



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO E ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ANA CAROLINA FIALHO DE ABREU

HOTXUÁ À LUZ DA ETNOCENOLOGIA:
A PRÁTICA CÔMICA KRAHÔ

Salvador

2015

ANA CAROLINA FIALHO DE ABREU

HOTXUÁ À LUZ DA ETNOCENOLOGIA:
A PRÁTICA CÔMICA KRAHÔ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof.º Dr.º Fábio Dal Gallo

Salvador
2015

Escola de Teatro - UFBA

Abreu, Ana Carolina Fialho de.

Hotxuá à luz da etnocenologia: a prática cômica Krahô / Ana Carolina Fialho de - 2015.
158 f. il.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Dal Gallo.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2015.

1. Ritual. 2. Comico. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II.
Título.

CDD 398

ANA CAROLINA FIALHO DE ABREU

“HOTXUÁ À LUZ DA ETNOCENOLOGIA: A PRÁTICA CÔMICA KRAHÔ”


Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 26 de fevereiro de 2015.

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fábio Dal Gallo (Orientador)



Prof.^a. Dr.^a. Eliene Benício Amâncio Costa (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi (UNESP)

À minha família daqui e de acolá...
Especialmente ao meu pai Carlinhos, à minha mãe
Neusinha, ao *inxu* Ahpracti e à *inxé* Amxôkwyj

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao povo *mehi* (Krahô), em especial ao *hotxuá* Ismael Ahpracti e seu filho João Lucas Cahhi que com carinho e generosidade me guiaram por trilhas e aventuras repletas de alegrias, risos, cores e aprendizados. À sua esposa, Maria Rosa Amxôkwyj, seus filhos, filhas e minha querida *tyj* Maria Helena Pokwyj.

As crianças que guardo nas minhas melhores lembranças, tanto as Krahôs que tornaram meus dias na aldeia inesquecíveis quanto às *cupens*: Juciléia Wetrêr, Milena Warhap, Ihprep, Márcia Krãjare, Marciana Wôôprep, Artur, Jorge, Eric, Ana Lúcia, Valentina, Fiorella, Mateus dentre tantas outras.

À CAPES, que viabilizou este trabalho através da concessão de bolsa de estudo.

Ao meu orientador Fábio Dall Galo, pelos seus ensinamentos, sua generosidade e dedicação que aliadas à sua disponibilidade e ímpar rapidez nos retornos, muito contribuíram com esta pesquisa.

Aos professores doutores: Mário Fernando Bolognesi e Eliene Benício pelas importantíssimas sugestões oferecidas durante o exame de qualificação.

Aos docentes e funcionários do PPGAC-UFBA, assim como meus colegas de sala de aula. Especialmente os docentes Érico José, Daniela Amoroso e os colegas Léo Paulino, Luciana Lucena, Ellen de Paula e o meu irmão-amigo, Carlos Silva.

A Andrés Del Bosque, meu mestre, que me apresentou o universo cômico ritual através do corpo e de seu manuscrito, a Demian Reis que me conduziu aos caminhos da aldeia e ao Rodrigo Robleño, amigo e mestre palhaço, pelos ensinamentos e ajuda nos momentos difíceis.

Ao indigenista Fernando Schiavini, a sua doce e querida esposa, a produtora Simone Moura, ao Rodrigo Moura, Juliano Basso, Samuel Reis (MDA), Raquel Tenório, Aninha Lima, Thiago Araújo, Fernanda (FUNAI), Hideo Neto, Renata Martins, Gesiele, Raquel e Paulinha pela companhia, ajuda e amor nas pesquisas de campo.

Ao Marcelo Peixoto, por acreditar no Encontro de Palhaços e fazê-lo acontecer, ao Instituto Francisca de Souza Peixoto, em especial a todos os integrantes dos projetos Doutores Cura-Cura e G.P.to pelo trabalho e pelos momentos inesquecíveis. A Andrea Toledo, Marina, Jairo, Patê, João Bosco, Taimam e todos os funcionários do Instituto Francisca de Souza Peixoto. Ao apoio da Casa de Cultura Simão, Fábrica do Futuro e patrocínio da Prefeitura de Cataguases. A Babi Piva, Tarcísio Vória, Marquinhos Andrade e Sebastian Caetano.

Aos amigos de caminhada Carlos Alberto Ferreira, a quem devo minha vinda à Bahia e a Ana Milena Navarro, pela energia positiva diária.

Ao querido Rafael Almeida pelo carinho, força, pelas leituras dos textos, e claro, pela irmandade.

A Daniela Marulanda, minha amiga-irmã de todas as horas, menina doce, que me fez dançar, sorrir, acalmar e respirar.

A Patricia Caro Valdes, um anjo, uma xamã, uma mulher-amor, das palavras certas nas horas certas.

A família Tira-Burka, república que vivi durante anos da minha vida, que me presenteou com irmãs maravilhosas que me mandam energias lá das Minas Gerais.

Por fim, àquela que esquenta meu coração: minha família, toda ela, da parte da mãe e do pai.

As três mulheres que me criaram e que me reinventam: minha mãe Neusinha que me ensinou a voar e que por mim se desdobra e requebra, dia após dia; dinda Tânia, do colo sempre quente e do abraço sempre apertado; tia Eva, referência na minha vida de responsabilidade, trabalho, dedicação e esforço em tudo que faz.

Padrinho José Antônio, madrinha Rita de Cássia, tia Lucinha, tio Newtom (Leitão), Cristina e tia Maria Aparecida pelo amor incondicional, pelas lembranças lindas da infância e pelo apoio na vida de gente grande.

Por fim, aquele que é a razão de tudo isso, que guia meus passos e que me abraça nos sonhos, meu pai, meu amor, Carlos Augusto de Abreu.

*Já chegou a hora
Quem lá no mato mora
É que vai agora
Se apresentar (...)*

(Maria Bethânia/Autores: Paulo César Pinheiro e Pedro Amorim)

ABREU, Ana Carolina Fialho de. *Hotxuá* à luz da etnocenologia: a prática cômica Krahô. 158 f. il. 2015. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RESUMO

Este trabalho investiga o *Hotxuá*, cômico ritual da etnia Krahô, do estado do Tocantins, Brasil, à luz da etnocenologia. Para tanto, foi realizado um trabalho de campo e uma etnografia do ritual *Perti* ou *Yótyōpi* (Festa da Batata), onde o *hotxuá* é protagonista, observada e registrada a sua participação no ritual *Pemp'kahààc* (Festa de Iniciação das Crianças Krahô), a sua atuação no dia a dia da comunidade e a apresentação da “brincadeira” no I Encontro Internacional de Palhaços de Cataguases. A revisão da literatura se baseia num horizonte multirreferencial que envolve conceitos e teorias de diferentes disciplinas de áreas do conhecimento distintas, incluindo a Arte, a Filosofia, a Antropologia, a História e a Psicanálise; aparecem em destaque autores e mestres indígenas como: Del Bosque, Mazzoleni, Melatti, Bolognesi, Ismael Ahpracti Krahô, Getúlio Cruacraj Krahô e Pedro Peño Krahô. Por fim, este processo prático e reflexivo demonstra que o *hotxuá*, bem como o mito do *trickster*, é uma manifestação parcial do arquétipo da Sombra e que o artista que trabalha com este universo cômico deve se vincular ao personagem-tipo, que está próximo deste arquétipo. O resultado final mostra também que o *hotxuá* pertence e entrecruza os três subgrupos da etnocenologia: objetos substantivos, adjetivos e adverbiais.

Palavras-chave: Comicidade; *Hotxuá*; Krahô; Ritual; Etnocenologia.

ABREU, Ana Carolina Fialho de. *Hotxuá* in ethnocenological perspective: The Krahô's comic practice. 189 f. il. 2015. Master Dissertation– Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

ABSTRACT

This research aims to investigate the *Hotxuá*, a ritual comic figure of the *Krahô* ethnic group, located in the state of Tocantins-Brazil. The research presents fieldwork and ethnographic information developing a thick description of the *Perti ou Yótyôpi (Festa da Batata)* ritual, in which the *hotxuá* takes the main place. It was also observed and registered his participation in the *Pemp'kahàc (Festa de Iniciação das Crianças Krahô)* ritual, his daily performance in the indigenous community and his performance in the *I Encontro Internacional de Palhaços de Cataguases*. The literature review for this research is based on a referential horizon that involves concepts and theories from different disciplines and several areas of knowledge, including Art, Pedagogy, Philosophy, Anthropology, History and Psychoanalysis. Further it appears references from prominent authors and Indian masters as: Del Bosque, Mazzoleni, Melatti, Bolognesi, Ismael Ahpracti Krahô, Getúlio Cruacraj Krahô and Peter Penó Krahô. Finally, the practical and reflexive process demonstrates that the *hotxuá*, as well as the mythological figure of the *trickster*, are a partial manifestation of the archetypal figure of the Shadow. The artist that works within this comic universe must be bound with the character-type, which is clearly near of this archetypal figure. Final results also explains why and how the *hotxuá* belongs to the three subgroups of ethnocenology: nouns objects, adjectives objects and adverbial objects.

Keywords: Comedy; *Hotxuá*; *Krahô*; Ritual; Etnocenology.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: <i>Kusillo</i>	26
FIGURA 2: Máscaras Chané	27
FIGURA 3: <i>Payakyamu</i>	29
FIGURA 4: <i>Koyaala</i>	29
FIGURA 5: <i>Tsuku</i>	29
FIGURA 6: <i>Tatsiqto</i>	30
FIGURA 7: <i>Kwikwilyak</i>	30
FIGURA 8: <i>Curcuches</i>	31
FIGURA 9: <i>Kusillo</i>	35
FIGURA 10: Mapa da Terra Indígena Krahô	46
FIGURA 11: <i>Kri</i> (Aldeia).....	50
FIGURA 12: <i>Hotxuá</i> Rosinha	53
FIGURA 13: <i>Hotxuá</i> Mário medindo a tora <i>Yótyōpi</i>	84
FIGURA 14: <i>Hotxuaré</i> Ahpracti	85
FIGURA 15: <i>Hotxuá</i> Ahpracti se preparando para a corrida de toras	89
FIGURA 16: Ahpracti e Amxôkwjy	89
FIGURA 17: <i>Padré</i> “cantando” para as toras	91
FIGURA 18: Homens correndo com as toras	92
FIGURA 19: Desfile dos “personagens”-solidariedade familiar	93
FIGURA 20: Uma das metades respondendo ao líder.....	95
FIGURA 21: Líder à frente e metade oposta do outro lado do <i>Kà</i> (Pátio Central)	95
FIGURA 22: Partitura 1- Som aleatório emitido no caminho do <i>Kà</i> até a casa da menina <i>witi</i> ..	96
FIGURA 23: Partitura 2- Sons emitidos em coro no cortejo de recolhimento dos tecidos e dos <i>cupentxês</i> das mulheres	97
FIGURA 24: Krahôs com os tecidos e <i>cupentxês</i> das mulheres	98
FIGURA 25: Krahôs e o <i>cupen</i> com a sacola de bananas	98
FIGURA 26: Coro líder no “Cortejo da Batata”	102
FIGURA 27: Marquinhos Krahô se esquivando das batatas	102
FIGURA 28: Ahpracti fantasiado meio ao “Cortejo da Batata”	103
FIGURA 29: Ahpracti se pintando com o pó do <i>kenpoiti</i> misturado com água	104
FIGURA 30: Ahpracti se pintando com a maquiagem colorida dos <i>cupen</i>	105
FIGURA 31: <i>Idem</i>	106
FIGURA 32: <i>Hotxuá</i> improvisando “aquecimento”	106

FIGURA 33: Ahpracti improvisando “aquecimento”	107
FIGURA 34: <i>Hotxuás</i> e <i>Hotxuarés</i>	108
FIGURA 35: Trupe de <i>Hotxuás</i> no <i>Kà</i> (Pátio Central)	109
FIGURA 36: Ahpracti “ator-diretor” observando e participando do rito por trás da fila das mulheres	116
FIGURA 37: Fila de mulheres Krahô cantando na VII Aldeia Multiétnica	116
FIGURA 38: “Velhas” Krahô	119
FIGURA 39: Palhaços se maquiando com Ahpracti	125
FIGURA 40: Ahpracti saindo do Instituto Francisca de Souza Peixoto	125
FIGURA 41: <i>Hotxuá</i> improvisando com o poste	125
FIGURA 42: <i>Hotxuá</i> e a palhaça (Ana Carolina Abreu) no I Encontro Internacional de Palhaços de Cataguases/MG.	125
FIGURA 43, 44, 45 e 46: Variedade de movimentos do <i>Hotxuá</i>	128
FIGURA 47: Palhaça Bolonhesa, Demian Reis e Ahpracti	129
FIGURA 48: <i>Idem</i>	129
FIGURA 49: Movimento do <i>Hotxuá</i> no chão	130
FIGURA 50: Palhaços imitando a brincadeira	130
FIGURA 51: Logo do I Encontro Internacional de Palhaços de Cataguases	132

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: Teatralidade e Espetacularidade.....	77-78
--	-------

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 ONDE ESTÁ A FESTA?	20
2.1 A COMICIDADE RITUAL EM DIVERSOS GRUPOS ÉTNICOS	20
2.2 AS RELAÇÕES ENTRE AS PRÁTICAS CÔMICAS RITUAIS	33
2.3 O PERSONAGEM-TIPO, O ARQUÉTIPO DA SOMBRA E O <i>TRICKSTER</i>	37
3 NO BRASIL: PRÁTICA CÔMICA KRAHÔ	45
3.1 <i>HOTXUÁ</i>	45
3.2 MITOS E SUAS VERSÕES: <i>PIT</i> E <i>PIDRURÉ</i> E <i>PERTI</i> OU <i>YÓTYÔPI</i>	54
3.3 VIAJAR PARA ESCREVER: PESQUISA DE CAMPO	67
4 <i>HOTXUÁ</i> E A ETNOGRAFIA DA FESTA	73
4.1 <i>HOTXUÁ</i> À LUZ DA ETNOCENOLOGIA	73
4.2 RITUAL <i>PERTI</i> OU <i>YÓTYÔPI</i> : FESTA DA BATATA.....	81
4.2.1 <i>Hotxuá</i> no dia a dia da comunidade e sua participação no ritual <i>Pemp'kahààc</i>	114
4.2.2 <i>Hotxuá</i> no I Festival Internacional de Palhaços de Cataguases	122
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS E PERSPECTIVAS FUTURAS	134
REFERÊNCIAS	142
APÊNDICES	149
A-DEPOIMENTO DE ISMAEL AHPRAC TI KRAHÔ	149
B-ENTREVISTA COM ROBERTO KRAHÔ	152
C- ENTREVISTA COM RORIGO ROBLEÑO	153
D-MITO <i>PIT</i> (SOL) E <i>PIDRURÉ</i> (LUA): RELATOS KRAHÔS	154
ANEXOS	158
A-ARTE DA PROGRAMAÇÃO E CARTAZ DO I ENCONTRO INTERNACIONAL DE PALHAÇOS DE CATAGUASES	158

1 INTRODUÇÃO

O tema desta pesquisa é o fenômeno da comicidade junto aos Krahôs, do estado do Tocantins, Brasil, que gravita em torno do *hotxuá*, analisado sob a perspectiva da etnocologia. A escolha de uma pesquisa em Artes Cênicas cujo objeto é o *hotxuá* surgiu das minhas experiências artísticas adquiridas como palhaça, especificamente por meio da oficina do chileno Andrés Del Bosque, chamada *Bufão Ritual*, que participei em 2010. No Mestrado, pude não apenas aprofundar a pesquisa acerca dos “personagens” cômicos rituais que conheci através da prática cênica e da teoria, como procurar, no Brasil, evidências deste fenômeno. Ao mesmo tempo, a escolha foi sugerida pela possibilidade de aprofundamento de pontos muito pouco abordados em pesquisas teóricas e em escolas de teatro no País: o universo cômico e, principalmente, em distintos ambientes sociais e culturais. Neste caso, especificamente, num grupo étnico.

Trata-se de produzir, na academia, no teatro e na sala de aula, visto que esta pesquisa serve também como subsídio para professores e artistas, a presença de uma cultura que está sempre ausente. Problematiza-se esta ausência e se busca dar espaço para sujeitos que foram negados, escravizados e subjugados. Assim, se estabelecem, neste trabalho, zonas de contato e conflito entre os diversos modos de existir, de “atuar”, de vivenciar a comicidade e mostrar os diferentes valores intrínsecos a prática cômica em diferentes culturas, ampliando assim, os modelos estéticos e éticos.

Constata-se através da pesquisa que os diversos “personagens” estudados, bem como o *hotxuá* e o mito do *trickster*, possuem traços do arquétipo da Sombra que se manteve e se desenvolveu ao longo do tempo e que continua sendo uma fonte de divertimento que se prolonga através das civilizações. O artista que se propõe a trabalhar com a atuação cômica, segundo o Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi (2010), deve se vincular ao personagem-tipo, que está próximo deste arquétipo.

Minha aproximação com o *hotxuá* Ismael Ahpracti Krahô, da Aldeia Manoel Alves Pequeno, Tocantins, se deu através do trabalho de campo realizado na VII Aldeia Multiétnica, Chapada dos Veadeiros, Goiás (julho de 2013), onde pude observar a “interferência” do *hotxuá* no ritual de Iniciação das Crianças Krahô, chamado *Pemp'kahààc*; na IX Feira Krahô de Sementes Tradicionais na aldeia Krahô, Tocantins (outubro de 2013); no I Encontro Internacional de Palhaços de Cataguases, Minas Gerais (dezembro de 2013), produzido por mim, onde pude observar e participar da brincadeira do *hotxuá* na cidade e compartilhar esta

experiência com palhaços de Minas Gerais e de todo Brasil, inclusive com Del Bosque, citado acima; por fim, a última viagem a campo, se deu pela observação e participação no ritual onde o *hotxuá* é protagonista, chamado *Perti* ou *Yótyōpi*, também conhecido como Festa da Batata, em maio de 2014, na aldeia Krahô Manoel Alves Pequeno.

O processo de pesquisa teórica, que se deu em paralelo à pesquisa de campo, bem como as disciplinas frequentadas como aluna do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, especialmente a disciplina “Etnocenologia”, mediada pela Professora Doutora Daniela Amoroso e a disciplina “Estado-Nação, Povos Indígenas e Cidades na América Latina” oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em História, mediada pelo Pós-Doutor em Antropologia, da *Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, Peru, Rodrigo Montoya, em concomitância com os novos dados coletados na pesquisa de campo e as orientações com o Professor Doutor, orientador deste trabalho, Fábio Dal Gallo, influenciaram de maneira determinante para que acontecessem mudanças no projeto de pesquisa, levando-me a reconsiderar seja o objetivo da pesquisa, seja a metodologia e o horizonte teórico utilizado.

Sobre a pesquisa de campo, é necessário ressaltar que, desde o meu primeiro contato com o *hotxuá* Ismael Ahpracti Krahô, apareceram possibilidades de me relacionar de diferentes maneiras com o ambiente e os acontecimentos. Fui batizada na aldeia, ganhei nome, padrinho e madrinha Krahôs, tive a oportunidade de brincar com Ahpracti e registrar a brincadeira em diferentes contextos e locais, inclusive no dia a dia da comunidade, onde fui “alvo” fácil de muitas pegadinhas e piadas. Dormi na sua casa, ao lado de sua família que tive o prazer de conhecer. Ismael Ahpracti é pai de quatro filhas, seis filhos, avô de trinta e três netos (as) e nove bisnetos (as). Pude também, junto deles e dos Krahôs, me banhar no rio, comer, dançar, cantar e participar das diversas atividades relacionadas ao ritual, à preparação do mesmo nos dias que o antecederam e realizar as atividades diárias da comunidade.

No Encontro Internacional de Palhaços, como dito anteriormente, pude propiciar o primeiro contato de Ismael Ahpracti e Del Bosque, através de momentos poéticos, efêmeros e que serviram de inspiração para muitos palhaços presentes. Dentre eles, os palhaços Rodrigo Robleño (MG) e Demian Reis (BA), que foi o responsável pelo meu primeiro encontro com Ahpracti e grande parceiro desta pesquisa.

Diante dos acontecimentos, fui também convidada a ser colaboradora do Projeto de Extensão “Ponto de Palhaço”, da Universidade Federal da Bahia, onde pude mediar os jogos e as brincadeiras de um plano de curso que desenvolvi, inspirados nesta vivência e que serão ampliados em pesquisas futuras.

