se posicionarem diante dos *hatoycà* ocupavam um espaço vazio sob os mais diversos olhares, seus braços e pernas indicavam o estado de alerta em que eles se punham. As pernas abertas e os joelhos flexionados, os braços estendidos e a coluna levemente inclinada para a frente indicavam que eles estavam preparados para tomar em suas mãos a batata pelo ar ou desviar delas com maior habilidade. Parece-me que segurar as batatas é mais arriscado do que desviar delas, aproveitando para chegar cada vez mais perto do arremessador, e essa foi a estratégia de alguns jovens nessa ocasião. Segurá-las no ar exige que o corpo vá de encontro ao projétil que o põe em risco. Desviar-se ou tentar tomar a batata nas mãos acusa a agência do alvo na relação de predação que a situação nos sugere.

Podemos interpretá-la de acordo com a teoria perspectivista ameríndia (VIVEIROS DE CASTRO, 2002; T. LIMA, 2005; COELHO DE SOUZA, 2001 et. al) e considerar a predação como o mote desse momento ritual. As batatas são projéteis lançados pelos

*hatoycà* assim como são as flechas e balas de espingardas manipuladas pelo predador humano. Ao se posicionar diante dos *hatoycà* os jovens borram as fronteiras entre predador e caça ao mesmo tempo em que se colocam na relação que depende desses dois elementos, que se revelam no espaço, mas de forma não determinada<sup>63</sup>.



Figura 18- Jovem recebendo as batatas. Aldeia Manuel Alves. 2018.

Levemos em consideração que entre os Araweté, segundo Viveiros de Castro (2009), a relação entre o humano e o jaguar é marcada pela indeterminação de quem seja o predador, uma vez que o humano pode se tornar presa ao olhar diretamente nos olhos do jaguar que se revela, nesse momento, como um predador. No contexto do arremesso de batatas no *Yetÿopi* Krahô, quando o jovem se posiciona para entrar no jogo junto dos *hatoycà* e dos *hôxwa*, ele se põe de frente a eles, sendo impossível que não haja o contato

---

<sup>63</sup> É possível ver o arremesso de batata pelo link: <https://youtu.be/ex4QO4EGArQ> (vídeo indisponível, privado, diz)

ocular entre as partes que se aproximam a cada instante. Uma vez que os *hatoycà*, *hòxwa* e as demais pessoas que os acompanham param de caminhar quando encontram um jovem em sua frente, o sentido e o agente do deslocamento são invertidos. São os jovens que se movimentam em direção àqueles que os atacam, no contra fluxo de toda a movimentação realizada nessa festa – pois, a corrida de tora, a arrecadação das roupas femininas, o xexe e o cortejo da batata foram feitos em sentido anti-horário pelo *krĩcape* enquanto os jovens, desafiando-os, percorriam o caminho no sentido horário. Se os *hatoycà* os atacam com batatas, cabe aos jovens capturá-las e levá-las consigo. Mesmo quando eles se esquivam, isso não é uma fuga que os distancia de seus predadores, parece ser mais uma estratégia para que seus corpos não sejam atingidos e que ganhem tempo para diminuir o espaço que os separam de seus predadores, que aos poucos se tornam presas ou aliados, uma vez que, no limite da relação, o atacante entrega em mãos ao jovem a batata como quem lhe entrega uma dádiva. As batatas são de responsabilidades dos *hòxwa*, que devem fornecê-las aos *hatoycà* que as direcionam aos jovens como projéteis ou como dádivas, concretizando metaforicamente o conhecimento da Batata trazido à aldeia outrora.

Isso se repetiu umas cinco vezes até o cortejo chegar ao lado oposto da pensão das toras. Diante do *prunca* teve um último arremesso de batata e logo todos se dispersaram. Alguns seguiram para o centro do pátio e outros, outros caminhos. Aqui nos atemos à movimentação dos corpos humanos, porém é importante entender que a circulação das batatas durante o ritual tem relação com a uxorilocalidade e a circulação de mulheres pelas casas, como aponta Lima (2016).

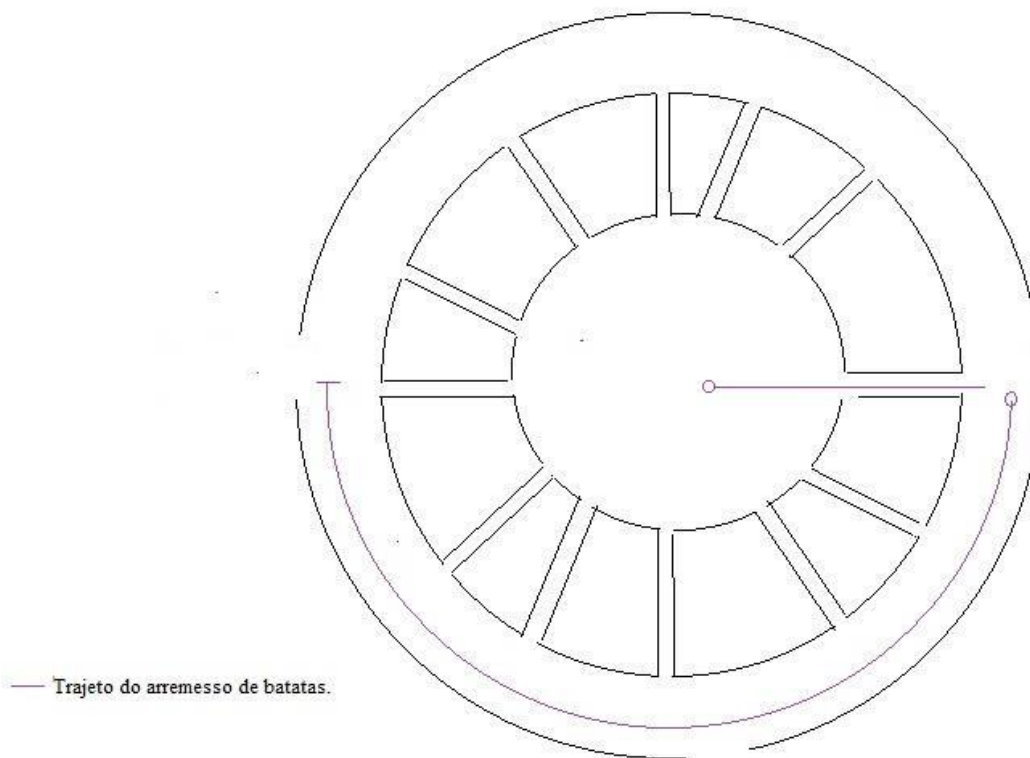


Figura 19- Trajeto arremesso de batatas.

### 5.6-A dança

No *cá* havia uma fogueira que ainda seria acesa. Ahprac se juntou com outros homens em uma reunião rápida e toda feita em *mehĩ*. Depois de alguns minutos, Ahprac se juntou com as palhaças que, assim como eu e os demais *kupen* do acampamento, o acompanhamos. Apenas naquele momento nós soubemos que o ritual prosseguiria com elas brincando em torno da fogueira antes dos *hõxwa* e que em seguida entrariam no pátio junto deles, mas vestidas “aos modos das mulheres *mehĩ*”.

Ao voltarmos para a casa de Ahprac, elas se adornaram com suas roupas de palhaças, maquiagens e sapatões, rodeadas por crianças que as observavam de muito perto. Enquanto isso, Ahprac se embrenhou no mato próximo a sua casa e trouxe lascas de

madeiras. Até então isso não parecia fazer muito sentido para mim e nem para Ana Carolina, a pesquisadora que me aconselhava a observar aquela movimentação de Ahprac que não sabíamos aonde daria.



Figura 20- Hôxwa se ornamentando. Aldeia Krahô Manuel Alves. 2018.

Com a fogueira já acesa, as palhaças seguiram para o *cá*. Não posso dizer ao certo o que elas fizeram naquele momento, pois Ahprac e seus *bantu* começaram a se ornamentar com pinturas e acessórios concomitantemente. Posicionado na encruzilhada do caminho radial e aquele na frente da casa de Ahprac, eu podia ver que as palhaças ora corriam, ora



caíam, ou coisas que assim pareciam acontecer dada a distância que eu estava delas. Por isso, também, não posso precisar o número de pessoas que as espectavam e nem as reações e situações que causaram mais risos. Ao mesmo tempo, eu podia observar os *bantu* de Ahprac se preparando de forma parecida a que ele se ornamentava, com pinturas brancas que pareciam não respeitar nenhum motivo referente ao sistema de metades como é do costume Krahô. Porém havia uma diferença: Ahprac colocara em seu nariz a ponta de uma cabaca pequena pintada de urucum, se assemelhando a um nariz de palhaço de látex comprido.



*Figura 21- Hôxwa Ismael Ahprac. Aldeia Kahô Manuel Alves. 2018.*

Os ornamentos corporais dos *hôxwa*, como Abreu (2015) e A. Lima (2010, 2016) nos apontam, tem como motivo a descaracterização da imagem humana. A etimologia

Krahô da palavra *hôxwa* sugere que eles sejam “sem pelo” e/ou “sem roupa”, desprovidos de uma característica visual biológica humana (os pelos) e social (a roupa).

A narrativa da origem do *Yetjopi* tem como protagonista um humano que aprende a mover-se como a Abóbora, a Batata, o Cará e outros seres vegetais que têm suas cascas enquanto peles marcadas por manchas e rajados. E são como manchas e rajados que os *hôxwa* se pintam.

Após um tempo as palhaças voltaram para o acampamento e agilmente se ornamentaram como fazem as mulheres Krahô, com os seios descobertos e com um *kupenxe* amarrado na cintura. Nesse momento começou a chover. Ansiosos para que fosse possível ver a dança dos *hôxwa* ainda sob a luz do sol, esperamos o fim da precipitação que não durou mais do que 10 minutos e que causou o efeito do arco-íris no céu. Assim, todos, menos os *hôxwa* e as palhaças, pudemos ir ao centro da aldeia onde tinham preservado a fogueira.



Figura 22- Palhaças retornando do centro da aldeia. Aldeia Manuel Alves. 2018.

A roda formada em torno da fogueira não tinha a mesma quantidade de gente presente durante a cantoria daquela madrugada e nem durante o arremesso de batatas. A roda se fez de maneira curiosa: incompleta, com alguns buracos. A maioria das pessoas que a compunha se posicionaram em um dos lados da aldeia, criando quase que um semicírculo, se não fosse por algumas mulheres que ocuparam o lado oposto do pátio, respeitando a circunferência.

Entre nós, que não entraríamos com os *hôxwa*, erámos pesquisadores, fotógrafos, motorista, produtora, funcionários da escola, indígenas visitantes ou residentes daquela aldeia. No lado extremo oposto do *prunca* que liga à casa de Ahprac e o *cá*, próximos à

fogueira estava Martins Zezinho, sua esposa<sup>64</sup> e um *icrer* de Manuel Alves. Ambos os homens tocavam maracá e a mulher cantava junto.

Os *hôxwa* e as palhaças saíram da casa de Ahprac enfileirados tendo ele como guia, foram ao *cá* e retornaram três vezes. Na primeira vez, Ahprac encabeçou a fila que seguia o ornado de suas pinturas corporais, arcos, flechas, um maço de fios de madeira de buriti e do nariz de cabaça vermelho. Atrás dele vieram os sete *hôxwa*, dois jovens e quatro crianças, pareados com as palhaças. Os dois jovens traziam consigo artefatos de caça e estavam ornamentados com chapéus e pintura como Ahprac, porém sem o nariz de cabaça. As crianças não carregaram nada além de ramos de folhas. Algumas palhaças carregavam cestarias e esteiras, e todas carregavam folhas, como as crianças. As palhaças estavam ornamentadas com pinturas corporais características das metades *katameye e wakemeye*.

A postura de algumas, ao carregar os ramos a frente do peito externo, poderia remeter à forma como noivas seguram seus buquês aos entrarem na cerimônia matrimonial cristã. Quando Ahprac chegou na frente do *icrer*, que parara de tocar e cantar, fez a seguinte reverência: estendeu o ramo de madeira, o apontou na altura da cabeça do *icrer* e com ele percorreu todo o seu corpo verticalmente até seus pés e, depois, retornando à sua cabeça. Feito isso, se virou e seguiu até a metade do caminho radial que leva até a sua casa. Todos que o seguiam retornaram junto com ele.

A segunda ida dos *hôxwa* e das palhaças ao centro da aldeia foi feita com todos em formação de fila única, com Ahprac à frente, que não estava mais vestindo o nariz vermelho feito de cabaça. Depois de Ahprac vieram os três homens jovens adultos, as palhaças segurando um ramo de folhas e, por último, as crianças segurando ramos.

---

<sup>64</sup> É importante lembrar que os dois primeiros são moradores da aldeia Pedra Branca.

Não é possível saber se houve algum acordo entre eles, ou até mesmo uma ordem de Ahprac, que determinassem que a fileira seguisse o seguinte arranjo: mestre, homens mais velhos, mulheres/*kupen*, crianças. Porém, mesmo não sendo possível afirmar a intencionalidade da sequência que os corpos foram dispostos, podemos identificar uma hierarquia que se revela no conhecimento, onde os mais velhos se mostram os detentores do conhecimento a ser adquirido pelos mais novos através da experiência com e diante do coletivo, onde a legitimidade de ser um conhecedor acompanha a experiência de vida pautada no tempo e na exposição. Mas outra questão surge: o espaço ocupado pelas visitantes. Elas estariam ali entre os adultos homens e as crianças por serem mulheres e, com isso, ser aquelas que manipulam os conhecimentos entre a vida infantil e a vida adulta na aldeia ou por estarem ocupando o espaço de *kupen*, visitantes com que se troca por intermédio do compartilhamento?

Enquanto a fila adentrava no pátio, o *icrer* se aproximou da fogueira e, ao chegarem próximos da fogueira, todos começaram a fazer uma coreografia determinada pelo compasso do maracá tocado pelo *icrer* e começaram a seguir a movimentação do seu corpo, parecido com o que os velhos de Pedra Branca haviam me mostrado:

Um passo adiante para a esquerda<sup>65</sup> seguido do pé direito marcando um contratempo e dando outro passo para a direita avançando, sempre ao ritmo do maracá. Essa movimentação promovia um balançar lateral dos corpos. Assim iniciaram um deslocamento que contornava a fogueira no sentido anti-horário. Aos poucos o balanço lateral dos corpos promovido pela marcação do tempo para ambos os lados foi substituído pelo avanço e marcação do tempo determinados apenas por um dos pés de forma ligeira, que, depois, teve o ritmo diminuído. A quem observava não era possível perceber se era o maracá que

---

<sup>65</sup> O lado que começa essa movimentação parece ser pouco relevante para nós nesse momento. Ele foi apontado apenas para que fosse de fácil visualização imagética de quem lê.

determinava o pulsar da movimentação ou se era o compasso dos pés que levava a mão do *icrer* a diminuir a frequência do chacoalhar do instrumento.

Ao parar o deslocamento, o *icrer* se agachou até se sentar no chão de costas para a fogueira com uma de suas mãos apoiada em sua lombar como se ao fazer isso lhe surgisse um desconforto nessa região. Todos os demais da fila o imitavam imediatamente. Quando sentou no chão o *icrer* deixou de chacoalhar seu maracá e estendeu sua mão livre para o lado externo da aldeia como quem aponta a extensão espacial de algo distante. Depois de alguns segundos ele virou seu corpo, ainda sentado, de frente para a fogueira, chacoalhando suas mãos em direção ao fogo e com os joelhos dobrados. Ele se levantou rapidamente e continuou a contornar a fogueira se deslocando lateralmente e acelerando o ritmo, virando de costas para o fogo e forçando a fila a ir na direção contrária. Se antes ela se locomovia no sentido anti-horário, agora ela estava no sentido horário. Isso forçou quem o seguia a mostrar-se desnorteado, uma vez que o mestre passou a estar atrás e as crianças na frente da fila. Por alguns segundos todos variavam os sentidos de seus corpos até o *icrer* voltar a puxar o deslocamento em torno da fogueira no sentido anti-horário com pulos em um pé só, que rapidamente se transformaram na caminhada marcada com um pé a frente de forma ritmada, como no início. O chacoalhar dos corpos, como resultado do compasso, era feito de forma exagerada e com um certo frenesi pelas palhaças, que têm como costume marcado em seus corpos a técnica da palhaçaria em ampliar de maneira desmedida seus movimentos. Tal exagero levou a queda do *kupenxe* de uma delas, revelando o que ela vestia por debaixo: uma ceroula colorida e indiscreta. Rapidamente a palhaça apanhou seu pano do chão e o vestiu enquanto quem a sucedia se prontificou a tentar tampar sua roupa íntima com o ramo de folhas que tinha nas mãos. Quem as via, ria. Concomitantemente, o *icrer* levou seus seguidores a desacelerarem o ritmo do deslocamento e, após apontar novamente para fora do pátio, chacoalhou seu maracá com mais intensidade enquanto também acelerava seu

caminhar até parar abruptamente e indicar o fim daquela dança. E Ahprac conduziu os demais à casa de onde saíram. Nota-se que não fora Ahprac, como *hôxwa*, que determinou os movimentos dessa dança, mas, sim, o tocador de maracá.

Enquanto a fila saía do centro do pátio e voltava, a luz do sol dava lugar à penumbra da noite impossibilitando que fosse possível fazer registros de vídeo e fotografia sem flash. Isso afetou a precisão da descrição do terceiro momento em que Ahprac conduziu os *hôxwa* e as palhaças a fogueira.

Ao ir pela terceira vez ao centro do pátio, Ahprac estava novamente com o nariz vermelho feito de cabaça, com um cesto cheio das madeiras que tinha juntado enquanto as palhaças se apresentavam sozinhas no pátio, um arco e uma flecha. Os demais também entraram com cestarias, esteiras e artefatos, como durante a primeira entrada. O que diferenciou as entradas é que dessa vez eles já não estavam enfileirados compondo casais. Ahprac conduziu a fileira para que todos que o seguiam ficassem sentados em volta da fogueira. O *icrer* deixara de tocar o seu maracá e se manteve agachado perto da fogueira.



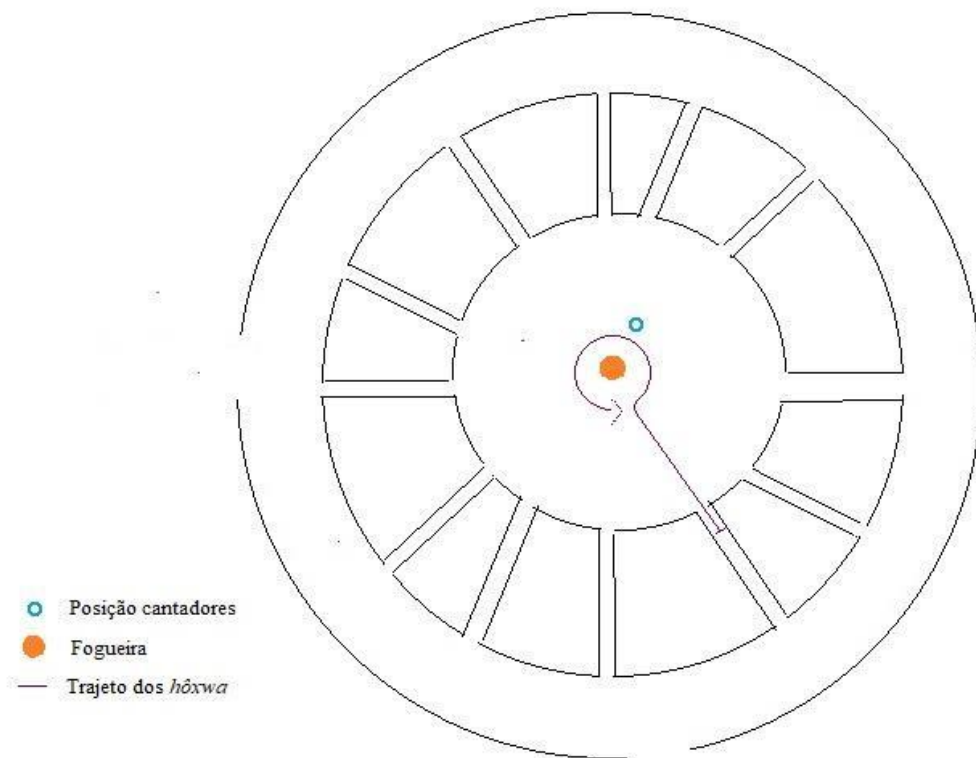


Figura 23- Trajeto dos hõxwa e das palhaças.

Ahprac fez, então, uma sequência de ações que nos remetiam a uma representação da ida à roça ou à caça. Após todos se sentarem, Ahprac se levantou e foi em direção das pessoas que os assistiam. As crianças que estavam em seu caminho correram tentando sair de seu alcance. À sua frente estava uma *kupen* que Ahprac cumprimentou com um beijo no rosto cheio de maneirismo. Os risos da fuga das crianças se confundiu com o riso da ação de Ahprac que, enquanto se dirigia para perto da fogueira, mimetizou o ato de uma caça. Ele apontou sua flecha em muitas direções e “fez que” tinha acertado seu alvo: um pedaço de madeira largo e disforme que naquele momento pareceu propositadamente lapidado para parecer um pedaço de um animal. Assim foram justificadas as madeiras que Ahprac havia juntado enquanto as palhaças se apresentavam sozinhas, poderíamos dizer que elas eram os

adereços cênicos de sua performance. Ahprac levou a sua caça aos *hôxwa* e palhaças que o assistiam enquanto representavam a espera do caçador, fez uma mimese de morder a carne e a deu na mão da pessoa ao seu lado, que repetiu a sua ação até chegar na última criança da fila. Após todos comerem a caça, Ahprac deitou a palhaça que estava próxima de si e simulou um beijo seguido de sexo, o que foi repetido pelos demais. O número de homens e mulheres na fileira era desproporcional e uma das palhaças se deitou com duas das crianças. Este foi o momento de maior alvoroço por parte dos que observavam a cena, que se manifestaram rindo com maior intensidade comparado aos outros momentos, e se aproximaram mais dos *hôxwa* e das palhaças. Entre risos e provocações a fogueira se manteve acesa no centro do pátio e a maioria das pessoas ia se dispersando, outras dirigiam cumprimentos a Ahprac, as crianças corriam para acompanhar as palhaças se desfazerem de seus ornamentos.

### *5.7-O fim do ritual*

Naquela mesma noite a Caravana do Povo Parrir deixou a aldeia. Parte do acampamento tinha sido desmontado durante o período de almoço daquele dia para que, quando o ônibus disponibilizado pela UFTO estivesse disponível, pudessem conduzir a partida de forma prática no meio da noite. Nesta viagem partiram as palhaças, as duas mulheres que as acompanhavam, a pesquisadora, seus dois orientandos e Ahprac, que iria para o Encontro de Culturas Tradicionais, na Chapada dos Veadeiros.

No começo da manhã seguinte Paulo Inhot, na presença de alguns homens, cantou para as toras no centro do pátio. Não poderei apresentar o canto nesse trabalho por falta de conhecimento meu sobre a língua Krahô e, até mesmo, porque, sem avisos prévios do que iria acontecer, naquela manhã eu acordei ouvindo um canto vindo do *cà* e quando cheguei

até o cantador parecia que aquela ação já tinha se iniciado há alguns minutos e logo se acabara. É importante marcar que esse momento não foi objeto da atenção de muita gente como foram os outros momentos do ritual. Paulo Inhot dissera que aquele era o canto para finalizar as toras, marcando o fim da Festa da Batata.

Os visitantes da aldeia Pedra Branca também se aprontaram para partir em um caminhão fretado que iria diretamente para a aldeia deles, logo pela manhã. Manuel Alves pulsava o fim de um acontecimento com alguns de seus moradores se preparando, também, para viajar ao festival de Culturas Tradicionais na Chapada dos Veadeiros.

Acompanhar os agentes que protagonizaram os rituais, a partir desse momento, tornou-se uma tarefa difícil, uma vez que muitos já estavam seguindo viagem para outras festividades, para outras aldeias ou para suas roças. Ahprac e Inhot não estavam mais acessíveis. Isso fez com que eu aceitasse o convite dos moradores de Pedra Branca de ir com eles embora.

## ***6- Reverberações***

A minha estadia em Pedra Branca passou a ter o objetivo de entender melhor sobre a ida de um *icrer* dessa aldeia à Manuel Alves e buscar saber quais foram as impressões que os visitantes daquela festa tiveram sobre ela. As pessoas que saíram de Pedra Branca para participar da Festa da Batata em Manuel Alves eram, em sua maioria, adultos e velhos. Pensando nisso acreditei que a avaliação deles sobre a festa poderia nos apontar questões pertinentes.

