

NOTAS SOBRE PINTURA E ORNAMENTAÇÃO CORPORAL DOS AMERÍNDIOS KRAHÔ

Notes on body painting and ornamentation of the Amerindians Krahô

Demian Reis¹

RESUMO: Observações sobre pinturas e ornamentações corporais dos ameríndios Krahô, que habitam um território chamado hoje Kraolândia, entre os municípios de Itacajá e Goiatins, no nordeste do Estado de Tocantins, a partir de visita de campo realizada entre abril e maio de 2011 à Aldeia de Manoel Alves Pequeno.

Palavras-chave: ameríndios Krahô, pinturas e ornamentações corporais, Tocantins- Brasil

ABSTRACT: Observations on body painting and ornamentation of the Amerindians Krahô, that inhabit a territory called today Kraoland, between the cities of Itacajá and Goiatins, in the northeast of the state of Tocantins, based on a field visit realized between April and May of 2011 in the native village of Manoel Alves Pequeno.

Keywords: amerindians Krahô, body painting and ornamentation, Tocantins – Brazil.

¹ Palhaço, Bacharel em História pela UNICAMP, Mestre e Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas)/ UFBA, bolsista PDJ (Pós-doutorado Junior) do CNPQ e Professor convidado do IHAC (Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos)/ UFBA (2011/ 2012).

Traçando a minha trajetória acadêmica ao tema da pesquisa

Com formação em História pelo IFCH/UNICAMP, desenvolvi minha monografia de conclusão de graduação em 1996, intitulada *Quilombo: uma dança de luta entre índios guerreiros e negros quilombolas*, orientado pela historiadora Maria Clementina Pereira Cunha. Trata-se de uma dança dramática tradicional de Alagoas, chamada “dança do Quilombo”, que recebeu a seguinte observação de Mário de Andrade: trata-se da única dança dramática brasileira que trata especificamente de um evento histórico ocorrido no Brasil.

Meu mestrado e doutorado, ambos realizados no PPGAC/UFBA, tiveram focos distintos. No mestrado, orientado pela coreógrafa Leda Muhana Iannitelli, abordei uma diversidade de técnicas de atuação (entre as quais a mímica corporal dramática de Étienne Decroux, transmitida para mim por Thomas Leabhart e Nadja Turenko); o contato improvisação de Steve Paxton (transmitido por David Iannitelli); a capoeira angola de mestre Pastinha (transmitida pelo mestre Jogo de Dentro); o clown de Jacques Lecoq (transmitido por Ricardo Puccetti e Carlos Simioni) e elementos fundamentais do movimento humano de Rudolf Laban (transmitido por Ciane Fernandes e Joana Lopes), investigando suas possibilidades criativas para o ator, o que resultou na dissertação *A Criação de um Corpo-em-Vida – explorando as fontes orgânicas da atuação* (2001).

No doutorado, que teve a orientação da dramaturga Cleise Furtado Mendes, me debrucei exclusivamente sobre o tema da arte de palhaço, a partir de exemplos do século XVIII à atualidade, percebendo a sua ação cênica, especialmente como fenômeno dramaturgico ao qual o termo palhaçaria demonstrou se aplicar muito bem. Finalmente, no momento, estou realizando Pós-doutorado, sob a supervisão do etnólogo Armindo Jorge de Carvalho Bião, no qual estou desenvolvendo uma pesquisa sobre a tradição de riso dos Hotxuás dos ameríndios Krahô. Neste trajeto, da Graduação ao Pós-doutoramento, incluindo o perfil de especialidade de meus orientadores e meus objetos, temas e ângulos de pesquisa, temos: história/dança dramática, dança/artes corporais/técnicas de atuação, dramaturgia/palhaçaria, espetáculos teatrais e et-

nocenologia/ritos/cultura krahô. Apesar de se tratarem de temas, aspectos e abordagens diversas, a prática cênica permeia todos eles.