Esta pesquisa torna-se, portanto, um conjunto de diferentes olhares: o de pesquisadora de um lado, assim como o da artista, educadora, voluntária, aprendiz e de uma palhaça apaixonada pelo universo cômico ritual, por histórias míticas e culturas desconhecidas por muitos e esquecidas por tantos outros. Trata-se também de uma perspectiva que absorve principalmente o olhar do “outro”, no caso, dos *hotxuás* e dos Krahôs. Para tanto, objetiva-se dar voz a este povo, que possui uma sabedoria milenar.

Esta dissertação, em relação à **delimitação da pesquisa**, insere-se no âmbito das Artes Cênicas, através de uma investigação acerca do *hotxuá* e sua potencialidade no campo da Etnocologia, disciplina que, de modo geral, amplia os horizontes teóricos da pesquisa científica e artística e, de modo específico, para o trabalho dos pesquisadores dedicados às artes do espetáculo (objetos substantivos), onde estão consideradas também, outras práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, dentre elas os rituais (objetos adjetivos), e, até mesmo, as formas de vida cotidiana, quando pensadas enquanto fenômenos espetaculares a partir do olhar do pesquisador (objetos adverbiais).

Sendo que cada pesquisa é desenvolvida a partir da busca de respostas relacionadas às perguntas norteadoras, as que fundamentam esta pesquisa são principalmente duas: 1) Quais as principais características das práticas cômicas rituais, encontradas em diversas etnias? 2) A partir da etnografia do ritual *Perti* ou *Yótyôpi*, da atuação do *hotxuá* no dia a dia da comunidade e da apresentação da “brincadeira” na cidade, poderíamos dizer que a manifestação do *hotxuá*, pertence aos três subgrupos da etnocologia (objeto substantivo, adjetivo e adverbial)?

Para responder à primeira dessas perguntas, é necessária uma descrição do fenômeno nos grupos étnicos, sua contextualização histórica, as causas de sua manifestação e a relação constante existente entre eles. Neste item, também se observa a potencialidade cênica dos protagonistas das festas e seu desenvolvimento no trabalho do ator a partir de estudos práticos sobre o personagem-tipo. Para tanto, reflete-se sobre a relação entre o cômico ritual e os traços do arquétipo da Sombra.

Para responder à segunda pergunta, torna-se necessário aprofundar os estudos sobre a etnia Krahô e a comicidade intrínseca a esta etnia, através de seus mitos, especificamente, o mito *Pit* e *Pidruré* e o mito *Perti* ou *Yótyôpi*; na sequência, definir quais são os subgrupos da etnocologia, e a espetacularidade encontrada nas “brincadeiras” do *hotxuá* nos diversos contextos, através de uma análise da etnografia densa realizada.

As áreas de conhecimento que a pesquisa envolve são variadas, transitando entre as Artes Cênicas, incluindo Teatro, Dança e Música, que se interligam fortemente com o objeto

de estudo, mas encontrando também relações com as áreas da Antropologia e da História. Essas outras áreas não artísticas, embora não sendo o foco da pesquisa, tornam-se necessárias como ferramentas conceituais para sustentar o horizonte teórico que dá consistência à **hipótese** sobre a qual se desenvolve a dissertação e que se delinea como: “O *hotxuá*, da etnia Krahô, é uma manifestação parcial do arquétipo da Sombra e pertence aos três subgrupos da etnocenologia, sendo, portanto, um fenômeno espetacular substantivado, adjetivado e adverbial.”

Em relação à **fundamentação teórico-conceitual**, o quadro teórico que compõe esta dissertação se baseia num horizonte multirreferencial que envolve conceitos e teorias de diferentes disciplinas de áreas de conhecimento distintas, incluindo a Arte, a Filosofia, a Antropologia, a História e a Psicanálise.

A literatura específica a respeito da comicidade ritual permeia toda a pesquisa como base teórica fundamental, na qual aparecem em destaque autores e mestres indígenas como Del Bosque (2008, 2009), a partir de seus estudos sobre as etnias que possuem estes “personagens” e da potencialidade cômica encontrada nos mesmos para o trabalho do ator-palhaço; Mazzoleni (1979, 1989/90), através do seu estudo sobre a função do riso nos grupos étnicos que possuem mitos e figuras cômicas; Melatti (1978, 2010), pela ampla etnografia que realizou acerca dos mitos e rituais Krahôs; Bolognesi (2003, 2010), que trata do personagem-tipo e do universo cômico; Ismael Ahpracti Krahô, Getúlio Cruacraj Krahô, Renato Krahô e Pedro Peño Krahô, dentre outros mestres indígenas Krahôs, a partir de seus ensinamentos ancestrais (relatos e depoimentos), que são passados de geração para geração.

Neste ponto, ressalto que todas as culturas e sociedades até hoje conhecidas têm a comicidade e cômicos em seu seio, entretanto, como explica Mazzoleni (1979, 1989/90) em algumas sociedades esses cômicos são “institucionalizados”, reconhecidos, instituídos pela comunidade, fazem parte dos seus modos de vida e têm importância vital. Tenciono e diferencio a forma com que os diversos autores se referem aos cômicos rituais, como, por exemplo, o *Kusillo*, o *Koyón* e o *Hanyoka* (como se verá em algumas citações diretas), alguns os chamam de palhaço sagrado, bufão ritual ou *clowns* institucionalizados. Escolho por chamá-los apenas por seus nomes, pois assim são chamados em suas etnias. Em alguns momentos, quando necessário, me refiro a ambos como cômicos rituais, trata-se da maneira genérica que encontrei para não chamá-los nem de bufão nem de palhaço que tomaria exclusivamente as nossas principais referências culturais como paradigmas para a classificação de outras experiências. Assim, acredito que chamá-los pelos seus nomes ou, quando necessário, por cômicos rituais, irá aprimorar a escrita e evitar deslocamentos de interpretação.

Apesar da multirreferencialidade, encontram-se, ao longo da pesquisa, blocos teóricos que se destacam em relação às seções que compõem a dissertação. Nestes blocos, são relevantes teorias ligadas à História, à Filosofia, à Psicanálise, incluindo o campo das Artes Cênicas e da Antropologia, através dos autores: Minois (2003), acerca do seu estudo histórico sobre o riso e o escárnio, das origens à atualidade; Eliade ([1972]2002), através dos seus estudos sobre o mito; Foucault (2008), sobre a *arqueologia do saber*, que permite pensar a história do ponto de vista da descontinuidade; Jung (1975-1961 9/1, 9/2; 1961), através do arquétipo da Sombra e do mito do *trickster*; Shiavini (2006, 2009), indigenista que relata sua trajetória de vida, principalmente seu trabalho e vivência junto dos Krahôs e Strauss (2004).

É importante salientar que este trabalho não utiliza a teoria do antropólogo Lévi-Strauss no que diz respeito ao método estrutural e à forma de pensar do estruturalismo, trata-se de se inspirar nas etnografias realizadas pelo autor, no valor que ele concede à pesquisa de campo e na sua intensa busca sobre relatos de histórias míticas.

São também utilizadas teorias ligadas às Artes Cênicas, como a etnocenologia e os autores da Antropologia que apóiam e reforçam a etnografia realizada. Tratam-se dos autores: Bião (1999, 2009), principalmente, a partir de sua pesquisa que desenvolve um léxico para a etnocenologia e da criação dos subgrupos desta etnociência; Pradier (1999), sobre os conceitos ligados a esta disciplina especialmente à espetacularidade; Oliveira (2007), sobre o olhar etnocenológico que abrange o olhar do “outro”, ou seja, do fenômeno pesquisado em diálogo com o olhar do pesquisador; Lima (2010, 2013), a partir de seus estudos sobre o *hotxuá* e o ritual *Perti* ou *Yótiõpi*; e Gallo (2012), a partir de sua pesquisa sobre a importância para as Artes Cênicas da utilização da etnografia, enquanto grande método de pesquisa.

Deve-se delinear que as palavras escritas em Krahô, diferem-se dentre alguns autores citados, porque cada um, à sua maneira, buscou critérios para escrevê-las. Muitas palavras que utilizo, entretanto, constam nos três livros didáticos Krahô, inéditos, monolíngues, escritos em 2013 e lançados em 2014, a partir de uma parceria entre os professores indígenas Krahô, o povo Krahô e a Universidade Federal do Tocantins. Desta forma, as palavras indígenas utilizadas neste trabalho, que constam nos livros didáticos Krahôs, foram reproduzidas da forma com que eles escrevem que toma por base a língua materna Krahô como língua de instrução escrita. Entretanto, as palavras que não foram encontradas nos livros didáticos Krahôs são escritas como os pesquisadores Melatti (1978, 2010) e Lima (2010, 2013) as escreveram.

Em relação à **metodologia**, entendendo este termo como o caminho dos pensamentos e a prática que vem exercitada numa abordagem investigativa da realidade, através da

descrição e análise de um determinado fenômeno, classifica-se este trabalho como uma pesquisa etnográfica, que se insere no campo das pesquisas qualitativas e se desenvolve por meio de um estudo bibliográfico e pelo trabalho de campo.

Analisando a “brincadeira” do *hotxuá*, a proposta é encontrar relações entre as teorias e os resultados empíricos que se manifestam e compõem esse objeto de estudo e proporcionar aos artistas e pesquisadores um mergulho neste universo que pode inspirar diversos processos criativos a partir da prática cômica indígena.

A etnografia, que significa literalmente “descrição de povos”, segundo Fábio Dal Gallo (2012), no âmbito das Artes Cênicas, pode ser utilizada de maneira eficaz como grande método de pesquisa, além de ser considerada uma ferramenta teórica que propõe a construção de “saberes”, em contraposição ao conhecimento entendido como linear e acumulável.

A etnografia permite também relatar e analisar experiências que se dão no plano artístico, ao se aproximar das linguagens metafóricas e alegóricas e suas relações com o pesquisador inserido em manifestações e expressões que as incluem, tornando possível enfatizar o olhar do pesquisador em relação ao seu objeto. Ao considerar a etnografia como método de pesquisa, percebe-se que o deslocamento e a viagem são elementos presentes no sentido de que, através dela, os pesquisadores obtêm dados a serem analisados. A coleta de dados deste trabalho se dá, portanto, em sua maior parte, na pesquisa de campo.

Segundo Gallo, a etnografia é, também, um método que considera a possibilidade de acontecimentos “por acaso”. Sendo assim, um método que bem se adapta ao âmbito das Artes Cênicas, no sentido de “pensar com o corpo em movimento” como possibilidade crítico-teórica. Isto acontece porque a etnografia é um meio que permite uma vivência e a incorporação por parte do pesquisador, articulada com uma ação pedagógica e a produção de conhecimento na qual ele se mostra como agente e interage com o próprio objeto de estudo; um fazer que, junto com a própria pesquisa, destaca também as possibilidades discursivas ligadas ao âmbito da educação e que envolve, portanto, intervenções políticas. Assim, “o pesquisador em Artes Cênicas ao mesmo tempo em que, por meio de seu trabalho, está produzindo conhecimento, está vivendo e pesquisando junto “com” a pesquisa e não “sobre” a pesquisa” (GALLO, 2012, p. 18).

A metodologia utilizada para o desenvolvimento da pesquisa e da dissertação reúne assim, um conjunto de instrumentos e procedimentos diferenciados que seguem uma lógica predefinida, a qual procura coletar dados empíricos e relacioná-los ao quadro teórico. Portanto, a partir de uma revisão e pesquisa bibliográfica sobre o *hotuxá*, o cômico ritual e as outras disciplinas envolvidas, foram desenvolvidas uma pesquisa videográfica e uma pesquisa

de campo, que incluem observação participante, coleta de material fotográfico, videográfico, diário de bordo, entrevistas semi-estruturadas e entrevistas livres.

Para construir o arcabouço teórico que fundamenta esta pesquisa, tomei como base livros, artigos, jornais, dissertações, teses, incluindo a Constituição Federal, o Plano Setorial para as Culturas Indígenas, filmes, panfletos e cadernos dos encontros indígenas, vídeos, fotos e *making of* de divulgação do filme *Hotxuá*, bem como entrevistas cedidas pelos diretores do mesmo: Leticia Sabatella e Gringo Cardia.

Sobre a **estrutura da dissertação**, deve-se apontar que ela se compõe de quatro seções, sendo que, no início de cada uma, são apresentadas as perguntas norteadoras e o resumo da mesma. Na primeira seção, a Introdução, são apresentados o objeto, os objetivos, a delimitação da pesquisa bem como a metodologia e o quadro teórico.

A segunda seção descreve diversos cômicos rituais, onde eles são encontrados, a causa de sua manifestação e a relação existente entre eles, além de produzir uma reflexão sobre a oficina de Del Bosque e o personagem-tipo, que está diretamente ligado ao arquétipo da Sombra.

A terceira sessão identifica-se, no Brasil, a presença do *hotxuá*, as versões da mitologia que o envolvem e as viagens a campo da pesquisadora.

A quarta sessão realiza uma junção da prática, através da pesquisa de campo com a teoria baseada nos estudos sobre a etnocenologia.

Por fim, nas conclusões, é sucintamente resumido todo o trabalho desenvolvido, realçando que a hipótese, originária das perguntas norteadoras, em função dos resultados obtidos ao longo da pesquisa, sugere novos desdobramentos e continuidade da pesquisa.

2 ONDE ESTÁ A FESTA?

Este primeiro capítulo apresenta a prática cômica ritualística encontrada em diversos grupos étnicos (MAZZOLENI, 1979; DEL BOSQUE, 2008). Para tanto, responde-se primeiramente às seguintes perguntas: o que são, quem são e onde encontramos estes “personagens” cômicos? Na segunda etapa, por intermédio da comparação, aproximam-se as características dos mesmos, com o intento de descobrir a relação constante existente entre eles.

Na terceira etapa, demonstra-se, a partir da metodologia desenvolvida na oficina do bufão chileno Andrés Del Bosque¹ intitulada: *Bufão Ritual*, qual via de interpretação se busca ao trabalhar com este cômico ritual no âmbito de uma poética cênica. Em outras palavras, como se dá, para o ator, neste caso específico, a investida e a potencialidade cênica deste universo que leva em conta os três aspectos que, segundo o professor Mário Fernando Bolognesi (BOLOGNESI, 2010), necessitam ser ponderados quando o ator se propõe a trabalhar com a atuação cômica e que serão esmiuçados neste capítulo. Trata-se do vínculo do ator com o personagem-tipo, que está próximo do arquétipo, neste caso, do arquétipo da Sombra, o qual tem como seu maior portador a figura do *trickster*; o corpo, que deve explorar o grotesco e o ridículo e, por último, a triangulação².

Por fim, conclui-se o capítulo, relacionando o primeiro aspecto citado por Bolognesi, no que se refere especificamente ao estudo sobre o arquétipo da Sombra, encontrado amplamente em diversas obras de Carl Gustav Jung, com a primeira parte do texto, o que torna possível aprofundar e entender as causas da manifestação destes cômicos rituais e sua reincidência através dos tempos.

2.1 A COMICIDADE RITUAL EM DIVERSOS GRUPOS ÉTNICOS

Segundo Del Bosque (2008), ao se refletir sobre a origem sagrada do “palhaço” e seu desenvolvimento como confraria ligada à festa e aos rituais de uma comunidade, encontrados

1 Andrés Del Bosque é ator, diretor e autor. Formou-se com Enrique Buenaventura em Cali, Colômbia. Discípulo de Philippe Gaulier, Antonio Fava, Vladymir Kriukov. Professor de palhaço e bufão, atualmente leciona na Real Escola de Arte Dramática de Madri. Mais informações: <http://andresdelbosque.blogspot.com.br>.

2 Em suma, triangulação quer dizer que a “troca” e o “jogo” cênico. Não deve ser realizada somente entre o(s) companheiro(s) de cena, mas também com o público, ou seja, neste tipo de “atuação” cômica, o espectador não deve ser anulado.

nas mais diversas culturas e grupos étnicos, em diversos países, depara-se, por exemplo, com o *Koyón* na cordilheira chilena, o *Kusillo*, *Chané* e *Chiriguano* na Bolívia, os *Kachinas* no Novo México, os *Curcuches* em Tupicocha- Peru, ao norte do arquipélago da República das Ilhas Fiji, dentre outros.

Trata-se de um mediador entre os vivos e os mortos, entre o cômico e o sério, entre a comédia e a tragédia, uma figura que está a cargo de que se cumpra o ritual por completo. De acordo com os fundamentos etnológicos, estes cômicos rituais são “os mais desaforados, sarcásticos, traiçoeiros, irreverentes e, sobretudo, os mais sagrados dos representantes dos espíritos” (BOSQUE, 2008, p. 18) ³. Eles representam e interpretam o idioma dos espíritos. Segundo a semióloga Julia Kristeva:

(...) os palhaços sagrados são os únicos que chegaram a conhecer a si mesmos, porque assumiram todas as suas contradições (...) aceitam da vida tanto o lado escuro como o claro, têm enfrentado o indizível e por isso mesmo permitem-se todos os excessos. Até as últimas consequências. Podem se tornar perigosos, e não só porque podem morrer de rir, mas porque todo acesso ao conhecimento, por oblíquo que seja, representa uma ameaça, porém uma ameaça que salva (*in* VALDÉS, VICENCIO e VÁSQUEZ, 2009, p. 25).

Segundo Valdés, Vicencio e Vásquez (2009), antes da aparição da escrita, do pensamento crítico e da história, principalmente no âmbito ritual e cultural, residia um acúmulo de imagens, ideias e crenças que continham outra concepção de tempo, de espaço, da comunidade e das fronteiras entre a vida e a morte, cuja máxima manifestação se encontrava no grande riso, que alojava a esperança em um futuro mais justo e próximo.

Este fluxo de imagens, o imaginário quimérico, remete ao mito que funda a realidade e dá lugar a um mundo entendido como uma unidade orgânica igualitária e diversa, onde nada morre para sempre e não há fronteiras entre os mortais, os mortos e os deuses. Neste mundo, o “riso ritual” incorporava uma etapa, por que os mortos podiam renascer graças ao riso (Valdés, Vicencio e Vásquez, 2009, p. 11).

Seriedade e riso formavam parte de um todo flexível e integrado; Mikhail Bakhtin (1987) nos indica que nos costumes dos povos “originários” que viviam num regime social que ainda não conhecia classes nem Estado, coexistiam paralelamente aos ritos e mitos sérios, os cômicos. Assim, “os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram,

³ Todas as traduções presentes na dissertação são de minha autoria.

segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, ‘oficiais’” (BAKHTIN, 1987, p.5).

Na idade pré-histórica do mundo, os opostos se coincidiam, trata-se de sua união ou unidade, onde ambos os lados, um claro, positivo, e o outro escuro constituíam uma “unidade original”. Como afirma Valdés, Vicencio e Vásquez (2009), com a irrupção da história, esta unidade se bifurca, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos e terminam sendo duas caras de universos que se opõem, produzindo a cisão do tempo e do mundo em duas regiões: a produtiva e séria, e a festiva e alegre.

A origem sagrada do cômico ritual remete à origem eufórica da vida, observa-se pela transcrição das palavras de um autor anônimo do papiro alquímico que data do século III, o “papiro de Layde”, no qual consta o nascimento do universo por uma enorme gargalhada.

Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se a luz... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo (MINOIS, 2003, p. 21).

Para George Minois (2003), Deus, o Único, é acometido (não se sabe porque) de uma crise de riso louco, como se, de repente, ele tivesse consciência do absurdo de sua existência. Assim, “o riso, junto ao humor e a alegria, acompanha, vigora, suscita e ressuscita a vida no mundo” (BOSQUE, 2008, p. 13-14). Constituindo um chamado libertário, o caráter sagrado da vida como algo anterior a toda outra transcendentalização do mundo.

Ao riso, é atribuída nos contextos sociais das sociedades orais, a função de força geradora vital. As crenças e os rituais destas sociedades, afirma Vladimir Propp (s/d), nos assinalam que aos mortos compete o silêncio e o pranto, enquanto o ingresso na vida é acompanhado pelo riso, bem como a faculdade de acompanhá-la e suscitá-la.

Desta forma, o riso, pertinente somente aos grupos humanos, é totalmente determinado por graduações e intenções, “ele possui uma função cultural primária, contribuindo para garantir cotidianamente a identidade específica e edificar um horizonte cultural de resguardo” (MAZZOLENI, 1989/1980, p. 230). Segundo Mazzoleni (1989/1980), o riso ritual é garantia do predomínio da cultura sobre a natureza, onde os protagonistas dos mitos selam, com seu riso, uma aquisição de bens culturais.

O riso no interior dos mitos ou durante as narrações dos mesmos não objetiva apenas divertir os ouvintes, suscitando-lhes hilaridade; não responde a uma simples função lúdico-distensiva, como constatou pessoalmente Mazzoleni (1989/1980), na sua experiência pessoal

(a qual se refere à pesquisa de campo entre os Huave, do México Meridional, e os Mataco, do Chaco argentino). As risadas impetuosas com as quais os “espectadores” acolhem as variações do tolo zombeteiro se justificam pela exigência cultural de aniquilar um anti-modelo primevo, ou seja, fazer com que os efeitos de suas ações não se prolonguem até o presente.