Sobre isso, acho pertinente a fala de Cacuxen sobre sua opinião em relação ao ritual que aqui nos referimos:

“Eu sei como é que é. Quem botou foi Ahprac mesmo, foi *kupen*, sei lá... Mas eu vi aquele modo. Deu tudo como normal, mas está faltando ainda, para eles [*kupen*] entrar, só nós. Se hoje em dia quer botar em cima esse resto do nosso irmão, irmã, então está tudo certo, perfeito. Porque aí já é todo mundo. Mas se não for, então, antes disso não posso esquecer desses mais velhos. Porque eu nasci e eu ouvi esse assunto todo. Me contou, me explicou tudo. Então, hoje está seguro. E hoje em dia eu quero anotar no papel também porque muitos deles a mãe não está nem mostrando, nem explicando, nem contando. O do Manoel Alves é que já é próximo do que está querendo fazer, assim, com todo o resto da aldeia dele. Mas antes disso não conversou bem. Eles querem fazer por onde que eles querem, mas é só eles mesmos. Só os de lá. E o resto? Não. O resto está precisando, mas não. É a mesma família, mas a mesma família... olha... está vendo? Está cortando. Parece que está cortando uma lenha desse *hõxwa*. É por isso que todo mundo [que] souberam, já depois, está admirado e está com medo. Não pode meter o dedo, assim, não, porque está ruim. Começou de arruinar porque botou *kupen*. E antes disso nós temos uma conversa para isso. Mas não está tendo essa conversa sobre esse assunto de *hõxwa*. Por isso que tem uma aldeia dele [que] está com medo. E esse aí está querendo fornecer em geral, tranquilidade, sem confusão. Evitar confusão. Esse aí que está querendo confirmar esse *hõxwa* assim. O *hõxwa* da dança é ruim, sim. Não é bom, não, porque de repente o *kupen* vem na frente. A ordem do Ahprac, mesmo, sei lá, ou do *kupen*, sei lá... e a gente segurou assim mesmo, assim, para eles. Aí veio assim. Eu gostei, até, também. Mas antes deles eu não escutei nada desses mais velhinhos dos mais velhos. Se esse momento do *hõxwa* saiu já desse jeito não é nesse funcionamento, ou não, né... porque estou querendo *hõxwa* tudo ‘purado’, tudo certinho. Não pode esquecer o material do *hõxwa*. Por onde *hõxwa* saiu? Por que quê *hõxwa* saiu? O índio mesmo fez *hõxwa* para ser assim. Isso mesmo eu quero perguntar a Zé Miguel e aos outros também... Eu quero aprender consultando direto. Porque eu estou vendo muito esse rendimento nosso. Eu estou vendo. Entender. Estar entendendo sempre. Entender ainda não. E vocês também. Eu tenho dó de vocês. Eu quero aliviar vocês, eu quero ajudar você porque o que eu sinto, você também [sente] a mesma coisa. Você vai me ajudar. Olha, está vendo? Aqui nós nascemos primeiro. Mas cadê fazedor de fábula? Não teve. Teve, sim, mas no começo saiu não sei para onde. Mas depois eu cresci e souberam, ‘não, ele está lá no nosso irmão’. Talvez aconteceu um motivo porque a história eu escutei assim: o índio, mesmo, que é culpado. Pronto, fechou. Por isso eu estou aqui, mas é fazendo, cuidando. E nós que estamos fazendo como fábula, mesmo. Nada outro no particular... mas isso a gente já entende, ninguém é no particular, não. Ninguém é diferente, não. Então eu não vou me importar com aquele que errou com palavra. Não me importa. Eu tenho dó. Então, não sou eu, é nosso pai quem resolve esses problemas também. Eu estou sentindo a mais e estou ficando muito contente, tranquilidade, mesmo, é porque eu quero projetar essas coisas. Não é só *hõxwa*, não. Tem vários. E tem um bocado de coisas que nós, índios, não acabamos ainda. Não terminamos de projetar eles que estão na frente, os materiais, né. A metade nós já fizemos, já estou sabendo. E o resto, não. Então, eu quero é botando devagarzinho, com jeito, tudo, para não desmanchar, não estragar. Eu

quero mostrar também, no meu entendimento, com essa toda verdade.”  
(Zé Pinto Cacuxen, comunicação oral)

Essa fala expõe tensões presentes na presença dos *kupen* nas práticas Krahô. Porém, também aponta a disponibilidade por parte dos Krahô de compartilharem seus conhecimentos com os seus Outros. Se caso há riscos na relação há, também, alguns pontos positivos. A necessidade de manter a negociação e o caráter coletivo das ações e seus méritos, como aponta Cacuxen, parece ser o objetivo da alteridade. No caso, sua fala se referiu ao caso da festa realizada na aldeia Manuel Alves. Tomo-a como mote para pensar a presença de *kupen* em outros momentos do cotidiano da aldeia, mais especificamente, em Pedra Branca.

Na noite de minha chegada houve uma reunião dos homens no salão que fica próximo ao campo de futebol, no caminho que liga os dois círculos de casas. A principal pauta dessa reunião foi uma ação de saúde que atenderia a aldeia durante toda a semana. A minha presença se mostrou algo de menor importância, mas que receberia maior atenção na reunião do próximo dia.

Para a recepção da equipe de saúde os homens se organizaram para limpar o *crĩ* na manhã seguinte, retiraram os lixos e queimaram os matos altos entre os caminhos. A equipe de saúde chegou um pouco antes do período do almoço e ocupou todo o prédio da escola da aldeia, descarregando equipamentos e, logo, iniciando o atendimento às pessoas que chegavam aos poucos. Durante o dia as conversas pela aldeia foram sobre a equipe de saúde que chegara, o evento de abertura da ação e que “parecia que eram [a equipe de saúde] crentes”.

Na noite seguinte eu me encontrei com os homens em uma reunião. Após o entardecer, P. Parhý me acompanhou até a aldeia nova, onde estavam sentados alguns

homens jovens e velhos, conversando. Ali fiquei, perto de Martins Zezinho, observando as conversas e esperando o início da reunião. Ao meu lado, ele me perguntava sobre quais mitos Krahô eu teria conhecido por meio dos livros de antropologia. Citei alguns, como o mito do Sol e do Lua, o do roubo do fogo, da Festa da Batata e de Aukê<sup>66</sup>, e com isso começamos a conversar sobre o conteúdo de cada um deles.

Creio que o mais importante no momento não seja o conteúdo do mito em si, ou sua narrativa, mas a situação, pois ao dizer sobre o mito do Aukê, Martins afirmou que a criança chorava muito e que isso teria causado o desconforto em todos da aldeia ao ponto de o quererem morto. Porém, um rapaz jovem que estava na nossa frente e de costas para nós, revelando estar acompanhando nossa conversa, interrompeu Martins Zezinho afirmando que a criança ao invés de chorar cantava em demasia. Ao expor isso o jovem continuou a narrar o mito pegando para si a narrativa. Martins esperou algum tempo e falou alguma coisa para o rapaz na língua Krahô e, em seguida, puxou a minha atenção para si afirmando que ele sabia do que estava dizendo. No dia seguinte um homem veio se desculpar pela intromissão daquele jovem enquanto Martins e eu conversávamos.

A minha conversa com Martins foi interrompida com meu *keti* se mostrando ansioso pelo começo da reunião, que deveria ser puxada por mim, já que eu era o interessado em estar ali. E então, resumi a proposta da minha pesquisa e justifiquei a minha ida a festa da aldeia Manuel Alves. Diante do receio de ser acusado de alguma traição por ir pesquisar os *hôxwa* de outra aldeia, eu adiantei que minha presença na festa da outra aldeia se deu

---

<sup>66</sup> Aukê foi uma criança que, durante a sua gestação, saía do ventre de sua mãe e conversava com ela enquanto se banhavam em um rio distante da aldeia. Ao nascer, Aukê ria muito e ao crescer se transformava em animais, plantas e em outros humanos. Seus parentes, assustados, tentaram matá-lo de várias formas sem sucesso. Na última tentativa deixaram Aukê queimando em uma fogueira e ao voltarem para ver seu estado encontraram no lugar uma fazenda e Aukê, que agora era um fazendeiro e que lhes ofereceu espingarda e toda cultura material dos brancos. Os seus parentes negaram os presentes, escolhendo ficar com o arco e a flecha. Aukê, desde então, mora na cidade se camuflando e dando seus conhecimentos, na forma de bens materiais, aos não-indígenas. Esse mito pode ser encontrado em Fernandes, [http://www.dan.unb.br/images/doc/Dissertacao\\_255.pdf](http://www.dan.unb.br/images/doc/Dissertacao_255.pdf)

porque o prazo da minha pesquisa não me permitiria esperar a realização do *Yetjöpi* em Pedra Branca e que parte dela era saber sobre a interação das palhaças com os *hôxwa* e que a escolha delas irem apenas a Manuel Alves era uma decisão na qual eu não poderia interferir, mas que eu poderia pensar junto com eles algumas formas de contrapartida dessa pesquisa a aldeia Pedra Branca.

No que eu demonstrei essa possibilidade, os que estavam ali presentes demandaram que eu fizesse um “projeto para eles”, que eu fizesse um filme dos *hôxwa* de Pedra Branca e que eu os levasse para fazer apresentações dos *hôxwa* em São Paulo. Essas três demandas são resultado da espetacularização que vem acontecendo com os *hôxwa*. Eles se mostraram esperançosos em ser protagonistas de um filme e que isso se desenvolvesse em turnês por teatros e festivais, assim como aconteceu com Ahprac. Infelizmente tive que explicar para eles que a produção de um filme sairia muito caro e que, caso eu conseguisse verba para pagar a produção do filme ou a viagem de um deles a São Paulo, eu teria que ter uma verba alta em favor de uma única pessoa e que o dinheiro do projeto a ser pensado seria melhor aplicado com festas e infraestrutura da aldeia, e não com viagens que beneficiasse uma pessoa apenas. Alguns entenderam, outros continuaram acreditando que a melhor solução seria eu realizar um filme.

#### *6.1- A presença de kupen, negociações e contradições*

Para eles o fato de eu ter retornado pela terceira vez a aldeia era significativo, não por questões científicas, mas especialmente afetivas. Já podíamos compartilhar histórias sobre minha primeira visita e sobre o que havia mudado daquele tempo para o momento.

Sobre isso creio que seja relevante dizer sobre minhas conversas com dona Isaura, viúva de Oscar. Dizia ela que da próxima vez que eu retornar à aldeia ela não estaria mais

lá, partiria, estaria morta. Sentia que isso acontecerá em breve e que não se importava dado ao seu cansaço e saudade. Dizia também que sabia que eu tinha voltado porque eu ainda era solteiro, não me apaixonara, e que assim que eu “arranjasse alguém” eu me esqueceria deles e nunca mais voltaria. Tinha sido assim com muitos antropólogos. Os que voltaram foi porque trouxeram a mulher junto ou porque tinham se casado com indígenas. Me falava isso em um tom que misturava tristeza e jocosidade.

A proximidade dos Krahô com não indígenas mostra ser de natureza heterogênia e dependente de muitas variantes. Certa manhã, os homens se juntaram para discutir o caso de três *kupen* que estavam morando na aldeia. Na ocasião apenas um desses *kupen* estava presente, os outros dois tinham ido para o sertão. Os indígenas os acusavam, dentre muitas coisas, de estarem fugindo da responsabilidade de estar ali.

Evitemos criar paralelos morais sobre as diferenças entre a reunião da noite anterior e essa e vamos nos ater na estrutura de ambas. A reunião da noite anterior foi realizada no pátio da aldeia nova, os homens não ocupavam o centro do pátio, estavam sentados no lado mais alto de maneira desordenada, muito diferente das reuniões matinais em que os mais velhos fazem um círculo no centro do pátio e os demais os acompanham a distância localizados nos lados geográficos que condizem com suas metades rituais. Sempre que alguém tomava para si a atenção de todos fazia a sua fala em português, pois naquele momento estavam “negociando” minha estadia diretamente comigo, que não sabia a língua e tinha essa limitação reconhecida e respeitada, dado o pouco tempo que eu ficara com eles. Já a reunião da manhã foi feita no salão que fica entre as duas aldeias, teve como pauta a situação de outros três *kupen* e ora o orador falava em português e em outras em Krahô.

Durante essa reunião os Krahô acusavam os três homens de estarem na aldeia por interesses ilegais, fugidos de algo que tinham feito na *rua*. Acusavam que seus relacionamentos com mulheres indígenas eram estratégias para se esconderem e que isso



não era tolerado. Deveriam sair da aldeia imediatamente. Sem anunciarem quais crimes sabiam que os acusados haviam cometido, alegavam ter ciência de tudo e que não estavam de acordo com suas condutas tanto fora quanto dentro da TI. Eles também eram acusados de preguiça e oportunismo, de não contribuírem com nenhuma atividade coletiva da aldeia, não se engajarem em nenhuma festividade, não estarem presentes nas reuniões ou nos momentos de conversa noturna no pátio, não se empenharem em se comunicar na língua Krahô e viverem como se estivessem na cidade. Em resumo, para além das questões legais, tais homens não correspondiam às expectativas de seus sogros dado o sistema de parentesco uxorilocal Krahô. Sobre o *kupen* presente também caiu a acusação dele ter ameaçado de morte uma liderança da aldeia durante uma briga na *rua*.

Negando todas as acusações sobre si, o *kupen* presente se manteve quieto e quando teve oportunidade de falar se defendeu afirmando amar sua esposa e gostar de morar com os Krahô, sendo estes os reais motivos de estar entre eles. A reunião acabou com o *kupen* se comprometendo a ser mais presente nas atividades da aldeia e garantindo não estar foragido e nem ter jurado ninguém de morte. Dois dias depois o *kupen* se atrasou para chegar ao pátio, levando os homens a gritar por ele com zombarias, acusações e afirmações de incentivos.

As mulheres também fizeram uma reunião no salão junto do responsável da equipe de saúde. Elas também foram, no fim da tarde, colher tiririca para fazer artesanatos dado o grande potencial de conseguirem vendê-los à equipe de saúde.

Se eu tinha ido a Pedra Branca para entender como alguns Krahô interpretavam a intervenção da caravana do Povo Parrir em Manuel Alves, esse objetivo se perdia diante das negociações com agentes externos na própria Pedra Branca, a chegada da equipe de saúde bucal, a reunião sobre a permanência de *kupen* na aldeia e as demandas sobre minha pesquisa. Tudo me levava a observar como a alteridade acontecia, agora, sem ter o ritual

como pauta. O que estava em questão era o controle de acesso a aldeia, o serviço de saúde e o desejo de como os recursos devem chegar até eles.

É importante lembrar que os três *kupen* que foram pauta da reunião citada acima não foram os primeiros ou os únicos interessados em viver na aldeia. Como exposto neste trabalho, tive acesso a aldeia graças a um *kupen* que nela vive, Vitor. Em 2015, um casal de *kupen* também moravam e davam aula na escola da aldeia, porém foram trabalhar na escola de outra aldeia há alguns anos, além das demais funcionárias e funcionários da escola e do posto de saúde que tem na aldeia. Outros *kupen* também moram ou moraram nela. É importante marcar os vinte anos que Sérgio Domingues viveu em Pedra Branca e foi o responsável pelo resgate da machadilha<sup>67</sup>, assim como o tempo que muitos antropólogos e antropólogas estiveram nela durante suas pesquisas, como Júlio Cesar Melatti, Manuela Carneiro da Cunha, Ana Elisa Ladeira e Gilberto Azanha, Ana Gabriela, Yan Packer, Ana Carolina Abreu e muitos outros.<sup>64</sup> São muitas as pessoas que se dispõem a viverem nas aldeias junto com os Krahô, assim como são variadas as relações que são estabelecidas e seus objetivos, de ambos os lados.

Um outro caso é de João Pereira, que treina o time de futebol masculino da aldeia de Pedra Branca. Ele se denomina mestiço por seu pai ser carioca e mãe, Xerente. João Pereira é participante ativo da rotina da aldeia e é reconhecido como um dos melhores corredores da aldeia e *hôxwa*. Ele aprendeu a ser *hôxwa* com seu *keti*, Domingos Craté, Paulinho Parhý e Ahprac. João confirmou sua participação em alguma atividade promovida pelo filme Hotxuá, mas sem receber.

---

<sup>67</sup> Sobre a machadilha ver: <https://terrasindigenas.org.br/noticia/104150> . Acessado em 04 de jul de 2019.

<sup>64</sup> É importante ter ciência de que o contato dos Krahô com os *kupen* se dá há mais de 200 anos, como registrou Melatti (2009).

“[...]Eu não fui nesse filme, não. Esse filme que saiu no cinema, se vocês já viram eu no *hôxwa* e Paulinho. Tem eu no filme, com ele... Naquele dia, à noite, outro *mehĩ* zangou comigo ‘tomara que vá embora daqui’. Não é assim, não, porque seu irmão está contando com nós, você quer morar aqui. Porque todo o trabalho que eu faço, igualmente você que está fazendo esse projeto, eu também estou mexendo com esse projeto para lá. Primeiro que eu era segurança aqui e agora eu vou defender onde? No meio, para ninguém entrar. O projeto foi feito assim: Centro Cultural de Saúde dos Povos Indígenas, junto com a Witi Cate, junto com FUNAI, aldeia Pedra Branca, aldeia Rio Vermelho, aldeia Cachoeira. Entrou só as aldeias maiores [...] [Em São Jorge] Ganhei *poré*<sup>68</sup>, não do *hôxwa*. Do *hôxwa* que eu fiz foi incluso todas as coisas que o *Krahô* fosse fazer lá, as nações e os povos indígenas, não sei. Tudo o que fosse acontecer lá, representar, no final ia ter uma taxa, duzentos reais para cada pessoa. Teve, teve isso aí. Aí entrou o *hôxwa* no meio... o Ahprac estava junto. Só que aí foi um *hôxwa* muito bom que tinha muita gente, era no cinema. Eu acho que rolou truque. Eu e mais esse teu *keti* ficou de fora. Ganhamos nem um centavo [...]” (Comunicação oral)

O contrário dos outros *kupen* acusados de não fazerem questão de participarem da rotina da aldeia, João Pereira sempre se faz presente nas reuniões matinais e anima os jovens a participarem de eventos esportivos, além de ser um corredor de tora e se comunicar com grande fluência na língua *Krahô*. Seu *keti* é um dos velhos mais respeitados da aldeia e sendo irmão de Coricó, esposa de Paulinho Parhý, o legitima como *Krahô*. Seu discurso é diferente de qualquer outro indígena Xerente que passou a viver com os *Krahô* e neles se transformou. João Pereira se diz mestiço por causa de seu pai ser carioca. Contudo, sua postura perante os fazeres coletivos faz com que dele não seja apontada, agora, nenhuma postura de mesquinhez ou má fé em estar entre os *Krahô*, tanto que ele participa de eventos externos da cultura *Krahô* a representando, como em jogos de futebol, festivais etc.

---

<sup>68</sup> Poré é dinheiro na língua *Krahô*.

## 6.2- Povo Parrir

No ano de 2016 alguns artistas criaram uma rede de palhaços chamada Povo Parrir. Me refiro a eles enquanto uma rede de artistas porque os termos grupo ou coletivo não são cabíveis uma vez que os integrantes não formam um conjunto de pessoas que se propõe a desenvolver um trabalho contínuo juntas. O termo rede (LATOURE, 2006) parece condizer mais com a forma em que tais artistas se relacionam. O Povo Parrir é uma rede na medida em que as pessoas que por ele se organizam são de origens, profissões e interesses heterogêneas, o que acaba lhe dando a característica de conjunto de pessoas não determinado pela continuidade das ações de seus membros, mas marcado pelo agrupamento esporádico de palhaços e palhaças, entre si e com comunidades indígenas.

Na viagem de 2015 faziam parte do Povo Parrir seis mulheres e dois homens e em 2018, cinco mulheres<sup>69</sup>.

O Povo Parrir tem como referência de sua atuação a organização sem fins lucrativos Palhaços Sem Fronteira<sup>70</sup> (PSF), uma organização de origem catalã que promove ações humanitárias em locais de conflito político em alguns lugares do mundo. A idealizadora do Povo Parrir é a atriz palhaça Priscila Jácomo, que participou de atividades no exterior junto da organização PSF e também de cursos de palhaçaria com Ricardo Puccetti (2012). Interessada em conhecer os *hòxwa*, ela entrou em contato com a atriz pesquisadora Ana Carolina Abreu (2015), quem pesquisa essa prerrogativa ritual e lhe facilitou o seu acesso à Festa da Batata em 2015. A narrativa sobre o surgimento do Povo Parrir me foi cedida

---

<sup>69</sup> Ao todo, em 2018, visitantes não-indígenas eram 11 pessoas: eu, uma outra pesquisadora junto de dois alunos que por ela eram orientados em um projeto de extensão na UFT, um casal formado por uma antropóloga e palhaça e um fotógrafo e as integrantes da Caravana: duas palhaças de São Paulo, uma palhaça de Florianópolis, uma amiga dela que trabalha como produtora do SESC Santos e a irmã de uma das palhaças.

<sup>70</sup> É possível saber mais sobre essa organização no site: <http://palhacossemfronteiras.org.br/>

por Priscila Jácomo em entrevistas, a primeira em maio de 2017 e a segunda em julho de 2018. E baseando-me nessas informações que exponho o que vem a ser o Povo Parrir.

Priscila convidou algumas pessoas que se declararam interessadas em conhecer os *hôxwa* para acompanhá-la ao ritual do *Yetjöpi*, em 2015. Nas negociações dessa viagem entre Priscila e Ahprac, este pediu a ela que os convidados levassem suas roupas, maquiagens e acessórios de palhaçaria à aldeia, o que foi acatado, e durante o ritual Ahprac pediu para que os palhaços entrassem na dança junto dos *hôxwa*, como já foi exposto anteriormente. Me limito a apontar aqui que teria sido nesse momento que a rede de artistas começaria a se formar e tomar para si a missão de estreitar relações com outras técnicas de fazer rir, para além da palhaçaria de tradição europeia. E como os palhaços brincaram e dançaram com os *hôxwa* na Terra Indígena, em 2015, estes últimos iriam brincar e dançar no espaço habitual dos palhaços, os palcos. E assim, Priscila produziu junto do SESC São Paulo apresentações nas sedes de Santos, Campo Limpo, Campinas e no Centro de Pesquisa e Formação do SESC, em 2016. Dessas apresentações, estive presente na sessão em Campinas e tive acesso ao registro em vídeo da apresentação em Santos, que utilizarei como material a ser analisado.

O nome Povo Parrir surgiu de um mal-entendido linguístico entre os Krahô e seus convidados, já na segunda ida da caravana do Povo Parrir à Manuel Alves, em 2016. Sendo Priscila reconhecida como uma liderança dos convidados, as lideranças Krahô passaram a se referir a ela como *pahi*, que na língua Krahô significa chefia masculina. Para ter uma noção mais aprofundada sobre as formas de liderança dessa etnia é interessante ver Melatti (1973), onde o autor expõe que o termo *pahi* é referente à chefia masculina responsável pela mediação e manutenção das relações com o mundo externo da aldeia, enquanto a chefia feminina, nas mãos da mulher esposa do *pahi*, é chamada de *sodoma*, e a ela é conferido o poder de voto nas decisões por intermédio de seu marido. Me parece que aos Krahô o

reconhecimento da chefia, assim como o resguardo de uma determinada etiqueta, se torna fluído de acordo com o pertencimento e proximidade da pessoa à cultura Krahô (LADEIRA, 1982). Por isso, muito provavelmente, como as negociações precisaram ser diretamente entre Priscila e o *pahi* de Manuel Alves, sendo pouco prático se relacionar com ela como se relacionam com as lideranças femininas, chama-la de *pahi* não afetou em nada o sistema de chefia da aldeia e nem tencionou qualquer constrangimento por nenhuma das partes, até onde se sabe. Priscila foi reconhecida como a liderança de seu grupo assim como o homem Krahô que lidera a aldeia seria para o seu povo, como se o distanciamento cultural neutralizasse as questões referentes a etiqueta entre chefia de gêneros diferentes.

No momento em que percebeu ser chamada de *pahi*, Priscila associou tal termo nativo à expressão “para rir”, já que, quando dito rapidamente ouve-se “parrir”, como se eles estivessem usando uma qualidade sua como termo vocativo: aquela que é para rir. Mesmo descobrindo seu engano, ela compartilhou seu raciocínio com os demais artistas e então, eles mesmo, em tom de brincadeira e desconhecendo o sistema onomástico, reproduziram a forma em que a transmissão de nomes Krahô (LADEIRA, 1982; MELATTI, 1973 et al): o irmão da mãe dar o nome do garoto ou a irmã do pai dar o nome da garota. Seguindo a lógica do engano de Priscila, ela era “parrir”, então passaram a chamar a pessoa que canta bem de “pacantar”, a que tem facilidade de ir ao banheiro de “pacagar”, a outra de “panomear”, e assim por diante. E, indo mais além, se *pahi* é a chefia do povo Krahô, “parrir” Priscila seria a chefia do povo constituído por seus companheiros e companheiras, palhaças e palhaços, então, do Povo Parrir.

### 6.3- O palco, borrão de fronteiras e contextos

Com a intenção de visitar Manuel Alves e participar da Festa da Batata novamente, como tinha acontecido em 2015, Priscila produziu um projeto de apresentações ao SESC São Paulo que serviria para custear a viagem para a aldeia em 2016. Viu-se a possibilidade, que se efetivou, de alguns *hôxwa* de Manuel Alves virem a São Paulo compor o elenco das apresentações. Segundo Priscila, a divisão dos cachês dos palhaços participantes incluía uma parte para o custeio da viagem deles para a aldeia e outra parte para o custeio do cachê dos *hôxwa*. Nem todos os presentes nas apresentações chegaram a viajar à Manuel Alves. Isso é importante para termos uma dimensão de como essa rede de artistas se constitui, nem todos os que vão à aldeia chegam a participar das apresentações do Povo Parrir e nem todos que participam das apresentações teatrais vão à aldeia.

As apresentações aqui apresentadas como material etnográfico foram realizadas por um conjunto de artistas que estiveram na aldeia Manuel Alves no ano de 2015, mais alguns outros artistas convidados.

É comum na palhaçaria acontecer apresentações teatrais de números cômicos aleatórios sendo ligados por uma história fragmentada que acontece entre eles. Esteticamente, isso recebe o nome de cabaré, é a forma de uma apresentação cênica herdada dos *vaudevilles*<sup>71</sup>. Foram nos “Cabaré do Povo Parrir” que os *hôxwa* se apresentaram e que aqui é etnografado. As apresentações de 2016 não se limitaram a um único tipo de espaço cênico. A sessão realizada na cidade de Santos, por exemplo, foi feita em um teatro fechado, já em Campinas foi em um teatro de arena na parte externa da unidade.

---

<sup>71</sup> *Vaudeville* surgiu no século XV na França e foi um tipo de espetáculo onde eram apresentados números musicais, acrobáticos e declamações. No século XVIII, passou a ser reconhecido como próprio dos shows das feiras e entretenimento e, no século seguinte, torna-se um tipo de apresentação de variedades com tom jocoso.