Mas o fato que desencadeou meu interesse pela tradição do riso dos Hotxuás se deu ainda durante o doutorado. Em 2010, meses antes da conclusão de minha tese, intitulada *Caçadores de risos: o mundo maravilhoso da palhaçaria*, assisti em Salvador, para minha perplexidade, o documentário Hotxuá (2009), produzido pela atriz Letícia Sabatella e o artista plástico Gringo Cardia. Neste filme, considerado pela atriz um registro poético das tradições Krahô, aparece uma sequência onde o hotxuá Ismael Ahprac interage com o palhaço Ricardo Puccetti. Esta cena, filmada na própria aldeia Manoel Alves, em 2004, foi realizada graças ao convite feito por Letícia ao ator Ricardo do Lume teatro, que aceitou a proposta. A minha perplexidade era dupla: movimentada pelo que enxergava como uma tradição de palhaçaria extraeuropeia, existente no Brasil, e pela presença cinematográfica de quem me iniciou na arte do palhaço, junto com Carlos Simioni, em 1999. Assim, logo após a minha defesa de doutorado, organizei uma viagem que me levou a conhecer o próprio Ismael Ahprac Krahô, mas fora de sua aldeia.

Foi o encontro pessoal com Ahprac que me motivou a realizar esta pesquisa. O evento em que encontrei presencialmente pela primeira vez Ahprac, o principal interlocutor e sujeito desta pesquisa até agora, deu-se na IV Aldeia Multiétnica, encontro de diversas etnias indígenas do Brasil, realizado na Chapada dos Veadeiros, em julho de 2010. O nosso encontro demonstrou uma afinidade e receptividade mútuas que nos levou, de imediato, a uma apresentação conjunta durante o evento e findou com o convite que me fez de visitar a sua aldeia. A partir de então, busquei viabilizar uma visita-pesquisa que, graças a uma bolsa de Pós-doutorado Jr do CNPq, se tornou possível em 2011. Além da visita de campo, realizada em Palmas e na aldeia Manoel Alves Pequeno (TO), entre 15 de abril e 15 de maio de 2011, organizei, como atividade de extensão, o compartilhamento da pesquisa em andamento: “Hotxuá e palhaço: intercâmbio e interações”, onde articulei a vinda de Ahprac a Salvador, em outubro do mesmo ano. Foram dez dias de atividades no IHAC/UFBA, FFCH/UFBA, Palacete das Artes (antigo Museu Rodin), Praça 2 de Julho



(Campo Grande), Praça Ana Lucia Magalhães (Pituba) e em Lauro de Freitas. O evento incluiu palestras, exposições, debates, apresentações e compartilhamento de saberes cênicos em sala de aula.

Krahôs: quem são e onde estão?

Os Krahôs pertencem à tribo Timbira, que também inclui os Ramkokamekrás, os Apaniekrás, os Krikatis, os Pikobyês todos do Maranhão, os Gaviões (no Pará) e os Apinajés (Tocantins). O antropólogo Julio Cezar Melatti, que realizou a etnografia mais completa sobre os Krahôs até hoje, relata que há semelhanças culturais entre essas tribos Timbiras, que falam línguas muito semelhantes, mas ressalva que os Apinajés, a única tribo a oeste do Tocantins, é a que mais se diferencia delas, razão pela qual são também classificados como Timbiras Ocidentais, em contraposição a todas as demais, consideradas Timbiras Orientais. Assim, os Krahôs são Timbiras Orientais. Os índios Timbiras são parte da família linguística Jê, assim como os Kayapós, os Suyás (Mato Grosso), os Akuen – Xavantes (Mato Grosso) e Xerentes (Tocantins), os Kaingang (São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul) e os Xoklengs (Santa Catarina). Estes índios da família linguística Jê, por sua vez, são parte do tronco linguístico Macro-Jê, junto com os Bororós (Mato Grosso), os Karajás (Goiás), os Maxakalis (Minas Gerais) e os Fulniôs (Pernambuco).

Durante minha estadia no território indígena Krahô, na aldeia Manoel Alves, observei que seus habitantes apenas se comunicavam entre si em sua própria língua, sendo o português usado somente para se comunicarem com os cupens (brancos), como eu. Isto deve ser considerado um forte sinal de resistência cultural dos Krahôs, o que, por outro lado, impede o seu aperfeiçoamento na língua portuguesa. A barreira cultural da língua é um dos lugares que expressam a tensão entre a resistência e a integração à sociedade branca. Para o indigenista Fernando Schiavini (2006, p. 110), o povo Krahô, tradicionalmente caçador e coletor, está hoje confinado a uma área fixa de terras demarcadas pelo governo, vivendo sob um longo processo de adaptação compulsória à vida gregária, como criador e agricultor.