Caso semelhante pode ser observado na análise de Pierre Clastres⁴ (2003), observada em seu texto “De que riem os índios”, a partir de dois mitos recolhidos entre os Chulupi, etnia que vive ao sul do Chaco paraguaio. Segundo o antropólogo, o valor desses dois mitos (*O homem a quem não se podia dizer nada* e *As aventuras do jaguar*) não se limita à intensidade do riso que provocam, ou seja, o poder cômico não é a única propriedade comum a eles, mas também o fato de realizarem miticamente uma conjunção impossível no plano real: a do riso, de um lado; a do xamã e do jaguar (personagens principais de cada um dos mitos) do outro.

Isto se dá porque a comicidade dos mitos não os priva de seu lado sério, “no riso provocado aparece uma intenção pedagógica: enquanto divertem aqueles que os ouvem, os mitos veiculam e transmitem ao mesmo tempo a cultura da tribo” (CLASTRES, 2003, p.104). Em suma, nos mitos o xamã e o jaguar são mostrados como seres grotescos e objetos de risos, mas nas relações efetivamente vividas entre os homens, eles são seres perigosos, logo respeitáveis; não se ri dos xamãs reais ou dos jaguares reais. Assim, os Chalupi fazem ao nível do mito aquilo que lhes é proibido ao nível do real.

Para Bérson (1983)⁵, o riso é uma manifestação que delimita a fronteira cultural e tal fato nos leva à constatação de que temos a capacidade de reconhecer códigos comportamentais comuns, os quais são regidos por uma lógica ao mesmo tempo silenciosa e potente.

Aqui se compreende a modalidade do riso não apenas no interior ou durante as narrações dos mitos, mas quando a cultura sente, por exemplo, a exigência de organizar contextos festivos, que celebrem o advento de um novo ciclo sazonal com uma temporária suspensão da ordem, ou ter rituais satíricos que objetivem atingir aqueles comportamentos fora do comum, irregulares, que se opõe à ordem natural das coisas.

Estes rituais possuem uma importante função: “(...) a de manter uma comunidade tradicional no interior do próprio horizonte cultural, reafirmando-a perante os acontecimentos que podem comprometê-la” (MAZZOLENI, 1989/90, p. 232). Com seus atributos burlescos e

⁴ Este texto participa da obra *A Sociedade contra o Estado* (São Paulo: Cosac-Naify, 2003).

⁵ Henri Bérson lança em 1983, um livro intitulado: *O Riso*. Ensaio sobre a significação do cômico. Trata-se de três artigos sobre o Riso (ou antes, o riso suscitado, sobretudo pelo cômico) anteriormente publicados na *Revue de Paris*, em 1899.

as reações contrárias ao senso comum, eles representam ritualmente, nas situações de críticas de “marginalidade”, as condições não humanas ou pré-culturais, com a função, no entanto:

(...) de restaurar a ordem, assim revitalizada graças à contribuição dos presentes: estes não deverão rir nas situações de marginalidade, nas quais a cultura- colocando-se como uma alternativa à natureza (= o *clownismo*) - está vivendo uma crise ritualizada. Ao contrário, o *clown* deve fazer os outros rirem dele, colocando em ridículo qualquer comportamento alternativo à própria cultura, quando se deseja confirmar, definitivamente, a convicção de que essa crise é felizmente superável (MAZZOLENI, 1989/90, p. 232).

Em outras palavras, o cômico ritual parece contradizer quase constantemente os modelos de comportamento da cultura a qual pertence, contudo, aparece geralmente garantindo a ordem, zelador das tradições sagradas, rígido guardião dos mesmos modelos culturais que contradiz, assim, “deve-se notar que se trata de um indivíduo que, ao mesmo tempo em que se comporta (ritualmente) contracultura, também suscita prestígio e consideração sócio-cultural” (MAZZOLENI, 1979, p. 18-19).

Dentro dessa probidade torna-se possível encontrar semelhanças em alguns grupos étnicos, no que diz respeito a rituais comuns onde esta prática acontece. Entretanto, nestes grupos específicos, o “personagem” adquire uma “identidade” própria, dentro das “identidades” do grupo e, na maioria das vezes, possui também significativa participação no dia a dia da comunidade. Para Mazzoleni (1989/1980), embora fragmentária e apresentando lacunas, a documentação sobre a presença desta comicidade nas sociedades orais é respeitável, dando-nos a medida de sua universalidade. Veja-se então, alguns exemplos.

Na cordilheira chilena, num povoado chamado Pirque, se encontra o *Koyón*, figura comum entre os membros da comunidade. Ele surge, normalmente, em meio a uma rogativa para pedir a chuva. Possui uma máscara de madeira com bigodes de crina de cavalo, um falo enorme e aparece montado num cavalo de madeira, fazendo as pessoas rirem. Neste momento do ritual, as pessoas rezam com “os pés”, numa dança sagrada e tomam *mudai*, uma bebida alcoólica a base de milho fermentado.

Quando presenciou este ritual, Del Bosque (2008, p.18-19) relata que o *Koyón* (em seu cavalo de madeira) atravessou as filas onde se encontravam os dançantes na sua direção, pegou o chapéu que estava usando com um chicote e pendurou-o misteriosamente numa protuberância que saía de suas pernas, causando riso entre os dançantes. Naquele momento,

Del Bosque confessa não ter compreendido de que serviria cobrir (o que ele acreditava ser) o membro menos indicado para atrair a chuva. Além disso, alega não ter achado engraçado o fato de ver o seu chapéu também associado a uma bacia para urinar, não pela metáfora, senão porque acreditava que se tratava de uma oração séria e de um lugar sagrado.

Em seguida, Del Bosque refletiu e disse entender que aquela piada procaz, servia para censurá-lo de estar usando chapéu no ritual. Apesar de sua pouca fé, o coro de dançantes deu gargalhadas e, por fim, conclui seu relato dizendo que, naquele momento, conseguiu dissimular lágrimas de indignação porque de fato começou a chover, o que produziu uma alegria geral.

A principal função deste cômico ritual com suas brincadeiras, muitas vezes indecentes, visto que muitos possuem falos enormes e protuberâncias entre as pernas, é dessacralizar o sagrado, tornando-o mais sacro. Para Del Bosque, ele é uma entidade inacabada ou incompleta em sua organização, algo que acontece de forma desordenada; um rústico incapaz de compreender a sociedade, suspenso em uma imperfeita fusão de atributos que denotam mais processo e dinâmica que estrutura e estabilidade.

Na quase invisível ilha de Rotuma, localizada ao norte do arquipélago da República das Ilhas Fiji, um país insular da Oceania, esta prática cômica é realizada por mulheres que, depois de ter dado à luz, de ter criado e servido, se dedicam a “recrear”. Seu esmero pelas piadas e insinuações sexuais é uma alusão direta à fertilidade humana e cósmica. Para Del Bosque (2008, p.21-22), elas encarnam o espírito de Baubo (Deusa Grega do Ventre), amante do sorriso e dotada de uma combinação de impulso sexual, natural e instintivo. Trata-se de uma mulher sem cabeça que olha com os mamilos, levanta sua saia mostrando sua vulva e conta piadas obscenas, desencadeando o riso de Deméter (Deusa Mãe da Terra), quem, graças a esse estremecimento cômico, anima-se para arrancar das mãos de Hades, a sua filha raptada, Perséfone. Del Bosque chama atenção que Rotuma é o único lugar onde se encontrou mulheres em uma tradição cômica ancestral, porém, como se verá no próximo capítulo, elas também estão presentes em outra tradição antiga.

Na Bolívia encontra-se o *Kusillo*, chamado pela comunidade boliviana de *Arlequim aymara* ou *Bufón ayamara* que interpela e questiona o poder, com o único fim de difundir a felicidade e os bons desejos. Segundo Del Bosque, o *Kusillo* “é como o bufão da corte real que emerge como uma paródia dos *Wacas* no dia 8 de dezembro em *La Paz*, Bolívia” (DEL BOSQUE, 2008, p. 20). Também pode ser encontrado acompanhando as danças *Chutas*, *Waca Tintis*, *Choquelas* e no Carnaval de *Oruru*, de *La Paz* e em várias festas e rituais em comunidades bolivianas. Diz-se que o longo nariz do *Kusillo* é um símbolo fálico ligado à

fertilidade da terra, assim, em algumas regiões eles dançam para o plantio e para a colheita. A espécie de chifres que têm na cabeça representa os demônios que habitam o *Mangha Pacha* (subsolo). Transitando entre o divino e o terreno, os *Kusillos* dão saltos ágeis e rápidos, com movimentos cômicos que vão delimitando o espaço entre os dançantes.



FIGURA 1- *Kusillo*

Fonte: www.musef.org.bo/opac-tmpl/css/es/musef/mascaras/01.html
(Site oficial do Museu de Etnografia e Folclore da Bolívia)

Existem também os jovens *Chané e Chiriguano* (MÉTRAUX, 1948), que aparecem no Carnaval boliviano, dançando e arrecadando comida, vestidos de forma extravagante, desaparecendo durante o ritual de luto dos anciãos, outro ritual presente no Carnaval. Originária da cultura *Chané*, existe também uma cerimônia, chamada *Arete*, que acontece uma vez por ano, na colheita do milho. A data coincide com o Carnaval brasileiro, porém, começa duas semanas antes e termina três semanas depois.

Trata-se de uma festa que apresenta os vivos e os mortos, onde são utilizadas máscaras, que serão habitadas pelos espíritos dos antepassados. As máscaras impedem que as pessoas sejam afligidas por algum parente falecido, que, por nostalgia, tente raptar a alma de um dos seus entes queridos. Nesta “brincadeira” é acrescentado o caráter lúdico de impedir que os participantes sejam descobertos em sua verdadeira personalidade, por debaixo das máscaras. As principais características deste ritual consistem não somente em um uso simples da máscara, mas também no sentido mágico-religioso que esta possui. A máscara *chané* leva o nome genérico de *aña-aña*.

Para construir suas máscaras, o jovem *Chané* deve entrar na floresta, sozinho, com um machado e uma faca, em busca de um *samóu* (tipo de madeira); às vezes, viaja-se quilômetros para encontrá-la. Assim que a encontra, corta-a e esculpe-a. Este trabalho deve ser feito na solidão, secretamente, para que quando chegue o momento de usá-las, ninguém consiga

reconhecer o seu portador. Cada indivíduo constrói três máscaras, que serão usadas ao longo da festa, com diversos desenhos, são elas: *aña-ndechi* que representa o espírito dos anciãos e consiste em um rosto humano; *aña-hanti* ou *aña-tairusu* que simboliza o espírito dos jovens e apresenta um rosto humano que na parte superior tem uma “crista” elevada, decorada com motivos geométricos, estrelas ou com a figura de um jaguar; e por último *aña* dos animais, que representa o espírito ou o dono dos animais, sua função é proteger as espécies.



FIGURA 2- Máscaras Chané

Fonte:

<http://www.pueblosoriginarios.com/sur/chaco/chané/mascaras.html>

No Novo México e no Arizona, entre a etnia Hopi, estão os *Kachinas*. Trata-se de máscaras que quando usadas por determinadas pessoas, encarnam os espíritos da chuva que vêm do além, entre os índios Hopi; cada máscara desempenha um papel, possui um nome e uma confraria secreta. Acredita-se que quando um membro da comunidade veste uma máscara de uma *Kachina*, ele abandona a sua personalidade e torna-se possuído pelo espírito.

Segundo Del Bosque a semióloga Julia Kristeva (*in* DEL BOSQUE, 2008, p. 19) esteve presente num ritual, na região de Santo Domingo e que se aproximaram dela máscaras *Kachinas*, meio à cerimônia, fazendo gestos eróticos e mexendo os quadris com pedaços de pele peluda entre as pernas. Ninguém fica livre das impiedosas brincadeiras, nem altos sacerdotes, nem respeitadíssimos homens da medicina.

Este ritual acontece no período de fertilidade da terra, durante a primavera e o verão; há cinco máscaras que encarnam os espíritos cômicos: o *Payakyamu*; o *Koshare* (ou *Koyaala* ou *Hano* Palhaço) considerado o pai de todos os *Kachinas*; o *Tsuku*; o *Tatsiqto* (ou *Koyemshi* ou *Mudhead*) e o *Kwikwilyak* (PECINA, 2013, p. 124-138). Cada figura desempenha um papel dentro das cerimônias Hopi, o seu comportamento é normalmente lascivo, escatológico, excêntrico e alarmante. Segundo Parsons (PARSONS e BEALS, 1934) ao entrar nesta “ordem” cômica *Kachina*, a pessoa é iniciada por um “ritual de comer sujeira”, onde um bebe

a urina do outro, além de espalhar e jogar no corpo do outro lama e excrementos, borrando-o e sujando-o.

Estas máscaras *Kachinas*, tem como função principal desempenhar humor e entretenimento, mas também monitoram a multidão reunida nas cerimônias, utilizando a zombaria como ferramenta para avisar os “espectadores” quais comportamentos são desaprovados naquele momento. Em rituais com menos exposição pública, outras funções destas máscaras são mantidas em segredo, em suma, elas são usadas para desarmar tensões comunitárias, proporcionam a interpretação humorística da sua própria cultura, reforçam tabu e comunicam tradição.

Segundo informações encontradas no site do Museu *Peabody* de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Harvard⁶, os *Kachinas* são uma combinação de bobo da corte, sacerdote e xamã, além de mensageiros que habitam tanto o submundo quanto o mundo superior, interpretando o idioma das duas esferas. Em exposição realizada neste mesmo museu em abril de 1999 e ainda disponível *on line* no site, pode-se observar e conhecer mais características destas máscaras, que são recriadas em “bonecas” e servem para proteger as casas dos Hopi (as bonecas *kachinas* também são vendidas para os visitantes e fazem parte do artesanato da comunidade). A exposição têm como título: “*Rainmakers from the Gods*”, ou seja, “Fazedores de Chuva dos Deuses”, o que de fato identifica muito bem os *Kachinas*, povo que têm como maior bem a chuva - que traz saúde para os membros da comunidade e para a terra (fertilizando-a) - devido a sua precariedade no deserto árido do Nordeste do Arizona.

6 [http:// www.peabody2.ad.fas.harvard.edu/katsina](http://www.peabody2.ad.fas.harvard.edu/katsina). Acesso em: 10 de junho de 2013.



FIGURA 3- *Payakyamu*

Fonte: <http://www.peabody2.ad.fas.harvard.edu/katsina>
(Museu *Peabody* de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Harvard)
Acesso em: 10 de junho de 2013



FIGURA 4- *Koyaala*
Fonte: *idem*



FIGURA 5- *Tsuku*
Fonte: *idem*



FIGURA 6- *Tatsiqto*
Fonte: *idem*



FIGURA 7- *Kwikwilyak*
Fonte: *idem*

No Peru, em Tupicocha, existem os *Curcuches*, que no dia cinco de janeiro de cada ano, descem das montanhas sagradas distribuindo plantas medicinais e presentes a todos, inclusive aos médicos do povoado. Algumas ervas “crescem” da sua indumentária, elas representam as colinas que dançam. O maior presente das colinas é a chuva. Os *Curcuches* satirizam cada uma das autoridades, zombam do Conselho Municipal pelo atraso da chegada da energia elétrica no povoado, reduzem as marchas do exército a uma série de palhaçadas e cumprem uma sentença teatral: passam dois minutos atrás das grades da Cadeia Pública porque zombaram do Governador do povo, que é também responsável pelo Serviço Militar Obrigatório.

Na figura 8, que se encontra na página seguinte (p.31) , observa-se sentados os *Curcuches*; em pé, à esquerda, os *varayos*, ou oficiais que transportam as autoridades; e à direita, os membros do Conselho da Administração da Comunidade Camponesa (oficiais eleitos), com seus *quipucamayos* (uma espécie de cinturão, usado pelas autoridades). Todos estão reunidos para a entrega das novas portas de aço, doados para a escola local, pela Sociedade Agrícola.

FIGURA 8- *Curcuches*

Fonte: <http://www.anthropology.wisc.edu/salomon/chaysimire/khipus.php>
 Acesso em: 13 de julho de 2013.

Entre a etnia Dakota no Canadá (PLANT, 1994), encontra-se o *Heyoka*. Ele possui poderes especiais: é curandeiro, controla as condições atmosféricas, pode caçar em qualquer lugar da selva, realiza ações extraordinárias e recebe dons especiais. Trata-se de um espírito enganador, que quando se manifesta, fala, move e reage de forma oposta às pessoas ao seu redor. Ele é o homem de cabeça-para-baixo, de frente-para-trás, o homem-destino, o que contradiz. As roupas ele as veste do lado contrário, as palavras ditas e ouvidas têm sentido oposto (se ele diz sim, na verdade quis dizer não), se pede para que ele siga adiante, ele anda para trás, se a comida está escassa ele senta e reclama que está cheio e farto, durante o calor ele treme de frio e se cobre com cobertor, da mesma forma, se está frio ele passeia nu e reclama que está muito quente.

Segundo Mazzoleni, poucos se transformam em *Heyoka* depois de um período de instrução: “o método ortodoxo consiste em ter uma visão quando se está na floresta” (MAZZOLENI, 1979, p. 18). Trata-se de uma visão que vem dos seres trovão, um relâmpago que traz a tempestade. Quando esta visão termina, o mundo se torna mais feliz, em suma, depois do terror da tempestade chega a bonança. Deste modo, o indivíduo passa a ter então, as duas visões do mundo, uma triste, repleta de sofrimentos, a outra, alegre, permeada de risos. Assim, o *Heyoka* passa a ter o poder do relâmpago, que ilumina o escuro.

Ele também tem o poder de curar a dor emocional do povoado, provoca o riso em situações angustiantes e o medo quando as pessoas se sentem excessivamente seguras, faz perguntas difíceis e diz coisas que as pessoas têm medo de dizer. A comunidade passa, então, a pensar o que normalmente não havia pensado e a observar as situações de formas diferentes.

O papel social do *Heyoka*, não se restringe aos rituais, danças e festas, ele faz parte da vida cotidiana, são indivíduos comprometidos com um extraordinário estilo de vida, que transforma as convenções sociais em seus opostos. Ele não se preocupa com os tabus, regras, regulamentos ou limites, entretanto, justamente por violar estas normas sociais que ele ajuda a definir os limites aceitos, as regras e diretrizes do comportamento ético e da moral.

Segundo Del Bosque, nunca faltará trabalho a estes “personagens” cômicos rituais, porque eles são necessários para as suas comunidades, pode até faltar dinheiro, mas eles o encontrarão em algum lugar.

- O que procura, *Heyoca*?
- Uma moeda.
- Onde a perdeu?
- Lá fora.
- Por que está procurando-a aqui dentro?
- Tem mais luz aqui. (DEL BOSQUE, 2008, p. 27).

Finalmente, faz-se uma sucinta referência a outros cômicos rituais. Como, por exemplo, entre os habitantes do arquipélago de Tonga, na Oceania, são realizados, periodicamente, confrontos simulados, “aparentemente dramáticos, mas que se finalizam em gargalhadas coletivas pela mímica burlesca dos “guerreiros” que se apresentam” (MAZZOLENI, 1989/1990, p. 232).

Entre os Tutsi, da África subsaariana, o rei tem na corte indivíduos pigmeus da etnia Batwa, na qualidade de bufões da corte, mas os próprios Tutsi, como afirma Mazzoleni (1989/1990, p.232), realizam periodicamente paródias mímicas, caricaturando chefes, funcionários administrativos e missionários.

Na Austrália, no estado de Nova Gales do Sul, “os indígenas durante as iniciações tribais, chamados “Noviços” devem assistir a danças e representações cômicas, cujo escopo é o de ensinar aos rapazes aquilo que não se deve fazer” (MAZZOLENI, 1989/1990, p. 232).

Entre os índios Patagões apesar do empenho dos cômicos em fazer rir, os “espectadores” devem permanecer sérios, sob risco de incorrerem em graves sanções.

Por fim, é importante salientar que, para maiores informações, uma extensa e detalhada documentação sobre esta prática cômica ritualística, pode ser encontrada em: MAZZOLENI, G. *I buffoni sacri d'America e il ridere secondo cultural*. 3 ed. Roma, Bulzoni, 1979.