Todas as apresentações desse cabaré seguiram a mesma dramaturgia, sendo ela, como é próprio da palhaçaria, aberta para improvisos. Nelas foram apresentadas cinco cenas com temas variados, como a embriaguez, o romance, o momento de um palhaço urinar leite para que seu bichinho de estimação o beba, um número que intercalou os demais, tematizando o cuidado de três palhaças com o planeta Terra e um número curinga, de algum palhaço ou palhaça convidada para a cada sessão. Coube aos *hôxwa* a abertura e fechamento do espetáculo, dançando “ao modo” da Festa da Batata.

A divulgação desses cabarés apresentou uma narrativa parecida à do filme Hotxuá, exaltando o encontro de palhaços e *hôxwa*, a comunhão construída pelo riso e a função pacificadora do mesmo. Nela pudemos ler:

“Nesse cabaré “Palhaços da Cidade” vão encontrar com palhaços Krahô para juntos celebrar o riso: porque se o erro é algo comum a todos os seres humanos, nesse espetáculo o ato de rir juntos transforma-se em um grande ritual.” (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO; 2016)

A seguir descreverei brevemente como aconteceram as sessões nas cidades de Santos<sup>72</sup> e Campinas. Eu não tive acesso às demais apresentações e, mesmo tendo algumas variações graças ao caráter aberto a improvisos de um cabaré, creio que isso não prejudique a análise, pois, como veremos, houve uma mesma dramaturgia base a ser realizada durante todas as sessões.

O espetáculo começa. Ismael Ahprac, um *hôxwa* da aldeia Manuel Alves, aparece no centro do palco ornamentado com pintura branca típica dos *hôxwa*, colares e tocando uma cabaça enquanto os palhaços, as palhaças e um outro *hôxwa*, Mário, um jovem *bantu*

---

<sup>72</sup> Eu tive acesso a essa sessão por meio de um registro em vídeo concedido gentilmente por Priscila Jácomo. Na sessão na cidade de Campinas eu estava presente como espectador e também tive acesso ao seu registro.



de Ahprac, entram pela plateia e se posicionam no palco em fileira. Enquanto Ahprac toca a cabaça os demais reagem ao som tremendo seus corpos até que ele pega um maracá e toma a frente da fila de palhaços. Eles o seguem se mexendo de forma a parecer um sacolejar. Em seguida de Ahprac, o segundo da fila é Mário. Podemos perceber que enquanto Ahprac toca o maracá é Mário quem determina como será a movimentação do corpo que os palhaços devem imitar e quando Ahprac para de tocar é ele quem determina o que deve ser feito. Ahprac propõe movimentos corporais que parecem desconexos, como dar palmadas em sua própria bunda. Isso reverbera nos palhaços de forma exagerada, que batem um na bunda do outro. Ahprac avista algo no fundo da plateia e essa ação também é acompanhada pelos demais. O objeto de estranhamento é um outro indígena que vem do fundo da plateia. Este sobe no palco munido de um maracá, de cocar e pintura no rosto com motivos triangulares, diferente do habitual aos Krahô. Este é um mestre de canto Cariri Xocó, um povo que também tem relações estreitas com o Povo Parrir, que os espanta para as coxias ao tocar seu maracá<sup>73</sup>. A apresentação segue para o próximo número.

O próximo número é de uma palhaça-galinha que choca seu ovo e cuida dele com muito cuidado. A graça desse número, para além do fato de uma palhaça estar vestida de galinha e mimetizar corpo e voz de ave, é sua conversa com a plateia sobre seus cuidados de mãe para com o seu filho-ovo. A palhaça-galinha altera seu humor, nervosa, aperta uma mamadeira que esguicha água nos espectadores e logo percebe que duas pessoas estão prestes a roubar seu filho-ovo. São Ahprac e Mário que o capturam enquanto os demais palhaços entram em cena e jogam o filho-ovo um para o outro até Ahprac o deixa cair. Ele se quebra no chão e todos saem correndo.

---

<sup>73</sup> O Povo Parrir também promove atividades, como visitas a aldeias, parcerias na realização de cabaré e ações humanitárias junto do povo Cariri Xocó. Quando a parceria cênica do Povo Parrir é com os Cariri Xocó o cabaré recebe o nome de Cabaré do Povo Parrir e Pacantar, fazendo referência ao povo Cariri, conhecido por seus cantos, muitos desses difundidos em rodas de samba de coco.

O número seguinte é o número que costura todos os demais: há um embrulho no centro do palco, é um bebê abandonado. Aparece uma palhaça disfarçada atrás de uma caixa de papelão, outra disfarçada em um saco de lixo e uma terceira, atrás de um espanador de pó. As três apanham o bebê, que futuramente se revelará ser o planeta Terra. Não é possível, enquanto espectador, saber se há alguma relação semântica entre esses dois primeiros números, se o embrulho deixado no centro do palco seria o filho-ovo da palhaça galinha outrora raptado pelos indígenas ou se era outro bebê, uma vez que pode ter sido tanto um acidente quanto algo já previsto na dramaturgia o momento em que Ahprac quebrou o filho-ovo. Ter certeza sobre isso, talvez, não seja tão relevante no momento, levando em consideração que o que aconteceu na apresentação torna-se mais significativo do que o que havia sido planejado uma vez que o que se passou no palco foi o que pode ser absorvido pelos espectadores, que interpretaram à sua maneira de acordo com as condições apresentadas.

O cabaré segue sem que a cena da caixa no centro do palco seja desenvolvida, o que acontecerá só mais adiante. Na próxima cena uma palhaça se embriaga e, interagindo com um homem da plateia, o namora. Isso é seguido por uma coreografia das três palhaças que antes se escondiam, com um bebê-planeta. Após isso, o próximo número é de uma outra palhaça que procura e encontra alguém na plateia para se casar. A graça neste número estava na forma da escolha do noivo, que foi escolhido através de um jogo de sorte completamente enviesado pela palhaça. Talvez, propositalmente, na sessão realizada na cidade de Santos, o noivo acabou sendo o homem mais velho em detrimento dos outros dois candidatos mais novos. Outro ponto chave desse número nessa apresentação foi, depois da escolha do noivo, os outros dois pretendentes se abraçarem propondo uma junção homoafetiva, o que foi desfeito pela palhaça que logo propôs que um deles fosse o padre responsável pelo voto de casamento e o outro, um fotógrafo.

Depois dos votos de casamento começou uma festa com todos os demais integrantes do cabaré. Esse é um momento importante a ser observado, pois é servido aos palhaços, *hôxwa* e plateia uma bebida preparada por um dos palhaços, enquanto todos dançam a música “Palco” de Gilberto Gil, palhaços e *hôxwa* à sua maneira, até que um dos palhaços propõe um brinde, que transcrevo na íntegra:

“Um minuto, um minuto, um minuto, um minuto, um minuto, por gentileza. Gostaria de aproveitar esse momento de celebração do amor, dos matrimônios e aproveitar o ensejo para fazer um brinde. Um brinde à família universal que são os Humanos sobre a Terra. Senhoras e senhores, todos os convidados para esse momento maravilhoso, eu gostaria de celebrar, juntamente com o matrimônio, a consciência de que todos nós somos da mesma família e é por isso que estamos aqui celebrando o casamento de mais um primo e uma prima junto, tá? Então, um viva à nossa família: HEEEEY. [Todos gritam HEEEEY] E eu gostaria de lembrar que hoje estamos reunindo uma parte da família, a parte mais boba da família, a parte mais tonta, a parte mais inadequada da família de todos nós. E dentre vocês que estão, aí [em direção à plateia], no nosso maravilhoso e sagrado encontro desse local, deve ter também alguns tontos. Quem é bobo levanta a mão? [A plateia e os demais palhaços reagem] Olha lá, gente, é muito bom se reconhecer por si próprio. Muito bom. Muito obrigado. Que vocês se reconheçam porque dentre todas as culturas, todos os povos, independente da geografia, do local que se encontra, existe o palhaço. E hoje estamos celebrando neste casamento um encontro de nós, palhaços da cidade, com essas maravilhas que vieram nos presentear com a sabedoria, os palhaços da floresta. Uma salva de palma aos nossos *hôxwa*! [A plateia e os demais reagem] Que a alegria esteja sempre pulsando nos corações de todos os valentes, aqueles que acreditam que a graça e o humor é uma verdadeira arma para se viver melhor. Saúde!”

Ao fim desse discurso uma palhaça pergunta ao palhaço que preparou a bebida qual foi a sua receita. Ele revela que a receita secreta de família é “sucueca”, bebida feita do molho de uma cueca de seu pai. Todos no palco reagem e a palhaça que estava curiosa com a receita se enraivece e começa a passar mal, o que se ameniza quando um rapaz da plateia “um homem alto, forte, barbudo, regatinha” – como anuncia o palhaço insinuando interesse sexual no rapaz – a socorre. O número segue com o homem massageando a palhaça e a

segurando enquanto o palhaço tira de sua boca fitas coloridas, como nos shows de mágica. Desesperado ele anuncia ter tirado suas cordas vocais. O número acaba com ela correndo atrás dele e o rapaz, voltando para a plateia.

O cabaré continua com o número de um palhaço com trajes e comportamento interiorano. Ele traz, com afeto, um bichinho em suas mãos. Então ele pega uma tigela, a põe no chão, abre o zíper de sua calça e retira seu pênis de tamanho descomunal, abre uma caixa de leite, deposita a bebida em uma bolsa dentro de sua calça que causa o efeito de que urina o leite na tigela, para que seu bichinho o beba. A apresentação continua com uma coreografia das três palhaças e o bebê-planeta. O tema dessa coreografia é a parada cardíaca do bebê-planeta. Enquanto elas procuram fazer o procedimento médico adequado para mantê-lo vivo, sempre, alguma delas o deixa cair, agravando ainda mais a saúde do bebê-planeta. Elas conseguem salvá-lo e, em comemoração, o jogam para o alto, passando da mão de uma para a outra, para a plateia e para os demais palhaços que começam a entrar no palco. Quando o bebê-planeta chega às mãos da palhaça galinha, ela o entrega a Mário, o *hòxwa* mais jovem. Há o que cenicamente é chamado de suspensão na energia cênica e um clima de expectativa é gerado. Esse momento sugere que a quebra do filho-ovo, no começo do cabaré, tenha sido um acidente e que a dramaturgia da apresentação tenha sido sobre um filho capturado por indígenas, o filho se revela o planeta Terra, que é encontrado e cuidado por três palhaças-guardiãs-heroínas a muitos custos e que, no final, teria retornado a sua genitora que, reconhecendo a legitimidade dos raptos, o entrega nas mãos destes o bebê-planeta. Porém, essa é apenas uma leitura possível do que foi apresentado. No fim, todos voltam a formar uma fila indiana com Ahprac a encabeçando, que segue até a parte externa do SESC Santos, onde há uma fogueira acesa e todos e todas dançam ao som do maracá de Ahprac. A apresentação se encerra com Ahprac, Mário e o cantador Cariri Xocó agradecendo e apresentando suas etnias.

O cabaré na cidade de Campinas não teve uma dramaturgia tão diferente da apresentada em Santos. Porém, algumas diferenças são relevantes.

A primeira diferença é que o espaço cênico dessa sessão não foi uma sala de teatro fechada, foi um teatro de arena. A unidade do SESC Campinas possui um teatro italiano, um teatro de arena e um galpão onde é possível montar estruturas para apresentações de linguagens variadas. A escolha por fazer o cabaré no teatro de arena foi para que pudessem ascender a fogueira no palco sem que precisassem ir até a rua, como aconteceu na unidade da cidade de Santos. Outra diferença foi Ahprac ter usado, dessa vez, um microfone *headset*, o que possibilitou que ele se comunicasse com público usando a fala. Nenhum dos outros integrantes usou um microfone *headset* das outras vezes. Os únicos que tinham microfone eram dois palhaços que cantavam e tocavam em determinados momentos, um deles anunciava o casamento exposto há pouco. Do restante, os demais integrantes, quando fizeram uso da voz, o fizeram sem a utilização de microfones<sup>74</sup>.

Tanto no ritual do *Yetjopi* quanto nas sessões dos cabarés os *hõxwa* performam de forma mimética, sem fazer uso da oralidade (LIMA, 2010). Ahprac não fez piadas verbalizadas, como os demais integrantes do cabaré, mas ele pôde pronunciar alguns discursos e explicar com suas palavras o que estava fazendo ali<sup>75</sup>.

A terceira diferença foi a ausência de um terceiro indígena, de outra etnia, na apresentação. Nessa sessão os únicos indígenas eram Ahprac e Mário. Com essa ausência

---

<sup>74</sup> Uma das principais diferenças entre a manifestação do humor dos *hõxwa* e a dos palhaços, apontada por Ahprac, é o uso exacerbado da linguagem oral na palhaçaria clássica, que também é um fator que a diferencia da técnica do *clown* herdado de Lecoc. Muito disso pode contribuir para este trabalho ao considerarmos que o início da palhaçaria no Brasil se deu de forma próxima do humor verborrágico presente nos shows de variedade norte-americanos do fim do século XVIII e, que nas últimas décadas do século passado, passou à toma como referência as formas cômicas institucionalizadas em escolas de teatro europeias do fim do século XX, que passam explorar narrativas cômicas independentes do verbo.

<sup>75</sup> Infelizmente não é possível que seja exposto e analisado aqui o que Ahprac disse nas sessões, pois o registro em vídeo foi editado pela equipe do SESC São Paulo com o áudio cortado, como precaução de possíveis problemas com a circulação indevida desse material e as leis de direitos autorais.

Ahprac foi quem conduziu a todo momento a fila de palhaços, como faz o tocador de maracá durante o momento do ritual do *Yetjöpi*, à frente dos demais, chacoalhando o instrumento e seguido por um *hõxwa* que determina a movimentação dos demais. Este posto foi tomado novamente por Mário. Ahprac os espantava, todos corriam para a coxia. Eles retornavam, seguiam o maracá de Ahprac, que os espantava e todos corriam para a coxia. Isso se repetiu três vezes.

Outra diferença foi a presença de Ricardo Puccetti, substituindo o número da galinha-palhaça apresentado no SESC Santos. O número apresentado pelo palhaço de Puccetti, de nome Teotônio, foi uma interação entre ele, Ahprac e Mário, de forma parecida ao que foi registrado no filme *Hotxuá* (2009). Como essa interação foi baseada no improviso, como apontou Puccetti em comunicação oral na ocasião da exibição do filme *Hotxuá* (idem), no SESC São Carlos, em 2015, os acontecimentos dependeram das condições dadas. Na aldeia elas se deram, na maior parte do que podemos apreender do filme, graças aos objetos que estavam dentro da mala de Teotônio, que foram usados de maneira criativa tanto por Ahprac quanto pelo palhaço. Já no cabaré apresentado em Campinas eram apenas os três no centro do palco. Isso os obrigou a interagir com seus respectivos corpos, como eu transcrevo a seguir:

Depois da última vez em que todos voltaram para a coxia, retornaram apenas Mário e Teotônio, este último seguindo e imitando a forma de andar do primeiro, erguendo os joelhos exageradamente e postando a coluna para frente. Depois empinando a bunda e estufando o peito, o que Teotônio teve dificuldade de acompanhar, se contorcendo para conseguir se manter na postura. Enquanto isso, Ahprac tocava o maracá e sua movimentação não afetava a interação dos outros dois, que andavam em círculos até o momento em que Teotônio fez uma dancinha, como se debochasse, para Mário, que foi até ele e lhe chutou por debaixo das pernas. Teotônio revidou batendo na bunda de Mário. Este

emburrando-se foi até Teotônio e o pegou pela gravata, este último pegou o colar de Mário e ambos caminharam pelo palco. O tom do jogo entre ambos mudou, se antes era de rivalidade, começaram a encenar um passeio de namorados. Enquanto Mário segurava com uma mão a gravata de Teotônio, com a outra segurava a sua bunda. A reação de Teotônio, então, foi segurar o pênis de Mário, que reagiu se esquivando. Ahprac e Teotônio se encontraram no centro do palco, o primeiro se aproximou do outro encostando suas barrigas e começaram a dançar juntos como um casal. Ahprac fez referência ao sapato de Teotônio, que não entendeu a proposta. Teotônio manteve-se com um braço abraçado a Ahprac e, com o outro braço, com Mário, e os três começaram a andar juntos exageradamente. Ahprac rapidamente fez menção aos sapatos de Teotônio e este, pareceu, não soube o que fazer. Os três foram para a coxia e o cabaré seguiu com a mesma dramaturgia dos demais.

No SESC Santos a contrarregragem ficou sob a responsabilidade de um rapaz da produção que não estava caracterizado de palhaço e que, também, não interferia no desenvolvimento da apresentação. Já no SESC Campinas foi Teotônio o responsável em recolher e colocar os objetos cênicos dos números no palco, sempre de forma cômica. Em alguns desses momentos ele surgiu acompanhado dos *hôxwa*. Mário atrás dele segurando a sua cintura. A caminhada de ambos sugeriu ora um trem e noutra, uma enrabada. A tarefa era recolher jornais que estavam no chão. Teotônio percebeu a situação, olhou para Mário, que o olhou, e ambos pareceram começar uma negociação utilizando apenas movimentos de cabeça. Teotônio estrategicamente se virou abraçando a cintura de Mário e nele fez cócegas. Eles se separaram. Teotônio, sem utilizar-se da fala e nem das mãos, mas, sim, da língua, mandou Mário pegar os jornais. Ambos enrolaram e Teotônio decidiu agachar-se para pegá-los. Mário rapidamente o enrabou. Teotônio se assustou. Eles observaram uma criança que estava próxima a eles, pegaram os jornais e uma taça deixada pela palhaça que se embriagara e saíram.

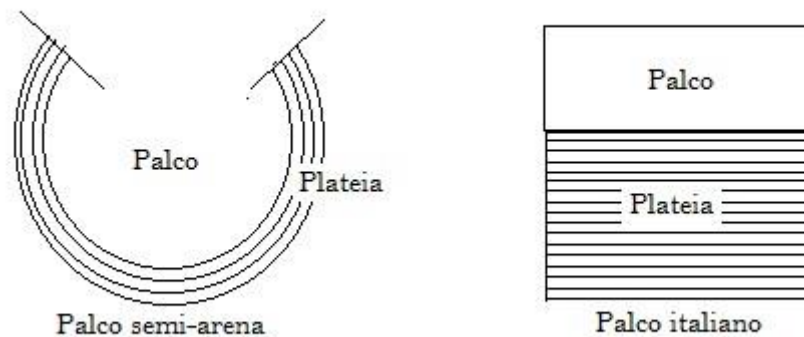


Figura 24 - Tipos de palcos tradicionais

O protagonismo de Mário nesse cabaré foi marcante. Em seguida da interação entre ele e Teotônio, Mário retornou ao palco para brincar com os palhaços-músicos. Enquanto eles tentavam tocar e cantar uma música, Mário apontava ao cantor uma flecha, o que causou espanto em seu alvo. Mário chegou perto do palhaço-cantor e o cutucou com sua flecha, nas nádegas. O seu alvo reagiu pegando em seu pênis. Ele se distanciou e ofereceu seu arco e sua flecha e quando o palhaço-cantor tentava pegar os artefatos Mário os retirava de seu alcance, até o momento em que o palhaço-cantor avançou e apertou os seus mamilos. Foi assim que ele conseguiu tirar a arma de Mário, que retornou para a coxa e o espetáculo seguiu sem alterações dramáticas muito relevantes.

Durante uma conversa, Priscila, a idealizadora dos cabarés, me apontou uma dificuldade superada durante essa temporada de apresentações, em 2016, adicionando mais uma diferença entre as comichadas dos *hõxwa* e da palhaçaria. Segundo Priscila, nas primeiras apresentações foi percebida uma certa dificuldade, e até mesmo incômodo, vindo dos *hõxwa* em relação a como se dava a estrutura dramática das apresentações. Essas sendo estruturadas por uma sequência de cenas determinada de maneira a construir uma



narrativa que era fixa, mesmo permitindo a existência de improvisos e interferências externas (como o caso da menina durante a cena em que Mário enrabou Teotônio), contrastava com a forma dos *hôxwa* se apresentarem em torno da fogueira durante o *Yetjopi*. Priscila disse sobre a inquietação de Ahprac diante da necessidade de se regular o tempo de apresentação e da dramaturgia, mesmo que contando com improvisos, ser fechada e cada palhaço e palhaça ter seus números separados, o silêncio necessário nas coxias, a existência de coxias e o respeito máximo à proposta dramaturgical.

Tudo isso é externo à performance indígena. Os *hôxwa* possuem uma dramaturgia construída durante a interação que acontece no ato performático (LIMA, 2010), ou seja, durante o encontro do tocador do maracá o primeiro da fila, os demais *hôxwa* e o espectadores. O que delimita essa dramaturgia é a intenção de celebrar o conhecimento adquirido da batata mítica e o riso dos espectadores. Enquanto o conhecimento é o que deve ser exposto como apresentação, é o riso que dita o tempo, a frequência e a qualidade do que é apresentado. Isso é muito diferente da estética proposta nas apresentações cênicas, pautadas no tempo, espaço e qualidade como quesitos construídos em momentos anteriores às apresentações, como estamos acostumados, em forma de texto.

Transpassando isso para a linguagem sobre forma e conteúdo, o riso seria o primeiro e o conhecimento, o segundo. Essa afirmação pode caber tanto para os indígenas quando para nós, porém com ressalvas. Pensando na estética cômica indígena, não há improviso. Seria um tanto equivocado dizer que a performance dos *hôxwa* tem a forma de um improviso porque, em primeiro lugar, improviso pressupõe que haja um hiato em meio a uma dramaturgia, como se ele fosse um preenchimento de um espaço vazio que existe apenas pela permissividade daqueles que determinaram o que deve ou não compor a dramaturgia e, assim, o improviso é tudo, menos o que fora planejado em forma de texto.

Na performance dos *hôxwa*, pelo menos como pude perceber até agora, não há dramaturgia. O que há é uma permissividade em manipular o corpo de maneira mimética à forma da Batata e dos outros tubérculos míticos se movimentarem, assim como a forma de agir contrastante à etiqueta do cotidiano da aldeia Krahô. O que deve acontecer em torno da fogueira fica, assim, a cargo do *hôxwa* que encabeça a fileira, dependendo mais de suas intencionalidades e capacidades do que de acordos prévios. Por isso, se não há uma dramaturgia, como a entendemos, não é possível dizer que a performance dos *hôxwa* é um improviso. E deduzo que, Ahprac tendo estranhado a dramaturgia como o fio condutor das apresentações dos cabarés, ele não teria identificado os momentos de improviso como algo suficientemente próximo de sua performance no *Yetjöpi*.

Isso fez com que a dramaturgia sofresse algumas alterações no sentido de que algumas entradas e saídas entre os números possibilitassem maior improvisação, principalmente por parte dos *hôxwa*. Por isso, muito provavelmente, pudemos perceber um maior protagonismo de Mário na apresentação em Campinas, diferente da de Santos. A solução dramaturgica para a demanda dos indígenas, pelo o que podemos perceber nos registros, foi a função da contrarregragem deixar de ser feita por um contrarregra e ficar sob responsabilidade dos próprios palhaços e *hôxwa*. Isso nos diz muito sobre a porosidade da dramaturgia palhacesca, porém não só isso. Ahprac ter começado a usar um *headset* também nos aponta para a tolerância à mudança e à manipulação de técnicas heterogêneas em favor do “melhor desempenho” dos palhaços, das palhaças e dos *hôxwa*. Essa permissividade e porosidade possibilitou que, já se constituindo um espaço híbrido e com fronteiras indeterminadas, Ahprac utilize-se da fala em sua apresentação.

Um dado presente na dramaturgia dessas apresentações precisa ser destacado, que é a recorrência do tema casamento nos números. Se pude identificar que o cabaré foi construído por oito números, dois deles foram protagonizados por palhaças encontrando

seus pares amorosos na plateia, um terceiro número sugerindo um xaveco de um palhaço direcionado a um homem da plateia e este último sendo o responsável por “relaxar” uma palhaça que passava mal. Em um desses números, o único em que o matrimônio é consumado, há um discurso onde é exaltado a união religiosa entre aqueles que são reconhecidos como primos junto do fato desta celebração ser sobre “a consciência de todos partilharem da existência humana sobre a Terra e em um local sagrado”, o palco, no caso, na presença da parte mais inadequada da família. E, o mais importante, o matrimônio comemorado, antes de tudo, se revela “*um encontro de nós, palhaços da cidade, com essas maravilhas que vieram nos presentear com a sabedoria, os palhaços da floresta*”. Antes de tudo é preciso lembrar que o matrimônio encenado foi a representação de uma união heterossexual entre uma palhaça e um homem da plateia. Ali, os indígenas apenas comemoravam a união partilhando de um ritual cristão, ora em um palco italiano e noutra, em uma estrutura cênica de tradição grega.