Os índios Krahô habitam um território chama-

do Kraolândia, que se situa entre os municípios de Itacajá e Goiatins e entre os rios Manoel Alves Pequeno e Vermelho, no nordeste de Tocantins. Em termos de extensão, trata-se de quase 3.200 quilômetros quadrados, cujo uso e gozo lhes foi concedido em 1944, pelo Estado de Goiás, por pressão do Governo Federal após o massacre de índios Krahô empreendido por fazendeiros locais, no início da década de quarenta. Na época, o que hoje chamamos de Tocantins era considerado Goiás. Segundo dados da FUNAI, o território indígena Krahô é povoado hoje por aproximadamente duas mil e quinhentas pessoas distribuídas em vinte e oito aldeias, entre as quais Santa Cruz, Cachoeira, Mangabeira, Rio Vermelho, Aldeia Nova, Manoel Alves, Pedra Branca, Galheiro, Forno Velho, sendo que a mais povoada delas é Pedra Branca, possuindo aproximadamente quatrocentas pessoas, e as menores em torno de dez pessoas, como as aldeias Bacuri e São Vidal.

Minha visita restringiu-se à aldeia Manoel Alves Pequeno, onde permaneci por três semanas, entre abril e maio de 2011. Segundo os dados fornecidos pela técnica do posto de saúde da FUNASA desta aldeia, havia naquela ocasião em torno de 40 casas, povoadas por aproximadamente duzentas e setenta pessoas. Comparada a outras aldeias, Manoel Alves tem uma povoação acima da média, mas é relativamente nova. Segundo o cacique Dodani, os fundadores de Manoel Alves saíram de Pedra Branca e se instalaram num lugar próximo da atual, em 1983, e se mudaram para o lugar atual, em 1984, mas a data oficial de fundação da aldeia com o nome Manoel Alves se deu apenas em 1985. A aldeia ganhou este nome devido ao rio Manoel Alves Pequeno, que fica próximo, confirmando um costume Krahô de nomear as aldeias tomando como referência as características do local em que estão edificadas. Melatti (1978, p. 27) adiciona que é comum também a aldeia carregar o nome que recebeu onde foi originalmente edificada, em casos de deslocamento, de modo que às vezes uma aldeia possui mais de um nome.

Segundo Melatti, desde 1809, os Krahôs desistiram de resistir pelas armas ao avanço dos brancos e desde então passaram a conviver em contato permanente com os criadores de gado e agricultores de subsistência (1982, p. 29-40). Apesar dos 170 anos

de contato com os brancos, os Krahôs conservam uma boa parcela de suas tradições culturais e seu modo de vida. A maioria das aldeias é circular, com um pátio no meio e ruas radiais, conectando-se com as casas. A primeira língua que aprendem é a língua krahô. Apesar de Melatti (1982) mencionar que os meninos começam a aprender a língua portuguesa com aproximadamente 15 anos, esta realidade já é antecipada, pois hoje há uma escola na aldeia onde todos já aprendem português e diversas disciplinas do currículo escolar oficial brasileiro, desde criança. Os indivíduos de ambos os sexos usam cabelos compridos e pinturas no corpo, sendo que alguns homens – vi muito poucos – têm orelhas furadas para a introdução de batoques. Do ponto de vista da indumentária cotidiana, a maioria dos homens anda com um calção, com ou sem camisa, dependendo do tempo, enquanto as mulheres usam um pano geralmente com estampa de chita que as cobre até os joelhos. Como registra Melatti,

As mulheres usam constantemente um pano em torno da cintura, que passa sobre si mesmo e que as cobre até o joelho. Trazem colares de miçangas, de muitas voltas, que são vistos mais frequentemente no pescoço das meninas e das jovens. Nestes colares se penduram molhos de medalhas católicas, na região chamadas “verônicas”, usadas à guisa de enfeite. Deixam as mulheres os seios inteiramente descobertos. Quando cantam no pátio nas noites frias, cobrem também o dorso e o peito, passando o pano por baixo dos braços e unindo as duas extremidades com um nó sobre o ombro oposto. Quando na cidade, além do pano envolvendo a cintura, cobrem os seios com um outro pano, passando-o por debaixo de um braço e amarrando-o por cima do ombro oposto. As meninas usam um pano em torno da cintura desde mais ou menos os três anos de idade. As mulheres andam continuamente protegidas por seu pano e tem vergonha de tirá-lo, só o fazendo durante o banho. Por conseguinte, os Krahó, embora necessitem agora de artigos industriais para se vestirem, não o fazem do mesmo modo que os civilizados, mas dispõe de um modo próprio, semelhante à maneira Canela e Apinayé. (1978, p. 37-38)