2.2 AS RELAÇÕES ENTRE AS PRÁTICAS CÔMICAS RITUAIS

Segundo Del Bosque (2008), pode-se observar traços comuns entre as práticas cômicas e os “personagens” observados anteriormente em rituais e no dia a dia de diversas etnias: eles personificam a força do humor, do grotesco que subverte os hormônios do corpo social, a chuva que fecunda a terra, a visão perturbadora que permite ver além do que é permitido. Aquilo que se enseja enfrentar, desde as contradições humanas, aos aspectos mais aterradores e secretos da nossa vida.

A mensagem do palhaço sagrado é clara: ninguém deve se deixar enganar pela fé seja ela sentida de coração ou imposta, dogmática ou supersticiosa. Ao mesmo tempo, adverte, tratando-se de uma figura religiosa, a ausência total de fé é a carência de humor feita doutrina (DEL BOSQUE, 2008, p. 22).

Trata-se de figuras que diariamente alertam a comunidade dos desvios às normas e transmitem seus costumes e suas culturas. Em suma, “mais do que uma inversão do modelo cultural, no seu comportamento e nos seus atributos rituais podemos compreender a presença de oposições que parecem conceitualmente irreduzíveis” (MAZZOLENI, 1979, p.22).

Em outras palavras, os cômicos rituais são poderosos, ao mesmo tempo, indefesos, por vezes temidos, mas também fazem rir, no contexto ritual chegam a ser ingratos, se comportam lascivamente e em várias ocasiões são definidos como crianças, são devoradores insaciáveis, mas sua voracidade é frequentemente contracultura, desajustados, bagunçados, prejudiciais, arruaçadores, danosos, mas também vigilantes da propriedade e em determinadas ocasiões punem aqueles que riem, ladrões dissimulados, tiram sarro dos objetos sagrados e dos ritos importantes. Contudo, como dito anteriormente, atuam como protetores dos princípios sagrados.

Outra equivalência entre os “personagens” rituais citados é o local onde são encontrados, trata-se de grupos étnicos, cujos valores culturais são compartilhados de geração para geração. A sua manifestação na comunidade à qual pertence está ligada a rituais, festas e celebrações que marcam o período da colheita, e/ou plantio e/ou rogativa para pedir a chuva. Trata-se de mitos que são “vividos” ritualmente e que estão ligados diretamente a esta temática. Por possuírem o poder de transitar entre os dois mundos, eles levam as mensagens, os pedidos, dos homens aos seus deuses, aos seus ancestrais pela chuva, pela fertilidade da terra, pelo alimento. O falo protuberante encontrado em muitos deles, ou a referência a tal

órgão sexual em suas brincadeiras também tem ligação com a fertilidade, em outras palavras, a fertilidade do homem faz alusão à da terra.

Outra característica encontrada na maioria destas figuras cômicas é que elas continuam com as brincadeiras fora do tempo das festas. Trata-se de uma função social, um “papel” que é desempenhado não somente nos rituais, mas também no dia a dia da comunidade. Eles podem adentrar em diversos lugares e situações sem se explicar, inclusive, em rituais sérios; têm permissão para brincar, jogar, opinar, parodiar, zombar e fazer coisas “erradas” em quaisquer momentos seja dentro de casa, no “pátio” da comunidade, na casa do vizinho ou parente, em qualquer hora do dia ou da noite, muitas das vezes, sem motivo algum.

Observa-se na Bolívia um caso particular, onde o *Kusillo*, anteriormente citado, se transformou numa figura conhecida e faz parte da vida cotidiana não apenas da etnia a qual pertence, mas de todo o país. Para tanto, vale lembrar o contexto histórico em que se encontram os bolivianos, país conhecido por se instituir em 24 de novembro de 2007, sob a presidência de Juan Evo Morales Ayma (o primeiro presidente indígena a subir ao governo da Bolívia) como estado “plurinacional” e “intercultural”, em que são reconhecidos regimes diferenciados para as comunidades originárias e camponesas⁷ que correspondem a mais de 60% da população, o que contribuiu para tal feito.

Assim, o *Kusillo*, além de fazer parte do Carnaval de *La Paz e Oruro*, também está presente no repertório das grandes companhias folclóricas, como o *Ballet Folclórico de Sucre*. Dentro destas companhias, o *Kusillo* ganhou novas coreografias, passos, acrobacias, giros complexos e nova roupagem, mais colorida, exuberante e rica.

Na figura da próxima página (p.35), temos um *Kusillo* que possui na sua indumentária uma enorme quantidade de pedras, brilhos e ornamentos. Esta aparição se deu num local inusitado, trata-se de um desfile de moda, realizado na Bolívia, em 2012, no Museu Nacional de Arte. O evento elegeu o *Kusillo* como temática central e foi realizado para beneficiar enfermos do Hospital das Clínicas da Bolívia, especialmente mulheres com câncer.

⁷ Os bolivianos utilizam comunidades originárias e camponesas contra o termo dado pelos colonizadores amplamente usado inclusive no Brasil: comunidade indígena.



FIGURA 9- *Kusillo*

Fonte: <http://www.artepinturacultura.blogspot.com.br/2012/08/el-kusillo-es-el-invitado-especial-en.html>
 Acesso em: 22 de setembro de 2013

Kusillo é também nome de prêmio: “*Reconocimiento Kusillo*” que homenageia pessoas e entidades bolivianas dedicadas à integração dos imigrantes através da Cultura e das Artes Cênicas. Existe também o *Museo Kusillo*, inaugurado em 1997, conhecido como o museu das crianças. *Kusillo* virou inclusive título de CD de banda de jazz: “*Bolivian Jazz El Kusillo Melancólico*” que tem o *Kusillo*, com seus chifres, estampado na capa. Por fim, observa-se, portanto, que se trata de uma figura conhecida entre os bolivianos, diferentemente do que ocorre em outros casos, como veremos, inclusive, no Brasil.

Retomando as semelhanças encontradas entre os diversos cômicos rituais citados no item anterior (2.1), os ensinamentos e as funções destes cômicos rituais, são transmitidos de geração para geração, cada etnia à sua maneira; todas elas preocupam-se com a continuidade desta tradição. Os mais velhos ensinam aos mais novos não somente os mitos, as histórias, as crenças, os segredos, as funções, as responsabilidades, a forma de pensar, mas a forma de agir do cômico ritual, bem como sua forma de ser, de “atuar”, de andar, correr, improvisar e brincar. Ou seja, ensina-se e aprende-se, principalmente, com o corpo.

Trata-se, em ambos os cômicos rituais citados (item 2.1), de corpos grotescos, ridículos, cômicos e desajeitados. Estes corpos recebem de seus mitos, de sua ancestralidade, ornamentos, máscaras, pinturas corporais, roupas específicas, enfim, uma “indumentária” que contribui com o seu desempenho e que possui diversos significados e simbologias.

Todas essas características são apreendidas e transformadas por cada indivíduo que desempenha seu “papel”, assim como insere seus próprios atributos à sua “figura” cômica ritual, tornando-se assim, única, com corpo e jeito próprio. Desta forma, quando o indivíduo mais novo copia o mais velho ele acrescenta suas próprias habilidades, seus trejeitos e expõe suas características físicas, especialmente as que mais chamam atenção, que mais são ridículas à brincadeira. Este corpo é grotesco, incompleto, aberto, cambiante, multifacetado em consonância com os corpos citados anteriormente. Assim, temos:

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo extremamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na evolução da espécie, ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco (BAKHTIN, 1987, p.23).

O corpo grotesco é, portanto, um corpo ambivalente onde a degradação e a morte não têm somente um caráter destrutivo e negativo, mas também positivo e regenerador. Do contrário, o corpo contemporâneo, não conserva nenhuma marca de dualidade, basta-se a si mesmo, corpo individual e fechado onde “a morte não é mais do que a morte, ela não coincide jamais com o nascimento; a velhice é destacada da adolescência; (...) (BAKHTIN, 1987, p.281)”. Segundo o autor, a verdadeira riqueza, a abundância, reside unicamente no “baixo”.

A orientação para baixo é própria do realismo grotesco, em baixo, do avesso, de trás para frente, ou seja, movimentos que precipitam todas as formas para baixo, pondo assim, o alto no lugar do baixo. Parafraseando Bakhtin (1987, p.325) pode-se dizer que assim como o bufão da idade média, o cômico ritual é o rei do “mundo às avessas” onde todas as coisas sagradas e elevadas são reinterpretadas no plano material e corporal.

Por fim, conclui-se que o corpo grotesco está misturado ao mundo, “confundido com os animais e as coisas” (BAKHTIN, 1987, p.24). Trata-se de um corpo concebido como o inferior absoluto, onde não há nada estável ou calmo, nele a vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório.

Na próxima etapa, compartilho de que maneira eu pude experienciar através do corpo a metodologia criada por Del Bosque a partir de seus estudos e experiências vividas com várias etnias citadas no texto, que explora amplamente o corpo grotesco descrito por Bakhtin.

2.3 O PERSONAGEM-TIPO, O ARQUÉTIPO DA SOMBRA E O *TRICKSTER*

Este item se inicia estabelecendo uma relação da minha experiência com os cômicos rituais. As reflexões sobre a comicidade indígena, baseadas nos “personagens” míticos descritos neste capítulo, surgiram e se desenvolveram a partir da leitura que realizei do manuscrito de Del Bosque, disponibilizado pelo pesquisador no final da oficina ministrada por ele, em dezembro de 2010, no Rio de Janeiro. A oficina *Bufão Ritual* fez parte da programação da edição nove do *Anjos do Picadeiro*, produzido desde 1996 pelo grupo carioca Teatro de Anônimo, no Brasil. Hoje em dia, o Encontro simboliza uma grande rede de intercâmbio, que reúne mestres palhaços e jovens artistas do mundo inteiro além de desenvolver parcerias, oportunidades de trabalho, fóruns de discussões, publicações, oficinas e apresentações.

O objetivo da oficina é vivenciar um caminho de transformação nos vícios e falhas através do riso, graça e ternura, bem como reconhecer as evidências do cômico ritual em diferentes culturas. O conteúdo conta com jogos e danças “bufonescas”, paródias e exposição sobre a investigação em torno desta comicidade.

Mesmo com a complexidade do tema, é notória a via de “interpretação” que se está buscando ao se trabalhar com o cômico-ritual. A primeira instrução de Del Bosque é que se escape de todos os papéis e personagens, exceto um: o eu próprio. Em suma, uma via que se fundamenta na pesquisa do seu próprio ridículo, onde o “ator-cômico” interpreta a si mesmo, em outras palavras, ele joga o jogo da verdade: quanto mais for ele mesmo, pego em flagrante delito de fraqueza, mais engraçado ele será. Trata-se de não interpretar uma personagem, mas, usar o corpo e a alma para dar vida àquela figura grotesca e desajustada que já existe no seu interior.

Muitas das oficinas, especificamente as de palhaçaria que eu já havia participado, também desenvolviam a comicidade a partir de si mesmo, do corpo, do próprio ridículo, das características físicas, do modo de andar, do próprio discurso, do que se acredita (ou não), do que se gosta (ou não), contudo, o tipo de mediação, método ou técnica imbuída de temas e ideologias atravessam o corpo e o espírito do artista de diferentes formas. Algumas vezes, triunfa-se nas oficinas, em alguns jogos, brincadeiras, mas dentro do contexto, do estado

instaurado, o que na “cena”, seja na rua, no teatro, e outros, nem sempre acontece. Em outros momentos, uma oficina pode marcar a vida do ator cômico e os “princípios” do mestre serem levados para toda vida artística. Pessoalmente neste ponto se insere a oficina de Del Bosque na minha trajetória.

Entretanto, esta experiência não anula as tantas outras vivenciadas, as que vieram na sequência e as que estão por vir. Cada aprendizado, cada mestre (mestra) contribui com o caminho que se percorre neste universo e em alguns momentos se arrisca inclusive a experimentar aquilo que nunca se ousou, para reciclar, atrever ou simplesmente conhecer. Enfim, não existem regras, cada um é literalmente dono de seu nariz e pode inclusive tirá-lo quando quiser ou, até mesmo, nunca colocá-lo⁸.

Ao longo destes anos usei nariz vermelho de plástico, de látex; pintado; tirei o nariz, coloquei o nariz de volta, troquei de roupa, estilo, maquiagem, sapatos, botinas, perucas, cabelos, penteados até que em 2010, com Del Bosque, algo se “encaixou”, permaneceu e vem se transformando, se recriando.

Rememorando as experiências, cito a primeira oficina que participei, aos 12 anos de idade: o *Oficinão* com os Doutores da Alegria em São Paulo. A maioria dos jogos se desenvolvia a partir da potencialização dos opostos: o *Clown Branco* e o *Augusto*. Experimentava-se ora ser um e ora ser outro, em suma, mandar e depois obedecer, ser astuto e depois idiota, elegante e na próxima rodada de improvisações, desajustado. Participei também da oficina *A Nobre Arte do Palhaço*, com Márcio Libar, que utiliza uma “via negativa” mesclada com pureza e doçura; e com Esio Magalhães experimentei a utilização de máscaras e seus tipos.

Em 2010, fui para o *Instituto Nouveau Clown*, Espanha, escola de Jango Edwards, para participar da segunda *Master Class*, que tinha além de Jango outros quatorze mestres palhaços: Eric de Bont, John Townsen, Pat Cashin, Greg de Santo, Christen Atanasiu, Pepa Plana, Mag Lari, Jordi Puti, Giovanna Bellina, Alex Navarro, Tom Greder, Jordi Janet, Jef Johnson e Grada Peskens.

Trata-se de mestres cômicos com estilos bem diferentes, pois o objetivo do curso era fazer com que se conhecessem as diversas possibilidades de desenvolver a própria comicidade, bem como investir nas que mais funcionassem para si. Ou seja, uma escola para se aprender, ensinar e trocar entre si, uma escola onde se tem a oportunidade de ter contato direto com os instrutores e uma exposição diária de técnicas variadas e um entendimento das

⁸ Trata-se de uma alusão ao nariz vermelho utilizado por muitos palhaços.

“fórmulas cômicas” e características diversas que fazem da comicidade uma função global em todos os ambientes.

Jango surpreendia e desafiava a todos na apresentação para o público de seus números (individuais ou em grupo), no final de cada semana do curso. Ele pedia para aqueles que utilizassem nariz, o tirassem e àqueles que não usavam que o colocassem, para que cada um sentisse a diferença, que observasse se o nariz de certa forma tinha se transformado em uma “muleta”, como se fosse impossível “funcionar” sem ele. Para Jango, a arte da palhaçaria não é apenas uma profissão, mas um estilo de vida que demanda uma compreensão da emoção, sensibilidade e paixão. Esta figura cômica é, para ele, um personagem social em todas as esferas da vida.

Identifiquei-me com os professores que investiam na possibilidade de tratar a comicidade pelas duas vias, ao “mesmo tempo”: ingenuidade e pureza aliada ao sarcasmo e à ironia, bem e mal. Trata-se dos mestres: Jef Johnson, Tom Greder, Eric de Bont, Alex Navarro e Jango. Jango, no dia a dia, durante suas explicações, era uma mistura de deboche, grosseria, pornografia, com amor, emoção e carinho. Ele debochava do outro ao mesmo tempo em que era o objeto de deboche. Eu chegava a ter medo dele, ao mesmo tempo, o amava.

Na volta ao Brasil, com João Artigos do Teatro de Anônimo, desenvolvi e apresentei meu primeiro solo, em seguida, participei da oficina de Del Bosque. No retorno para Minas Gerais, no Encontro de Palhaços de Mariana, desenvolvi o número que seria a base do meu solo de Conclusão de Curso em Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto. E ainda, dois meses antes da estreia, voltei ao Rio de Janeiro para fazer a oficina de bufonaria com Daniela Carmona.

A oficina de bufonaria com Carmona agregava deformações físicas às figuras que iam sendo criadas nos exercícios, no ambiente fictício do mistério, do fantástico e do grotesco. Segundo Carmona, bufonaria é um dos “estilos de interpretação” que ela ensina em sua escola, no Rio Grande do Sul chamada Teatro Escola de Porto Alegre (TEPA), que possibilita ao ator experimentar “os abusos e excessos de outras épocas” (CARMONA, 2004, p. 165).

Ambas as oficinas (de Carmona e de Del Bosque) trataram destes ambientes. Nas duas experiências, todos os participantes se arriscavam na estética proposta, ora se era anão, outrora corcunda com sacos enormes, em seguida, prostitutas. Entretanto, Del Bosque atirava estes seres numa vala comum de todos os loucos e párias arquetípicos e se jogava no meio destas figuras, que saltavam da profundidade de cada um, advindas de impulsos dados por ele. Impulsos geradores de prazer e do corpo grotesco, nada estava errado, as aulas tinham o ar de festa, descontraídas, embora tocasse em “feridas”, em temas sérios, e se pudesse ter a “cabeça

cortada” a qualquer momento, um misto, uma cisão. Senti-me mais livre e à vontade para improvisar e criar neste ambiente libertador.

As propostas faziam com que as ações transformassem a minha palhaça que reagia com graça. Tratava de reagir, não de atuar e isso acontecia, naturalmente, sem uma exacerbação de uma psicologia feita por uma via negativa, ou por uma interpretação interiorizada, muito utilizada nas escolas de teatro, “cujos desejos se sedimentam na subjetividade e na individualidade de cada ator” (BOLOGNESI, 2010, 1973).

Sobre a psicologia feita por uma via negativa, indico o artigo de Lau Santos e Fabiana Lazzari (2009), intitulado: *No me toque las narizes: Socorro! Não às pedagogias opressoras com o nariz vermelho!* A via negativa são estratégias didáticas, utilizadas por muitos professores, baseadas em uma tortura psicológica do aprendiz para atingir o ridículo necessário para a descoberta do seu próprio palhaço.

A trava ou as limitações desses alunos são entendidas por alguns professores da arte da palhaçada com incapacidade criativa para este tipo de arte. O ato agressivo dos orientadores faz com que o aprendiz entre como uma tartaruga em seu próprio casco e perca sua possibilidade de jogo. (...) Em nenhum momento a tortura psicológica foi utilizada ou referendada por Jacques Lecoq quando fala de descoberta do seu próprio clown. (...) (SANTOS; LAZZARI, 2009, 43-44).

Para Santos e Lazzari, muitas vezes, as palavras não são bem compreendidas ou foram mal traduzidas de outras línguas e se está criando uma prática opressiva que virou moda. Na oficina de Del Bosque, o jogo propiciava a descoberta de tais fragilidades como força cênica, pelo prazer, pela poética da imaginação. Os participantes estavam vulneráveis, criavam uma dramaturgia corporal própria composta de “verbo e carne”, criadores e não somente intérpretes. Movimentava-se em grupo, em “bando”, trocava-se o olhar com os companheiros de jogo e com o público imaginário (chamado por Del Bosque de “papai e mamãe”) a todo o momento. Tratava-se de um código; meio à improvisação, ele dizia: “papai e mamãe”, assim, sabia-se que era preciso triangular, que naquele momento seria importante que houvesse a troca com o público.

Outro aspecto da metodologia de Del Bosque chamou-me muita atenção. Para instaurar no grupo o “estado” do jogo, da brincadeira, da comicidade, no começo de cada aula, ele pedia para que se caminhe pelo espaço, olhando nos olhos dos outros participantes, nos peitos, nas bundas, nas orelhas, nos calcanhares, nos narizes, nas cinturas, nos joelhos, nos pescoços e, por fim, dizia que o corpo e o olhar deviam expressar ao cruzar no espaço

com o outro: “Onde está a festa?”. Esta pergunta transformou-se na chave que “liga” o estado corporal e espiritual da minha palhaça. Quando eu exteriorizo esta frase, ela “ganha vida”, ela passa a vibrar em mim.

Posso concluir que estavam amplamente presentes nos jogos e desencadeavam as ações e reações: a descoberta e a potencialização grotesca do corpo; a paródia (imitar e transformar); a triangulação; e, por último, a permanente fome pela “festa”.

Estes aspectos coincidem com os aspectos citados por Bolognesi (2010), segundo o qual, devem ser levados em conta pelo ator cômico que deseja investir nesse universo. Trata-se da conexão com o personagem-tipo, de explorar o corpo grotesco, bem como a triangulação. Tópicos que vivenciei na prática e que são, de fato, “(...) fundamentais para se estudar e sistematizar um arsenal de procedimentos, um material experimental que propicie o avanço e a superação das dificuldades da interpretação cômica” (BOLOGNESI, 2010, p.73).

Para tanto, torna-se necessário aprofundar os estudos acerca do personagem-tipo que abrirá caminhos para outras reflexões. O personagem-tipo se encontra longe do estereótipo, “que é a roupagem primeira, imediata e facilitadora” (BOLOGNESI, 2010, p.73), mas está diretamente ligado a arquétipos.

Os arquétipos são conteúdos profundos que têm ressonâncias para além das fronteiras históricas e geográficas e que alcançam a psique mais profunda, alcançando aquilo que Carl Jung chamou de inconsciente coletivo (BOLOGNESI, 2010, p. 73).