A frase citada acima nos é rica pelo fato de deflagrar muito do imaginário popular sobre os povos indígenas e, mais especificamente, o lugar reservado aos *hôxwa* no interior deste imaginário. Nela é reconhecida a condição de que o espaço urbano e a floresta fazem parte de um mesmo planeta, a Terra, e que isto é o suficiente para que indígenas e não-indígenas sejam classificados como humanos, porém nos é sabido que no mundo ameríndio a condição social de pessoa se destaca da condição natural humana e que isso depende de uma sucessão de técnicas de afinização e consanguinização manipuladas a todo o momento da vida. Enquanto a condição humana, em sua concepção ocidental, garantiria uma simetria entre todas as pessoas, já que compartilham de uma mesma natureza, a condição de pessoa indígena pressupõe relações assimétricas que, no limite, se resumem na relação de predação (VIVEIROS DE CASTRO, 2002; FAUSTO, 2002). Logo, no discurso que declara igualdade entre o mundo ameríndio e não-indígena, a particularidade da condição de

existência da pessoa indígena na terra se torna obliterada em favor do ideário de equilíbrio moderno. Precisamos ter em mente que esta fala foi proclamada por um artista que estava ocupando a posição de palhaço e articulando os conhecimentos a partir de suas experiências e aprendizagens, se aproximando mais do discurso do senso comum e menos do discurso antropológico, para um público heterogêneo. E, por isso, reforço seu embasamento no discurso do senso comum que afirma que indígenas e não-indígenas são iguais e que é possível tratar seus modos de produção de vida e conhecimento como semelhantes. Porém, o discurso não exalta apenas a similitude dos presentes diante de suas condições de habitantes da Terra; mais importante do que isso, a fala põe em jogo a condição de “tolos”, “bobos”, “inadequados”, “palhaços”, “maravilhas” e “valentes” daqueles que estavam em cima do palco. Ou seja, no interior da humanidade, o que é destacada pela condição menos civilizada, deflagrando uma assimetria no interior da condição humana que, mesmo concebida sob o pensamento ocidental, distingue espaços apropriados de acordo com as adequações dos corpos nela presentes.

A questão espacial no julgo da condição humana é algo a ser pontuado, pois ela não marca apenas aqueles que dividem a mesma natureza como também distingue os espaços habitados de acordo com o conhecimento que acompanha esta condição. Quanto mais próximo espacialmente mais fácil é o reconhecimento da humanidade e, assim, a similitude com o avaliador. Assim o foi durante o surgimento da antropologia, em meio ao pensamento que considerava os povos aos quais tomava como objeto de estudo selvagens, aqueles que vivem na selva, com outra cultura (mas não civilização). Porém, a dependência da condição humana à espacialidade também se reporta a proximidades ou distâncias culturais, como foi o fato de Priscila Jácomo poder ser *pahi* mesmo não tendo a condição primária de ser homem, e ser reportada como homem. Sobre isso é importante lembrar também que a figura

do palhaço até o século XX se associou ao corpo inadequado para uma sociedade que se constituiu baseada em pensamentos burgueses e cristãos de civilidade.

Voltemos ao discurso, aquele que celebra “*o matrimônio das partes mais inadequadas da família... um encontro de nós, palhaços da cidade, com essas maravilhas que vieram nos presentear com a sabedoria, os palhaços da floresta*”. Aos indígenas coube a posição de convidados, externos ao ambiente em questão, as maravilhas, que reconhecendo a condição de pessoa de seus anfitriões urbanos e lhes propondo a amistosidade, os presentearam com o conhecimento da sabedoria. E diante da dúvida sobre o que seria essa sabedoria, podemos deduzir que seja a comicidade que, no limite, foi aprendida com os tubérculos. Deduzo que o distanciamento entre os palhaços, pessoalizados no orador do discurso, e os *hôxwa* nesse momento se duplica e se intensifica. Torna-se o distanciamento entre os palhaços profissionais urbanos e os tubérculos míticos da roça Krahô, mediado pelos *hôxwa*.

Em 2019 houve uma outra turnê do Povo Parrir nas unidades do SESC-SP dentro da programação “Abril Indígena”. Nas apresentações os *hôxwa* de Manuel Alves compuseram uma dramaturgia junto de indígenas Cariri Xocó e artistas não-indígenas. Por economia de espaço não transcreverei essas apresentações aqui, apenas aponto que a relação entre indígenas e não-indígenas e as reverberações do que acontece na aldeia marcam as performances nos palcos. Nestas apresentações a dramaturgia era marcada pelo conflito entre indígenas e fazendeiros pelo direito a terra.

#### 6.4- *E o palhaço*

Etimologicamente as palavras *clown* e palhaço são distintas, mas não antagônicas.

*Clown* tem origem germânica, “clod”, que significa camponês ou rústico, enquanto palhaço, do italiano “paglia”, vem de palha, em referência ao cômico de roupa feita com o mesmo tecido usado em colchões (BOLOGNESI, 2003; SACCHET, 2009). Podemos observar que ambas as palavras, com seus significados, dizem respeito àquele que visualmente está inadequado, fora dos padrões da moda, e, assim, ridículo.

Diante de uma abordagem histórica sobre o que seja aquele que carrega uma máscara vermelha que cobre apenas seu nariz, Mario F. Bolognesi (2003) nos mostra que falar de palhaço, como o conhecemos no Ocidente, é fazer referência a muitas figuras cômicas apropriadas e resumidas em apenas uma, o tal palhaço. Este teria surgido em meio à necessidade do circo burguês moderno de juntar suas suntuosas apresentações equestres com outras formas de entretenimento para garantir o sucesso de bilheteria, que dependia da burguesia ascendente do século XVIII (Ibidem, idem). Estas formas eram próprias de saltimbancos e artistas de rua (acrobatas, malabaristas, prestidigitadores, aramistas, atores etc.) com especialidades distintas e força cômica, como o caso das representações da *commedia dell'arte*, que por meio da construção e interação de personagens baseados em arquétipos presentes na sociedade europeia mantinham o caráter cômico da apresentação baseada em um *canovaccio*, roteiro aberto para improvisações – esta é uma influência presente até hoje na construção das figuras cômicas em questão. O desenvolvimento do palhaço, como principal figura cômica do circo, se confunde com a consolidação deste espaço como entretenimento característico da burguesia que se consolidava junto da modernidade. A itinerância do circo apresenta-se, então, como antídoto à constante necessidade de inovação do espetáculo que a sociedade moderna exige, sendo também aquilo que agrega à lona um ar misterioso que desperta a curiosidade. Pois de onde estaria vindo e para onde viria? Ou até, como assegurar-se em uma cultura tão peculiar sem um espaço fixo delimitado? Estas questões são pertinentes não só ao espaço do circo, mas aos

seus artistas, melhor representados pela figura do palhaço (aquele sem lugar fixo, que não pertence a lugar algum, que nos instiga e amedronta por sua liberdade e desapego) (BOLOGNESI, 2003, 54).

Esta apropriação da cultura popular ao entretenimento burguês pode ser visto como uma das divergências entre aqueles que defendem uma separação ideológica entre Clowns e Palhaços no Brasil atual. Fato que merece ser melhor explorado, cabendo questionamentos sobre cooptação da manifestação popular pelo mercado do entretenimento das grandes capitais, nos termos gramscianos, ou, até, uma tentativa de colonização eurocêntrica das formas e processos de criação. Pois, como nos adverte Andréia Pantano (2007, p.24):

“...podemos dizer que o circo não era de todo aristocrático, pois a simples presença dos saltimbancos, errantes por natureza, aponta para uma arte também popular, uma vez que os artistas não escolhiam lugar para se apresentar.

Essa questão é ambígua: os números circenses daquele momento expressavam os anseios da burguesia e eram destinados somente para esse público; porém, quem realizava essas proezas eram os saltimbancos, os artistas de rua.”

Durante o século XIX as companhias de circos emigraram da Europa a procura de novos públicos nas Américas e encontraram aqui grandes possibilidades de agregar a cultura deste continente nos espetáculos, incluindo as peculiaridades e exigências do público de cada localidade para garantir maior bilheteria (BOLOGNESI, 2003; THEBAS, 2005). Estas famílias circenses europeias acostumadas com uma educação tradicional informal, baseada na transferência de conhecimento pela via oral, construíram cada uma à sua maneira uma organização social que os mantiveram multifacetados – todos tinham mais do que uma função, aquele que ficava na bilheteria era o mesmo que montava o globo da morte e era o acrobata (BOLOGNESI, 2003). Isto fez com que no Brasil o circo tivesse uma configuração peculiar, batizada de circo-família (SILVA, 1996).

Por conta disto, Bolognesi nos afirma que, assim como aconteceu em outros territórios da América, a permanência das companhias circenses no Brasil exigiu o fortalecimento e preservação de seus costumes concomitantemente à apropriação das características do público e artistas brasileiros agregados (BOLOGNESI, 2003). Este autor chega a garantir que “Os palhaços brasileiros da atualidade não têm mais as características dos primitivos clowns, embora tenham absorvido muitas das proezas por aquelas desenvolvidas” (Ibidem).

Os tipos europeus de palhaço, como nos aponta Bolognesi, são tipos cômicos que potencializam o humor de suas apresentações através do antagonismo que suas características representam. É da tradição europeia a divisão entre clowns Brancos e Augustos, uma tipologia básica de acordo com as potencialidades à imbecilidade de cada comediante. Enquanto Augusto seria aquele que representa a marginalidade no âmbito social e intelectual, o Branco seria sua oposição, a personificação da racionalidade e da ordem. O clown Branco é trajado de elegância revelando uma “pureza romântica, melancólica, sentimental e rica em plasticidade do Pierrô” (Ibidem, idem), personagem da *commedia dell'arte*, que, muitas vezes, opta por vestir-se de um nariz da cor preta. O clown Augusto, representante do grotesco e do desajuste social, é caracterizado pela maquiagem exagerada, roupas antiquadas e comportamento ingênuo e efusivo, muito relacionado ao alcoolismo e à loucura. A caracterização destas figuras é uma das formas de identificar seus status e personalidade nesta relação.

“A dupla Augusto e Clown Branco, então, veio a solidificar as máscaras cômicas da sociedade de classes. O Branco seria a voz da ordem e o Augusto, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial (no geral, a roupa do Augusto é um macacão bastante largo.” (BOLOGNESI, 2003; 78)



A maior flexibilidade de personificação para o Augusto, até mesmo por causa de sua característica transgressora das normas impostas pelo Branco, possibilitou o surgimento de outros tipos de clowns a partir de sua imagem.

“A cultura popular do nosso país atribui novos elementos a essa figura, muito mais colorida, de maquiagem mais exagerada e com um repertório próprio, que agrega conteúdos regionais aos universais... No circo brasileiro da atualidade é raro encontrar algum clown Branco, talvez porque a figura de lantejoulas, elegante e aristocrática não se encaixe em nossas referências culturais.” (ARAPIRACA e SIUFI, 2009; 23-24).

Pode ser esta a causa da constatação de Bolognesi sobre a ausência de clowns brancos nos circos brasileiros, pois, como o mesmo indica, a importância e possibilidades de atuação do palhaço nos circos brasileiros dependem do tamanho e gênero do espetáculo que agrada o público, já que as companhias podem optar por espetáculos circenses (com números circenses, como lira, tecido, globo da morte, acrobacias, malabarismo, mágica, palhaçaria e afins), circo-teatro (representação de uma dramaturgia popular), shows musicais, ou em uma mesma sessão mais de um destes gêneros (BOLOGNESI, 2003).

Assim, podemos compreender que os palhaços brasileiros no início do século XX foram arquétipos construídos a partir de uma tradição popular europeia que, em terras americanas, agregaram características e anseios de seu novo público – fato que explica também o fascínio dos artistas modernos brasileiros pela figura do palhaço. A partir desta identificação entre artista e público, o palhaço mantém suas características de transgressão e inversão da ordem revelando as contradições da sociedade moderna. Pois, o palhaço não é apenas o torpe, o antiquado, mas também aquele que revela as desigualdades e inaptidões sociais, o que o aproxima ideologicamente das camadas populares.

É importante ressaltar que a formação de palhaços de circos tradicionais, tanto brasileiros quanto europeus, até então, dava-se de forma oral e a partir da vivência que o

iniciado tinha dentro e fora do picadeiro. Geralmente o ofício de cômico era mais voltado aos mais velhos, depois que perdiam a capacidade de executar suas habilidades circenses, ou uma herança àquele que acompanhou a trajetória de seus anciãos palhaços. Em ambos os casos, ser palhaço era uma questão de treino diário a partir do cotidiano do próprio circo e da relação com seus artistas e números (SILVA, 1996). Mesmo nunca tendo entrado no picadeiro como palhaço antes, o herdeiro já sabia as gags, as entradas, as formas de agradar o público e ocupar o espaço do picadeiro graças às observações e a proximidade com os artistas mais velhos.

“Devido à incansável itinerância, todos os recursos ou saberes necessários à vida circense desenrolava-se sobremaneira de baixo da lona, tal como reparar os instrumentos necessários ao espetáculo, consertar os meios de transporte e até mesmo dar à luz a geração vindoura... Neste ambiente o papel da criança sempre foi fundamental. Desde muito cedo ela estava em contato com as experiências e os saberes circenses inerentes à estrutura do circo-família”. (ANGELO, 2009; 26)

Com os projetos de modernização dos grandes centros urbanos e a popularidade da televisão, na década de 1950, o circo perdeu seu público e espaços nas cidades, sofrendo uma desvalorização cada vez mais marcada pelos novos anseios da vida moderna impostos pela novidade da estética audiovisual. Na segunda metade do século XX o circo, antes visto como primeira opção de entretenimento, fonte de informações e difusor de novidades, passa a ser apenas um espaço de formato tradicional que não cabia no crescimento desenfreado de grandes cidades (SACCHET, 2009), como São Paulo e Rio de Janeiro. Dentro deste processo, encontramos a formação de universidades e escolas técnicas para dar base à modernização com a formação de profissionais e intelectuais capazes de acompanhar tal processo. Nas áreas das artes cênicas não foi diferente: a década de 1950 é considerada a

época de ouro do teatro brasileiro com a leva de atores recém-formados na Escola de Arte Dramática, em São Paulo, e a formação de grupos como o Teatro Brasileiro de Comédia e o Teatro de Arena, responsáveis por produções de grande sucesso.

Em 1956, na França, é fundada a École Théâtre Jacques Lecoq, que leva o nome de seu fundador. Lecoq tornou-se um dos mais importantes pedagogos teatrais do século XX por criar um método que transpassa entre a aprendizagem de técnicas de atuação e a autonomia durante a criação em favor de uma “arte do movimento”, como consta nas descrições de escolas que difundem seu método pelo mundo. A pedagogia de Lecoq tem como ponto de partida a expressividade presente no corpo do próprio ator, o que ele dispõe antes mesmo do momento de atuação. É o que Eugênio Barba (1994) chama de “pré-expressividade”: aquilo que não aparece na cena, o que é dependente do tônus corporal do ator, criando energia e presença durante o momento da atuação. Lecoq desenvolve este treinamento a partir dos estudos sobre a pantomima e as máscaras tradicionais europeias e orientais. Passando pela máscara neutra e meia-máscara, Lecoq descobre as possibilidades de exploração do nariz vermelho graças a um antigo aluno seu, Pierre Byland.

Ciente sobre como a palhaçaria poderia contribuir para a metodologia que vinha desenvolvendo em sua escola, Lecoq utilizou o nariz vermelho de forma distinta da qual vinha sendo usada e elaborou um processo expressivo diferente do qual foi dado a esta máscara aquele o momento. O clown de Lecoq é próprio de teatro, é uma figura cômica própria desenvolvida por atores por meio de um processo de criação codificado, com jogos e exercícios que trabalham as vulnerabilidades e aptidões do ator visando seu auto-conhecimento.

“Para mim, a referência ao circo, inevitável assim que se evoca o clown, está muito distante. Na minha infância tinha visto, no circo Medrano, em Montmartre, os Fratellini,

Grock, e o trio Carioli, Portos e Carlitos, mas na Escola não buscávamos este tipo de clown. Salvo a dimensão cômica, não tínhamos nenhuma referência de estilo ou de forma, e mesmo de maneira mais livre. Foi Pierre Byland, aluno da Escola antes de ser professor, que nos trouxe o famoso nariz vermelho, a menor máscara do mundo, que ia permitir tirar do indivíduo sua ingenuidade e fragilidade.” (LECOQ, 2010; 214).

O sucesso do método criado por Jacques Lecoq garantiu que sua escola se tornasse uma referência internacional, agregando alunos de todos os continentes, que, ao voltarem para seus países de origem, difundiram o que a escola proporcionou de mais inovador: o treinamento de ator codificado a partir das máscaras, principalmente o nariz vermelho, que proporcionaria um humor inocente e inofensivo carregado de subjetividade do ator, na busca de transferir as “dinâmicas da natureza [como modelo ideal] para as personagens e situações”.

No Brasil, Lecoq é uma grande influência para uma série de atores e atrizes que tiveram a oportunidade de entrar em contato com seu método e um número maior ainda para iniciados e iniciadas na arte do palhaço cujos seus mestres experienciaram tal sistema.

“Por alguns anos, entre artistas brasileiros, temos uma espécie de moda de ir à Europa encontrar seu clown” (SACCHET, 2009; 33). Hoje já existem escolas nacionais que formam palhaços e humoristas como resultado dos primeiros artistas formados fora das lonas circenses, a vanguarda do “novo circo”. A maioria das pessoas que tiveram acesso ao filme *Hotxuá* e que fizeram parte da caravana do Povo Parrir, de uma forma ou de outra, estão imersas nesse contexto. Muitas delas buscam conhecer os *hôxwa* para terem referências de práticas cômicas não europeias, porém poucas se mostram preocupadas em não reproduzir estratégias de aproximação já experimentadas durante a colonização. Faço questão de citar como exemplo Ana Carolina e Vanessa Rosa. Ambas atrizes, a primeira se

aproximou dos Krahô em sua trajetória acadêmica e, pesquisando os *hôxwa* a mais tempo do que eu, me advertia ao risco de afirmar que eles são palhaços porque, em suas palavras, nomear é colonizar, e a segunda, que também teve conhecimento dos *hôxwa* pela academia, aceitou fazer parte da caravana do Povo Parrir em 2018 por se reconhecer como mulher negra que teve sua formação em escolas de tradição europeia. Vanessa sempre se posicionava nas conversas entre as integrantes da caravana enquanto mulher negra pesquisadora de práticas cômicas não-brancas, negando-se a aceitar que não-indígenas fossem generalizados(as) como “brancos(as)”, assim como também, certa vez, afirmou não saber dizer se sua interação com os Krahô estava sendo invasiva, mostrando fazer paralelos entre o interesse de pessoas brancas nos espaços da palhaçaria negra e na produção do humor indígena.

Parafraseando Sacchet, temos uma espécie de moda de ir às aldeias encontrar o palhaço sagrado, como se sagrado fosse adjetivo para algo não-ocidental, desconsiderando o caráter cristão da palavra e forçando sua resignificação. Difícil é julgar os motivos que cada artista tem ao buscar conhecer outros modos de produzir humor. Porém algumas vezes uns e outros acabam fazendo de suas experiências extra europeias atributos qualitativos de seus trabalhos, afirmando, no limite, serem palhaços(as) tão sagrados(as) quanto os *hôxwa* por compartilharem com eles a experiência da Festa da Batata.

## ***7- Conhecer***

Não é possível falarmos de conhecimento sem levar em consideração os processos de aprendizagem. E isso só se torna possível através do reconhecimento de que se vive a partir da posse de um corpo. O risco que corremos ao afirmar tal coisa pode ser amenizado quando nos atentamos que o mundo ameríndio, como tem mostrado a etnologia, se constitui a partir das construções, manipulações e disputas pelos corpos (sejam eles de humanos ou não-humanos) e as maneiras de manipulá-los. Esse debate inaugura uma importante abordagem na etnologia brasileira, desde o artigo seminal sobre corpos e corporalidade, ou o idioma do corpo (DA MATTA, SEEGER e VIVEIROS DE CASTRO, 1987), e, mais recentemente, do perspectivismo (T. LIMA 1996, VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

Ao utilizar-se do método estruturalista, Lévi-Strauss segue os caminhos abertos por Durkheim e Mauss, divergindo deste quando considera que não seria a sociedade resultado da construção simbólica, mas, sim, o inverso: a existência dos símbolos só se faria possível a partir da consolidação da sociedade e ao compartilhamento de conhecimentos a partir das experiências sensoriais do corpo (LÉVI-STRAUS, 1974). Não seria possível conceber a existência de um mundo sem a presença do corpo enquanto massa mediadora do conhecimento. E nisso ele segue Mauss, em sua famosa introdução à sua obra (1974), em seu texto sobre as técnicas corporais. Podemos, assim, chegar a uma mediação pelas técnicas das formas pelas quais tais símbolos são compartilhados, que, segundo Mauss (1974; 401), seriam “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seus corpos”. Toda a ação seria dependente de uma técnica aprendida por um processo de educação próprio de seu tempo e de seu contexto, e de uma corporalidade, não podendo eles serem dissociados. Assim, toda técnica apresenta sua especificidade, sua forma, pois ela só se torna possível diante de um processo de

educação que submete seus participantes a uma dada sequência de ações encadeadas, bem-sucedidas e eficazes, onde os atos correspondem às ordens indissociáveis da mecânica, da físico-química e do social. Assim, não podemos falar de aprendizagem sem deixar de considerar que ela e seu contexto deflagram o uso de técnicas presentes nas pessoas e seus corpos.

A partir disso, mas principalmente porque o idioma da corporalidade e o tema da fabricação dos corpos e da produção de afecções já são pontos já consolidados no campo, podemos tomar algumas notas sobre o processo de aprendizagem de uma prerrogativa ritual pensando em como a educação passa pelas experimentações sensoriais entre os Krahô. Isso não se mostra tão diferente dos processos de aprendizagem em outras etnias.

O processo de aprendizagem ameríndio parece estar mais relacionado ao momento em que a pessoa se faz presente no cotidiano da aldeia, ou seja, em participar das atividades coletivas do que em se fazer presente objetivando acumular em si um conjunto de conhecimentos pré-qualificados como necessários para a pessoa (COHN, 2000).

A cosmologia Krahô trata de manter um constante fluxo de riquezas que tende ao equilíbrio, mesmo nunca o atingindo. Tais riquezas se mostram de naturezas distintas, ora podendo ser objetos com variados valores agregados ou materiais intangíveis, como conhecimentos, nomes e prerrogativas. Nomes e prerrogativas já fizeram parte de uma mesma classe de riqueza, isso por causa do sistema onomástico Jê, que de alguma forma nos parece ser o grande regulador das funções rituais na cultura Krahô.

Para este povo, uma série de nomes são riquezas intangíveis que tem o seu valor agregado por prerrogativas rituais (LEA, 2012). As pessoas que os possuem não necessariamente são o que esses nomes significam, mas, antes disso, tais nomes garantem a elas o direito e o dever de performar determinados papéis cerimoniais e ocupar alguns espaços de prestígio na vida coletiva da aldeia. Este é o caso do conjunto de nomes *hôxwa*.

*Hôxwa* não é um adjetivo que caracteriza o perfil de algumas pessoas Krahô. *Hôxwa* é uma classe de pessoas determinada pela transmissão de nomes e que pouco tem a ver com o sistema de metades que orienta a vida social e política Krahô (MELATTI, 1973). Diz-se da pessoa *hôxwa*: aquela que recebeu de seu nominador (*keti*) ou nominadora (*tii*) um dos nomes da prerrogativa mais importante do ritual do *Yetjopi*. Esse é um ritual cheio de detalhes e momentos, que dura, geralmente, duas noites e um dia e tem como seu “dono” um *hôxwa* que orienta as ações necessárias para que ele aconteça. Muitas das tarefas necessárias para que isso seja possível deve ser realizada por um *hôxwa* ou por seus parentes, geralmente mães, esposas ou quem assim seja classificada pelo sistema de parentesco. E o principal objetivo desse item é explorar como tais coisas são aprendidas por aqueles que devem sabê-las.

O *Yetjopi* é famoso por ser o momento em que os *hôxwa* dançam. Isso porque, seguindo o mito que explica como os Krahô aprenderam essa festa, os tubérculos foram surpreendidos por um homem no momento em que eles dançavam em torno de uma fogueira na roça. Ao descobrirem a presença deste homem, ensinaram a ele aqueles movimentos que faziam ao rodear a fogueira e mais algumas outras coisas, como atirar batatas em direção aos outros tubérculos ali presentes. O homem, ao retornar para sua aldeia, teria ensinado a seus coaldeões o que havia aprendido com a Batata: seus gestos em torno da fogueira. Isso teria causado o riso entre os seus pares, pois aqueles movimentos, podemos deduzir, não condizia com os movimentos do corpo humano ao qual os Krahô têm como parâmetro estético e ético. Desde então, as pessoas nominadas por este homem, que teve contato direto com os vegetais, receberam junto do nome o conhecimento da dança da Batata.

Não podemos deixar de fazer nota de que este conhecimento se diferencia de outros conhecimentos por seu caráter efêmero. A Batata não ensinou ao homem uma técnica agrícola, como havia feito a Estrela *Catxêkwyj* (LÉVISTRAUSS, 2004a), nem os ensinou



a cozinhar como fez o Onça (IBIDEM), conhecimentos materializados em algo a ser manipulado em relação. No caso dos *hôxwa*, são seus corpos que devem ser manipulados por eles próprios. A Batata os ensinou a se movimentar, um movimento característico do corpo-Batata constituído de ramos, folhas, raiz etc., que, quando realizado por um corpo humano e observado da perspectiva humana não tem um objetivo útil, ou melhor, prático, a não ser a celebração do contato entre domínios. Quando dito que o conhecimento dos *hôxwa* não é utilitário, isso não significa que ele não seja importante, apenas que ele se volta a si mesmo, ele não produz e nem manipula nenhum outro material além dos corpos daqueles que o experienciam. Não há um produto a depender de sua existência e nem um resultado a ser esperado, a não ser o riso. E aqui, o riso passa a ser uma intencionalidade antes de ser um resultado, ele é o reconhecimento dos limites do corpo humano, assim como do limite da cultura, da ética e da estética Krahô (BARCELOS, 2008). E é este o único efeito do conhecimento dos *hôxwa* e o que define se a pessoa é “mesmo” pertencente a essa classe de pessoas. Porém, a Batata não ensinou apenas a dançar, também ensinou a cortar e correr com tora, algumas músicas e a arremessar batata em um cortejo. Mas todos esses são alguns momentos do ritual que, tendo a Batata como mestra, tem a sua dança como elemento principal. E isso é o que agrega valor ao conhecimento dos *hôxwa* e o que garante o prestígio às pessoas dessa classe onomástica. Porém, a posse de um dos nomes de *hôxwa* não é o suficiente para que a pessoa seja reconhecida como um *hôxwa bom*. Alguns outros fatores influenciam no reconhecimento da pessoa enquanto *hôxwa*.