A única observação que acrescentaria ao vestuário feminino visto por mim, na ocasião de minha

visita, é que era comum as meninas mais jovens, com menos de vinte anos de idade, usarem camisas normais também, sobretudo fora de momentos rituais e mesmo as mulheres mais maduras, quando iam para Itacajá, usavam camisas normais, combinado com seus panos de chita. Observei também que as mulheres mais maduras e com filhos ficam com os seios descobertos constantemente, mesmo na presença de *cupens* na aldeia, já as moças jovens não, sobretudo na presença de *cupens*, o que sem dúvida é um fator de inibição. Fui informado que, quando se trata de recém-casados, o jovem marido tem ciúme e por isso não deixa que elas fiquem o tempo todo com os seios descobertos. Já a pintura corporal era mais aplicada por ocasião de um rito, ou melhor: “festa” e “arrumação”, para usar os termos usados pelos Krahôs. O próprio Melatti reconhece: “Creio que a maior parte das cerimônias aqui descritas os Krahôs consideram como ‘festa’ ou, como também costumam chamar no português sertanejo, ‘arrumação’. Desse modo, creio que, com algumas exceções, tudo a que chamo de ‘rito’ neste livro os Krahó consideram *amnikibi*”. (1978, p. 14) *Amnikibi* é o nome que se dá a toda e qualquer festa, portanto é o nome genérico para se referir aos seus ritos. A vida ritual dos Krahôs é muito intensa e boa parte deles foi registrada no livro *Ritos de uma tribo timbira*, de Melatti (1978).

A maioria dos ritos Krahô envolve uma corrida de tora. As toras em geral são feitas de tronco de buriti, mas, dependendo do rito, troncos de outras árvores serão escolhidos. Para a festa do *Yótyôpi* (batata-doce), que presenciei, foram usadas toras grandes feitas de tronco de copaíba. Esta festa também é chamada de *Perti*, que significa “tronco grande”. A maioria das “festas” e “arrumações” Krahô é acompanhada de uma corrida de toras. Novamente, no registro de Melatti:

Entre os Krahôs, toda corrida de tora está sempre associada a algum rito. Conforme o rito que se realiza, variam os grupos que disputam a corrida, assim como a forma das toras e até mesmo o percurso.

A corrida se faz sempre com duas toras iguais, exceto umas poucas situações rituais em que se usam mais de duas. Os corredores se dividem em dois grupos rivais, cabendo a cada qual conduzir uma das toras.



A corrida se faz de fora para dentro da aldeia, ou apenas dentro dela. Mas nunca se realiza do interior para o exterior. Dependendo do rito e da atividade que os índios estejam realizando, o ponto de partida pode ficar desde algumas centenas de metros até uns poucos quilômetros da aldeia. Dentro desta a corrida se faz no caminho circular, sempre no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio.

Segundo o rito que se esteja desenvolvendo, o ponto final da corrida deve ser o pátio ou uma das casas de *wĩti*. Este termo designa um menino ou menina, escolhido pelas mulheres ou pelos homens, respectivamente, como uma espécie de homenagem aos pais da criança. Pode-se entrar livremente na casa de *wĩti*. E qualquer um ali recebe alimento. (1976, p. 38-45)

Temos, assim, um forte elemento lúdico incluído nos ritos Krahô que, aos olhos de uns, pode parecer próximo a um esporte. Melatti mesmo reconhece este aspecto e se reporta à distinção feita por Claude Lévi-Strauss entre o jogo e o rito, na qual caracteriza o jogo como *disjuntivo*, a medida que as condições iniciais são simétricas, pois decorre do princípio de que as regras são as mesmas para os dois campos, porém, o resultado diferencia os vitoriosos dos derrotados. Enquanto o rito seria *conjuntivo*, a medida que as condições iniciais não são necessariamente iguais, dependem da intenção, do acaso e do talento, e o resultado final é a união e o benefício da comunidade como um todo. (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 49) Considerando estas definições de rito e jogo, concordo com Melatti que a corrida de tora, apesar de possuir um claro elemento de jogo na divisão e disputa dos grupos de metades *Wakmeye* e *Katamye* ou outros “grupos rituais”, lhe falta o sentido completo de competição que define o jogo, a medida que ao final não há uma celebração do time vencedor, além de outros fatores como a corrida poder começar em desigualdade de condições, com um time com mais indivíduos do que o outro. Assim, a festa Krahô tem os dois aspectos de rito e de jogo.