Segundo Jung (1961), os instintos e os arquétipos constituem juntos o inconsciente coletivo, que se chama coletivo, porque, ao contrário do inconsciente pessoal- que é constituído de conteúdos individuais (mais ou menos únicos e que não se repetem), ou seja, parte integrante da personalidade individual- possui conteúdos universais, aparecem regularmente, em toda parte, e são idênticos em todos os seres humanos.

Esses padrões de percepção e compreensão psíquicas, comuns a todos os seres humanos, foram postulados por Jung (1875-1961) a partir de seu vasto conhecimento de mitologia, alquimia, material antropológico, sistemas religiosos e arte antiga que lhe permitiu ver que os símbolos e figuras que apareciam repetidamente em seus sonhos e nos de seus pacientes eram idênticos aos símbolos e figuras que tinham aparecido e reaparecido durante milhares de anos em mitos e religiões de todo o mundo.

Trata-se, portanto, de imagens universais, que existiram desde os tempos mais remotos, figuras simbólicas da cosmovisão “primitiva”, daquele mesmo tempo ancestral das estéticas do cômico, citadas no início do texto. Uma forma de expressão arquetípica pode ser encontrada no mito, no conto de fada e nos ensinamentos indígenas, em todos os casos, são formas transmitidas através de longos períodos de tempo.

Os ensinamentos tribais primitivos tratam o arquétipo de um modo peculiar. Na realidade eles não são mais conteúdos do inconsciente, pois já se transformaram em fórmulas conscientes, transmitidas segundo a tradição (...). Estes são uma expressão típica para a transmissão de conteúdos coletivos, originariamente provindos do inconsciente (JUNG, 1875-1961, p.13).

A respeito disso, afirmo que as figuras cômicas rituais descritas anteriormente são uma expressão, uma manifestação típica do conteúdo coletivo, mais especificamente fragmentária do arquétipo da Sombra, que exprime os segredos da alma em imagens magníficas, incorporadas e transmitidas através do corpo, das danças, da brincadeira e da desordem, espelhadas nos fenômenos da natureza. Segundo Jung (1875, 9/1), o conhecimento que as etnias têm da natureza é, essencialmente, a linguagem e as vestes externas do processo anímico- que pertence à alma- inconsciente.

Sobre o arquétipo da Sombra, ela é a parte inferior, obscura da personalidade, ou, a menos perfeita, menos luminosa, aquela parte oculta, recalçada, carregada de culpabilidade, “cujas ramificações extremas remontam ao reino dos nossos ancestrais animais” (JUNG, 1961, p. 359). Desta forma, trata-se do arquétipo mais primitivo de todos, avizinado ao animalesco, ao não reconhecimento de regras, para o qual a moral e os costumes pouco ou nada dizem.

Como qualquer outro arquétipo, a Sombra faz parte da estrutura psíquica herdada e pode, portanto, manifestar-se espontaneamente sempre e por toda parte, trata-se daqueles aspectos desagradáveis e imorais de nós mesmos que gostaríamos de fingir que não existem, nossos impulsos inaceitáveis, nossos atos e desejos vergonhosos. O conteúdo da Sombra é inconveniente, irritante, causador de ansiedade e vergonha.

Jung, por muito tempo, antes de dar o nome a este arquétipo de Sombra, chamou essa parte do ser, para uso pessoal, de sua personalidade número dois, àquela que vive nos séculos; e pôde constatar que como todos os outros arquétipos, a Sombra também possui dois lados.

Em suma, ela também é caprichosa, poderosa, capaz de falar de muitas formas e incompreensível em suas vontades e peculiaridades.

Quando a figura da Sombra surge com forma e função determinadas, em outras palavras, o mito do *trickster* e todas as infinitas personificações cômicas que dele derivam, são lampejos da Sombra, que abarca também ladrões, assassinos, latrocidias, infanticidas e todas as demais situações de ruptura com o pacto social, moral e civilizatório.

O *trickster* vira a mesa contra os nobres e os poderosos, é o prega-peças, o “reviravoltas” e, conseqüentemente, fonte de transformação e de mudança. Segundo Jung (1875, 9/1), ele é um ser teriomórfico e divino, Deus, homem e animal, porém, mais estúpido que os animais, caindo de um ridículo desajeitamento a outro, não é propriamente mal, porém, comete maiores atrocidades, é malandro, perverso, ingênuo, brincalhão, bobo, astuto e etc.

Em contos picarescos, na alegria desenfreada do carnaval, em rituais de cura e magia, nas angústias e iluminações religiosas, o fantasma do “*trickster*” se imiscui em figuras ora inconfundíveis, ora vagas, na mitologia de todos os tempos e lugares (JUNG, 1875-1961, 9/1, p.261).

Assim, pode-se afirmar que Bufões, Bobos da Corte, Mateus, Palhaços, Exus, Catirinas, *Kusillos*, *Chanés*, *Curcuches*, *Kachinas*, as diversas personificações de caipiras que temos presente na cultura brasileira e os *Hotxuás* (que serão amplamente tratados nos próximos capítulos) são, como o mito do *trickster*, manifestações parciais do arquétipo da Sombra.

O ator cômico pode absorver os recursos de comicidade que foram e são explorados por toda esta sorte de figuras e se deixar atravessar pelas práticas cômicas ritualísticas indígenas que além de inspirar processos criativos, pode até mesmo propiciar um avanço no que diz respeito ao caminho- de todo ser humano- em conhecer a “si-mesmo”.

Para Jung (1961), Si-mesmo é um arquétipo de totalidade e inteireza e quando o consciente e o inconsciente, o eu e o Si-mesmo têm um relacionamento contínuo, o indivíduo pode então consolidar sua conexão com uma experiência ampla, que o torna capaz de viver de modo criativo, simbólico e individual. O processo para chegar a esse equilíbrio psíquico, Jung chama de *individuação*.

A partir da leitura da autobiografia de Jung, pude constatar que o processo de individuação quase sempre começa com a humilde integração da Sombra à noção consciente que a pessoa tem de si mesma, ou seja, trata-se de reconhecer a Sombra, para então despotencializá-la. Os cômicos rituais incorporam ainda diversos de seus traços diante da

comunidade, ou seja, para a consciência dos “espectadores”, fazendo assim com que todo o grupo enfrente as decisões “éticas” em geral difíceis.

Desta maneira, eles agem como verdadeiros xamãs, levando saúde espiritual para a comunidade; em suma, são ao mesmo tempo portadores e despotencializadores da Sombra. O que eles evitam, realizando tal feito? Segundo Jung, se suprimida, a Sombra não perde o poder, ignorá-la não a impede que ela faça Sombra sobre quem ou o que quer que atravesse o seu caminho. Quando reprimida ou denegada, ela vai inclusive atuar nos bastidores, causando todos os tipos de comportamentos neuróticos e compulsivos. Isso quando o indivíduo não projeta a Sombra nos outros, atribuindo a outras pessoas aquelas qualidades repugnantes que nós gostaríamos de negar em nós mesmos.

Acredito ser este o motivo primordial da causa da manifestação desta prática ritualística, da presença destes cômicos rituais e sua necessidade e importância na comunidade. Não apenas para fazer rir, como já alertou Clastres (1974), mas para propiciar à comunidade passos a caminho da *individuação*, do Si-mesmo.

Amplio um pouco mais esta reflexão e me debruço novamente sobre a oficina de Del Bosque e meu processo artístico no universo da comicidade, que esteve diretamente ligado a minha busca por “mim mesma”, ou, o meu eterno des[encontro] com o meu eu, e pergunto: eu não estaria, ao trabalhar com a comicidade, especificamente com o personagem-tipo, dando um passo no caminho de minha própria *individuação*? Isto não se dá quando coloco em cena, fagulhas da Sombra? Não se trata, então, da busca pelo Si-mesmo? Tal pergunta ficará suspensa para futuras pesquisas. Aqui as deixo para, quem sabe, sugerir aprofundamentos a outros pesquisadores.

Por ora, finalizo este capítulo e concluo que o cômico ritual, se manteve e se desenvolveu ao longo dos tempos e a contínua repetição do mito do *trickster*, graças à sua transcendentalidade, tem um efeito direto sobre o inconsciente, quer a consciência compreenda ou não. Sua reincidência, como afirma Jung, acontece há muito tempo, pelo fato de suprir, como se pode observar, uma necessidade. Assim, o mito do *trickster* e toda sua família de cômicos rituais continuarão a se manifestar e as etnias que possuem estas práticas cômicas rituais, seguirão revelando parcialmente o arquétipo da Sombra na sua comunidade.

3 NO BRASIL: PRÁTICA CÔMICA KRAHÔ

Depois de se conhecer diversos países que possuem grupos étnicos onde são encontrados “personagens” cômicos em diversos rituais, chega o momento de se perguntar: e no Brasil? Existe esta tradição ancestral? Onde ela se encontra?

A primeira parte deste capítulo busca responder a tais perguntas, que nos leva ao encontro do *hotxuá*, da etnia Krahô, objeto desta dissertação. Para tanto, inicia-se realizando um panorama sobre os costumes, o modo de vida, as atividades e as práticas que ajudam na compreensão da vasta e peculiar cultura Krahô. Este material introduz o universo cômico indígena e o modo pelo qual um Krahô se “torna” *hotxuá*.

A segunda parte trata de investigar os mitos que permeiam esta temática e tratam da “origem” do *hotxuá*, a partir de relatos dos próprios Krahôs. Assim, serão compartilhados os mitos do *Pit* (Sol) e do *Pidruré* (Lua), *Perti* ou *Yótyōpi* e das Plantas Cultivadas.

Na última etapa, compartilho de que forma eu fui ao encontro do *hotxuá* Ismael Ahpracti Krahô, da aldeia Manoel Alves Pequeno, através de diversas viagens a campo, que serão esmiuçadas no último capítulo.

3.1 HOTXUÁ

No Brasil, encontra-se o *hotxuá*, da etnia Krahô, do estado do Tocantins, cujo território está localizado próximo às cidades de Itacajá e Goiatins, entre os rios Manoel Alves Pequeno e Vermelho, no nordeste do estado. Conhecido por rir muito, o povo Krahô tem, entre suas tarefas cotidianas, a caça, o plantio e o riso. Eles consideram que a alegria é um elemento-base de sua sociedade, e os *hotxuás*, para cumprir essa tarefa, usam a força do riso, da doçura e do escárnio. Dentre suas funções, instauram o avesso, falam o que os outros calam, ensinam o certo ao agir de forma errada, desmistificam o erro, fortalecem a autoestima e unem o grupo através da alegria, do abraço e da conversa, garantindo a sobrevivência de sua cultura milenar. Em suma, os *hotxuás* dominam a arte da brincadeira não só no ritual, mas também no dia a dia.

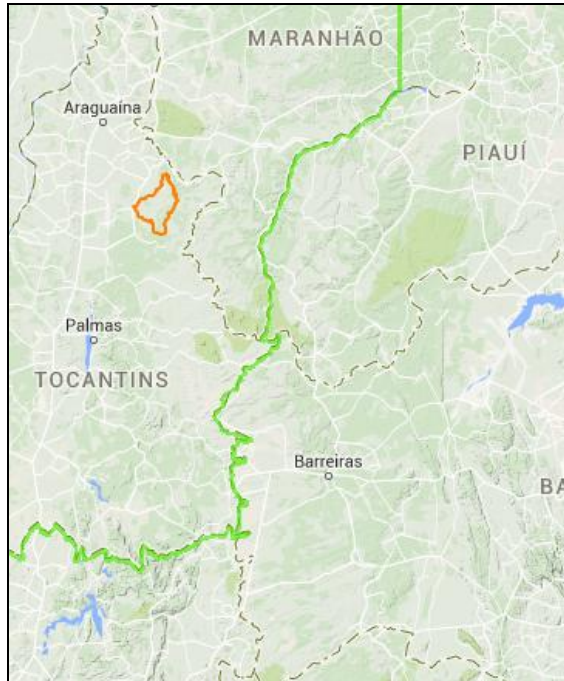


FIGURA 10- Mapa da Terra Indígena Krahô
 Fonte: <http://www.socioambiental.org>
 Acesso em: 27 de abril de 2015

É importante ressaltar que o *hotxuá* é o personagem principal desta dissertação, todavia, cômicos rituais indígenas também podem ser encontrados em outras etnias no Brasil, como os Apinayés, os Krahôs Canela (Tocantins), os Suyá (Mato Grosso), os Kaxinawa (Amazonas) e, por último, os Kaiapós (Mato Grosso e Pará). Uma breve exposição destes cômicos contribui certamente para introduzir o protagonista da pesquisa.

No caso dos Kaiapós, que se encontram ao longo do rio Xingu, nos estados do Mato Grosso e Pará, tem-se as máscaras *Kokoi* (macaco-prego) e *Kabut* (macaco-guariba). Estas máscaras cômicas aparecem no ritual de nominação *Kôkô*, também na forma de figuras mascaradas. Todos os animais personificados por elas possuem associações culturais específicas, essenciais para compreender o papel desempenhado no drama ritual. A máscara do *Kokoi* (macaco-prego), associada ao protótipo do brincalhão, pode ser utilizada por qualquer homem que tenha vocação para a palhaçada exigida por seu papel. Enquanto certa área “sagrada” envolve outras máscaras Kaiapós, como a *Pât* (tamanduá-bandeira), que requer cuidados especiais. Já a máscara do macaco-prego circula livremente, pode ser vista e tocada por qualquer um e não é guardada como as outras, mas descartada. A *Kabut* (macaco-guariba) é mais agressiva e grosseira, produzindo muitos gritos em sua postura sempre

exagerada, evocando desordem e caos. Esta “sociedade dos macacos”, segundo Turner (1997), representada por essas duas máscaras, é imbuída da identidade e dos poderes do *trickster*.

Na etnia Suyá, estudados por Seeger (1987), no Mato Grosso, a classe dos cômicos está associada ao grupo de idade dos velhos, homens e mulheres, os chamados *Wikényi*, em que estas pessoas recebem um novo nome com o prefixo *wiken-*, que isoladamente significa rir. Desta forma, os velhos e as velhas Suyá ganham uma nova identidade social.

Entre os Apinayé, vizinhos dos Krahôs, também chamados Timbiras, estudados por Roberto Da Matta (1976), as pessoas que fazem palhaçada estão associadas à metade cerimonial *Ipôgnotxóine*, os integrantes dessa metade são mentirosos, indiscretos, explosivos, imprevisíveis e cômicos.

A etnia Kaxinawa, do Amazonas, possui uma figura mítica e cômica que deseja tudo que é socialmente proibido, possuindo um apetite sexual tão forte que se torna uma força destrutiva da sociabilidade e, simultaneamente, fonte de conhecimento cultural e poder mágico. Para Joanna Overing (2007), o riso das narrativas Kaxinawa está diretamente associado ao carnal, às relações afetivas e às transgressões morais.

Por fim, os Canelas, conhecidos ainda como Krahôs Canelas, que também pertencem à família Timbira, têm o *Mekhen*, que, segundo Coelho de Souza (2002), reúne-se a outros indivíduos de baixo prestígio ritual na classe dos “cabeças secas”, que se opõe à dos “cabeças úmidas”, na qual se encontram todos os *hamrém* e *tamhák*, indivíduos de alto prestígio.

Retomando aos Krahôs, segundo o Krahô Getulio Kruakraj, o *hotxuá* é um grande guloso: se você tem carne na sua casa, ele não sai de lá enquanto não comer tudo, gosta também de pegar as mulheres da aldeia e que ele não se importava, porque *hotxuá* tem direito, se fosse outro ele não gostaria, é que o *hotxuá* não estava roubando, só brincando. Ele enfatiza que a lei do *hotxuá* é diferente, ele pode fazer qualquer coisa (LIMA, 2013, p. 7-8).

Atualmente, a população Krahô é de cerca de 3.000 pessoas, vivendo em 28 aldeias. O termo Krahô é reconhecidamente uma nominação externa do grupo, eles se autodenominam *mehi*, cuja tradução feita pelos próprios índios para o português é “nós mesmos” ou “nossa carne”. Dessa forma, antagonizam-se com os *cupen*, nome utilizado para identificar os não índios.

Tradicionalmente caçadores, coletores e agricultores itinerantes, os Krahô passam por um longo processo de transição para um estilo de vida fixo e gregário, iniciado desde o século XVIII, quando os primeiros contatos com as frentes colonizadoras se deram, no momento em que habitavam as bordas da Mata Atlântica, no estado do Maranhão. A partir daí passaram

por inúmeros conflitos com os colonizadores, sofrendo vários massacres, escravização e epidemias, obrigando-os a migrarem constantemente rumo ao interior.

Trata-se de uma história de luta longa e dramática, como a história das comunidades indígenas brasileiras do período da colonização até os dias atuais. História essa que, ensinada nas escolas, dá a entender que aconteceu uma colonização pacífica, escondendo assim, de sucessivas gerações, a incrível resistência indígena, as guerras, os aprisionamentos, as mudanças de território forçados, a escravização, os massacres, os envenenamentos de rios, a disseminação deliberada de doenças pelas aldeias, as proibições de falar a língua nativa, ações que isoladas ou conjugadas, que exterminaram centenas, talvez, milhares de povos nativos.

Segundo o indigenista Fernando Schiavini (2006), a vontade do colonizador de exterminar os povos nativos desta terra era tão forte, que essa mesma história é ensinada nas escolas, absurdamente, colocando-os sempre no passado. “Isso faz com que a grande massa da população praticamente desconheça a existência atual de cerca de cento e oitenta línguas indígenas faladas no país, pelos povos que resistiram ao extermínio” (SCHIIVINI, 2006, p. 14).

Após sofrerem um massacre no início da década de quarenta, empreendido por fazendeiros locais, os Krahôs tiveram, em 1951, por pressão do Governo Federal, suas terras demarcadas pelo Estado de Goiás. Atualmente o território representa a maior área de cerrado contínua, preservada no Brasil, cerca de 302.000 hectares.

Os etnólogos classificam os Krahôs como pertencentes ao Tronco Linguístico Macro-Jê, assim como as famílias linguísticas Maxacalí (Minas Gerais), Krenák (Mato Grosso, Minas Gerais e São Paulo), Yathê (Pernambuco), Karajá (Goiás, Mato Grosso, Pará e Tocantins), Ofayé (Mato Grosso do Sul), Guató (Mato Grosso do Sul e Mato Grosso), Rikbaktsá (Roraima) e Boróro (Mato Grosso); são também parte da Família Linguística Jê, bem como os Kisêdjê, Suyá, Tapayuna e Xavante (Mato Grosso), Kaiapó e Panará (Mato Grosso e Pará), Xerente (Tocantins), Xakriabá (Minas Gerais), Xokleng (Santa Catarina) e Kaingang (Paraná, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo); por fim, pertencem à Família Timbira, que também designa um conjunto de povos: os Apinajés (Tocantins), Canela Apanyekrá, Canela Ramkokamekrá, Gavião Pykopjê, Krikati (Mato Grosso) e Gavião Parkatêjê, também conhecidos como Gavião do Oeste, do Pará.

Segundo o antropólogo Julio Cesar Melatti (1978), este conjunto de povos, pertencentes à mesma família, na história passada, se não tiveram uma origem comum, devem ter tido pelo menos contato, pois suas afinidades não são somente linguísticas, mas envolvem outros aspectos da cultura. Citaremos alguns exemplos.

Utilizam amplamente a pintura corporal, que varia em diversas circunstâncias. Servem de pintura o vermelho do *py* (urucum), o preto azulado do *protí* (jenipapo) e a seiva do *aromerok* (pau de leite). Usam o mesmo corte de cabelo e indumentária, feita também com alguns artigos dos *cupen*; no caso das mulheres, o *cupentxê* (corte de tecido), preso à altura da cintura, os seios desnudos e quase sempre colares de miçangas coloridas ou de sementes. Os homens têm como vestimenta usual o calção.

Os Timbiras ainda se assemelham pelo uso do *cuhkôn* (cabaça) como recipiente para água e alimentos em lugar de cerâmica, na profusão de artefatos feita de palha trançada e na preparação de sua comida ritual, obrigatória em um grande número de ritos. O *paparuto*, feito com uma massa de mandioca com carne, assada em embrulhos de folha de bananeira entre camadas de pedras em brasa, sob o chão. Por fim, sua organização sócio-cultural é parecida, e a realização de seus ritos chega a ser, em muitos casos, igual.

O *kri* (aldeia) Krahô, segue o ideal Timbira de disposição circular das casas, chamado *tkré*, que se dá ao longo do *krinkapé* (estrada de larga via circular). Cada casa da aldeia se liga ao *kà* (pátio) pelas ruas radiais denominadas *pryorã*. As aldeias têm, assim, um traçado circular em formato de sol, tendo, ao centro, o pátio e cada casa nos terminais de seus raios (ver figura 10).