Os Krahô utilizam o vocábulo “*impej*” como adjetivo positivo para muitas coisas e que cabe em várias situações. Pode ser um cumprimento, assim como é o costume nas cidades interioranas quando interceptarmos os transeuntes com “opa!”. Também pode ser um correlato de bom e ser intensificado com o sufixo “*darne*”, fazendo com que possamos traduzir “*impejdarne*” como “muito bom”. E é assim que os Krahô classificam os *hôxwa*

que conseguem causar muitos risos nos demais participantes do *Yetjopi* durante a dança em volta da fogueira. É comum ouvi-los dizer sobre alguém que dança bem: “esse é *hôxwa*, mesmo, *impejdarne*”. Os *hôxwa* que não têm a capacidade de causar o riso reconhecida não deixam de ser considerados *hôxwa*, mas vão deixando de dançar e começam a cumprir outras tarefas tão relevantes quanto a dança no ritual, como o carregamento e arremesso de batatas durante o cortejo, a cantoria para o início da corrida de tora, assim como o preparo da mesma, a cantoria de finalização do ritual, a transmissão de nome etc. Os *hôxwa* são avaliados pela quantidade de riso e palmas durante a sua dança. E é a reação que seus observadores têm que estipulam a qualidade e a frequência com que dançam. O silêncio ou a pouca reação acabam sendo um desestímulo para que a pessoa continue dançando. É possível afirmar que haja uma diferenciação interna entre os *hôxwa*, entre aqueles que são considerados bons e aqueles que não são. Porém, isso diz algo sobre apenas um momento do ritual, a dança, uma vez que o prestígio dessa prerrogativa se estende a muitos conhecimentos para além dela. Vide o trabalho sobre o cultivo de batatas de A. Lima (2016), o tubérculo que no tempo mítico compartilhou o conhecimento ao qual nos debruçamos no momento.

É necessário afirmar que há uma distinção também entre os fazeres dos agentes que expandem a margem imposta pelo sistema onomástico. Hoje, podemos encontrar pessoas que são *hôxwa* mas que não receberam nenhum nome desta prerrogativa. Classifico essas pessoas como agentes identificando que elas possuem poderes agentivos em torno da dança e da prerrogativa dos *hôxwa*, sendo elas indígenas ou não-indígenas. São pertencentes a ela porque foram reconhecidas no cotidiano da aldeia como capazes de causar o riso intencionalmente a partir da movimentação de seus corpos assim como os “*hôxwa*,

mesmo”<sup>76</sup>. Esse é o caso de Ismael Ahprac, que hoje é um dos *hôxwa* mais conhecidos e que toma a frente do *Yetjopi* na aldeia Manoel Alves, que se tornou um dos *hôxwa* mais citados por indígenas e não-indígenas e que “produz” novos *hôxwa* ao nominar seus *bantu* (nominados). Ismael tem grande prestígio porque sua técnica corporal tem a mesma potência cômica dos *hôxwa*. Ele preserva a seriedade de alguém que coordena um ritual e é capaz de manipular seu corpo a fim de que os outros riam.

Isso, mais o fator de suas relações com não-indígenas ser forte, o fez ser protagonista do documentário Hotxuá, e isso o fez uma das maiores referências de *hôxwa*, em especial na interação com os não-indígenas, como vimos acima.

Cito-o mais para apontar que ser *hôxwa* é uma questão de adquirir e manter uma capacidade de manipular o próprio corpo visando o fim de causar o riso nos observadores, e com isso ser lembrado e chamado para dançar em torno da fogueira mais vezes, do que acusar Ismael de desrespeitar o sistema onomástico de sua cultura. Isso está longe de ser a intenção aqui, uma vez que entendemos que a existência de uma norma reguladora de um sistema não inibe que tal sistema também se mantenha graças aos casos desviantes de sua norma (BATESON, 2006).

Assim, ser *hôxwa* não é apenas ter nome, é fazer-se *hôxwa*. Enquanto Melatti aponta que para os Krahô quem produz corpo biológico não produz o corpo social, aqui penso que, ao adquirir a capacidade de causar o riso, os *hôxwa* que dançam incorporam conhecimentos sobre a manipulação de seus próprios corpos, muito além do que a manipulação de objetos, artefatos, intencionalidades e seres externos ao corpo presente e em relação no momento da fogueira. Podemos observar isso quando, mesmo que superficialmente, nos atentamos aos

---

<sup>76</sup> Como discutimos acima, existe ainda a diferença entre os *hôxwa* e os *mehken*. Os primeiros sendo determinados pela função ritual de prestígio e os segundos, pessoas bem-humoradas que gostam de fazer piadas, independentes de quaisquer prerrogativas, sem uma atuação ritual, mas cotidiana.

motivos das pessoas não dançarem mesmo quando detentoras da prerrogativa em questão. Geralmente elas explicam que não dançam por algum problema que inviabiliza a movimentação do corpo, seja gestação, doença, resguardo ou, muitas das vezes, vergonha e luto. Não por acaso, esses também são momentos em que, no mundo ameríndio, o corpo não é exposto ao coletivo, se preserva o resguardo e considera-se que o corpo esteja em um momento de vulnerabilidade.

Por mais que o caso de Ismael Ahprac possa dar margem para interpretações de que a capacidade de causar o riso seja inata, precisamos ter noção que ela depende mais dos artifícios encontrados por cada *hôxwa* em tornar-se risível e menos de uma *essência* que acompanharia aqueles que possuem a prerrogativa. Manduca Hãmpã, um *hôxwa* da aldeia Pedra Branca, certa vez me contou que conheceu muitos palhaços em uma visita sua à cidade do Rio de Janeiro para a divulgação do filme, onde pode experimentar o que é ser um palhaço<sup>77</sup> em uma capital como aquela e que, acanhado, precisou, sob o conselho de um dos seus anciões, tomar algumas doses de cachaça para poder ser risível aos outros. Isso é um exemplo de que permitir que o corpo se torne alvo de riso é uma ação carregada de intencionalidades, com um fim, e que um corpo que possa transitar entre as concepções de normalidade e estranheza aos olhos Krahô precisam se valer de técnicas que os possibilitem alcançar seu objetivo e que os despoje de qualquer força que o entrave, como os problemas de locomoção ou a vergonha, nem que para isso tenha que valer-se de doses de cachaça para distanciar esta última.

Embriagar-se não é a técnica mais aconselhada dentre todas as alternativas, seja por questões fisiológicas tanto quanto éticas, uma vez que é sabido o problema do alcoolismo nas aldeias indígenas e que causa uma série de tensões internas. Vimos, acima, como a

---

<sup>77</sup> Sobre a assimilação entre *hôxwa* e palhaço, ver M. Silva (2018).

embriaguez para fazer parte do ritual é malvista pelos Krahô. Mas é uma das técnicas possíveis, seja entre indígenas ou não-indígenas. Afinal de contas, dentre os arquétipos mais risíveis entre nós, signatários do humor europeu, não seria o ébrio um dos arquétipos cômicos mais utilizados no nosso jeito de produzir humor? E não seria a utilização do álcool uma das nossas técnicas mais utilizadas para o desapego da vergonha? Enfim, sendo esta uma das formas possíveis de se tornar risível, a experimentação e a prática de formas outras de movimentar o próprio corpo são as técnicas preferíveis de tornar-se um *hôxwa*. Elas são um exemplo da forma que vimos observando de como se dá a educação no mundo ameríndio.

Dissemos acima que o que foi agregado à cultura Krahô, ou seja, às formas Krahô de habitar o mundo, foram potencialidades sensoriais diferentes das quais eles experienciam no cotidiano. No tempo do mito, isso foi passado de um tubérculo a um humano, quando a Batata teria convidado o homem a participar da festa, repetindo cada uma das ações que ela realizava e instruindo verbalmente todo o resto que não poderia ser capturado pela cognição do homem só pela experimentação daquilo que estava aprendendo.

Hoje podemos nos deparar com uma variedade de momentos em que os Krahô aprendem sobre essa prerrogativa e sua técnica, nesse último caso cabendo melhor àqueles interessados em dançar em torno da fogueira, mas não sendo exclusivo a eles.

Clarice Cohn (2000) aponta que os jovens, e no caso do seu trabalho sobre os Xikrin, mais especificamente os indígenas homens jovens, não passam por uma etapa de aprendizagem formal, pois tudo o que eles aprendem a fazer depende de sua observação ao fato ocorrido. O jovem observa o que lhe é interessante, experimenta realizar em um determinado momento e, a partir disso, se expõe às avaliações constantes de toda a aldeia, mas, porém, muitas vezes oficializada apenas depois da verbalização dos mais velhos. Isso faz parecer que o principal momento em que se dá a aprendizagem é durante a própria

realização do ritual, onde os nominados (*bantu*) acompanham seus nominadores (*keti/tii*), fazendo junto, ou melhor, acompanhando-os em cada um de seus afazeres até o momento em que estes últimos dão o processo de passagem de conhecimento finalizado (COHN, 2000).

Isso muito tem a ver com o pertencimento da pessoa às classes de idades consideradas ainda em formação (MELATTI, 1973). Geralmente essas classes de idade são todas, menos a velhice. Seja criança, jovem ou adulto, a pessoa não se vê no direito de explicar ou realizar uma tarefa sem o consentimento de um velho, de preferência daquele que o transmite o conhecimento (COHN, 2000). Os que se arriscam a isto o fazem de maneira cuidadosa para que suas informações não sejam consideradas mais relevantes, ou até mesmo mais verdadeiras, do que a palavra dos velhos. Entre os Krahô, principalmente no contexto da aldeia Pedra Branca, os jovens deixam de relatar seus conhecimentos por se considerarem incapazes de fazê-lo de maneira coerente, ou exata, indicando a busca por um velho para que a informação seja passada corretamente. Isso foi muito presente durante as visitas a esta aldeia, uma vez que em um primeiro momento eu busquei tomar nota sobre a opinião pessoal de cada *hôxwa* sobre a afirmação “*hôxwa* é igual palhaço”. Dentre os jovens, poucos se arriscaram a falar, a maioria se limitou a indicar os *hôxwa* mais velhos da aldeia ou até mesmo Ismael Ahprac, que é morador da aldeia Manoel Alves e que é legitimado como *hôxwa* por seus coaldeões e tido como um dos “salvaguardores” dessa prerrogativa após a realização do filme *Hotxué* (CARDIA e SABATELLA, 2009).

O meu interesse em pesquisar sobre os *hôxwa* também serviu de estímulo para que os momentos de aprendizagem sejam intensificados durante a minha estadia nas aldeias, seja entre os jovens ou até mesmos entre os mais velhos, eles possuindo a prerrogativa ou não. Isso se fez visível em algumas situações. Uma delas em maio de 2018, quando eu fui passar alguns dias na roça de Heleno Ahgaprec e Ilda Hobekroj, acompanhado de Paulinho

Parhy e sua esposa Edite Corico, momento relatado acima. A relação desses dois casais é bastante estreita, suas casas são próximas e Edite Corico é irmã de Ilda Hobekroj. É comum não só os quatro irem à roça juntos como também revezarem visitas noturnas para conversar.

Minha relação com Paulinho Parhy é marcada por ele ser um dos *hõxwa* da aldeia de Pedra Branca e, por isso, decidiu-se que eu entraria no sistema de parentesco Krahô sendo o seu nominado. Isso nos colocou em uma relação de troca que pareceu agradar muito meu nominador. Por gostar de falar bastante e contar histórias, Paulinho Parhy é apelidado de *wejrado* (uma mistura do termo Krahô */wei/*, que significa velho, e “radio”). Ter um antropólogo perto de si parece ser muito agradável a ele, pois é a garantia de que sempre, espera-se, tenha alguém para ouvi-lo e registrar seus conhecimentos no gravador e no caderno de anotações. E em determinados dias era acordado que durante a visita de Heleno Ahgaprec à sua casa ele contaria histórias e cantaria para que eu pudesse registrá-las. Em um desses dias, ele se mostrou cansado e Rita Põtuc sugeriu jocosamente que Edite Corico cantasse para mim uma música xerente em português conhecida como a “música do bodinho”, que narra uma pessoa conversando com seu bode. Edite Corico, quando bebia, gostava de perambular pela aldeia cantando esta cantiga. Hoje diz não fazer mais isso e que não cantaria para mim naquele momento porque eu já havia registrado sua performance, há alguns anos. Considerando que Paulinho Parhy e Edite Corico se mostravam indispostos a cantar, perguntei para Heleno Ahgaprec se ele saberia me contar alguma história ou, até mesmo, cantar. Ele acabou se negando a fazer qualquer uma das coisas sob a alegação de que não sabia e que estava ali para aprender, assim como eu, e que por isso ficaria quieto só ouvindo. Isso pode ter a ver com o fato de Heleno Ahgaprec não possuir uma prerrogativa e ainda não ter alcançado a velhice suficientemente para ser considerado detentor de

nenhum conhecimento, também aponta que a presença de um antropólogo entre eles acaba sendo mais um dos estímulos para que o conhecimento seja compartilhado.

Mais um outro caso, agora com um homem velho, também marca bem o quão constante é o processo de aprendizagem entre os Krahô. Em julho de 2018, eu presenciei o *Yetjopi* na aldeia Manoel Alves. Durante a dança dos *hôxwa*, um homem que possui essa prerrogativa toca um maracá e canta acompanhado de uma mulher, que também ocupa esse lugar graças ao sistema onomástico<sup>78</sup>. Durante essa festa Ismael Ahprac convidou Zezinho Martinho, morador da aldeia Pedra Branca, para ser o cantador em sua festa. Este convite foi feito em decorrência de Ahprac considerar que não foi possível encontrar um tocador de maracá em sua aldeia. A realização deste ritual se deu de uma forma muito peculiar, em decorrência da presença do grupo de palhaças que foram à aldeia para experienciar a prática dos *hôxwa*, e isso foi muito bem marcado para os moradores de Pedra Branca que foram à festa. Recuperando aqui a conversa com Zé Pinto que analisei acima, um velho desta aldeia que esteve presente em Manoel Alves junto de Zezinho, lembro que ele me apontou algumas preocupações sobre o quão “puro” fora aquele ritual, mas que não poderia me dizer precisamente como seria esta forma “pura”, uma vez que não teria o conhecimento suficiente para me dizer o que é a prerrogativa do *hôxwa*, como é a dança e nem o porquê de todos aqueles momentos que constituíram a cerimônia. Zé Pinto me garantiu, então, que a partir daquela conversa ele começaria a buscar mais os outros velhos mais velhos do que ele, como Zé Miguel, Domingos Crate e Martins Zezinho, para aprender e poder me explicar as coisas quando eu retornasse.

---

<sup>78</sup> A participação de mulheres na dança dos *hôxwa* é algo que merece ser estudado com maior dedicação posteriormente. Para meus interlocutores e minhas interlocutoras não é unanimidade a afirmação que mulheres dançam em torno da fogueira, mesmo que haja mulheres com nomes de *hôxwa*, o que parece ser o caso de salvaguardar o nome até que apareça um menino na família que possa recebê-lo (LEA, 2012). Porém algumas palhaças foram nomeadas com um desses nomes e, assim, se afirmavam legitimadas a dançar na fogueira – o mesmo não fizeram suas nomiadoras.



O que chama a atenção é que Zé Pinto já está na classe de idade dos velhos, seu tempo de vida garante a ele o direito de explanar sobre os costumes Krahô sem que a interdição de respeito que regula a fala dos jovens, tendo como justificativa seus tempos de vida, o atalhe. Também é notável o fato dele se referir àqueles três velhos que sempre são lembrados como os maiores sabedores da cultura em Pedra Branca. Porém não são eles os únicos mais velhos e, muito menos, os únicos velhos que possuem a prerrogativa do *hôxwa* ou qualquer outra. Mas são eles os mais reportados e os que têm as avaliações mais relevantes, na aldeia<sup>79</sup>.

Um terceiro caso é a substituição do falecido Oscar. Dois velhos *hôxwa* de Pedra Branca vieram a falecer no período dessa pesquisa e o processo de luto de ambos é o motivo de não ter acontecido o *Yetjopi* nessa aldeia, nos últimos dois anos. Um desses velhos é Oscar, que era o responsável por tocar o maracá e cantar junto de uma mulher enquanto os demais *hôxwa* dançavam na fogueira.

Tocar o maracá para os outros *hôxwa* dançar é uma atividade reservada para um, ou no máximo dois, *hôxwa*. É um dever de apenas uma das pessoas que possuem a prerrogativa. Assim, de acordo com o sistema onomástico, com o óbito de Oscar seria um de seus nominados o melhor indicado a tomar sua posição no ritual. Dois homens foram indicados quando eu indaguei sobre quem seria a pessoa mais apta a substituí-lo, um chegando a sua fase adulta e outro já com netos, porém longe de ser considerado velho. Este último é Contu, quem em 2015 se lamentava pelo ritual ser feito naquele tempo de forma distinta da época dos antigos, já com a presença das mulheres dançando como *hôxwa* junto

---

<sup>79</sup> Não é apenas sobre esse conjunto de velhos que recai a responsabilidade de avaliação da performance e legitimidade alheias. As mulheres também ocupam uma posição privilegiada ao legitimarem conhecedores/especialistas. No caso aqui apresentado, são elas que constituem majoritariamente os espectadores dos *hôxwa*, são elas que riem, aplaudem ou fogem, e são elas que avaliam e legitimam, também, os cantadores, como expôs Packer (no prelo) em seu trabalho apresentado no II Encontro de Etnologia, História e Política Indígena.

dos homens e os jovens não se importando com o conhecimento Krahô. Na época Contu alegou não dançar mais depois de ter perdido um de seus filhos, com um certo ar de desânimo. Assim, sua relativa juventude se somava ao luto (e como apontamos acima restrições pessoais também são razões para se abster de tomar parte do ritual) como razões dele não poder assumir este lugar naquele momento. Mas a segunda razão é temporária, abrindo a possibilidade de que ele venha a assumi-la em algum momento posterior. Hoje, ele é a aposta de garantia de que o posto de tocador de maraca permaneça orientado pela onomástica. Porém Contu diz não saber cantar e tocar maracá tão bem quanto seu antecessor, e o mesmo dizem os mais velhos sobre ele, sendo necessário que alguém o acompanhe até o momento em que ele se sinta seguro neste fazer e as pessoas, ao observar sua ação, o considerem maduro para que ele a pratique sozinho. E, sem surpresas, dizem que no próximo *Yetjöpi* Contu será acompanhado por Zé Miguel, pois este sabe as cantigas do tocador da maracá mesmo não sendo esta a sua atuação no ritual.

É importante frisar que Contu, nesse caso, tem toda a liberdade de se abster de tocar a maracá, assim como qualquer *hôxwa* pode abrir mão de realizar qualquer tarefa no *Yetjöpi*. Isso parece dizer mais sobre a interação da pessoa com a aldeia e as lideranças que a orientam no momento e com o tipo de relação que a pessoa tem com os demais, do que qualquer outro motivo carregado de uma subjetividade egoísta, pois a vergonha é um elemento que marca o tipo de relação social entre os Krahô (LIMA, 2010). Para os Krahô há uma regra implícita em qualquer atividade. Para eles, toda atividade é uma ação coletiva, nada se realiza sozinho, sendo a solidão um sinal de avareza ou doença. Domingues já havia nos avisado sobre isso e este parece ser um dado muito relevante para compreender não apenas os *hôxwa*, mas todas as relações Krahô.

Certa vez, em 2015, na Pedra Branca, um homem não estava de acordo com a liderança da aldeia da época e, sabendo que em um determinado dia os homens limpariam

toda a aldeia, tratou de limpar apenas a parte do pátio que fica na frente de sua casa, na véspera do dia combinado para que essa atividade fosse realizada. Essa atitude foi interpretada pelos demais como uma escolha pessoal desse homem em não compartilhar com a aldeia o cuidado do espaço comum, “ele preferiu fazer sozinho porque não concorda com a gente”, me disseram. Da mesma natureza dessa afirmação é a resposta que me deram quando eu perguntei sobre o que acontece quando alguém se sente ofendido com a dança dos *hôxwa*: “a pessoa vai embora e não volta. Não pode brigar com o *hôxwa* porque a lei dele é outra”. Assim como, também, a participação no ritual e o incentivo para que os *bantu* participem depende da afinidade política do nominador com as lideranças da aldeia.

O caso de Contu não diz apenas sobre a possibilidade da pessoa recusar a prerrogativa – o que não parece ser a sua intenção –, revela além, diz sobre a necessidade de uma participação constante no cotidiano da aldeia, assim como no momento ritual, para adquirir o conhecimento a ser expresso e realizado, quando necessário, sendo este o momento da velhice. Até lá resta à pessoa apenas acompanhar e experimentar quando lhe derem a oportunidade para isso. Nesse caso, tão importante quanto prestar atenção nas vontades pessoais de Contu em participar do ritual, é se atentar que ele depende da vontade de uma outra pessoa, que aprendeu o que ele deve aprender mesmo não sendo obrigada a isso.

Viciados em nossa tradição escolarizante, nós, pesquisadores, temos o costume de considerar que a educação seja um processo que dependa da institucionalização do conhecimento como um processo intelectual de aquisição de abstrações cumulativas, quando na verdade “o que está em jogo são os conhecimentos incorporados em especialistas específicos” (SOARES-PINTO, 2016; 267). Há a crítica de que antropólogos chegam nas aldeias buscando os espaços correlatos às instituições que orientam seus contextos de origem (WAGNER, 2010), e como aponta Tassinari (2003), buscamos neste caso contextos

escolarizados e de aprendizagem formal. Talvez seja por isso que insistimos em falar sobre poder, família e economia entre os ameríndios, ou de educação formal, nos desviando pouco quando procuramos qualquer coisa que possa soar, com a ajuda da metafísica, como religiosidade ameríndia e que apenas agora problematizamos questões de gênero e sexualidade entre àqueles aos quais voltamos nossas curiosidades.

Quando nos perguntamos como se dá o processo de aquisição do conhecimento dos *hôxwa* buscamos determinar em quais situações na educação das pessoas dessa prerrogativa se aprende sobre o mito da Batata, sobre a dança, sobre a escolha e corte das toras, sobre a cantoria e o maracá. Mas pouco sucesso alcançamos, pois não nos parece suficiente dizer que isso aconteça fora da escola, ou que isso dependa da boa vontade do nomeador ou do nominado. Para os Krahô, se aprende ser *hôxwa* compartilhando o cotidiano da aldeia com as demais pessoas e a todo momento qualquer conhecimento se torna algo a ser experienciado, seja referente à sua prerrogativa ou não. Cohn (2000) nos ajuda a concluir isso quando diz que, entre os Xikrin, “cada um constrói seu próprio conhecimento a partir dos eventos de que pode participar, do que tem a oportunidade de ver e ouvir, e de seus interesses”, e que é apenas experienciando o conhecimento que o aprende. E nesse caso o conhecimento não se torna em vão, uma vez que se pode passá-lo ou aplicá-lo quando nenhuma outra pessoa se atentou em observá-lo, como é o caso de Zé Miguel, que sabe uma cantiga que não lhe diz respeito, mas que cabe a ele passá-la a quem deve sabê-la, já que é ele o velho que melhor a aprendeu.

No caso dos *hôxwa*, a pessoa só é valorizada enquanto detentora dessa prerrogativa quando se faz presente nos momentos de negociação das tarefas do ritual e se prontifica a realizá-las (além do sucesso de sua performance medido pela plateia e pela sua capacidade de fazer rir, como já apontamos). Isso acontece dias antes do ritual. E, quando ela não pode estar presente nessa ocasião, sua indicação para as atividades depende também de sua

interação com toda a aldeia. Assim, se aprende experienciando a vida de acordo com os seus pares. E serão nos momentos de compartilhamento de experiências que se aprende o que deve ser feito no momento da dança e são neles em que os Krahô avaliam quem deve ou não continuar tomando frente das decisões da aldeia.

Um fato que não deve ser menosprezado aqui é a presença de pessoas não-indígenas com a intenção de fazer morada na aldeia Pedra Branca. Em 2018, foi possível estar em reuniões masculinas onde se negociava a presença de dois homens *kupen* na aldeia. Dentre muitas coisas que desagradavam os Krahô, foram acusados de pouco se fazerem presentes nas tarefas cotidianas, como as reuniões, e pouco se esforçarem para aprender a cultura Krahô, falar a língua, caçar, festejar ou, até mesmo, conversar no pátio. Um dos homens, depois de muita insistência, foi perdoado e autorizado a continuar morando na aldeia em respeito à sua esposa, uma Krahô. Porém, na manhã seguinte o homem não se fez presente na reunião matinal, o que levou as lideranças decidirem que se ele não se apresentasse naquele momento ele estaria definitivamente expulso. Pressionado, ele foi até o pátio e teve que aguentar indiretas, broncas e brincadeiras sobre a sua conduta. Só assim a reunião começou.

O conhecimento se dá de maneira ininterrupta entre os Krahô graças a alguns costumes e algumas tecnologias. Talvez com menor frequência do que foi registrado por Melatti et. al., os homens continuam se encontrando no pátio para conversar, além de negociar algumas atividades dos próximos dias. Durante esses momentos relatos pessoais de alguma viagem, algum caso anedótico ou sobre alguma caçada são compartilhados entre os homens, tendo os mais velhos mais poder de não serem interrompidos e serem ouvidos. A espera para que todos cheguem até a reunião diária é um dos espaços onde se compartilha o conhecimento, onde se faz piadas, marcando o que para os Krahô é motivo de riso, onde se avisa de possíveis perigos, se negocia a transmissão de nomes, realização de festas, aviso

de desvio de condutas e, ao meio disso tudo, os ouvidos atentos começam a capturar o que deve ser incorporado em seu arcabouço de conhecimento que o define enquanto pertencente à classe de pessoas chamada de Krahô.