Em relação à maquiagem Krahô, a meu ver, ela se define melhor como pintura corporal, pois a maioria das pinturas engloba principalmente o corpo, sendo comum o rosto ficar livre da pintura. Essa característica deixa transparecer a importância

do corpo como lugar de definição da pessoa e da identidade Krahô. As cores dominantes utilizadas são o preto e o vermelho, o primeiro sendo extraído do jenipapo e, o vermelho, da semente de urucum, ambos encontrados com certa facilidade na região, sobretudo o jenipapo. A descrição de Melatti sobre a pintura corporal, os padrões de corte de cabelo e adereços na ocasião das festas continua valendo para hoje, considerando a minha visita:

Além de seu vestuário *sui generis*, os Krahô, homens e mulheres, continuam a usar suas pinturas de corpo tradicionais, feitas com urucu, carvão ou jenipapo, sendo que as mulheres as fazem mesmo debaixo de suas “saías”. Essas pinturas parecem um tanto empobrecidas, tendo sido perdido vários de seus padrões. Tanto homens como mulheres continuam a usar seus cabelos compridos até os ombros, fazendo um sulco na cabeleira à meia altura da testa, em torno de toda a cabeça, menos atrás, onde o interrompem. Os homens usam as orelhas furadas, introduzindo nelas batiques, usados mais ou menos desde os quinze anos de idade, são mais frequentes nos jovens do que nos homens maduros. Mesmo entre os jovens, raros são aqueles que sempre os trazem, utilizando-os sobretudo quando das cerimônias. Nas corridas de toras, os homens Krahô usam enfeites de confecção feitas com palhas de babaçu ou de buriti: são o *hókheikhiek*, diadema que tem, na parte correspondente à testa, duas pontas em forma de V; o *iókrétxe*, no pescoço, cujo pendente, também de palha, cai pelo dorso do portador; o *iapi*, “rabo” amarrado à cintura e com pendente às costas. (MELATTI, 1978, p. 38)



Figura 1 – Fazendo *hókheikhiek* e *iókrétxe* da palha de buriti. Aldeia Manoel Alves Pequeno, Tocantins, maio de 2011.

Foto: Demian Reis.



Segundo Melatti, “Outrora os enfeites de buriti que os índios usam ao correr com tora eram feitos de folhas novas (verde claro, quase amarelo), quando usados pelos membros da metade *Wakmeye*, e de folhas maduras (verde-escuro), quando usados pelos membros da outra metade”. (MELATTI, 1978, p. 81) Em minha visita não observei esta distinção, todos usaram folha nova.

Os Krahôs se dividem em grupos rituais que se desdobram em diversos pares de metades. Entre todos os pares de metades, o que tem maior visibilidade é o que os divide em *Wakmeye* e *Katameye*: tratam-se de metades sazonais, em associação à estação seca e à estação chuvosa. Alguns desses pares de metade se subdividem em pares menores e os indivíduos se cruzam com outros grupos de pertencimento, como ligados a faixas de idade, as metades *Kböikateye* e *Haräkateye*. Convém notar que apesar desses pares às vezes terem ligação com o sistema de parentesco, nenhum desses pares tem ligação com a regulamentação de matrimônio ou com o sistema político. Em geral, o motivo que liga cada indivíduo a estes pares de metades está relacionado ao nome que recebeu, a nomeação sendo, portanto, uma das instituições mais determinantes da cultura e da identidade dos indivíduos Krahôs. Dentro de uma mesma família pode haver pessoas que pertencem a metades opostas, pois “A cada uma corresponde um repertório de nomes pessoais; portanto, cada indivíduo pertencerá a uma das metades segundo o nome que receber”. (MELATTI, 1978, p. 81) Assim:

Nenhuma disputa entre indivíduos ou grupos de indivíduos tem por motivo o fato de pertencerem a metades diferentes. Apesar de se exigir que os “prefeitos” sejam de uma ou de outra metade de um determinado par, segundo as estações, e que os “prefeitos” de um mesmo período pertençam a metades opostas de um outro par, essa regra não tem caráter propriamente político, uma vez que não envolve uma disputa por poder; parece que as metades e seus subgrupos são, entre os Krahô, antes de tudo, de natureza ritual. (MELATTI, 1978, p. 80-81)

Podemos caracterizar as associações do *Wakmeye* ao pátio, o centro da aldeia, o sol, à estação do

verão ou seca, à disposição no pátio leste, à pintura corporal vertical, ao dia e socialmente voltado para o coletivo. E do *Katameye* às casas, à periferia da aldeia, à lua, à estação do inverno ou chuvosa, à disposição no pátio oeste, à pintura corporal horizontal, à noite e socialmente ligado ao familiar. Outra influência distintiva na pintura entre os *Katameye* e os *Wakmeye*, além da verticalidade e horizontalidade, por exemplo, numa das modalidades de rito ligado à iniciação e chamado *Pembkahék*, as jovens da metade *Wakmeye* são enfeitadas com penas de periquito, enquanto as do *Katameye* são cobertas com penas de gavião ou juriti. Isso porque, quando o animal mostra maior atividade de caça durante o dia, no verão e no cerrado, esta será associada ao *Wakmeye*; por outro lado, enquanto se vive mais tempo na mata, em buracos, se caminha à noite e próximo das águas, a pintura será *Katameye*. Já os vegetais são classificados segundo dão frutos e flores na estação seca ou chuvosa.

Quero mencionar também uma ornamentação muito peculiar chamada *Txi*, de aproximadamente 70 centímetros, que tive a oportunidade de ver sendo usada na perna direita de um indivíduo num ritual que dá início à corrida de tora da batata e depois foi retirada e colocada na cintura de outro, que a seguiu usando durante a corrida. O mesmo também foi identificado por Melatti:



Figura 2 – Krahô portando *Txi* na cintura na corrida de tora da festa da batata, 15 de maio de 2011, Aldeia Manoel Alves Pequeno, Tocantins. Foto: Demian Reis.



Também frequente é o uso do *txĩ*; trata-se de um tecido em algodão, de onde pendem fios guardados com sementes de tiririca, terminados em pontas de cabaça, como se fossem pequenos sinos sem badalo, e que chocalam, batendo uns nos outros ao menor movimento; é usado na cintura, quando o indivíduo corre com toras; abaixo do joelho direito, quando canta de pé; ou é batido com a mão no chão, quando canta sentado. Se não nos falha a memória, o *txĩ* também pode ser confeccionado com cascos de veado, ao invés das pontas de cabaça. (1982, p. 29-40)

A festa da batata ou *Përti* (“tronco grande”) ou *Yótyõpi* (“tora de batata doce”) ocorre uma vez por ano, em geral em abril, embora possa ser adia-da até para julho, como Melatti relatou, no caso de sua experiência, ocorrida em 1971, e, no meu caso, em maio de 2011. Ele classificou a festa nos ritos do ciclo anual. Mas devemos acrescentar que se trata de um rito também de “noivado” ou uma combinação de casamentos, como me foi colocado por Jetúlio, ex-cacique de Manoel Alves, pois, ao final do rito, há uma tradição de casais não marcados por filhos darem as mãos em volta da fogueira. Ou seja, uma promessa que pode resultar num futuro casamento ou não. Antes deste momento, os Hotxuás já fizeram sua palhaçaria, colocando-se como alvos do riso dos outros, por meio da imitação de plantas e outros gestos e movimentos improvisados para divertir a plateia. A sua maquiagem é tradicionalmente branca, feita de calcário, pau-de-leite ou pó de giz, como tem sido mais frequente hoje. No relato de um informante de Melatti, o Diniz, na ocasião chefe da aldeia de Cachoeira, “Os Hotxuá se pintaram com toá na cara, no peito. Era pinta como de onça, mas pinta branca”. (1978, p. 194) Mas, na ocasião de minha visita, como um dos presentes que ofereci para Ahprac foi um saco de maquiagem vermelha, preta e branca, Ahprac, que era o Hotxuá chefe, decidiu usar as três cores na maquiagem dos hotxuás para a performance.