As paredes das casas são feitas de estacas, fincadas no chão uma ao lado da outra, amarradas com uma fibra da casca de algumas árvores, como buriti, canjirana do brejo e taipó (parente do ipê roxo), cujo espaço entre elas é preenchido com barro. No *krinkapé*, passam as corridas de toras⁹ e as procissões rituais, que tomam sempre a direção contrária à dos ponteiros do relógio.

9 A corrida de tora é a riqueza cultural e esportiva mais presente entre os Krahôs e representa a força e o vigor de mulheres e homens. Trata-se de uma corrida onde os Krahôs, divididos em dois grupos, disputam qual metade chega primeiro, a partir de um revezamento entre os seus componentes dos troncos (toras) de madeira colocados em seus ombros. Segundo Melatti, existe uma identificação entre as toras e o ser que dá nome ao grupo que as corta, ou com elementos produzidos por este ser. Por exemplo, o ritual onde o *hotxuá* é protagonista, chamado *Yótyôpi*, que significa tora da batata-doce, somente os *hotxuás* podem cortar e preparar as toras que serão usadas na corrida por todos, normalmente usa-se a madeira da árvore buriti. No caso do ritual chamado *Róti*, que significa sucuriçu, uma serpente que vive na água, os índios apontam em cada tora do par a cabeça e a cauda do animal. As toras do rito *Pôhiyôkróu* (tora de milho) se identificam com o milho, pois seu comprimento tem a altura que têm os pés de milho no momento em que são cortadas, sendo, portanto, pequenas. Na mitologia, encontram-se toras na região celeste, entretanto, o mito que mais está relacionado com a corrida refere-se ao mundo subterrâneo, a corrida representaria uma subida, dos porco-queixadas até a superfície. As toras também podem representar os mortos, enfim, como afirma Melatti, elas podem ser consideradas de vários pontos de vista.



FIGURA 11- *Kri* (Aldeia)
 Desenho: Luciano Caprãn Krahô
 Fonte: ALBURQUERQUE, 2013. p. 111

Os rituais Krahô têm, dentre várias funções, reforçar os laços de solidariedade e reciprocidade de relações entre parentes e afins, festejar os ciclos da vida e se equilibrar com a natureza. Nenhum indivíduo consegue acumular bens materiais mais do que os outros, pois é constantemente cobrado a dividi-los com seus parentes consanguíneos e a contribuir com os rituais, cedendo os “excedentes” que possui.

Cada *kri* tem o seu *pahí* (chefe indígena), que governa auxiliado por uma *pahí* mulher, eleita pelas mulheres para representá-las e por dois prefeitos, um de cada partido, são eles: o *wacmejê* (verão), partido do sol e do claro, cujos membros pintam o corpo com traços no sentido vertical e o *catàmjê* (inverno), o partido do úmido, da chuva e da noite, cujos traços são pintados na horizontal. Essa dualidade corresponde ao mais importante segmento Krahô, que simboliza as forças complementares da natureza e que está ligado ao próprio calendário étnico do grupo. Segundo Melatti, quando seca a gramínea *homrenré*, é sinal de que acabaram as chuvas, no período das quais a aldeia é dirigida pela metade *catàmjê*, e a saída de sua semente indica ser tempo de os *wacmejê* tomarem a administração da aldeia.

A passagem da responsabilidade pela administração das atividades da aldeia da metade *wacmejê* para a metade *catàmjê*, é marcada pela realização do rito chamado *Pohiyōkróu* (tora

de milho), formada pelos elementos *pohi* que significa milho, *króu* (tora) e o elemento de ligação *yõ*. Este rito está ligado ao plantio e crescimento do milho. Inclusive, durante sua realização, é feito um jogo/brincadeira com petecas de palha de milho, que, segundo Pedro Penõ, antigo chefe indígena muito respeitado pelos Krahôs, já falecido, é realizado simplesmente para alegrar (MELATTI, 1978, p. 173). Também é para alegrar uma das funções do uso da machadinha Krahô, chamada *kàjrê*, objeto sagrado, que neste ritual é emprestado de uma metade a outra, para que seja usada para cortar a tora do milho (MELO, 2010, p. 78).

Em muitos dos ritos dos quais participam essas metades, como o que se verá no próximo capítulo, um dos membros da metade *catàmjê* produz uma série de gritos agudos e longos. De acordo com Melatti, um dos Krahôs lhe informou que se trata do grito do gavião *irerekateré*, que costuma gritar antes do sol sair. Outro informante lhe disse que se trata do gavião *hekiikti*, que significa “gavião preto”, enquanto o grito dos *wacmejê* seria o da rolinha *tutkapregré* (pombo vermelho).

Cada *mehi* está ligado a certos parentes consanguíneos de uma maneira especial: “parece que seu corpo se estende de alguma forma pelos corpos de seus filhos, de seus genitores e de seus irmãos gerados por ao menos um de seus genitores” (MELATTI, 1978, p. 60). Desta forma, se o corpo de um desses indivíduos está em debilidade, seja por doença, imaturidade, ou picada de algum animal venenoso, tudo o que afeta os outros afeta também o seu corpo. Por isso, o pai passa por um período de resguardo, de proibição de alguns alimentos, dentre outras particularidades, no período inicial da vida de seu filho. O que será visto a seguir é que se o indivíduo se liga com outras pessoas através de seu corpo, liga-se a outras por intermédio de seu nome. Assim, entende-se como um indivíduo torna-se *hotxuá* e como ele passa a pertencer a um dos partidos citados anteriormente.

O ator-pesquisador Ricardo Pucetti, integrante do Lume- Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, esteve presente na aldeia Krahô para participar da gravação do documentário *Hotxuá*, dirigido por Letícia Sabatella e Gringo Cardia em 2004¹⁰. Segundo ele, o *hotxuá* “não é um personagem, mas uma função social que alguns escolhidos têm o privilégio de possuir” (FERRACINI, 2006, p.158). Esta função é passada pelo nome, que segundo Schiavini é o maior legado que os Krahôs possuem.

10 A estreia do documentário se deu em 2011.

Tradicionalmente, quando uma pessoa transmite um de seus nomes a uma criança, geralmente seu sobrinho ou sobrinha, está passando toda a tradição de inúmeras gerações, além das funções rituais que ele exerce na sociedade. Como os Krahôs não possuem bens, o nome é o maior patrimônio que a pessoa possui e deve tentar enriquecer durante sua vida (SCHIAVINI, 2006, p. 11).

Juntamente com o nome pessoal de seu *ketj* (padrinho) ou *tyj* (madrinha), o indivíduo herda uma série de relações sociais, como passar a pertencer a uma das metades do par *wacmejê/catàmjê* e a ter os mesmos amigos formais daquele que o batizou. As relações do *ipantuw* [sobrinho (a)], com seu *ketj* ou *tyj*, estabelecidas no “batizado”, são desenvolvidas desde cedo. A partir dos cinco anos de idade eles já são vistos juntos nos ritos, onde desempenham os mesmos papéis. Para Melatti, o nome é como um personagem que, através dos tempos, vem sendo encarnado por atores diversos.

Ao invés de pessoa, seria mais apropriado fazer corresponder aos nomes pessoais *craôs* a noção de personagem. Cada nome pessoal seria como que o nome de um personagem. A sociedade *craô* seria constituída por um conjunto de personagens que, tais como os do teatro, seriam eternos, fadados a repetirem sempre os mesmos atos. Os atos e as relações desses personagens seriam somente aqueles transmitidos junto com os nomes pessoais. Embora eternos tais personagens seriam encarnados por atores diversos, que se sucederiam no tempo (MELATTI, 1976, p. 145).

Assim, se o *inxu* (pai) ou *inxe* (mãe) de um *craré* (criança), seu *ketj* (padrinho), ou *tyj* (madrinha) ou seu *wejxum* (avô) ou sua *wejcahaj* (avó) que lhe der o nome for *hotxuá*, a criança adquire, em suma, a função social de “fazer rir”, de “brincar” e será conduzida/ensinada desde pequena a interpretar este papel na aldeia. Ela aprende imitando, acompanhando seu *ketj* ou *tyj* no dia a dia, de maneira informal e no ritual de maneira formal, ou seja, o rito é a escola dos *hotxuás*, é o momento central da transmissão do conhecimento do cognominador para o cognominado.

Trata-se de um aprendizado, que será esmiuçado e exemplificado no próximo capítulo, cujo corpo é o canal máximo de expressão, das emoções, da sua lógica (ilógica) e de sua graça. O *hotxuá* atua com o corpo e com a capacidade de ver o mundo às avessas. Contudo, a imitação é feita à maneira do *hotxuá* que está aprendendo, em outras palavras, cada *hotxuá* imprime no seu corpo a brincadeira e imprime à brincadeira suas próprias características.

Vale lembrar que se a criança for uma menina e sua *tyj* ou sua cognominadora for *hotxuá*, ela será uma *hotxuá* mulher, ou seja, este papel, diferente de muitos outros, pode ser vivido, interpretado, por homens e mulheres. Relembrando o primeiro capítulo, nota-se que

esta tradição ancestral, vivenciada por mulheres, passa a ser encontrada não somente na Ilha de Rotuma (onde já se reconheceu a presença de cômicas rituais), mas também no Brasil, através dos Krahô¹¹.

Para registrar tal afirmação, na figura 11, vê-se a *hotxuá* Rosinha, atualmente, a única *hotxuá* mulher da aldeia Manoel Alves Pequeno. Seu marido, chamado Secundo, foi um dos fundadores desta aldeia, hoje ele é um conselheiro muito respeitado por todo *kri*, inclusive, um de seus filhos é o atual *pahí*, ele se chama Dodanin.



FIGURA 12- *Hotxuá Rosinha*

Fonte: IX Feira Krahô de Sementes Tradicionais. Terra Indígena Krahô, Itacajá, TO. Arquivos pessoais. Outubro de 2013.

Em vista da situação encontrada, pode-se concluir que as relações de nomeação têm um papel fundamental na transmissão e circulação do saber, entretanto, como nos lembra a pesquisadora Ana Gabriela Morim de Lima, não é porque a pessoa recebe o papel de *hotxuá* que ela obrigatoriamente se apresenta como tal, encarnando e desenvolvendo o personagem. “Não trata-se (*sic*) de um “dado pré-determinado”, mas uma “potencialidade dada” que vem a ser “atualizada” ou não pelos atores” (LIMA, 2013, p. 9).

O ritual onde o *hotxuá* é protagonista se chama *Perti* ou *Yótyôpi*, também conhecido por Festa da Batata. Segundo Lima, “embora os *hõxwa* atuem no cotidiano, é apenas na Festa da Batata que o grupo de *hõxwas* de uma aldeia se junta, se pinta e apresenta seus esquetes cômicos no pátio central” (LIMA, 2013, p.8). Para compreendê-lo melhor, dois mitos serão estudados, o primeiro trata diretamente do rito *Perti* ou *Yótyôpi*, o segundo está associado a

¹¹ Acredito que esta tradição também se estende entre as etnias Suyá, Apinayés e Krahôs Canela, devida às informações do começo deste item. Entretanto, elas precisam de aprofundamento, o que poderá ser desenvolvido em futuras pesquisas.

ele indiretamente. Ambos se complementam e são contados pelos próprios *mehi* de formas variadas, o que nos permite conhecer seus detalhes.

Porém, antes destas narrativas, reflete-se sobre o mito do Sol e da Lua, pela voz dos próprios Krahôs (os relatos encontram-se em anexo). Trata-se de um par de demiurgos, onde o Sol é o “demiurgo criador” e a Lua subverte as regras, causando grandes transformações que atingem a vida humana. Segundo Lima (2010), este mito e suas versões são os mais ricos entre os Timbiras, conhecê-los certamente trará contribuições significativas para a compreensão da comicidade e cultura Krahô.

3.2 MITOS E SUAS VERSÕES: *PIT E PIDRURÉ*; E *PERTI OU YÓTYÕPI*

No senso comum, ainda hoje, o significado de mito está encadeado às ações imaginárias, fantasiosas, “coisa que não existe na realidade”, ou seja, invenção poética. Por outro lado, os eruditos ocidentais passaram a estudar há meio século, o mito tal como era (é) compreendido pelas sociedades onde o mito designa, ao contrário, uma “história verdadeira” e ademais, “extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (ELIADE, 1972, p. 6).

Segundo Lévi-Strauss, as histórias de caráter mitológico são, ou parecem ser, arbitrarias, sem significado, absurdas, mas pode-se dizer, apesar de tudo, que elas reaparecem por toda a parte. O antropólogo sugere que devemos descobrir se existe um pouco de ordem atrás dessa aparente desordem, ao mesmo tempo, nos alerta sobre a inexistência de um verdadeiro término na análise mítica, isto é, os mitos e seus temas se desdobram ao infinito. “O pensamento mítico, totalmente alheio à preocupação com pontos de partida ou de chegada bem definidos, não efetua percursos completos: sempre lhe resta algo a perfazer. Como os ritos, os mitos são intermináveis” (STRAUSS, 2004, p. 26).

Assim, compreende-se que o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada, interpretada e reinterpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. Para Eliade, deve-se compreender e reconhecer os relatos míticos como fenômenos humanos, fenômenos de cultura, e estabelecer uma possível associação entre as narrativas que fazem parte de uma sociedade onde o mito é “vivo”, no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo por isso mesmo significação e valor à existência. Em outras palavras, “compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas

também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos” (ELIADE, 1972, p. 6).

Para entendimento melhor desta categoria, segue uma lista com alguns aspectos característicos do mito, identificados por Eliade, “tal como é vivido pelas sociedades arcaicas” (ELIADE, 1978, p. 18):

- 1) constitui a História dos atos dos Entes Sobrenaturais;
- 2) que essa História é considerada absolutamente verdadeira (porque se refere a realidades) e sagrada (porque é a obra dos Entes Sobrenaturais);
- 3) que o mito se refere sempre a uma "criação", contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos; essa a razão pela qual os mitos constituem os paradigmas de todos os atos humanos significativos;
- 4) que, conhecendo o mito, conhece-se a "origem" das coisas, chegando-se, conseqüentemente, a dominá-las e manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento "exterior", "abstrato", mas de um conhecimento que é "vivido" ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação;
- 5) que de uma maneira ou de outra, "vive-se" o mito, no sentido de que se é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou ritualizados (ELIADE, 1972, p. 18).

O mito, portanto, conta uma história sagrada, relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”, ele narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma nova realidade passou a existir. Seja uma realidade total ou apenas um fragmento. Em suma, os mitos descrevem as diversas e, algumas vezes, dramáticas irrupções do sagrado ou do “sobrenatural” no Mundo, fundamentando-o e convertendo-o no que somos atualmente. “É em razão dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural” (ELIADE, 1972, p. 9).

Como se verá a seguir, o mito mostra alguns caminhos para se compreender os diversos sentidos do riso entre os Krahôs. Entretanto, não existe um mito que responderá a todas as perguntas, mas uma série deles. Lévi-Strauss realizou uma análise extensa sobre o riso entre os ameríndios, que nos mostra que tais mitos se apresentam de diversas maneiras. Ambos tematizam o perigo de rir do outro. Primeiramente, o riso se apresenta como uma proibição, que quando desrespeitada pode trazer graves consequências, inclusive a morte. Da mesma forma, alguns mitos também associam o riso a certos acontecimentos, como a origem da linguagem, dos bens culturais, dos tipos de espécies animais, da aquisição do fogo de cozinha, da criação da mulher e das plantas cultivadas.

Pidruré: o trickster mitológico

Segundo Lima (2010), a Lua é o grande *trickster* da mitologia, o ser anti-estrutural que contra-institui a partir de um ato falho ou simples travessura, podendo bancar o diabo, embora possa ajudar a encontrar a salvação. Os *mehi* o chamam de “o” Lua (masculino) e ainda de *Pidruré*, *Pidru*, *Pidluré* e Pedro, porque os Krahôs também o identificam com o Pedro Malasartes e São Pedro, com base nas histórias que eles ouviram dos sertanejos. O Sol, chamado de *Papam* (nosso Deus), *Pit* e Deus, ao contrário do que se revela num primeiro momento, não exprime apenas bondade, ele também prega peças na Lua. Em suma, são figuras “opostas” que abarcam em si mesmas todas as contradições.

Melatti publicou em 2010, uma série de mitos Krahôs e diversas versões dos mesmos, num material recolhido nas aldeias, entre 1962 a 1971. Neste material, ele dedica um capítulo aos relatos feitos acerca do mito do Sol e da Lua. São três versões e trechos do seu diário de bordo com mais detalhes e informações a respeito do mito. Segundo Lima (2010), estes relatos possuem em comum o fato de ser uma estrutura narrativa subdividida em diferentes episódios que põem em cena acontecimentos distintos.

Trata-se, portanto, de uma narrativa contínua, a qual a fim de melhor assinalar o motivo central das ações, foi classificada por Lima (2010) da seguinte maneira: 1) A criação da primeira mulher; 2) As ferramentas que deixam de trabalhar sozinhas na roça; 3) A origem da morte; 4) O crescimento do pé de buriti; 5) O enfeito do pica-pau e o incêndio no terraço e 6) O casco de tartaruga e o incêndio no cerrado.

Nos três relatos feitos por diferentes *mehis*, percebe-se que a ordem dos acontecimentos é muitas vezes trocada, alguns episódios são suprimidos, o que não influenciou no seu conteúdo, onde diversas características podem ser observadas, como o uso de metáforas e analogias, dialogismos, repetições e paralelismos. Além disso, vale ressaltar que “a narrativa parece mais comprometida com a produção de imagens a serem visualizadas do que com conteúdos explicativos a serem desvendados” (LIMA, 2010, p.87).

Para tanto, exponho uma versão de cada episódio contada pelo Krahô José Aurélio, no *Apêndice D* deste trabalho. O relato foi dado à Melatti (2010, p. 4-9) em 24 de setembro de 1963. Neste momento, faço uma síntese de algumas informações que considere interessantes para que se tenha acesso a detalhes importantes.

Observa-se em diversos momentos, no relato, que após diversas criações de *Pit* (Sol), *Pidrulé* (Lua) resmungam e dizem que está errado, que não é daquela forma, causando assim, confusões e transformações. Por exemplo, no episódio das ferramentas que trabalham

sozinhas na roça, fazendo com que esta atividade seja realizada pelo suor daquele que manuseia as ferramentas e da origem da morte. Sobre este último, segundo o Krahô Joaquim, a Lua argumentou que se o homem não morresse, a superfície da Terra encheria tanto que afundaria, mas Sol disse que não, pois os homens se espalhariam.

A Lua, quando o Sol morreu (apenas para experimentá-lo), colocou o Sol dentro de uma cova, passando-lhe antes urucum e cortando o cabelo. Ambos, quando enterraram o companheiro, pensaram em perpetuar através dos filhos esse modo de viver eternamente (no caso do Sol) ou de morrer (no caso de Lua) (MELATTI, 2010, p.13).

Este procedimento com os mortos é realizado até hoje, bem como tantos outros, ensinados pelos heróis. Vale ressaltar que o Sol só conseguiu escapar da arapuca criada pela Lua, pelo seu poder de se transformar, neste episódio ele vira um calanguiño, ou como disse Joaquim, “quando o Sol acordou, teve de virar lagartixa peregrina, para sair da cova” (MELATTI, 2010, p.13).

Contudo, *Pidrulé* também gosta de algumas das criações de *Pit*, querendo-as para ele, *Pit* muitas vezes dá de má vontade e tenta inclusive pregar peças em *Pidrulé*, como no caso da criação da mulher e do crescimento do pé de buriti. O que mais se vê, entretanto, é *Pit* tirando *Pidrulé* de apuros, salvando o amigo, cuidando dele e o desculpando ou simplesmente “deixando pra lá” as travessuras ocorridas.

Por exemplo, no último episódio, *Pidrulé* não se contenta em escolher a capivara que deseja comer, como inveja a capivara de *Pit*, este prega uma peça em *Pidrulé*, que com a barriga queimada, sai correndo e retira a tartaruga do olho d’água, fazendo nascer o rio. Seu amigo *Pit*, o salva da inundação, caso contrário morreria afogado, como também morreria queimado, caso *Pit* não o salvasse no episódio do enfeite jogado pelo pica-pau, onde o teimoso *Pidrulé* insiste em pegar o enfeite e, no último instante, com medo, o deixa cair, incendiando tudo.