Para além, as conversas na frente das casas durante a sesta ou antes de dormir, assim como as caminhadas pela roça, também são momentos de partilha do conhecimento. Quando falamos que os ameríndios aprendem ouvindo e fazendo, isso significa que nem sempre eles pratiquem a disciplina escolar a qual nós estamos habituados, que constitui em sentar-se, aquietar-se e fixar o olhar no nosso interlocutor, sem interrompê-lo. Pelo menos entre os Krahô, e mais em alguns contextos, ouvir não limita o receptor da mensagem a fixar o olhar, manter-se quieto, sentado ou de pé, não o limita a realizar outras ações que na concepção pedagógica ocidental são desviantes da atenção, como brincar com um graveto, riscar o chão, balbuciar algo com outras pessoas etc. Mas também, isso não significa que seja o orifício do ouvido o responsável pela “entrada” da mensagem no corpo (DELEUZE e GUATARRI, 1976), significa que todo o corpo do receptor se encontra engajado no estado de aprendizagem constante e sem a determinação do momento e do que se deve ou não fazer enquanto se aprende<sup>80</sup>.

Para os Krahô, aprender é uma práxis constante que não depende, mas também não elimina, a escolarização. A escola é mais um dentre muitos artifícios dos quais eles lançam mão, assim como a tecnologia digital.

Poucas aldeias Krahô possuem energia elétrica. Na aldeia Pedra Branca, ela foi instalada no final do ano de 2015. Isso marcou uma mudança nos hábitos dos habitantes dessa aldeia, como a crescente utilização de reprodutores de áudio e vídeo.

---

<sup>80</sup> Agradeço à Clarice Cohn e à Gabriela Loreti por me ajudarem a chegar nessa conclusão a partir do trabalho desta última (Loreti, 2019)

Antes eles eram carregados com a energia dos geradores, e isso limitava o tempo de uso desses aparelhos. Hoje, com a energia elétrica acessível a todos, tais aparelhos são acionados a todo o momento. O número de televisões na aldeia aumentou, assim como o número de celulares, que mais servem de reprodutores de música e vídeo, uma vez que lá não chega o sinal de nenhuma operadora de telefonia, e caixinhas amplificadoras de som são ouvidas constantemente. No meio de todo o conteúdo que tais aparelhos permitem compartilhar, muito do que se vê e se ouve neles é material produzido por indígenas. São vídeos de rituais ou festividades, como o evento Miss Indígena e campeonatos de futebol, palestras gravadas em eventos acadêmicos por aqueles que frequentam o curso de licenciatura intercultural ou também cantos, tanto da cultura Krahô quanto de outros povos indígenas, gravados por alguém em algum momento. Obviamente, assim como caixas de som circulam pela aldeia, gravadores de voz também se fazem presentes, principalmente em dias de ritual. Casos parecidos foram registrados também por Cohn (2005) entre os Xikrin.

Certo dia, em Pedra Branca, Heleno Ahgaprec, reconhecido por ser um bom pedreiro e marceneiro, estava terminando de reformar sua casa e instalava portas nos cômodos. Ele passou a preferir trabalhar ouvindo músicas salvas em um *pen drive* conectado a uma caixinha de som, do que trabalhar com a televisão ligada. As músicas salvas no *pen drive* em que Heleno Ahgaprec utilizava variavam entre forrós, tecnobregas e cantos rituais. Esses também bem variados. Em alguns momentos ele virava para mim, apontava para a caixinha e me indicava, quando tocava cantos rituais, quem estava cantando e em qual aldeia e ritual foi gravado. Às vezes havia músicas de outras etnias, como Apinajé e Xerente.

Esse é um cenário muito comum nas aldeias que possuem energia elétrica. Durante minhas últimas visitas às aldeias Pedra Branca e Manoel Alves eu proporcionava aos meus

anfitriões boas risadas quando eu deixava de realizar alguma atividade ou mudava meu trajeto ao ouvir alguma cantoria, esperando flagrar alguém “ensaiando”. E para a minha surpresa, apenas, a música vinha da caixinha de som e as pessoas ao redor seguiam suas vidas cotidianas e com um aparente desinteresse pela caixinha. Mas quando eu chegava e me deparava com a cena sempre tinha alguém que me explicava o que estavam ouvindo, quando não, quem estava cantando ou falando e onde aquilo foi gravado.

Em Manoel Alves, hospedado na casa de Ahprac, toda noite um de seus filhos, já adulto e casado, ouvia uma palestra gravada em um encontro de professores indígenas em Carolina-MA. Ele não sabia me dizer com precisão quando esse encontro aconteceu, mas sabia quem participou dele, pois todos que falavam começavam suas falas apresentando-se. Alguns desses ele conhecia pessoalmente, outros ele só havia decorado o nome e já assimilava a voz. Ele disse gostar de ouvir essas palestras com frequência e pedir aos seus amigos que as gravem para que ele possa ouvir em casa. Essa conversa seguiu com ele apontando que muitas vezes eles, indígenas, são acusados de perder suas culturas quando começam a consumir eletrodomésticos, assim como roupas e acessórios comprados nas lojas da cidade, mas que naquele momento ele estava consumindo um produto não-indígena que o ajudava a saber não só sobre sua cultura, mas também sobre as de outros povos, além de saber que existem pesquisadores, pesquisadoras e lideranças que o ajudam a pensar melhor sobre questões sócio-política de seu povo. Ele também apontou uma tensão que seu hábito causa: o sentimento, em alguns de seus aldeões, de que os velhos estão sendo substituídos pelos aparelhos de áudio. Mas ele logo propôs a reflexão de que o uso do aparelho é a mesma coisa do que a frequência na escola, cada um a aproveita à sua maneira de acordo com o seu interesse. Se é para ouvir música exterior à cultura Krahô, ou não, se é para ouvir palestra ou narração de futebol, caberia a quem se propõe a fazer isso. E aqui, novamente, nos deparamos com a possibilidade da pessoa compartilhar sua experiência com



o coletivo ou se abster disso. Os áudios são ouvidos em volume alto, nunca vi ninguém usando fones de ouvido. Estar próximo desses aparelhos é uma demonstração de interesse pelo conteúdo reproduzido e, se a situação é diferente da conversa com os velhos, é porque há nesse caso um aparelho eletrônico mediando a relação entre conhecedor e aprendiz. E, se o aprendiz se abstém dessa relação, já a faria sem o uso da tecnologia, ficando recluso em sua casa ou desviando das reuniões.

Sem me alongar muito, contarei mais três casos que envolvem o uso da tecnologia e a aprendizagem da cultura. Há pouco eu disse de quando Edite Corico se recusou a cantar uma cantiga xerente para mim, alegando que já havia feito isso. Em um outro dia, numa conversa trivial, eu insisti para que ela cantasse a música novamente, propondo que eu cantaria para ela uma música de que eu gosto muito. O que eu propunha não foi o suficiente para ela, pois eu já havia guardado a sua voz e a sua imagem e eu as tinha quando quisesse, já ela não tinha nenhum aparelho para guardar a minha voz cantando a minha música. Então, para ela a troca proposta por mim de nada lhe valeria, diferente da vez em que eu a gravei, porque naquela situação eu lhe havia feito um favor. O outro caso foi em 2015, quando ainda a única televisão em Pedra Branca ficava ligada umas três horas por dia, depois de escurecer, graças ao único gerador que funcionava na aldeia. Em uma noite em que muitas crianças e alguns adultos assistiam televisão, Amazonas e Crinry cantavam no pátio como vinham fazendo há algum tempo. Em um dado momento, Crinry surpreendeu a todos se postando na frente da televisão acusando a instalação daquele aparelho ser o motivo do pátio não estar mais animado e apenas ela e seu marido se esforçarem para animá-lo todas as noites (MONTEIRO, 2019). Ninguém lhe deu ouvidos acusando-a de embriaguez.

Crinry nesse momento se fez preocupada com a atenção das crianças estar voltada ao aparelho eletrônico em detrimento da vida no centro da aldeia. Mas, fazendo isso na

forma de uma bronca sem um direcionamento preciso, não surtiu nenhum efeito<sup>81</sup>. Seria preciso que sua demanda fosse exposta e compartilhada com seus pares, debatida publicamente, tendo uma decisão coletiva, assim o tempo para a televisão, talvez, pudesse ser negociado; ademais, poderíamos afirmar que poucas pessoas estavam cantando no pátio porque os eletrônicos produziam um encantamento (GELL, 2005) àqueles que os davam atenção ou que não era atrativo para a grande maioria da aldeia ir cantar naquele momento por motivos político-pessoais. Digo isso porque, em outra situação, que aconteceu próxima à da bronca de Crinry, antes da instalação da energia elétrica na aldeia, mulheres e homens faziam uma cantoria no centro do pátio e, incomodados com o som e a luminosidade vindos do aparelho de TV, pediram para o seu dono, Ahgaprec, a desligasse em respeito ao combinado na reunião matinal daquela manhã de que não se ligasse nenhum aparelho sonoro ou luminoso que pudesse atrapalhar a cantoria.

Tudo indica que são esses motivos os quais induzem as pessoas a se fazerem presentes e interessadas nos momentos de aprendizagem. A embriaguez, a avareza e a cólera parecem, aos Krahô, ser características inapropriadas de um conhecedor e de sua possibilidade de ensinar o que conhece. A aprendizagem para eles se aproxima mais de um processo gradual, longo e sem término, o que exige paciência tanto daquele que ensina quanto de quem quer ser ensinado. Um dia, Zé Miguel me advertiu que “era preciso aprender com calma para aprender bem. Martins Penõ [falecido] sabe falar bem porque ouviu bem”.

Aprender a dança dos *hôxwa*, então, não parece ser apenas voltar a atenção para o que faz o corpo do nominador, antes é acompanhar todos os momentos que justificam que ele se aproprie do espaço que a prerrogativa lhe garante. As maneiras com que seu corpo

---

<sup>81</sup> Sobre a (in)eficácia do discurso da chefia ver Clastres (1974).

toma forma e tira o riso daqueles que o assistem é um dos objetos de observação do aprendiz e isso é embasado, antes de tudo, pela transmissão do mito de origem dos *hôxwa*. Ouvir torna, para além de uma atividade que ativa os orifícios auriculares, uma forma de viver em meio aos outros, e que depende do investimento integral do corpo da pessoa. Fazer parte do ritual, seja dançando, carregando batatas, cortando toras ou cantando, exige que todos os sentidos estejam atentos, e isso sugere que a pessoa esteja disposta a garantir que o conhecimento da Batata continue sendo relevante aos Krahô, pois quando algo não lhes interessa eles simplesmente se retiram e deixam de compartilhar. Certa vez, Coxe, um morador de Manoel Alves que não é *hôxwa*, me disse que os *hôxwa* dançam reproduzindo o que eles observaram de extraordinário durante os últimos tempos, exigindo, assim uma atenção àquilo que mobiliza toda a aldeia a fim de manter a memória e garantir que referências sejam compartilhadas.

Assim, pensar na técnica corporal entre os ameríndios é pensar em como os conhecimentos são compartilhados e perpetuados, em quais mecanismos e artifícios são acionados por eles para que os saberes não dependam exclusivamente do registro escrito, sendo este já reconhecidos por eles próprios como uma técnica de aprendizagem. Vimos isso diante do seu crescente interesse em frequentar escolas e universidades para aprender as técnicas acadêmicas de registro e produção da cultura. Esse último tipo de registro muitas vezes é tido como o “engessamento” da cultura, porém eles se mostram mais uma técnica, assim como as conversas noturnas, o próprio ritual ou o uso de reprodutores de áudio. Isso torna impossível afirmar que a inserção da instituição escolar nas aldeias causa apenas perdas às culturas indígenas, assim como os aparelhos eletrônicos, uma vez que os próprios indígenas vêm aprendendo a manipulá-los para que suas culturas sejam mantidas e expostas da forma com que eles mesmos achem conveniente. E, talvez, esse seja o grande trunfo do *Yetjopi*: garantir que o conhecimento não apenas seja preservado só porque ele é um

conhecimento, mas, também, que os Krahô celebrem seus corpos de acordo com seus parâmetros estéticos quando riem dos corpos que dançam como a Batata, e isso é feito acionando todos os sentidos e capacidades, ou seja, toda técnica de reprodução de conteúdo da pessoa Krahô.

## **8– Conclusão**

Se no momento da pesquisa de Iniciação Científica, em 2015, a bibliografia apontava que ser *hôxwa* era uma determinação do sistema onomástico e, com isso, uma condição compartilhada por muitos, o filme analisado na época sugeriria que havia um *hôxwa* responsável pelo bom humor dos Krahô. Ao chegar na casa do Vitor eu soube que eu estava indo para a aldeia Pedra Branca, vizinha da aldeia Manuel Alves, onde a narrativa do filme sugere que ele tenha sido rodado e onde reside o “mestre dos *hôxwa*”, que apresentarei mais adiante. Sem ter clareza no que a bibliografia me alertava, pensei, de início, que conhecendo Parhý na primeira noite já teria conhecido o *hôxwa* responsável pelo bom humor de Pedra Branca. Obviamente, errado. Já no frete me foram sendo apontados outros *hôxwa*, e isso me indicava que eu teria que acompanhar e etnografar a forma cômica não só do corpo de Parhý, mas, também, muitos corpos!

A escolha de se pesquisar os *hôxwa* foi resultado de uma curiosidade instigada pelo filme *Hôxuá* (CARDIA & SABATELLA, 2009). Este filme é um documentário sobre o “sacerdote do riso”, uma figura indígena apresentada como, segundo o filme, a responsável por causar a alegria em um povo que ri muito, os Krahô. Em meio às imagens do cerrado brasileiro e algumas falas indígenas sobre a questão ambiental e territorial da área indígena, aparecem cenas de algumas pessoas causando o riso em outras. O ponto alto do filme é a cena em que um palhaço chega na aldeia como se tivesse perdido no

meio do cerrado, encontra um *hôxwa* e com ele interage sob o olhar de crianças que riem. Tal filme chegou a circular nos cinemas, porém em um período muito curto por questões pouco conhecidas. Cópias deste filme, hoje, circulam pelas mãos de pesquisadores e artistas e na internet. Só me foi possível obter uma cópia do filme quando convidei Ricardo Puccetti, o ator e palhaço que encenou no filme *Hôxuá*, para uma exibição pública na SESC São Carlos, no ano de 2015<sup>82</sup>. Exibições deste tipo<sup>83</sup> eram, na época, as únicas formas de apresentar o filme ao público, muitas vezes restrito à classe artística. Eu só tive acesso ao filme na ocasião de uma exibição de um festival de teatro na cidade de Campinas-SP, em uma sessão comentada por Puccetti, junto da exibição do material que alguém gravara em sua câmera pessoal os bastidores da cena.

Naquele momento, o filme já nos indicava questões antropológicas que pareciam pertinentes, como, por exemplo, quem é a pessoa *hôxwa*? Sua ação de causar o riso está restrita a um momento ritual? Não haveria nenhuma reação negativa às suas brincadeiras?

Com o acesso às gravações pessoais de Ricardo Puccetti, outras questões surgiram, pois, diante da estrutura necessária para a gravação da cena de interação entre o palhaço e o *hôxwa*, as imagens de Puccetti nos revelavam um homem orientando o espaço em que as crianças deveriam ocupar, a angulação dos corpos dos dois que interagem entre si, uma grua e, não menos importante, a reprodução cinematográfica de uma cena em que estão separados o público dos artistas. Então, começamos a nos perguntar: o *hôxwa* é uma performance que respeita a estrutura palco e plateia?<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> A cópia que recebi não foi dada por Ricardo, mas pelos produtores que me ajudaram a organizar a exibição, com a autorização da produtora do filme, a quem agradeço.

<sup>83</sup> Em eventos como festivais de palhaço, cursos livres e de aperfeiçoamento de palhaços.

<sup>84</sup> Esta e as demais questões foram debatidas na monografia “O *Hôxwa* – prerrogativa, humor e alteridade”, apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da UFSCar como trabalho de conclusão de curso, no ano de 2016. Para tanto foi feito um trabalho de campo na aldeia Krahô Pedra Branca em agosto de 2015. Agradeço a Ana Gabriela pela leitura e os comentários do texto.

Tais questões não seriam ingênuas se o título do filme não fosse: “Hôxuá - O sacerdote do riso”, sugerindo que o *hôxwa* (no singular) seria aquele quem detivesse todo o conhecimento para a manutenção da alegria de uma etnia inteira. Em alguns momentos o *hôxwa* é chamado pela alcunha de “palhaço sagrado”<sup>85</sup>. Como busquei mostrar neste trabalho o humor entre os Krahô é manifestado cotidianamente por meio de piadas, mimeses e contação de causos realizadas por qualquer pessoa, não sendo os *hôxwa* os responsáveis por fazer rir quando estão fora da Festa da Batata.

Ricardo Puccetti é um palhaço reconhecido no Brasil e é responsável pela formação de muitos palhaços. É responsável, também, por apresentar o filme “Hôxuá” a uma geração de palhaços, alguns deles chegando a se interessar em conhecer aquele indígena que ele conhecera. Isso se desdobrou em um pós-doutorado do artista Damian Reis (2010), na UFBA, uma dissertação de mestrado na Escola de Teatro da mesma universidade (ABREU, 2015), e a ida da caravana de palhaços e palhaças do sul e sudeste do país à aldeia Krahô Manuel Alves, onde reside Ismael Ahprac, o protagonista do filme documentário.

Esta caravana é a gênese do Povo Parrir. Logo, os integrantes da caravana do Povo Parrir foram reconhecidos pelos *hôxwa* da aldeia de Manuel Alves como seus semelhantes. Isso veio de encontro com o material teórico e as crenças individuais que tais palhaços vinham cultivando na cidade sob o discurso do riso ser uma ferramenta universal contra a tirania, um escape das tensões causadas pelo sistema opressor e uma manifestação revolucionária de liberdade<sup>86</sup>. O Povo Parrir se identifica como um coletivo de artistas

---

<sup>85</sup> “Palhaço sagrado” é um termo usado àqueles que são reconhecidos como fazedores de palhaçaria, mas que não dividem com palhaços ocidentais suas origens europeias. Isso nos leva a crer que a noção de sagrado esteja relacionada ao exótico.

<sup>86</sup> Essa é a linha de trabalho e ensino da palhaça canadense Sue Morrison e do palhaço Andrés Del Bosque, quem fez carreira pesquisando os “palhaços sagrados” (DEL BOSQUE, 2008).

preocupados com a ética do fazer artístico, relacionando-o diretamente com questões de cunho político e encontraram nesse primeiro contato com indígenas uma forma de atingir seus objetivos. Como contrapartida à hospitalidade dos Krahô o Povo Parrir promoveu apresentações de Ismael Ahprac, como um *hôxwa*, em alguns locais próprios para a representação cênica no estado de São Paulo, firmando a parceria<sup>87</sup>. Tais apresentações foram feitas no formato de cabaré, um tipo estético teatral oriundo dos *vaudevilles*, onde Ahprac era apresentado como o convidado principal.

Para o Povo Parrir é latente as semelhanças das funções dos palhaços e dos *hôxwa*: causar o riso e exprimir a humanidade compartilhada por todos. Porém, como exposto acima, os *hôxwa* são uma classe de pessoas que possuem direitos e obrigações para com a sua aldeia, que é realizar um ritual e que remete a um mito e ao aprendizado com os Outros. O mito que o orienta diz que, enquanto os Krahô estavam retornando à aldeia depois de uma viagem, um deles se adiantou para conferir se era seguro o regresso. Porém, este encontrou a Batata e alguns seres do reino vegetal fazendo uma festa. Ela ensinou a ele a dança que a Abóbora estava fazendo em torno da fogueira e este se tornou o primeiro *hôxwa*, o responsável pela realização desta dança<sup>88</sup>.

Hoje os *hôxwa* dançam em torno da fogueira mimetizando comportamentos que não são condizentes com o que se espera de uma pessoa Krahô, coisas que, quando muito necessário, deve ser feitas fora da vista dos demais. O riso causado pelos *hôxwa* está mais relacionado às noções de humor de Minois (2003), que acredita que o humor é uma linguagem que nivela todos pelo mais baixo padrão de humanidade, colocando em

---

<sup>87</sup> Isso não foi uma novidade, já que Ismael já viera ao sudeste representar os *hôxwa* durante a estreia do filme Hoxuá, promovido pela produção do filme, e em alguns festivais de palhaço da região centro-oeste, promovido pela pesquisadora e palhaça Ana Carolina Dumas (2015).

<sup>88</sup> Dança é o termos em português que os próprios Krahô utilizam quando se referem a movimentação da batata na festa, logo, à movimentação dos *hôxwa* também. Na língua Krahô o termo utilizado é *itó*.

questão a noção de humanidade Krahô. Aponto isso porque na dança dos *hôxwa* há um jogo cômico de reconhecimento do ideal de pessoa Krahô. Quem os assiste encontra um semelhante (humano/Krahô) mimetizando um comportamento que está além do padrão ético Krahô. Os *hôxwa* caçam piolhos como os macacos, andam em quatro como os quadrúpedes, levantam a perna como os cães ao urinar, fazem com os braços os movimentos das folhas da parreira ao vento, se “enrabam”, sugerem a prática sexual em público e usam adornos que transformam seus corpos (folhas, máscaras, perucas, pantufas, saias, chapéus etc.), se distanciando da imagem humana bípede, linear e respeitosa das etiquetas.

A bibliografia antropológica sobre os *hôxwa* (LIMA, A. 2010, 2016; MELATTI, 1973) aponta que esta prerrogativa não se insere em nenhum sistema de divisão de metades, uma das principais características dos povos Jê. Na maioria dos rituais, e até mesmo em momentos cotidianos, os Krahô se pintam com motivos referentes às metades. Geralmente os *Kàicatêiê*, metade relacionada ao inverno, se pintam com linhas horizontais, e os *Haràcatêiê*, a metade relacionada ao verão, se pintam com linhas verticais. Os *hôxwa*, durante o *Yetÿopi*, não se adornam como os demais Krahô, respeitando os motivos de suas respectivas metades, a que também pertencem. Isso porque esta festa e sua performance não diz respeito ao sistema de metade, mas à transferência de conhecimento dos vegetais a todos os Krahô. Então, os *hôxwa* podem aparecer pintados de qualquer coisa menos daquilo que faz referência à pessoa Krahô.

Um de meus interlocutores da aldeia Pedra Branca me disse certa vez: “A gente brinca igual palhaço de *kupên*, fazendo palhaçada, brincando com as pessoas. As pessoas ficam com medo. A gente usa pintura na cara para fingir que não é gente”.

Além da pintura corporal, os *hôxwa* se utilizam de máscaras, sejam elas feitas de papelão ou de plástico, compradas na cidade, e seus motivos também podem ser variados



durante a sua dança. Essas máscaras podem ser também folhas vegetais, pantufas, saias e perucas, qualquer coisa que proporcione uma transformação corporal identificada pelos espectadores. Tais adornos contribuem para a estranheza entre os *hôxwa* e os Krahô graças à agência destes objetos na ativação de corpos outros em um processo relacional de apreensão dos hábitos daqueles que são mimetizados (LIMA, A. 2010). A mimese corporal realizada pelos *hôxwa* não se limita à função ou ao motivo do adorno vestido por eles, o mais importante é a construção de uma imagem estética que represente um não-*mehín*. A efetividade da prática do *hôxwa* está mais na sua habilidade corporal, tanto que Ismael Ahprac não é um *hôxwa* legitimado pelo sistema de nomação, mas é reconhecido por sua capacidade de fazer os outros rirem quando acha conveniente. Este só começou a se adornar com acessórios como os *hôxwa* quando o reconheceram como tal. Foi sua habilidade corporal que o fez *hôxwa*. E, tudo indica que, se um *hôxwa* dançar em volta da fogueira de forma eficaz, mesmo não estando adornado, ele será um bom *hôxwa*.

Porém, isso nos leva a pensar que no momento de uma prática, a utilização de uma ferramenta expande a capacidade do agente em atingir o seu objetivo, não sendo possível apontar que sua eficácia é de responsabilidade apenas do corpo ornamentado ou, apenas, do objeto que o ornamenta (INGOLD, 2012). No caso dos *hôxwa*, seus corpos ornamentados têm sua comicidade potencializada pela agregação de artefatos. Como nos aponta Ingold, é preciso observar que o conhecimento técnico é adquirido e ampliado a partir do contato direto entre o corpo biológico e os materiais artefactuais, sem a pretensão de distingui-los tomando como referência a sua natureza, mas, antes, identificando as relações sociais que a eles se referem. Assim, o que é agregado ao corpo não pode ser analisado como exterior a ele, dele faz parte – como vem mostrando a etnologia ameríndia desde os debates sobre a fabricação dos corpos e o perspectivismo. As máscaras, como as pinturas e os adornos variados criam um emaranhado de coisas-corpo-artefatos que se

distanciam do corpo Krahô. Vestir pantufas, saia, peruca, um maço de folhas de bananeira não é comum a um homem Krahô. Tão pouco comum é fazer suas necessidades fisiológicas ou qualquer prática sexual em público. Porém, não adianta a pessoa se adornar e não garantir que quem a observa perceba que aquilo é coisa de *hôxwa*.

Os Krahô chamam de *mehken* a pessoa que é engraçada. Mas *mehken* não é *hôxwa*, ela é apenas espirituosa e não dança como os *hôxwa*. Quando ela é cômica tanto quanto um “bom *hôxwa*” os Krahô – pelo menos na aldeia Manuel Alves Pequeno – a classificam como um *hôxwa* e a inserem na dança em volta da fogueira no *Yetjyopi*, onde passa a se adornar e poder mimetizar os não-Krahô. Foi o que aconteceu com *Ahprac*.