O fato de Ahprac ter usado as três cores que lhe foram presenteadas não deve encobrir a característica de que, do ponto de vista da tradição, a única cor associada à maquiagem corporal do Hotxuá é o branco, e esta informação confirmei em entrevista com hotxuás (Roberto Carlos) e não hotxuás

(Secundo, ex-cacique de Manoel Alves). No dia 12 de maio de 2011, entrevistei em meio à preparação das toras da festa da Batata – dois troncos de Co-paíba – Ismael Ahprac e Roberto Carlos, os dois Hotxuás mais atuantes da aldeia. Ao falar sobre a pintura corporal dos Hotxuás, Ahprac traduziu a resposta que Roberto Carlos me deu assim:

“É aqui é o seguinte, a gente faz essa pintura do Hotxuá, da cintura pra cima, aqui no peito, faz aquela pintura branca, e na cara também, mas na cara cada qual vai ser outra pintura, que tem dele que passa só em cima e tem dele que passa só mesmo na boca até o outro lado, topa no ouvido aqui, e tem dele que fica todinho branco, a cara todinha branca igual como o cupen faz aquele branco também. Então é assim. É desse jeito que é bom”. (AHPRAC, Manoel Alves, entrevista)

Só para lembrar, o termo *cupen* abrange todos os indivíduos moradores das cidades, incluindo as pessoas de cor negra. Dito isto, se deve também ressaltar que dificilmente se verá um hotxuá na festa da batata, pintado unicamente com o branco, pois acontece que, do ponto de vista dos outros grupos de pertencimento aos quais seu nome está associado, estão as metades *Katamyé* e *Wakemyé*, que já os incita a usar o vermelho e o preto, em disposição horizontal ou vertical, entre outros grupos de pertencimento. Lembrando que até chegar o momento da *performance* dos hotxuás, já houve a corrida de tora, de fora da aldeia para dentro, onde todos participam, inclusive os hotxuás. Mas um visitante desavisado que vê os hotxuás se apresentando na festa após a corrida de toras irá simplesmente perceber as três cores, sem saber que a única cor associada aos hotxuás é o branco, como foi o caso com Ricardo Puccetti, na ocasião de visita à aldeia Manoel Alves para participar do documentário produzido por Letícia Sabatela, quando comenta sobre a maquiagem dos hotxuás: “A maquiagem, sempre muito pessoal, é feita com tinturas extraídas do urucum (vermelho), jenipapo (preto) e de pó de giz (branco). Interessante notar que o vermelho, branco e preto também são as cores básicas das maquiagens do palhaço ocidental”. (PUCETTI, 2005, p. 117). Será mais fácil ver hotxuás se apresentando utilizando unicamente a pintura branca,

quando são chamados especificamente para participar de eventos fora da aldeia, como ocorreu na IV Aldeia Multiétnica, em 2010, na primeira apresentação que assisti com Ahprac e outros Krahôs na Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, na Chapada dos Veadeiros em Goiás.



Figura 3 – Do lado direito, Ismael Ahprac Krahô com pintura corporal e outros ornamentos; do lado esquerdo, indivíduo Krahô, ambos em manifestação na Praça Krahô, no dia 19 de abril de 2011, Palmas, Tocantins. Foto: Tharson Lopes.

Referências

- AHPRAC, Ismael, Aldeia Manoel Alves, Itacajá – Tocantins, 12 de maio de 2011. Entrevista concedida a Demian Moreira Reis.
- HOTXUÁ. Direção: Letícia Sabatela e Gringo Cardia. Produção de Pedra Corrida Produções e Letícia Sabatela. Rio de Janeiro: Pedra Corrida Produções, 2009. Formato HDCAM, 70 min. Color, Som Dolby digital 5.1.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 2011.
- MELATTI, Julio Cezar. *Ritos de uma tribo timbira*. São Paulo: Ática: 1978.
- _____. Título do texto. *Revista Goiana de Artes*, Goiânia, Universidade Federal de Goiás, Instituto de Artes, v. 3, n. 1, p. 29-40, 1982.
- _____. Título do texto. *Revista Atualidade Indígena*, Brasília: FUNAI, ano, 1, n. 1, p. 38-45, 1976.
- PUCCETTI, Ricardo, *Revista do Lume*, Campinas: UNICAMP, n. 6, pp. 109-115, 2005.
- SCHIAVINI, Fernando. *De longe toda serra é azul – histórias de um indigenista*. Brasília, DF: Criativa Gráfica Editora Ltda., 2006.