Melatti questionou diversos *mehi* sobre o motivo pelo qual *Pit* mantém *Pidrulé* ao seu lado. Segundo os Krahôs, isto se dá porque os dois estão sozinhos no mundo, sem *Pidrulé*, *Pit* morreria, pois não teria ninguém para conversar. *Pidrulé* é como um irmão pra *Pit*, seu companheiro, seu *hōpin*. *Hōpin* significa “amigo formal” ou pode ser traduzido no português por compadre. Segundo Lima, uma pessoa não pode negar nada ao seu *hōpin*.

(...) esta é uma relação formalizada que exige um alto grau de reciprocidade. O que não se restringe à troca material: se um marimbondo morde uma pessoa é de bom tom que o amigo formal se ofereça prontamente a matar a casa de marimbondos, correndo o mesmo risco de ser picado, se submetendo ao mesmo tipo de dor (LIMA, 2010, p.96).

Assim, mesmo sem desejar, *Pit* concebe “más” criações simplesmente porque *Pidrulé* o pediu, o questionou ou, de alguma forma, o desafiou. A criação do marimbondo se deve ao primeiro motivo, as moscas e a serpente ao segundo. Segundo o Krahô Chiquinho, um dia *Pidrulé*, comendo ao lado de *Pit*, perguntou-lhe o que eles iriam fazer para não comer sossegados, assim *Pit* criou as moscas. A serpente existe porque *Pit* viu *Pidrulé* criar coisa ruim e quis mostrar que também sabia fazê-las. Um último exemplo mostra o lado perverso, brincalhão de Sol, que transforma o beiju que seu amigo iria comer em arraia, espetando-o e machucando-o com o único intuito de pregar uma peça. Por fim, lá estava *Pit* cuidando dos ferimentos de *Pidrulé*.

Contudo, a maioria das coisas “boas” foi criada por *Pit*, como o porco queixada, a ema, o papagaio, o jacu, os cavalos, o pequi, a sucupira e o jabuti; a cada um *Pit* dava o nome *mehi*, o nome *cupen* e lhe informava qual seria o seu alimento. Segundo o *mehi* Piken, tudo que o Sol fez é *wakmejê* e tudo o que a Lua fez é *catàmjê*. Não sei se é apenas uma coincidência, mas todos os *hotxuás* que eu conheci na aldeia Manoel Alves eram do partido do inverno, ou seja, *catàmjê*. Não posso afirmar por esta observação que o *hotxuá* é criação da Lua, visto que, como se verá adiante, a origem do *hotxuá* está ligada à origem das plantas cultivadas e estas são criação do Sol.

Sobre o primeiro episódio, quando o Sol faz uma mulher para si, descrevo o comentário dos *mehis* Marcão e Davi, que além de contarem a sua versão, ainda fazem comentários engraçados acerca dos acontecimentos, aqui também se observa um detalhe importante, se revela o motivo pelo qual a mulher menstrua.

Quando Marcão contou que Deus tinha deixado sua mulher em casa e amarrado à porta e dito a Pedro para não ir lá; e que Pedro ficou pensando “eu vou lá, pois se o compadre não quer que eu vá é porque deve ter alguma coisa lá’ então Davi riu muito, comentando: — É nojento! E quando Marcão contou que Deus avisou a Pedro que a mulher deste já estava chegando e que Pedro gritou para ela: — ‘Ei! Vem cá, minha casa é aqui! minha casa é aqui!’ Davi riu e comentou: — ‘O sujeito quando é safado não tem jeito! Pedro violou a mulher do Sol e deflorou-a porque tem ‘pau grande’(MELATTI, 2010, p.15) (grifos meus).

Segundo os informantes, Pedro não esperou nem um dia para deflorar a mulher que havia ganhado e que as mulheres menstruam porque Pedro deflorou a mulher do Sol (talvez esse seja mais um motivo para Sol ter feito uma mulher feia para Pedro) e por isso as crianças ficam tanto tempo na barriga da mãe, caso contrário bastaria uma noite e elas nasceriam. Marcão e Davi contaram ainda que o Sol teve uma filha mulher e Pedro (Lua) um filho homem e que os dois tiveram muitos filhos, apenas índios. Porém, um dia, Sol morreu e a Lua o enterrou, a Lua morreu e outros a enterraram, suas almas foram para o céu e no mundo ficaram seus descendentes. Entretanto, o mundo foi destruído pelo fogo, sobrevivendo apenas Adão e Eva.

Estes tiveram muitos filhos. Tinham quartos cheios de filhos. Deus então mandou um padre batizá-los. Mas Adão e Eva ficaram com vergonha de mostrarem tantos filhos e só mostraram uma parte deles. Estes foram batizados e se tornaram cristãos; os outros ficaram sem batismo e se tornaram índios (MELATTI, p.15).

Observa-se que, neste relato, ficam conciliadas as versões Krahô e bíblica. No relato de José Aurélio, observa-se outra combinação, do astro (Lua) com o herói mítico. Isto acontece quando ele conta que sua avó lhe mostrava um sinal na Lua e dizia que tinha sido naquele lugar que o Sol queimara *Pidruré*.

Por fim, a partir destas histórias, pode-se comprovar que, segundo Jung (2013), na consciência índia a história do “*trickster*” não é incompatível, nem antipática, mas sim prazerosa, não convidando por isso à repressão. Assim deve ser, uma vez que, como dito no capítulo anterior, tal fato representa o “melhor método e o mais bem-sucedido, de manter consciente a figura da sombra e assim expô-la à crítica da consciência” (JUNG, 2013, p.267).

Parafraseando Jung, se o chamado homem culto esqueceu-se do “*trickster*” e lembra-se dele apenas de modo figurado e metafórico, sem nem suspeitar que, na sua própria sombra, escondida e aparentemente inofensiva, há propriedades cujo perigo nem de longe imagina, o homem chamado (erroneamente) de “primitivo” se reúne coletivamente, assim, o indivíduo submerge e a sombra é mobilizada, personificada ou encarnada.

Na sequência, sucedem-se os mitos que contam um pouco da história do *hotxuá*, personagem mítico que encarna traços do *trickster*, do Sol e da Lua, bem como carrega consigo fagulhas da Sombra.

***Perti* ou *Yótyōpi*: dois mitos, cinco versões**

Transcrevo o mito que “originou” o rito *Perti* ou *Yótyōpi*, o *hotxuá* é protagonista, e o mito que “originou” as plantas cultivadas, a partir de cinco relatos que auxiliarão sua compreensão. Isso se dá, principalmente porque, como afirma Lima (2013), mito e rito estão interpenetrados, numa continuidade cíclica e mimética, um re-elaborando o outro. Assim, primeiro conhece-se os mitos, para, no próximo capítulo, realizar-se a etnografia da festa.

O primeiro relato me foi contado pelo *hotxuá* Ismael Ahpracti Krahô, no dia 11 de dezembro de 2013, durante o Seminário de Comicidade, realizado no I Encontro Internacional de Palhaços de Cataguases.

Nós come milho, nós come batata, nós come abóbora, nós come croá, cana, essas coisas, tudo nós come, então, teve uma aldeia, e plantando aqueles frutos, depois de fruto, formou, e não comeram aquele fruto, e mudaram, porque que mudaram? Deixaram a roça plantada, essas fruta, tudo dentro da roça, porque eles plantaram banana, plantaram abóbora, plantaram inhame, plantaram várias coisas que nós come, dos frutos que nós come, e aí saíram, mudaram. Aí veio um índio, e foi lá, mas quando chegou lá, já viu, encontrou já com as fruteiras fazendo esse movimento, fazendo essa alegria, só que o rapaz, quando chegou e viu pra mode ele aprender como é que ficou, por que de primeira não disse nada, não existia esse palhaço dos mehin né, só por causa da fruta que saiu, pra fazer isso agora, aí de lá pra cá veio. Então, entrou dentro de uma casa, até, dentro da minha casa, antigamente, os novo fazia cama lá em cima, fazia aqueles girauzim, botava as casinhas, quando ele vai sair pro pátio, pra brincar, pra voltar ele vai subir naquelas escadas, vai deitar naquele cama, lá na onde que ele tem, ele vai deitar lá. Então o cara chegou entrou, e viu que tava movimentando, e tava esse movimento só das frutas mesmo, aí chegou e ele, enquanto ele não viu pro rapaz que chegou, ele ficou só olhando e, entrou e subiu lá no alto, naquele girauzim, lá em cima. Então, escutando aquele cantiga, das fruteiras que estão fazendo a arrumação, e escutando, só escutando, mas aí ele saiu fora pra saber como é que ia fazer esse movimento que vai acontecer. Então, ele ficou escutando, ouvindo como é que é, quando terminou, o batata viu, achou o rapaz que entrou, ele falou com os outros frutos:

- Olha não sei quem é que entrou dentro dessa casa, não sei quem é, mas eu vou ver quem é que ta aí em cima.

Quando entrou pra dentro da casa, aí ele veio, no rastro, entrou e viu por onde ele subiu, por que dentro da casa já tinha saído todo mundo pra outra aldeia, pra outro lugar, e lá não tinha rastro mais de ninguém, só deste que veio, quando ele viu, olhando pra cima, o rapaz estava olhando pra baixo, aí o rapaz pensou:

- O que é isso? Será que é um...nós saímos todo mundo e ta acontecendo assim, uma ação aqui? No krinkapé só as aldeias mesmo, não tem gente, como é que pode fazer isso?

E aí, o batata já respondeu o rapaz:

- Olha, você pode descer, eu quero contar pra você, você é igual eu, você ta escutando o nosso movimento, né, eu vou explicar como é que é, eu vou explicar pra você.

Então tá bom, aí ele desceu, aí ele começou a explicar:

- Olha, você plantou nós, dentro da roça, os frutos que tem aqui, ta tudo fazendo arrumação aqui, você fez só plantar nós, largaram nós e saíram pra plantar outra aldeia, como é que é isso? Então, nós combinemos, e nós estamos fazendo essa festa. Agora é pra você chegar lá na onde está os outros e chegar lá você vai explicar como é que é, tudo, por que nós não somos Hotxuá, batata mesmo jogando em outra batata, e a abóbora diz que é o Hotxuá. Então a abóbora diz que é Hotxuá, a abóbora diz que é Hotxuá por que você vê, tem abóbora branca, tem aquela abóbora rajada, essas cor aí. Então, a abóbora contou que, depois fez assim e assim. E aí o rapaz ficou ajuntando como é que é. Então tá bom. Já que ele já tinha gravado, já tinha tudo na cabeça, e ele ficou queto aí, gravou tudo. As cantigas, tudo ele gravou tudo. O movimento que ele tava olhado aí eles fizeram o coro, fizeram a brincadeira, como que nós faz também, depois disso, e aí ele viu que foi assim. O Hotxuá saiu da fruta, por que a abóbora é Hotxuá, a batata e a abóbora, e agora eu vou acabar de contar. E aí ele foi, quando chegou lá, na aldeia, de volta, onde o povo tava, aí ele falou assim:

- Olha, é isso e isso e isso, nós plantemo a roça, nós saímos de lá, dexemo a roça plantada, e nós saímos de lá e não cuidemos de colher, mas eu vi a festa, era do frutos que fazia lá dentro mesmo da roça, na aldeia. Fez essa aldeia, fez esse tora, cortaram tora mesmo, por que é uma madeira muito pesada que eles fazem, então eles fizeram, eles brincaram, o batata contou tudo pra mim que é pra nós fazer agora assim, e daí pra frente é pra nós fazer isso.

E com isso, o que a gente já sabe, ganha aquele nome, que é Hotxuá, e ele já vai ficando aprendendo, como é que é, ele vai brincando, desde pequeno, desde os seis anos pra frente, ele já vai começar a brincar, por que ele é Hotxuá, o tio dele é Hotxuá, O Hotxuá saiu dessas fruteiras, da planta que nós come, então, é isso aí (AHPRACTI, 2012, depoimento)¹².

Segundo Melatti, no passado, os Krahôs tinham o costume de realizar uma grande expedição de caça depois do plantio das roças. Durante esse período, as plantas cultivadas ficavam abandonadas, sem cuidado, até que, quando estivessem maduras, a aldeia retornava e fazia a colheita. Devemos ressaltar que atualmente os Krahôs não mais abandonam a aldeia nesse período e dependem de dinheiro para comprar alimentos, visto que aquilo que se planta e o que se colhe não é suficiente para a subsistência de toda a população.

Na sequência, temos dois outros relatos, parecidos com o descrito acima, porém com algumas variações, que foram contados ao antropólogo Melatti, em 27 de setembro de 1963. O primeiro é de Pedro Penõ, naquela época chefe da aldeia Manoel Alves (onde vive hoje Ismael Ahpracti Krahô); o segundo de Diniz Krahô, antigo chefe da aldeia de Cachoeira, ambos falecidos.

¹² Depoimento concedido ao I Encontro Internacional de Palhaços de Cataguases em 11 de dezembro de 2013 (vide apêndice).

Antigamente todos os bichos falavam; as sementes de legumes também falavam. Os índios de então não se aquietavam: quando acabavam de botar roça, saíam para caçar. Uma vez fizeram a roça, derrubaram, queimaram, plantaram e saíram para o mato. Passaram-se uns tempos e enviaram um deles para olhar o estado de toda a roça. Ele era mesmo entendido. Chegou, andou pela roça, quebrou duas espigas de milho e comeu. Reparou tudo. Viu uma casa de buriti bem tapada e resolveu dormir lá. Arranchou, acendeu fogo, comeu duas espigas de milho. Aí as batatas começaram a festa. Eram como gente. Havia vinte cofos (cestos) de batatas. Começaram a cantar, jogando batatas. De manhã terminou. Foram correr com Perti. Ele escutou também a cantiga. Levantaram as toras Perti e chegaram (à aldeia). Estavam divididas em Khoikateye e Harākatēye. O índio viu tudinho o que fizeram. Então o milho veio falar com o índio para ficar. Aí o milho fez a festa dele também. (...) Ao meio dia o rapaz foi embora. Foi buscar o povo. Quando chegou com o povo, começou logo. Fez logo a festa da batata e depois fez a do milho. Os índios guardaram a festa (MELATTI, 1978, p. 193).

O relato de Diniz é uma versão um pouco mais longa, será registrada na íntegra por acrescentar detalhes não vistos até o momento.

Os índios plantaram roça e saíram para o mato. Ninguém ficou em casa. Passaram três meses fora da aldeia, comendo buriti, bacaba, caçando. Mandaram um txikate. O governador lhe disse: “Agora você vai ver se nossos legumes já estão maduros. Era um homem maduro (da idade do informante, uns 45 anos). Ele foi. Já era tarde; negócio de três horas da tarde. Já estava perto da aldeia. Batata, melancia, abóbora, inhame, estavam gritando. Viraram gente. Ele foi indo, indo e chegou às casas. “Quem é que está fazendo zoadá aí na aldeia?”, pensou ele. As batatas estavam como puro índio, enfeitadas com pau-de-leite, urucu. As batatas roxas eram homens roxos. As cunhãs eram mulheres bonitas. Então ele ficou em casa, vendo. O jogador de batata e Hotxua estava atrás. E batia em outro. O cantador estava com maracá. “Que gente é essa disse o portador (txikate). As batatas: “Quem é esse homem?” Outra disse: “É vovô (kederé) que está aí”. Todas as batatas o cumprimentaram. E convidaram: “Por que você demorou? Se você chegasse antes, teria visto a festa desde o começo. Mas, quando terminarmos vamos explicar direitinho. Agora vovô, você que r ver o povo? Ninguém faz nada, pode acompanhar, para assistir e contar para os outros”. O velhinho (o informante tinha dito anteriormente que era da idade dele) ficou com medo. E não foi. Não saiu de casa. As batatas deram a volta e caminharam para o pátio; já de tardezinha, negócio de cindo horas. O mandador convidou: “Agora os parentes de Hotxua vão fazer fogueira no pátio; mãe de Kro também vai fazer fogueirinha”. Havia três fogueiras: dos Hotxua- a maior do Pertxo e do Khro. As batatas pararam. Só o cantador com o maracá. Os Hotxua se pintaram com toá na cara, no peito. Era pinta como de onça, mas pinta branca. Os Hotxua vieram. Eram uns dez. Começaram a brincar ao redor da fogueira. O cantador, de maracá, foi na frente deles. E brincaram até terminar e foram para o ponto de onde saíram. Foram outra vez. Brincaram assim umas cinco ou seis vezes. Aí pararam. As batatas começaram outra vez a bater em outras. Quando foi de manhã, aí o cantador e todos se reuniram; não jogaram mais batata. Deram a volta no pátio a partir do nascente, retornando ao ponto de partida. As batatas contaram o começo. O chefe das batatas contou: “Agora vovô, faz assim. O cortador de tora da batata não fala

com ninguém. Quando a batata estiver madura corta as toras e depois vai ao pátio contar para o governador: ‘As toras já estão prontas. Agora você vai dizer para o povo para achar genro, os namorados. E vão acertar para fazer berubu. Pais da moça trocando com pais do rapaz. Aí todos saem para o pátio e combinam a chegada da caçada’. O governador dá cinco dias de prazo. O povo se espalha para caçar. Antes dos homens chegarem do mato, as cunhãs ajuntam um montão de batatas. O governador diz assim: ‘Hoje vocês vão ajuntar lenha, pedra, folha de bananeira, para fazer berubu e amanhã vão tocar o maqué para assar o berubuzão. De tarde cobrir com terra’. Depois de cantar, o cantador sai para o pátio e aí cantar com txi no meio do pátio. Os Harākatēye vão na direção do lugar onde estão as toras, mas param nas casas. De manhã os Harākatēye vão na frente e os Khoikatēye, depois; e o cantador leva o txi. E a mãe daquele que bate com as batatas leva duas batatas. Quando chegam lá, os Harākatēye ficam embaixo e os Khoikatēye, em cima. O cantador vai cantar; não vou explicar por que é baixo, ninguém escuta. Depois que cantar com o txi, vão colocar os meninos miúdos em fila e tirar um que tem força, que corre muito, que pode com tora pesada. Este homem (o cantador?) vai experimentar os meninos, o pênis, o prepúcio, se está mole ou se está são ainda. Se for são ainda, não mexe. Se for mole, o homem dá dois socos nas duas coxas do menino e o manda roer casca de pau linheiro que estiver por perto. E manda as meninas roer casca de pau. Depois apanha batata e dá para o atirador; e fica na frente- é um Wakmēye. Mas o atirador não bate não, joga para o lado. Depois Katamēye fica na frente. Joga, mas não bate. Aí o cantador canta mais uma cantiga e termina. E os Harākatēye ficam com uma tora e os Khoikatēye ficam com outra e correm uma distância como daqui na casa vizinha e deixam cair as toras no chão e trocam as toras. E chegam à aldeia e as deixam cair no meio do pátio. E lá mesmo tiram um Póhikré, Yeyeye, Pinaiko, Hené e Wererékukre. Pikaiko vai sair primeiro, quando se jogam as toras no meio do pátio. Depois Yeyeye. Depois Póhikré. Vão dar a volta na aldeia. O Wererékukre vai cortando os berubus que vão passando. Quando acaba, os Khoikatēye vão para o nascente. Um Harākatēye sai e vai gritando e os demais Harāketēye vão também. E se encontram no pátio. Batem com os pés no chão e acaba” (MELATTI, 1978, p. 193-195).

Segundo Lima, o *mehi* que viu o movimento da festa poderia ser considerado um *wajacá* (pajé), que viu, ouviu, aprendeu e lembrou-se de tudo. Ensinou aos outros que, desde então, fazem a festa todo ano. Nota-se, portanto, o papel central conferido aos sentidos para a apropriação do conhecimento, “(...) o desenvolvimento da visão, da audição, do olfato e do tátil são imprescindíveis aos processos de aprendizado relatados no mito e transmitidos no ritual e por meio de práticas cotidianas” (LIMA, 2013, p. 11-12).

A próxima narrativa se difere um pouco das demais, embora possua a mesma estrutura, seu contexto varia. Trata-se da “origem” das plantas cultivadas, que está diretamente ligada à “origem” do *hotxué*, uma vez que, como nos contou Ahpracti, o *hotxué* é a abóbora e a abóbora é uma planta cultivada. Assim, quando indagado sobre a “origem” do

hotxuá, um informante Krahô revelou a “origem” da abóbora propriamente dita. Esta narrativa pode ser encontrada no documentário *Hotxuá*, já citado.

Quando o mundo era novo, não tinha hotxuá. Antigamente o Krahô não tinha fogo, não tinha planta nenhuma. Comia cupim, pau pubo. No princípio não tinha abóbora, nem esse movimento na roça, foi Caxêkwyj - uma estrela que veio do céu quem trouxe as sementes e as frutas. Aí apareceu a abóbora que depois virou hotxuá. A estrela virou uma moça que ensinou os índios a comer as frutas, a bacaba, o buriti, o milho e os legumes e desde então nós temos a abóbora, a mandioca, o inhame, a batata... Tudo que planta na roça foi a estrela que ensinou (transcrição filme Sabatella e Cardia, 2012: 7 min e 24 seg).