A prática dos *hôxwa* tem o corpo como o seu cerne (LIMA, A. 2010). Não há um regime de normas que determine como este corpo deve ser construído para além do couvade e outras práticas comuns a outros *mehin*. O que há é um regime de nomeação que define quem tem o direito de desenvolver a habilidade de ser *hôxwa*. Mas, mesmo assim, nem todos que possuem esta prerrogativa a praticam, por motivo de vergonha, desgosto, cansaço, luto, doença etc. Também, como já dito, mesmo não sendo inserido nesta classe de pessoas pelo sistema de nomeação, é possível se tornar um *hôxwa*, ou seja, só depende da habilidade de performar e do reconhecimento das pessoas da aldeia, que espectam, na sua maioria mulheres e pessoas velhas.

Isso nos aponta que podemos analisar a dança do *hôxwa* por diferentes vieses. A. Lima (2010), em um primeiro momento, nos apresentou o *hôxwa* a partir do sistema cosmológico e mítico Krahô e, depois, a partir das práticas e conhecimentos femininos (IBIDEM, 2016) e Abreu (2015), de sua interação enquanto artista com os *hôxwa* e seu processo de produzir apresentações de *Ahprac* em festivais de palhaço.

Fez-se importante analisar a técnica corporal do *hôxwa* uma vez que o sistema onomástico não se mostra o único meio de se tornar um *hôxwa* e nem é possível afirmar

que esta classe de pessoas é uma rede cosmopolítica de agentes que possuem o prestígio de manipular certos objetos, artefatos e/ou conhecimentos (como os xamãs), a não ser os seus próprios corpos. Como Mauss (1974) havia nos alertado, o corpo é o principal instrumento a ser manipulado pelo homem. Podemos analisar a relação técnica presente no corpo seja a partir do recorte de gênero, geração, ao seu rendimento ou à sua transmissão. Atentar-se às técnicas que são aplicadas aos corpos expõe os hábitos que são próprios de cada sociedade, oferecendo-nos uma ideia de seus regimes de conhecimento. Para Mauss (IBIDEM), a técnica corporal é o resultado da submissão de uma sequência de movimentos bem sucedidos e eficazes que visam a constituição cognitiva da pessoa.

A partir daqui, levaremos ao limite a sugestão de Ingold (2012) quando este sugere que a agência dos objetos está na relação entre o artefactual e o biológico, não podendo distingui-los quando presentes no mesmo processo. Assumiremos, então, que o corpo é um artefato tanto quanto qualquer outro objeto que possa se juntar a ele em busca de qualquer finalidade.

A dança do *hôxwa* é o auge do *Yejotpi*, quando uma fileira de *hôxwa* sai da casa da *witĩ*, dançam em torno da fogueira, retornam para a casa da *witĩ* e, dependendo se agradaram ou não seus observadores, repetem este movimento até o público se cansar. Enquanto dançam em torno da fogueira, mimetizam animais, plantas e *kupen*, exagerando os comportamentos destes que são estranhados pelos Krahô. Saber quais são esses comportamentos e a quais gestos eles estão associados pode nos indicar como os Krahô constroem suas relações de alteridade com os seus outros. Porém, como etnografar algo tão efêmero e inconstante como é um movimento corporal? Para isso, buscamos tomar como referências algumas técnicas de etnografar as técnicas corporais, como em Lolli (2010), Muller (1993 e 2000), Barcelos (2008) e Costa (2013), que não nos servem como

uma base de comparação entre dados etnográficos, mas como exemplos de possibilidades de se etnografar o movimento<sup>89</sup>.

Ao nos apresentar as práticas de cura entre os Yuhupdeh, povo da família linguística Maku que vive no noroeste amazônico, Lolli (2010) nos diz sobre a distinção que este povo faz entre a figura do pajé e a do benzedor e demonstra tal distinção analisando a técnica de cura do benzedor, uma vez que, como é advertido pelos Yuhupdeh, não há mais pajé entre eles. Resumidamente, pajé seria aquele capaz de se relacionar com seres cosmológicos, transformando-se em seus semelhantes e negociando com eles o que for necessário, viajar para outros mundos e manipular doenças. Já a prática do benzedor se restringe a aplicar fórmulas verbais em objetos que serão usados em pessoas com algum problema de saúde. Para além das rezas, ao benzedor é conferida a função de conduzir o ritual de iniciação masculina onde se usa a flauta Jurupari.

No momento, não nos atentaremos ao conteúdo ou às conclusões que podem ser tiradas desta tese. Nos preocuparemos com a exposição dos 11 casos de benzimento etnografados (Idem, 45). Em todos os casos, podemos perceber que há uma sequência que orienta a prática de cura pela reza: uma pessoa se encontra com algum problema, uma pessoa próxima a ela intercepta algum benzedor de sua confiança pedindo-lhe que este aplique uma reza em um objeto qualquer que será aplicado no enfermo. A operação se repete até o momento em que não se vê mais necessidade. O etnógrafo não tem acesso ao que o benzedor sussurra sobre o objeto, e parece que capturar tal discurso é uma tarefa impossível de ser realizada. Algo que parece essencial neste processo é a presença do *ipadu*, que o benzedor sopra junto da reza no objeto. Esta sequência de movimentação

---

<sup>89</sup> Outra chave analítica não explorada neste trabalho, porém não menos importante, é da antropologia da dança que podemos ter como uma referência o trabalho de Camargo (2008).

dos corpos se mostra clara em todos os casos expostos por Lolli e parece ser ela quem, junto da eficácia da reza pronunciada, garante a melhora da pessoa adoentada. Este mostra-se ser não apenas um processo de cura, mas, sim, um processo técnico de cura. Podemos observar, a partir da descrição da técnica do benzedor, que este processo é uma cadeia operatória (LEMONIER, 2013), onde há uma sequência de ações que, quando discriminadas, possibilita a revelação de sua forma e a garantia de eficácia. Por mais que Lemonier (IBDEM) esteja preocupado com a presença da técnica em objetos, podemos utilizar seu conceito de cadeia operatória para a análise da movimentação dos corpos do benzedor, da pessoa intermediária e do enfermo nestes casos. As cadeias operatórias são a revelação das escolhas técnicas e de suas transformações diante das condições presentes. E, ao descrever a forma como os objetos são produzidos, assim como as curas são realizadas, o etnógrafo acaba por descrever os trajetos em que os corpos se movem, servindo, intencionalmente ou não, de instrumento para a finalidade esperada, no caso, a cura.

Lamonier (IBDEM) nos adverte que observar as cadeias operatórias não pode ser comparado à formação de um manual técnico de construção ou indicação de movimentação. Antes, seria uma forma de expor as forças que agem na formação do objeto (em todos os seus sentidos) observado. O trabalho de Muller (1993) é um exemplo disso.

Em sua tese, Regina Müller (1993) faz uma descrição exaustiva do sistema ritual dos Assuriní, povo xinguano da família Tupi-Guarani. Reservando pouco espaço para explorar as motivações das práticas rituais, a antropóloga narra os movimentos dos corpos a partir de seus ritmos, deslocamentos e manipulação de objetos e substâncias. Sua intenção é expor a forma como os rituais se dão, junto da arte gráfica e a cosmologia Assuriní, expondo a cadeia operatória presente em todo o sistema ritual. Porém, é em seu artigo,

reveladoramente intitulado “Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo? ”, que Muller (2000) nos indica um método de análise da movimentação do corpo xamânico em processo de cura:

“...as sensações de ‘suspensão/boiar’ e a de ‘deixar cair/afundar’ associadas às qualidades do movimento (Laban) propiciam experiências psicossomáticas passíveis de observação nas ações corporais e que são, ainda, experiências do significado da noção de coexistência dos seres em diferentes planos cósmicos, presença dos espíritos entre os humanos e viagens dos xamãs a outros mundos do cosmo.”<sup>90</sup> (IBIDEM: 132)

O que Muller sugere neste enxerto é uma técnica de observação sobre a técnica de cura, buscando a motivação do movimento do xamã utilizando-se de uma linguagem codificada de origem exterior aos contextos indígena e antropológico. A intenção de Muller pode contribuir muito para a análise dos processos técnicos onde o corpo se faz presente, mas é preciso tomar cuidado. Sua proposta, neste segundo momento, supera a descrição hermética de sua tese, apresenta-nos a motivação – ou poderíamos dizer o sentido? – do xamã realizar os gestos que foram possíveis de observar. Seguindo o sistema de codificação criado por Laban, podemos descrever qualquer cadeia operatória a partir de signos fixos referentes a qualidades de movimento, como flutuar, deslizar, empurrar, socar, chicotear, torcer etc. Porém é preciso ter em mente que o coreógrafo desenvolvera tal linguagem para facilitar o entendimento do movimento que deveria ser reproduzido. Para utilizar-se de tal método é preciso ter em mente que a descrição de qualquer cadeia operatória não basta se ela se limitar em ser um manual técnico.

Não podemos deixar de sugerir, também, que Muller, ao propor este método de etnografar o corpo em movimento, se aproxima da análise feita por Lévi-Strauss em “A

---

<sup>90</sup> Rudolf Von Laban (1879-1958) foi um estudioso do movimento na dança e quem desenvolveu um sistema de codificação do movimento de acordo com o esforço (peso, tempo, espaço e fluência) e a qualidade que ele dá ao gestual. Laban também é reconhecido por ser o pioneiro na criação de partituras do movimento, sendo um dos principais nomes da dança moderna.

eficácia simbólica” (2008), onde ele não apenas expõe o fato da reza xamânica atingir o seu objetivo como também que este é atingido graças ao processo de reza, em que a narrativa do xamã caminha pelo útero durante um parto problemático, retirando dele os espíritos que estariam causando as complicações. Muller sugere a mesma coisa, porém a ferramenta técnica xamânica que observa não é de natureza verbal, como os casos apresentados por Lolli e Lévi-Strauss, mas corporal.

Um outro caso, dessa vez alto-xinguano que consideramos pertinente para o momento é a etnografia de Costa (2013), no qual podemos acompanhar o processo de formação de lutadores Kalapalo. Tal processo é marcado pela constituição da pessoa moral valorizada pelos povos xinguanos. A formação de lutadores, que desempenharão suas técnicas em eventos interaldeias, perpassa pela constituição do temperamento ideal esperado em tais lutadores, pois almeja-se que eles também sejam bons chefes.

Para este trabalho, o que nos interessa é a forma com que Costa (2013) nos apresenta a luta do *Egitsü*. Ele reserva um capítulo para listar e descrever os golpes junto dos termos usados no combate. Esta parte da etnografia nos aponta como é medida a eficácia da preparação do lutador, assim como a sua relação com quem assiste a luta e como este pode interferir nela. O autor não deixa de levantar questões sobre o caráter performativo da luta, por ser um momento que instiga a curiosidade de turistas e indígenas em presenciar o momento de observar a destreza daqueles que lutam. Mesmo que sua intenção seja voltada para uma análise da antropologia do esporte, Costa contribui para uma análise da performance ao nos oferecer uma descrição da movimentação e interação de corpos na esfera do concreto (MAUSS, 1974), e relaciona-a às forças sociais e cosmológicas a fim de expor a relação entre chefia, preparação física e prestígio.

Por último, apontaremos a etnografia de Barcelos Neto (2008), em que, analisando a relação entre cura, chefia e manipulação de máscaras, aponta para a produção do *ethos*

xinguano a partir de uma estética que se orienta pela noção do belo própria aos Wauja. No caso, a beleza se orienta pela disposição em manter a relação com espíritos e parentes próximos responsável por confeccionar máscaras representativas dos *Apapaatai*. Toda a relação constituída pela chefia, parentela, comensalidade e cosmologia, entre os Wauja, se materializa nas máscaras rituais na concretude de uma arte que se conceitua através da instabilidade e de posições de contrates não delimitados.

Estes quatro casos etnográficos foram uma base para se pensar uma metodologia de análise do corpo do *hôxwa* focando em seus movimentos enquanto algo feito para ser observado por alguém que dele espera rir. Este, porém, também é o objetivo dos palhaços de origem ocidental. Podemos acabar considerando que é possível assimilar a performance dos *hôxwa* com a profissão dos integrantes do Povo Parrir, mas não podemos deixar de lembrar que os processos de formação de cada um deles foram diferentes.

A década de 1980 é tida como o início da “baixa” do circo tradicional. Nele os palhaços se formavam experienciando as funções do circo desde a sua infância, até se constituírem como palhaços. Desde aquela década, as escolas de teatro se proliferaram e a televisão se tornou o entretenimento mais acessível. A partir de então as escolas de teatro, com o ensino formalizado, tornou-se o espaço de formação de artistas cômicos por excelência (SILVA, 1996). Este é o contexto de formação do Povo Parrir, mas não dos *hôxwa*, que ainda se utilizam da aprendizagem no observar e fazer junto e da legitimidade de seu povo para fazer parte desta classe de pessoas dotadas de uma prerrogativa e de uma eficácia performática, como demonstramos. Por isso, observar a cadeia operatória que dá forma ao corpo cômico do *hôxwa* é uma possibilidade de entender os sentidos da relação entre palhaços e *hôxwa*, e mais, como esta relação está atualizando o contato dos Krahô com *mehĩn*.



Já lembramos que tratar sobre a técnica corporal sob o escopo da antropologia nos remete aos escritos de Mauss (1974), pois este levantou questões sobre a transformação das técnicas das práticas tidas como cotidianas, das práticas esportivas até as formas de dormir. Uma das grandes contribuições de Mauss para a antropologia foi a sua tese da constituição da pessoa a partir de três esferas: biológica, social e psíquica, não sendo possível, em uma análise, dissociar a questão da técnica corporal às ocorrências sociais ou psicológicas, e vice-versa. Porém, muito ainda tem a ser dito sobre a técnica corporal.

Uma outra referência que podemos ter sobre a técnica corporal é Leroi-Gourham (1956), quem acreditava que, sem considerar que a esfera do biológico se sobressaísse às outras, o social é uma etapa que se desenvolve a partir das condições biológicas, e estas seriam dependentes das interações decorrentes da diferenciação entre a matéria e o seu meio. Para Leroi-Gourham, tudo estaria submetido a um movimento constante, sendo a técnica a força propulsora da transformação a partir de um fenômeno que a pré-determinou. Assim, teria surgido, segundo esse autor, a linguagem.

A necessidade de locomoção, que determinara o surgimento e alongamento dos membros (inferiores e superiores), teria liberado o desenvolvimento da mandíbula e resultado em uma dada tecnicidade que proporcionou a gesticulação humana e a produção de sons codificados. A capacidade de fixar o pensamento a partir de materiais simbólicos (a linguagem) é o que distinguiria os *Homo Sapiens* dos outros animais. O mundo dos significados, então, não seria o efeito de um “salto abrupto” no domínio mental. Antes, a comunicação teria se formado progressivamente diante de uma relação composta por fatores linguísticos e não-linguísticos, dependendo também de outros tipos de linguagem para além da verbal, que seriam perpetuadas graças às suas sequências operatórias ao qual chamaremos de técnicas.

Assim como Mauss, Leroi-Gourham não restringe a vida social a uma única esfera da experiência humana. Enquanto Mauss aponta a biológico, o psicológico e o social como determinantes para a constituição da pessoa, Leroi-Gourham aponta que esta é determinada pela co-evolução entre o corpo biológico, o mundo simbólico e os artefatos, se aproximando de Ingold (2012). Para ele, o desenvolvimento técnico e gestual é um processo de exteriorização que amplifica as percepções sobre o mundo material. Pensar que a abstração é apenas um esforço mental tira a materialidade da abstração como um processo de relação entre o mundo natural e o simbólico. Continuando a aproximar esses dois autores, Mauss nos mostra o quão relevante são as práticas corporais e o quanto elas poderiam nos explicar sobre as crenças e os costumes, agregando ao corpo uma conotação semântica. Leroi-Gourham já nos garante que é a partir do corpo que os simbolismos se fazem presentes, com o advento da linguagem sendo possível apenas com a evolução biológica sofrida pelo *Homo sapiens*.

Até o momento, o *hôxwa* Krahô fora analisado pelas esferas cósmica, política e ritual, faltando conferirmos atenção ao seu corpo e às potências simbólicas que escapam ao domínio da linguagem verbal, uma vez que na dança dos *hôxwa* estes não se utilizam da fala, apenas de suas gesticulações. O que elas teriam a nos dizer sobre o que os Krahô consideram digno de riso? O que a dança dos *hôxwa* comunica? E como ela atinge sua eficácia?

Segundo Haudricourt (2013), podemos observar um objeto a partir de muitos pontos de vista, sendo impossível observá-lo em sua totalidade a partir de um único ângulo. Para que isso seja possível, faz-se necessária uma análise detalhada de todo o processo técnico (da transformação da natureza até a utilização dos produtos criados). Ao considerar as sugestões de Haudricourt para a nossa proposta, precisamos sempre lembrar que, aqui, tomamos o corpo como o principal objeto a ser manipulado pelos *hôxwa*. A

técnica, para este antropólogo, teria surgido de uma determinada evolução de forças produtivas construídas a partir da interação entre humanos, plantas, animais e coisas sem que estejam organizados hierarquicamente. Ou seja, aqui, também, a técnica nos aparece como uma relação.

Porém, para Haudricourt, os atos técnicos estariam restritos aos humanos e se diferenciariam dos atos realizados pelas plantas e animais. Pois a capacidade dos primeiros em conectar gestos e palavras é a gênese do simbolismo, uma técnica de compartilhamento. Seguindo este raciocínio, estaria na própria prática a manifestação da capacidade intelectual, impossibilitando que pudéssemos analisar algum processo técnico na chave dicotômica de intelecto *versus* prática. E, com uma tendência relacional e internalista, a técnica e a sociedade são intrínsecas uma à outra, tudo dependendo de processos diferenciados pela organização social, que, concomitante às determinações biológicas, oferece resistência ao movimento dos corpos.

Pensando na dança dos *hôxwa*, nos distanciaríamos da proposta de Haudricourt. Pois, como vimos mais acima, os Krahô aprenderam a dançar com plantas e fazem mimeses das técnicas de animais, não sendo possível afirmar que no mundo biológico não haja estímulos que forcem aos animais e plantas uma estratégia de movimentação. Porém, Haudricourt nos lembra que, durante a investigação de um gesto como um princípio técnico, devemos observar os “obstáculos” e as “ferramentas” com os quais os movimentos se relacionam. Assim, suas ideias voltam a nos servir quando reconhecemos que a mimese de animais, plantas e *kupên* são referências às suas formas de interação com as determinações biológicas (necessidades fisiológicas e sexuais, parasitas etc.). Claro que afirmamos isso tendo em mente o já conhecido fluxo de conhecimento entre humanos e não-humanos característicos das Terras Baixas da América do Sul. Ao que precisamos nos ater, no momento, é a sugestão de Haudricourt de que um corpo em interação com o

meio biológico desenvolve a transformação da natureza ao mesmo tempo em que constrói relações comunicacionais a partir de sua motricidade, algo muito parecido com as ideias de Leroi-Gourham, expandindo o mundo simbólico.

Acima já foi dito que, segundo Lemonier, o detalhamento das cadeias operatórias não é a criação de um manual técnico. Acima de tudo, é uma descrição que garante que capturemos a técnica a ser observada. A exposição da gênese do instrumento/corpo, sua utilização e motivos para o seu uso pode ser feita com a ajuda da análise do mito que o acompanha. Neste segundo momento, a técnica e as operações simbólicas referentes a ela não se distinguem, os aspectos metafóricos da relação entre rito e mito, técnica e símbolo não se distanciam – superando o pragmatismo que dicotomiza o material e o imaterial, assim como a ciência da arte. Bateson (2006) chega a propor também a necessidade de se basear em um método de descrever a totalidade de uma cultura por meio tanto da técnica analítica, própria da ciência, quanto da técnica impressionista, característica das artes.

Para Gell (2005), a arte é um componente tecnológico que tem como objetivo causar a fascinação por meio de seus processos e arranjos técnicos. Isso seria causado pela intervenção humana motivada em transubstanciar o material natural e transcender as expectativas sobre o resultado conhecido. A arte seria, então, um trânsito entre o mundo do possível e do impossível.

Gell acusa a antropologia social de ser antiarte por ela se constituir de critérios fundamentalmente diferentes da arte. Uma vez que os valores estéticos são dependentes da determinação cultural, restaria à antropologia se abster da análise da estética e se preocupar com as características objetivas das obras, a sua eficácia. Os objetos belos, em arte, seriam os únicos feitos para serem belos e alcançarem a excelência de acordo com o nível da técnica aplicada sobre eles – os outros objetos não teriam sua funcionalidade restrita a isto. Na cultura ocidental, o poder da técnica é depreciado porque somos

expressamente dependentes da técnica. Nós consideramos a tecnologia um plano de ação mecânico, e não uma capacidade criativa e autêntica. Assim, não reconhecemos a arte como um produto dos arranjos técnicos, pois lhe damos o status semirreligioso pautado no dom, nos esquecendo que a atividade artística é uma fonte eficaz de relações sociais, assim como qualquer outro processo técnico.

Assim, se arte é técnica e toda a ação humana pode ser analisada a partir de seus processos técnicos, a arte em nada se diferencia de qualquer outra ação que possa ser objeto da antropologia. Observando a técnica, seja em um processo de cura ou diante da confecção e utilização de um artefato, acessamos as relações sociais que nela estão incutidas e sempre nos perguntamos, então, o que é arte?

A dança dos *hôxwa* seria arte? Por que os artistas se reconhecem neles? Por que eles reconhecem que são iguais aos palhaços, e palhaços fazem arte? Como entender essa relação, e mais dificilmente, sob ambos os pontos de vista, como temos tentado fazer aqui, ao tratar das performances dos *hôxwa* nas aldeias e nos palcos e cabarés e das visitas da caravana às aldeias e suas próprias performances?

Podemos sair do labirinto conceitual que isto pode nos colocar seguindo os caminhos de Barcelos Nelo (2008):

“O conceito não tem, em si, fronteiras claras, sobretudo entre povos que não sepa(ra)ram o belo do sagrado/sobrenatural e do utilitário. Lá, onde está tudo misturado (Latour, 1994), o conceito de arte é débil, analiticamente impreciso, mas nem por isso descartável; antes é preciso redefini-lo dentro da própria mistura selvagem.” (BIDEM; 33)

Como apontado, a dança dos *hôxwa* acontece no começo da noite, podendo ser repetida ao nascer do dia, quando há a cantoria para a tora da Batata. Segundo meus interlocutores, depois do cortejo de arremesso de batatas, uma fogueira é acesa no começo da noite. Um tocador de maracá toca e canta acompanhado de uma mulher cantora, também

determinada pelo sistema onomástico. Enquanto há essa cantoria, uma fileira de *hôxwa* seguem da casa de uma *witi* em direção ao pátio e a dança acontece com o *hôxwa* mais velho fazendo mimese de seres Outros enquanto os mais jovens o acompanham imitando seus movimentos. Tais movimentos fazem referência a comportamentos que destoam da etiqueta Krahô e provocam o riso nos espectadores.

Em 2018, em Manuel Alves, com a presença da Caravana do Povo Parrir, ninguém sabia ao certo como se daria essa dança até o momento dela acontecer. Havia uma tensão e uma expectativa para saber se as palhaças entrariam na fogueira junto dos *hôxwa* ou não. Em 2015, palhaços e *hôxwa* dividiram esse momento e isso foi motivo para muitas conversas, acordos e desavenças. Ahprac, em 2018, decidiu que as palhaças apresentariam uma cena no centro do pátio depois do cortejo de arremesso de batatas e em seguida entrariam com os *hôxwa*. Sabendo que isso poderia acontecer, as palhaças no dia anterior prepararam o um *sketch*, que descrevemos acima.

O combinado inicial, lembremos, era que elas poderiam apresentar esse número de acordo com a tradição da palhaçaria, com suas roupas de palhaças, mas que para dançar com os *hôxwa* teriam que se ornamentar como as mulheres indígenas. Enquanto elas apresentavam o número no centro do pátio, Ahprac se ornamentava junto de seus nominados e buscava nas proximidades de sua casa algumas lascas de pau e colocando-as em um cofo.

Terminando a apresentação das palhaças, alguns minutos foram dados para que elas trocassem de roupa e participassem da dança junto de Ahprac. Nesse momento, o tocador de maracá e a cantadora já estavam a postos do lado da fogueira. Quando começaram a tocar e cantar, uma fila encabeçada de Ahprac, de braços dados com uma das palhaças, saiu de sua casa em direção ao pátio. Os demais se posicionaram como eles, homens e mulheres de braços dados, como o cortejo nupcial de noivos. Houve três entradas dos

*hôxwa*. Na primeira, Ahprac fez um cumprimento ao tocador de maracá e voltou à sua casa. Na segunda, deram uma volta na fogueira chacoalhando seus braços, como dizem ser o movimento que faz alusão à movimentação dos tubérculos. No terceiro momento, os *hôxwa* e as palhaças entraram no pátio de braços dados e encenaram a situação em que Ahprac era quem propunha as ações e os outros interagiam com ele de acordo com as propostas que surgiam: homens e mulheres foram caçar, apanharam suas presas e as comeram em volta da fogueira. Satisfeitos com a alimentação, fizeram sexo. Esse foi o ápice da dança, o momento em que *hôxwa* e palhaças encenaram sexo. Porém, mais do que isso, foi apresentada uma cena completa, com dramaturgia, acessórios, artefatos e risos. Um enredo foi construído e proposto por Ahprac e seguido pelos demais.

O matrimônio, como motivo, apareceu no ritual e também nas apresentações do cabaré. Ahprac não permitiu que as palhaças dançassem com os *hôxwa* ornamentadas de palhaças, mas as incorporou como mulheres Krahô, e propôs que parte da dança fosse feita a partir de uma linearidade dramaturgicamente, como no momento dos cabarés e não mais apenas com movimentos que mimetizassem comportamentos destoantes. Ao contrário, a última entrada dos *hôxwa* nesse ritual foi a encenação de uma vida cotidiana de casados, a ida na roça, a caça e o sexo. Para além de um hibridismo entre aldeia e palco, o que acabou acontecendo foi a concretização do fluxo de referências que essas relações proporcionaram, a circulação de conhecimentos sobre formas de se tornar espetacular e causar o riso entre indígenas e não-indígenas.

Como venho afirmando, concluo que a dança dos vegetais é o conhecimento celebrado durante o *Yetjöpi* e é a ela que os Krahô são apegados. A forma cômica se revela ser apenas uma causa desse conhecimento, que é exterior e que, por isso, diante do estranhamento, causa riso nos próprios Krahô. No limite, então, poderíamos afirmar que ao casal recém-formado no cabaré os *hôxwa* levaram o conhecimento dos vegetais,

intensificado pelo uso do substantivo sabedoria, porém sem fazer nenhuma alusão à batata, ao mito ou ao motivo da existência dos *hôxwa*. Assim como a humanidade se mostrou o motivo suficiente para que haja celebração, a presença dos *hôxwa* foi o suficiente para que o conhecimento da Batata estivesse sendo ali compartilhado. Em outro momento, a situação aprendida com a Batata foi adicionada à situação aprendida nos cabarés: a apresentação da dança dos *hôxwa* se valendo de uma estrutura dramaturgica que, sem anular as movimentações aprendidas com a Batata, ao contrário, agregou a elas formas distintas de provocar o riso aprendidas com os *kupen*.

Para além da dança dos *hôxwa*, outros momentos deflagram o uso do humor como ferramenta para a manutenção da alteridade pelos Krahô. Não raro podemos vê-los mudarem a psicodinâmica de suas vozes para narrar a reação de terceiros a uma determinada coisa, assim como também podemos observar que piadas de cunho sexual são feitas em vários momentos do dia, sendo uma estratégia de comunicação entre pessoas de gêneros e idades diferentes que se mantêm distantes de acordo com a etiqueta Krahô. Também podemos observar que o riso se faz presente nos mitos, como no mito do roubo do fogo e de Aukê, como sendo uma ação que causa desconforto e tensão, porém que se faz presente diante da presença do Outro: a mulher do Onça que ri, assustando a criança, e Aukê que, quando bebê, ria muito, desagradando seus parentes.

Também podemos ver o riso como marcador de diferença quando este se faz presente no *Yetÿopi* como uma reação dos Krahô à forma de outros seres se movimentarem, assim como aos comportamentos de corpos distintos.

Se a teoria filosófica do humor aponta que o riso e o risível são usados como estratégias para marcar a moral e os comportamentos aceitos, no caso Krahô, junto disso, o riso também tem um caráter agregador que aproxima deles agentes externos, como palhaças, equipes cinematográficas, pesquisadores, plateias, vegetais e parentes.



Assim, antes de afirmar que os *hôxwa* são palhaços, ou são iguais aos palhaços, é preciso reconhecer que, se palhaços e *hôxwa* possuem técnicas corporais que causam o riso em terceiros, dizer que ambas as figuras sejam iguais é um equívoco que desconsidera as histórias de suas origens, assim como desconsidera os limites de equiparação e o processo burguês do humor da palhaçaria e a colonização que impõe às práticas indígenas comparações diretas com as práticas europeias. Porém, podemos considerar que, como nos lembra Viveiros de Castro (2002b), os equívocos favorecem a formulação de conceitos preservando o dissenso dos contextos em relação nesse processo. Assim, palhaço torna-se um termo em disputa que não revela nenhum consenso entre aqueles que usam-o. Considerar que os *hôxwa* sejam palhaços é possível apenas quando feita uma simplificação da função reguladora do riso e quando são postas de lado as situações em que o riso está diretamente relacionado ao medo e ao perigo, sendo considerado apenas um elemento agregador da diferença. É preciso ter em mente que o riso é uma reação compartilhada e que isso depende de um contexto a ser experienciado por um coletivo. Assim, haveria limites entre o humor Krahô e o humor ocidental; diferenças difíceis de serem observadas quando nos debruçamos apenas sobre a técnica, mas que marcam quando, junto da técnica, levamos em consideração as narrativas que explicam a origem das figuras e seu engajamento em marcar a diferença e determinar aliados e predadores.

## ***Bibliografia***

- ABREU, A. C. F. *Hotxué à luz da etnocenologia: a prática cômica krahô*. 158f. Dissertação (Mestrado). Escola de Teatro – UFBA. 2015.
- AGOSTINHO, S. *A alegria do mal e O riso da maldade*. Em: Confissões, São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- ALBERTI, V. *O riso no pensamento do século XX*. Em: O Riso e o Risível na História do Pensamento, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/ Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- ALBUQUERQUE, F. E (org.). *Arte e Cultura do Povo Krahô*, Belo Horizonte: FALE UFMG: Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literaterras, 2012.
- ALDÈ, V. *Sustentando o Cerradonarespiração do maraca: conversas com os mestres krahô*. 72f. Dissertação (Mestrado). Centro de Desenvolvimento Sustentável. UnB. Brasília, 2013.
- ANGELO, F. H. *Corpo e subjetividade: um estudo sobre o processo de criação na Escola Nacional de Circo/FUNARTE*. 111 f. Dissertação (Mestrado).. Instituto de Biociências do Câmpus de Rio Claro. Rio Claro, SP. 2009.
- ANARU, N. A. *A critical analysis of the impact of colonisation on the Maori language through an examination of political theory*. Auckland University of Technology, 2011. Disponível em: <http://www.tetaurawhiri.govt.nz/assets/Uploads/Research-Library/Anaru2011-A-Critical-Analysis-of-the-Impact-of-Colonisation-on-the-Mori-Language-through-an-Examination-of-Political.pdf> .
- ARAPIRACA, J.; SIUFI, N. *Que palhaçada é essa?*. 130f. TCC. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Instituto de Artes, São Paulo. 2009.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*, São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- ÁVILA, T. *Não é do jeito que eles quer, é do jeito que nós quer: os Krahô e a Biodiversidade*. 130f. Dissertação (Mestrado), Brasília: DAN – UnB. 2004.
- ASCELRAD, M. *Dança de fronteira. Reflexões sobre um processo de pesquisa e criação em dança a partir de uma abordagem antropológica*. Trabalho apresentado na 29 Reunião Brasileira de Antropologia, 2014, Natal.
- AZANHA, G. *A Forma Timbira: Estrutura e Resistência*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP. 1984.
- BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, São Paulo, Hucitec/ UNB, 1987.
- BARBA, E. *A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral*. Brasília: Teatro. Caleidoscópio, 2009.
- BASSO, E. *A musical view of the universe: kalapalomyth and ritual performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania. 1985.
- BARCELOS NETO, A. *Apapaatai: Rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo, Editora USP/FAPEESP. 2008.
- BATESON, G. *Naven : um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- BARBA, E. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

- BLACKING, J. *Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social*. Em: *Antropologia da Dança 1* (org. Giselle Guilhon), Florianópolis: Insular, 2013, 75-86.
- BOLOGNESI, M. F.. *Palhaços*, São Paulo, Unesp, 2003.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. *Os mortos e os outros. Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa Krahó*. São Paulo: Editora Hucitec. 1978.
- \_\_\_\_\_. *De amigos formais e pessoa; de companheiros, espelhos e identidades*. Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia, n. 32, p. 31-39. 1979.
- \_\_\_\_\_. *Antropologia do Brasil*. São Paulo: Brasiliense. 1987.
- \_\_\_\_\_. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.
- CALABRÒ, D. G. *The indigenization of rugby in New Zealand: express of Māori rugby in contemporary society*. Humanities. Ano 1, Número 1, Gennaio. 2012. Disponível em: <http://humanities.unime.it/riviste/1/calabro.pdf> .
- CAMARGO, G. G. A. (org.). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013.
- CARDIA, G; SABATELLA, L; Pedra Corrida Produções. *Hotxuá*. [Filme-vídeo]. Tocantins, Petrobrás. 1 DVD HDCAM, 70 min. color. som. 2009.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever*. Revista de Antropologia. São Paulo, USP, v. 39, n1. 1996.
- CAVALCANTI, M. L. *Formas do efêmero. Alegorias em performances rituais*. Ilha, Revista de Antropologia, vol. 13 (1 -2), p 163 – 185, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Os sentidos no espetáculo*. Revista de Antropologia. x v. 45, n. 1, pp. 37-80. USP: São Paulo, 2002.
- CLASTRES, P. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac & Naify. 2003.
- COELHO DE SOUZA, M. *Nós, os vivos: "construção da pessoa" e "construção do parentesco" entre alguns grupos jê*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. vol.16, n.46, pp.69-96, 2001. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092001000200004&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092001000200004&script=sci_abstract&tlng=pt) .
- COHN, C. *A criança indígena. A concepção xikrin de infância e aprendizado*. Dissertação de Mestrado. 187f. Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo. 2000.
- \_\_\_\_\_. *Relações de diferença no Brasil central os mebengokré e seus outros*. Tese de Doutorado. 185f. Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo. 2005.
- COSTA, C. E. *Inkidene Hekugu: Uma etnografia da luta e dos lutadores no Alto Xingu*. Tese (Doutorado), PPGAS, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.
- CROCKER, W.; CROCKER, J. *Os Canelas. Parentesco, Ritual e Sexo em uma tribo da Chapada Maranhense*. Rio de Janeiro: Série Monografias Museu do Índio. Funai, 2009.
- CSORDAS, T. *A corporeidade como um paradigma para a antropologia*. Em: *Corpo, significado, cura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- DA MATTA, R. *Relativizando. Uma introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- DA MATTA, R.; SEEGER, A.; VIVEIROS DE CASTRO, E.. *A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras*. Em: *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Pacheco de Oliveira Filho, J. (org.). Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero. PP. 11-26. 1987.
- DARWIN, C. *Alegria, bom humor, amor, sentimento de ternura, devoção*. Em: *A expressão das emoções nos homens e nos animais*. Cia das Letras, São Paulo, 2000.
- DAWSEY, J. C. *De que riem os "boias-frias"? Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões*. Tese de livre-docência. PPGAS/FFLCH. Universidade de São Paulo, 1999.

- \_\_\_\_\_. *Sismologia da Performance: ritual, drama e play na teoria antropológica*. Revista de Antropologia da USP. São Paulo, V. 50, 2, 527-570, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Schechner, teatro e antropologia*. Rev. Cadernos de Campo. São Paulo, n. 20, p. 207-211, 2011.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- DIAS, J. A. F. *Arte e antropologia no século XX: modos de relação*. Etnográfica, 5 (1): 103-121, 2001.
- EVANS-PRITCHARD, E. *The dance*. Em: Africa: Journal of the International African Institute, Vol. 1, No. 4, pp.446-462. 1982.
- FAVRET-SAADA, J. *Ser afetado*. Cadernos de Campo, n. 13, p. 155-161, 2005.
- FERNANDES, E. *Decolonizando sexualidades: Enquadramentos coloniais e sexualidade indígena no Brasil e nos Estados Unidos*. Tese (Doutorado). 383f. Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas (Ceppac) da Universidade de Brasília. Brasília, 2015.
- FERRACINI, R. *A Arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP. Campinas, São Paulo, 1998.
- FISHER, WILLIAM H. *Dualism and its Discontents: social organization and village fissioning among the Xikrin-Kayapo of Central Brazil*. Ph.D. (Dissertação). Faculty of the Graduate School of Cornell University. 1991.
- FOLHA DE SÃO PAULO. *Índios krahô recuperam a machadinha*. <<http://www.indios.org.br/pt/noticias?id=104150>>. Acesso em: 10 de agosto de 2015.
- GEERTZ, C. *Arte como sistema cultural*. Em: O saber local: novos ensaios em Antropologia Interpretativa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- GELL, A. *A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia*. Concinnitas, ano 6, v. 8 (1). P.41-63. 2005.
- GRAHAM, L. *Performing Dreams. Discourses of Immortality among the Xavante of Central Brazil*. Austin: University of Texas Press. 1995.
- [HIPÓCRATES], *Carta 17*. Em: Sobre o riso e a loucura, São Paulo, Hedra, 2011.
- HOBBS, T. *Riso*. Em: Os elementos da lei natural e política, São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- HAUDRICOURT, A.G. *Domesticação de animais, cultivo de plantas e tratamento do outro*. Séria Traduções. Departamento de Antropologia. UnB. Brasília. 2013
- HOWARD, C. *Pawana: a farsa dos visitantes entre os Waiwai da Amazônia*. Em: Amazônia: etnologia e história indígena. Eduardo Viveiros de Castro & Manuela Carneiro da Cunha (orgs.). São Paulo, Núcleo de História Indígena e do Indigenismo - USP/FAPESP, p. 229-264. 1993.
- INGOLD, T. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. Horiz. antropol. [online], vol.18, n.37, pp.25-44, 2012.
- KAEIINOHOMOKU, J *An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance*. Em: Dils, Ann, and Albright, Ann Cooper. *Moving History / Dancing Cultures: a Dance History Reader*. Middletown, CT: Wesley UP, 2001.
- KAEPLER, A. *Method and Theory in Analysing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance*. In: *Ethnomusicology*, 16 (2): 173-217, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Dance in Anthropological Perspective*, *Annual Review of Anthropology* 7: 31-49, 1978,
- LABAN, R. *O Domínio do Movimento*. 3ªed. São Paulo: Summus, 1978.
- LADEIRA, M. E. *A troca de Nomes e a Troca de Cônjuges, uma Contribuição ao Estudo do Parentesco Timbira*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, 1982.
- LAGROU, E. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro, TopBooks, 2007.

- \_\_\_\_\_. *Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances kaxinawa*. Revista de Antropologia, vol. 49, no 1. São Paulo: USP. Pp. 55-90. 2006.
- \_\_\_\_\_. *Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio*. Revista ILHA - Florianópolis, v.5, n.2, dezembro de 2003, p. 93-113.
- LATOURE, B. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Como prosseguir a tarefa de delinear associações?* Configurações, n. 2, 2006, p. 11-27.
- LEA, V. R. *Riquezas Intangíveis de Pessoas Partíveis: Os Mëbêngôkre (Kayapó) do Brasil Central*. São Paulo: Edusp e Fapesp. 2012.
- LEACH, J. *Constituting aesthetic sandutility - Copyright, patent, and the purification of knowledge objects in an art and science collaboration*. HAU: Journal of Ethnographic Theory 2 (1): 247–268. 2012.
- LECOQ, J. *O Corpo Poético - Uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- LE GOFF, J. *O bando Hellequin*. Em: Heróis e maravilhas da Idade Média, Petrópolis, Vozes, 2009.
- LEITE Jr., J. *Monstros, bufões, freaks e anormais*. Em: Das maravilhas e prodígios sexuais, São Paulo Annablume, 2006.
- LEMONNIER, P. *Cadeias Operatórias Míticas*. Amazônica - Revista de Antropologia, Universidade Federal do Pará - UFPA, 5 (1), pp.176-195, 2013.
- LEPECKI, A. *Coreopolítica e coreopolícia*. Ilha Revista de Antropologia, Vol. 13, n 1-3, p. 41 -61, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Planos de composição: dança, política e movimento*. Em: A terra do não-lugar. Diálogos entre antropologia e performance. Raposo et AL. Florianópolis: editora UFSCp. 109 – 120, 2013.
- LEROI-GOURHAN, A. *A libertação da mão*. Laboreal, 6, (2). 1959.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Introdução à obra de Marcel Mauss*. Em: Mauss, M. Sociologia e antropologia. São Paulo: EDUSP/EPU, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Mitológicas I - O cru e o cozido*. R.J.: Cosac & Naify, 2004a.
- \_\_\_\_\_. *Mitológicas II - Do mel às cinzas*. *Mitológicas 2*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004b.
- \_\_\_\_\_. *A Eficácia Simbólica*. Em: Antropologia Estrutural. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- LIMA, A. G. M. *Hoxwa: Imagens do Corpo, do Riso e do Outro. Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô*. Dissertação (Mestrado). 196f. Rio de Janeiro, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Brotou batata para mim. Cultivo, Gênero e Ritual entre os Krahô (TO, Brasil)*. Tese (doutorado), IFCS- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- LIMA, T. S. *Um Peixe Olhou Para Mim. O povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: UNESP/ISA/ NUTI. 2005.
- LINARES, F. *A máscara como segunda natureza do ator: o treinamento do ator como uma "técnica em ação"*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.
- LOLLI, P. A. *As redes de trocas rituais dos Yuhupdeh no igarapé Castanha, através dos benzimentos (mihdiid) e das flautas Jurupari (Ti')*. Tese (Doutorado). 206f. FFLCH – USP. 2010.

- LORETI, G. *Mamãe é a melhor professora!": uma etnografia junto a três famílias que educam suas crianças fora da escola*. Dissertação (mestrado). 205 f. Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos. 2019.
- MACEDO, J. R. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*, Porto Alegre/ São Paulo, Ed. Universidade UFRGS/ UNESP, 2000.
- MAGNANI, J. G.C. *Quando o campo é a cidade*. Em: Magnani, José Guilherme C. & Torres, Lilian de Lucca (Orgs.). Na Metrópole - Textos de Antropologia Urbana. EDUSP, São Paulo, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Festa no Pedaco: Cultura Popular e Lazer na Cidade*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- MAYBURY-LEWIS, D. (ed.) *Dialectical Societies. The Gê and Bororo of Central Brazil*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1979.
- MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EDUSP/EPU, 1974.
- MARCUS, G. E. *O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia*. Revista de Antropologia. São Paulo, USP, V. 47 Nº 1. (p. 133-158), 2004.
- MARINHO, L. *O Krahô na rede e a Associação Centro Cultural Kàjre*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Tocantins, Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente. Palmas, TO: UFT, 2016.
- MELATTI, J. C. *Conquista e perda do fogo*. Em: Mitos Indígenas. 2001. Disponível em: <<http://www.julielatti.pro.br/mitos/m09fogo.pdf>>. Acessado em: 27/01/2016. \_\_\_\_\_. *Diálogos Jê: A pesquisa Krahô e o Projeto Harvard-Museu Nacional*. Mana vol.8 no.1 Rio de Janeiro Apr. 2002
- \_\_\_\_\_. *O sistema de parentesco dos índios crao*. Em: Série Antropológica. 1973. Disponível em: <<http://www.julielatti.pro.br/artigos/a-parentescocrao.pdf>>. Acessado em: 29/09/2015.
- \_\_\_\_\_. *Ritos de uma tribo Timbira*. São Paulo: Editora Atica. 1978.
- \_\_\_\_\_. *Sol e Lua*. Em: Mitologia Indígena. 2001. Disponível em: <[www.julielatti.pro.br/mitos/m04solua.pdf](http://www.julielatti.pro.br/mitos/m04solua.pdf)> Acessado em 14/05/2015.
- \_\_\_\_\_. *Índios e Criadores. A situação dos Craôs na Área Pastoril do Tocantins*. 2009.
- MELO, J. H. T. de L. *Kàjrê: a vida social de uma machadinha krahô*. Dissertação (Mestrado). 155f. PPGAS UFRN. 2010.
- MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*, São Paulo, Unesp, 2003.
- MÜLLER, R. P. *Asurin do Xingu. História e Arte*. Campinas: UNICAMP. 1993.
- \_\_\_\_\_. "Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo". Revista de Antropologia, v. 43, n 2, 2000.
- MONTARDO, D; SCHNEIDER, H. *Uma etnografia do festival cultural das Tribos indígenas do Alto Tio Negro AM*. Ilha Revista de Antropologia, 13 (1 -1), p. 289 – 302, 2011.
- MONTEIRO, E. S. G. *Amijkin é como o vento! Notas Etnográficas sobre Alegria e Festa entre os Krahô*. Dissertação (Mestrado) – FFLCH/USP. Departamento de Antropologia. São Paulo. 2019.
- MÜLLER, R. P. *Asurin do Xingu. História e Arte*. Campinas: UNICAMP. 1993.
- \_\_\_\_\_. *Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo*. Revista de Antropologia, v. 43, n 2, p. 165 – 19, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Yokastas: estudo antropológico de um processo de criação e encenação*. Em: O Percevejo, Revista de Teatro, Crítica e Estética/UNIRIO. Rio de Janeiro, nº 12, p.182204, 2003.

- \_\_\_\_\_. *Danças indígenas: arte e cultura, história e performance*. Em: Indiana/IberoAmerikanisches Institut. Berlim, nº 21, p.127-137, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Performance, Antropologia e Arte*. São Paulo: Editora Hucitec, p.19-49, 2010.
- OLIVEIRA, E. J.. *Um olhar sobre o fazer artístico do outro*. Em: BIÃO, Armindo. *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocologia*. Salvador: P& A, p. 205-257, 2007.
- PANTANO, A. A. *A personagem palhaço*. São Paulo. Ed. Unesp. 2007.
- PAULINO, C. M. O. *A rede mehi: em busca de estruturas de troca e parentesco krahô*. Dissertação (Mestrado) – FFLCH USP. 178f. Departamento de Antropologia. São Paulo. 2016.
- PENONI, I. R. *Hagaka: ritual, performance e ficção entre os Kuikuro do Alto Xingu (MT, Brasil)*. Rio de Janeiro, 2010.
- PERRONE-MOISÉS, Bz. *Festa e guerra*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- PETTERSEN, M. K. *Kapa Haka. Traditional Maori Performing Arts in Contemporary Settings*. Department of Social Anthropology – University of Oslo, 2007. Disponível em: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/16635/KapaxHaka.pdf?sequence=1>
- POSSENTI, S. *Os lugares comuns mais comuns sobre as piadas*. Em: *Os humores da língua*, São Paulo, Mercado das letras, 1998.
- PUC CETTI, R. *O riso dos hoxwás*. Revista do LUME. v.1, n.1. 2012.
- PUSNIK, M. *Introduction: dance as socail life and cultural practice*. Anthropological Notebooks, XVI/3, 2010. Disponível em: [http://www.drustvoantropologov.si/AN/PDF/2010\\_3/Antropological\\_Notebooks\\_XVI\\_3\\_Pusnik.pdf](http://www.drustvoantropologov.si/AN/PDF/2010_3/Antropological_Notebooks_XVI_3_Pusnik.pdf)
- RADCLIFFE-BROWN, A.R. *Estrutura e função na sociedade primitiva*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- RANCIÈRE, J. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London/ New York: Continuum, 2010.
- REIS, D. M. *Caçadores de risos: o mundo maravilhoso da palhaçaria*. Tese (Doutorado). 312 f. Escola de Teatro – UFBA. 2010.
- SABINO, J. & LODY, R. *Danças de matriz africana: antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Pallas Editoria, 2011.
- SALGUEIRO, R. R. *Um Longo Arabesco: Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre*. Tese de Doutorado. Brasília: PPGAS-Universidade de Brasília, 2012.
- SACCHET, P. *Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownearpalhaçar*. 148 p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2009.
- SANTOS, J. O. *Ritual, “cultura” e transformação: a Festa do Jacaré entre os Arara de Rondônia*. Em (org.) Carneiro da Cunha, M; Cesarino, P. N. *Políticas culturais e povos indígenas* – 1 ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- SCHECHNER, R. *A rua é o palco. Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, p. 155-198, 2012.
- SEEGER, A. *Nature and Society in Central Brazil – The Suyá Indians of Mato Grosso*. Cambridge, Harvard University Press, 1981.
- SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, *Povo Parrir*. Folder desenvolvido para o Cabaré Povo Parrir. Março, 2016.

- SILVA, E. *O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX e meados do XX*. Dissertação (Mestrado). 178 f. Universidade Estadual de Campinas – Departamento de História – IFCH. Campinas. 1996.
- SILVA, M. C. *Os Krahô, os tubérculos, os hôxwa e artistas. Sobre algumas das relações na Festa da Batata*. PROA: Revista de Antropologia e Arte, v. 02, p. 15-28, 2018.
- SILVA, R. *Entre 'artes' e 'ciências': a noção de performance e drama no campo das Ciências Sociais*. In: Horizontes Antropológicos. Rio Grande do Sul, PPGAS, p. 35-65, 2005.
- SOARES-PINTO, N. *Sobre alguns modos de usar a cultura dos outros*. Em: Carneiro da Cunha, M. e Cesarino, P. N. (orgs.). Políticas culturais e povos indígenas. São Paulo: Editora UNESP. p. 257-286. 2016.
- STRATHERN, M. M. S. "Same-sex and cross-sex relations: some internal comparisons". In: T. Gregor e D. Tuzin (orgs.). Gender in Amazonia and Melanesia. An exploration of the comparative method. Berkeley: University of California Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: CosacNaify, p. 295-320. 2014.
- TASSINARI, A. M. I. *No bom da festa: o processo de construção cultural das famílias karipuna do Amapá*. São Paulo: EDUSP. 2003.
- TAUSSIG, M. *Mimesis and Alterity. A particular history of the Senses*. Routledge, 1993.
- THEBAS, C. *O livro do palhaço*. Companhia das Letras. 2005.
- TURNER, V. *O processo ritual*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.
- VALE DE ALMEIDA, M. (org.). *Corpo Presente: Treze reflexões antropológicas sobre o Corpo*. Oeiras: Celta Editora, 1996.
- VIDAL, L. B.. *Morte e Vida de uma Sociedade Indígena Brasileira: os Kayapó Xikrin do Rio Cateté*. São Paulo: Editora HUCITEC & Editora da Universidade de São Paulo, 1977.
- VILLELA, A. *Das acontecências. Experiência e performance no ritual assurini*. Tese (mestrado), Unicamp. 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, A. *O Elogio da Loucura – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Família Bastos, 2007.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2002.
- WACQUANT, Loïc. *Corpo e Alma - Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2002.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.