A Festa da Batata ocorre geralmente no mês de abril, na passagem da estação chuvosa para a seca, quando uma série de alimentos, entre eles a batata-doce, está pronta para ser colhida. Segundo Lima, as sociedades Jês são conhecidas por suas elaboradas cerimônias do ciclo de plantio, crescimento e colheita da batata-doce e do milho, que são ritualmente encenados, conectando temas referentes à abundância e fertilidade da roça, da pessoa e do social. “No mito e no ritual, essas plantas são animadas e personificadas, percebidas através de uma perspectiva estética que atribui significações simbólicas e morais” (LIMA, 2013, p. 12).

No livro “O cru e o cozido” de Lévi Strauss, encontramos uma versão mais detalhada desta história:

Quando Estrela percebe que os homens se alimentam de “pau puba” (madeira podre; cf. p. 101), mostra ao marido uma árvore coberta de todos os tipos de milho, cujos grãos enchem o rio que lhe banha a raiz. Como na versão timbira, no início os irmãos ficam com medo da comida, achando que é venenosa; mas Estrela consegue convencê-los. Uma criança da família é surpreendida pelas outras pessoas da aldeia, que perguntam o que ela está comendo; ficam maravilhados com o fato de o milho vir do rio onde costumam se banhar. A notícia se espalha por todas as tribos, a árvore de milho é derrubada e a colheita, repartida. Depois Estrela revela ao marido e cunhados o uso da bacaba (palmeira que dá frutos comestíveis: *Oenocarpus bacaba*) e lhes ensina a fazer um forno escavado na terra, cheio de pedras quentes que são molhadas com água, para cozinhar as frutas no vapor... A terceira e última fase do ensinamento se refere à mandioca, seu cultivo, a fabricação de beijus.

Durante todo esse tempo, Estrela e o marido observavam uma castidade rigorosa. Um dia, quando o marido sai para caçar, um homem violenta a moça, cujo sangue é derramado. Então ela prepara um filtro e envenena toda a população. Depois ela volta para o céu, deixando as plantas cultivadas para os poucos sobreviventes.

A segunda versão indica que, na época da vinda de Estrela à terra, os homens se alimentavam de madeira podre e pedaços de cupinzeiros. Cultivavam o milho apenas como enfeite (o informante é um mestiço). Estrela ensina como prepará-lo e comê-lo. Mas o milho disponível não é suficiente. Estrela, já grávida, ensina o marido a limpar o mato e fazer uma roça. Volta para o céu, e de lá traz mandioca, melancia, abóbora, arroz, batata, inhame e amendoim. O relato termina com uma aula de culinária.

Na terceira versão, obtida de um mestiço, Estrela, já casada, mas ainda virgem, é vítima de um estupro coletivo, e pune os culpados cuspiendo sua saliva mortífera em suas bocas. Depois, ela volta para o céu (Schultz, *apud* STRAUSS, 2004, p. 199-200).

Segundo Lévi-Strauss, o caráter aberto da História está assegurado pelas inúmeras maneiras de compor e recompor as células mitológicas, assim, todos os relatos descritos são verdadeiros. Compreende-se que as variações observadas nos diversos relatos nos mostram que a história não é uma unidade recomposta, nem um desenvolvimento harmônico e silencioso de um acontecimento, de um conceito, de uma ideia ou de um domínio de saber.

O que isto quer dizer? Para Foucault (2002), a história é essencialmente descontínua, feita de rupturas e descontinuidades e, se ela realiza, é em meio a conflitos, em meio a relações de força que não obedecem a uma lógica ritmada, como nos podem fazer crer o discurso histórico do contínuo, da evolução ou do progresso.

Em oposição à história cronológica dos acontecimentos encadeados e teologicamente orientados, Foucault (2002) privilegia a noção de “história nova”, contrária à história tradicional, destinada a construir uma explicação totalizante, que reconta ordenadamente os fatos numa temporalidade sequencial, o que facilitaria a todos a compreensão do presente e a visualização de futuros possíveis. A “história nova” ou como Foucault irá chamá-la: *arqueologia do saber* destaca a importante mutação epistemológica ocorrida na história. Tal conceito contempla as histórias mitológicas supracitadas porque anuncia a história do saber¹³, que busca investigar os sistemas de pensamento, tomando como ferramenta analítica o nível das práticas discursivas.

Para tanto, é preciso manter suspensas as noções intencionais que justificam o tema da continuidade, tais como gênese, evolução, progresso, desenvolvimento, influência,

13 A história arqueológica de Foucault não se confunde com a história das ideias, sendo esta a disciplina dos começos e dos fins, a descrição das continuidades obscuras e dos retornos, a reconstituição dos desenvolvimentos na forma linear da história. Assim, a descrição arqueológica é precisamente, como afirma Foucault, “o abandono da história das ideias, recusa sistemática de seus postulados e de seus procedimentos, tentativa de fazer uma história inteiramente diferente daquilo que os homens disseram” (FOUCAULT, 1997, p. 158-159).

necessidade, totalidade, espírito de uma época, mentalidade, devir, permitindo pensar a história do ponto de vista da descontinuidade. A respeito da descontinuidade, não se trata, bem entendido, nem da sucessão dos instantes do tempo, nem da pluralidade dos diversos sujeitos pensantes, trata-se de censuras que rompem o instante e dispersam o sujeito em uma pluralidade de posições e de funções possíveis.

Tal descontinuidade golpeia e invalida as menores unidades tradicionalmente reconhecidas ou as mais facilmente contestadas: o instante e o sujeito. E por debaixo deles, independentemente deles, é preciso conceber entre essas séries descontínuas relações que não são da ordem da sucessão (ou da simultaneidade) em uma (ou várias) consciências (FOUCAULT, 2002, p. 58).

O ataque ao princípio da continuidade é aprimorado e ganha maior força ao se articular a crítica à ideia de origem. Origem como algo pré-existente ao mundo sensível, atemporal, a-histórica, anterior à história, onde habita a verdade única imune ao acaso dos acontecimentos que vai contra das mitologias aqui contadas. Para Foucault, procurar uma tal origem é tentar reencontrar “o que era imediatamente”, o “aquilo mesmo” de uma imagem exatamente adequada a si; é tomar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar, enfim, uma identidade primeira. “[Apesar disso e contra isso] o que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparato” (FOUCAULT, 2002, p. 17-18).

Desta forma, reflito e concordo com o que diz Foucault: as coisas não têm origem, ou seja, o *hotxuá* não tem “uma tal origem”, uma verdade única, ele foi “inventado” nestes interstícios em que se dão as relações. Isto mostra que se deve estar atento à história que é contada e com aquela que se conta sobre as origens das coisas, pois, por detrás delas, há algo inteiramente diferente, que segundo Foucault não é o seu segredo essencial e sem data, mas o que diz o que elas são em essência, ou que sua essência foi construída peça por peça, como um quebra-cabeça, a partir de figuras que lhes eram estranhas.

Conclui-se que o encontro com o mito de *Pit* (Sol) e *Pidruré* (Lua), bem como a busca pela “origem” do *hotxuá*, através dos mitos, conduziu-me a ouvir várias histórias, cada uma sugerindo uma peça do quebra-cabeça, ou seja, cada relato lido fez entender um pouco mais sobre a comicidade, o *hotxuá* e a cultura Krahô. Contudo, ainda faltam muitas peças para completar esse “jogo” e muitas histórias advindas dos estudos acerca deste personagem mítico

para compartilhar. Assim, partilho os caminhos desta pesquisa etnográfica, oriunda de um mergulho a campo.

3.3 VIAJAR PARA ESCREVER: PESQUISA DE CAMPO

O que a palhaça levou na mala? Muitas histórias, um “samba-canção” e infinitas dúvidas. Segundo Lévi-Strauss, a pesquisa de campo é a mãe e ama-de-leite da dúvida, atitude filosófica por excelência, sendo que,

(...) essa “dúvida antropológica” não consiste apenas em saber que não se sabe nada, mas em expor resolutamente o que se acreditava saber e a própria ignorância, aos insultos e aos desmedidos que infligem a ideias e hábitos muito caros, àqueles que podem contradizê-los no mais alto grau (STRAUSS, 1975, p. 222).

Assim, segui com tudo o que eu acreditava saber rumo a várias aventuras [artístico-acadêmico-humanas] em quatro lugares distintos. O objetivo era conhecer o estilo de vida do *hotxuá*, a cultura na qual estava inserido e, principalmente, observar seu estado corporal/espiritual, sua variedade de movimentos, brincadeiras, piadas e sua relação com o espectador. Em suma, reconhecer a teatralidade e a espetacularidade intrínsecas em suas diversas manifestações: no ritual onde é protagonista (*Perti ou Yótyōpi*), no dia a dia da comunidade, num ritual “sério”, ou seja, num ritual do “outro”, neste caso, o *Pemp'kahàac* (Ritual de Iniciação das Crianças Krahô) e numa apresentação na cidade (I Encontro Internacional de Palhaços de Cataguases).

Desejava-se observar e registrar no ritual, a relação do seu corpo com a narrativa mítica que o concebeu, a mimese que realiza das figuras mitológicas e de que forma se dá a repetição do roteiro, ou “script” com repertórios pré-determinados, existente no ritual. Busca-se responder também as seguintes perguntas: como este “personagem” vive e revive as “mesmas” ações, todos os anos durante o ritual? Existem improvisos? O que há de novo? O ritual possui marcas de transculturação?

No dia a dia da comunidade, o interesse se dá na participação e na descrição da interação cômica do *hotxuá* com sua família e todo o *krin* nas ações banais do cotidiano, reconhecer as formas espetaculares existentes na sua rotina social e sua interferência e participação em outro ritual e em outro contexto e local, como, por exemplo, uma apresentação da brincadeira do *hotxuá* na cidade.

Para tanto, além de descrever o que vi e participei, farei um paralelo entre as semelhanças e as diferenças existentes nos mesmos rituais, observados em anos diversos: trata-se dos registros feitos por mim, especialmente para esta pesquisa, em 2013 (*Pemp'kahààc*) e 2014 (*Perti* ou *Yótyōpi*) e da coleta de dados realizado por Melatti, em 1962 (*Perti* ou *Yótyōpi*) e 1967 (*Pemp'kahààc*), publicados em 1978.

Antes de descrever os locais e eventos específicos de cada viagem a campo vale lembrar onde tudo começou. Não podia estar em um local mais apropriado, tratava-se do Circo Picolino, na cidade de Salvador, era noite do dia 15 de maio de 2013, e mesmo com uma forte chuva, dezenas de pessoas encontravam-se no circo para o lançamento do livro de Demian Reis¹⁴: *Caçadores de Risos - o maravilhoso mundo da palhaçaria*. Este foi meu primeiro encontro com Demian, palhaço que abriu as portas para as minhas aventuras neste universo cômico.

Falei com Demian sobre a existência de uma diversidade de cômicos rituais em várias etnias no mundo inteiro, principalmente, na América Latina e que havia neles uma potencialidade cômica diferente de tudo o que eu já havia visto e que o chileno Andrés Del Bosque tinha conhecido de perto muitas destas etnias e destes “personagens”, além de ter criado uma metodologia inspirada neste tema, disseminada através da oficina que ele havia ministrado, inclusive no Brasil, citada anteriormente.

Demian ficou entusiasmado, curioso com o conteúdo da oficina, mas me questionou, dizendo que eu havia me esquecido do *hotxuá*. De fato, eu não sabia do que se tratava, foi assim que Demian começou a me contar as histórias que ele havia vivido com o ancião *hotxuá* Ismael Ahpracti Krahô, que, além de *hotxuá*, é também um dos membros do conselho da aldeia, diretor de ritos, chefe de família, roceiro, caçador e artesão.

No fim da conversa eu já tinha o contato de Ahpracti (o número do orelhão da aldeia) e a primeira viagem com data marcada: VII Aldeia Multiétnica¹⁵, de 23 a 28 de julho de 2013, na Chapada dos Veadeiros (Goiás). Este foi o local onde Demian encontrou Ahpracti pela primeira vez e seria o lugar propício para que eu também o conhecesse, bem como parte da sua família, outros Krahôs e outras etnias que estariam presentes.

A Aldeia Multiétnica foi criada em 2007, surgiu para promover o encontro de etnias indígenas brasileiras e colocar o público em contato direto com os costumes, tradições e

14 Demian Moreira Reis, natural de Salvador, palhaço, historiador, doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e pós-doutor pelo CNPq.

15 Maiores informações: <http://www.encontrodeculturas.com.br>

modos de vida desses povos. Um espaço de integração cultural, com rodas de prosa, oficinas e vivências entre os indígenas e o público. Este encontro é organizado por pesquisadores, indigenistas e agentes culturais que se dedicam a promover e valorizar as mais diversas manifestações das culturas populares, chamadas por eles de culturas tradicionais. Assim, a Aldeia Multiétnica acontece dentro da programação do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, que no ano de 2013 estava na sua décima terceira edição. O Encontro se consolida como espaço destinado à abordagem de temas fundamentais para a cultura brasileira, favorecendo as inter-relações e fortalecendo a rede formada por povos e comunidades tradicionais da região Centro-Oeste e de todo o Brasil.

Coincidentemente, no ano de 2013, os Krahôs seriam os anfitriões da Aldeia e construiriam a terceira moradia do espaço, nos anos anteriores já haviam sido reproduzidas originalmente “ocas” das etnias Yawalapiti (região do Mato Grosso, conhecida como Alto Xingu) e Kaiapó Mebêngokrê (Brasil Central, atingindo os estados do Pará e do Mato Grosso), que também marcaram presença neste ano. Os outros povos convidados para este ano, foram: Kariri-Xocó (fusão entre os índios Kariri, do município alagoano de Porto Real de Colégio e parte dos índios Xocó da ilha fluvial sergipana de São Pedro), Fulni-ô (Pernambuco), Kaxinawa, também conhecidos por Huni Kuin (Acre e Sul do Amazonas), Kuntanawá (Acre), Yawanawá (Acre), Innu (Quebec, Canadá), Paresí (Mato Grosso), Xucuru (agreste Pernambucano) e Ashaninka (Acre).

Assim, o público interessado poderia chegar dias antes à abertura oficial da Aldeia (23 de julho), junto aos *mehi* e ver de perto a construção da casa Krahô. Foi assim que, no dia 18 de julho de 2013, eu cheguei à cidadezinha chamada São Jorge (Goiás), sede do Encontro de Culturas Tradicionais e próxima à Aldeia, para que eu pudesse permanecer mais tempo com os Krahôs. Ali conheci e compartilhei com Ahpracti e sua família: histórias, danças, cantorias, brincadeiras e rituais até o dia 28 de julho, último dia oficial do Encontro.

Os dias 25 e 26 foram reservados para os Krahôs, que ficaram responsáveis por realizar, dentre outras atividades, o seu ritual chamado: *Pemp'kahààc* (Ritual de Iniciação das Crianças). No dia 27 de julho, na cidade de São Jorge, os Krahôs também fizeram a sua tradicional corrida de tora e realizaram algumas cantorias com as mulheres e um cantador. Pude observar não só o ritual citado, mas a “interferência” do *hotxuá* no mesmo, bem como sua interação no dia a dia e suas piadas sobre os rituais dos parentes, ou seja, dos índios de outras etnias¹⁶. Também realizei entrevistas informais com o indigenista já citado Schiavini

16 Ao longo da pesquisa de campo, pude observar que todos os índios pertencentes a quaisquer etnias se chamavam, entre eles, de parente.

(curador da Aldeia Multiétnica) e sua esposa Simone Moura (produtora da Aldeia Multiétnica), para obter mais informações sobre o *hotxuá*.

Foi possível conhecer, através de conversa e entrevista, os cômicos rituais da etnia Kaiapó, pela descrição que o pagé Kaiapó chamado Mokuká me fez sobre a máscara do Guariba e do Macaco-Prego, mencionados anteriormente. Tal entrevista e um aprofundado estudo sobre estas máscaras se darão numa outra oportunidade.

A segunda viagem a campo é fruto de um convite feito por Ahpracti, Schiavini e Simone Moura, durante a Aldeia Multiétnica. Trata-se da IX Feira Krahô de Sementes Tradicionais, que aconteceu entre os dias 13 e 18 de outubro de 2013, na aldeia Krahô, no estado do Tocantins. Oportunidade única para visitar de fato uma aldeia Krahô e ver de perto as suas roças, seu modo de vida, conhecer outros integrantes da família de Ahpracti, conviver com eles, participar das atividades da feira e oficializar a pré-produção que estava sendo realizada para o nosso próximo encontro.

Vale lembrar que um fato trágico aconteceu logo no primeiro dia, um grave acidente de caminhão deixou três mortos e muitos feridos (Krahôs), que estavam saindo de sua aldeia em direção à Feira, que aconteceu no *kà* mais próximo de Itacajá. O acidente modificou o espírito do encontro, que permaneceu um dia de luto. Porém, a solidariedade dos parentes, a força dos Krahôs e sua decisão em continuar com o evento trouxeram momentos de muita emoção.

A terceira viagem se deu para a cidade onde fui criada, chamada Cataguases, localizada na Zona da Mata Mineira. Em conversa com Ahpracti na Aldeia Multiétnica ele manifestou o desejo de viajar e participar de outro Encontro de Palhaços, como já havia feito anteriormente. Em 2011, ele esteve no Anjos do Picadeiro; no evento *Hotxuá e Palhaços: Intercâmbio e Interações*, realizado por Demian Reis na cidade de Salvador; no Seminário: *Intervenções e Pesquisa: o Palhaço, o Mateus e o Hotxuá - uma jornada do riso e da brincadeira*, no Ceará, dentre outros. Seu desejo, contudo, era realizar, pela primeira vez, uma viagem em companhia de sua esposa Maria Rosa Amxôkwyj e de seu filho João Lucas Cahhi¹⁷.

Como palhaça e produtora, eu também tinha o desejo de realizar este Encontro e criar uma programação que contemplasse atividades como: passeata de palhaços, seminário de comicidade, lançamento de livro, apresentação da brincadeira do *hotxuá*, mostra do

¹⁷ Secretário da Associação *Hotxuá*, criada para ajudar a manter esta tradição entre os Krahôs e para aproximar os *cupen* interessados no *hotxuá* e na cultura Krahô.

documentário *Hotxuá*, cabaré com apresentação dos palhaços presentes no Encontro e oficina que contemplasse a temática da prática cômica ritual. Tais atividades proporcionariam a mim e aos palhaços presentes a oportunidade, não só de observar, mas de brincar, jogar e improvisar com o *hotxuá* Ahpracti.

Assim aconteceu, em Cataguases, o I Encontro Internacional de Palhaços¹⁸, entre os dias 9 e 11 de dezembro de 2013. Além de Ahpracti, sua esposa e filho, estiveram presentes Andrés Del Bosque¹⁹, amplamente citado no primeiro capítulo, o palhaço mineiro Rodrigo Robleño (palhaço Vira-Lata), Demian Reis e dezenas de palhaços vindos de todos os lugares do Brasil, somados ao público e aos palhaços e artistas cataguasenses. O Encontro contou com vários patrocinadores, dentre eles: a Universidade Federal da Bahia, através do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, o Instituto Francisca de Souza Peixoto (Centro Cultural onde trabalhei entre os anos de 2001 a 2006), a Fundação Simão José Silva e a Prefeitura de Cataguases, através da Secretaria de Cultura e Secretaria de Assistência Social, dentre vários apoiadores²⁰.

Por fim, a quarta viagem, para a aldeia Manoel Alves Pequeno, onde pude observar e participar do ritual *Perti ou Yótyōpi*, que aconteceu no dia 6 de maio de 2014. Os preparativos para a festa, porém, começaram muitos dias antes, inclusive antes mesmo da minha chegada que se deu no dia 30 de abril de 2014. Foram dias singulares que somados a um fato ocorrido no segundo dia após a minha chegada, ampliou e propiciou uma vivência ainda mais densa. Trata-se do convite que recebi para ser “batizada” pelos Krahôs, ganharia uma madrinha e um padrinho, conseqüentemente, um nome, passaria a fazer parte de uma das metades e deveria, como de costume, passar a chamar Ahpracti de *inxu* (pai) e Maria Rosa de *inxé* (mãe), além de participar das atividades acompanhando as mulheres como uma Krahô. Em suma, além de comer, beber, dormir e acordar com eles, eu participaria da corrida de tora, me vestiria, pintaria, cortaria os cabelos e cantaria ao lado das mulheres no *kà*.

18 A programação e o cartaz do Encontro estão em anexo. Maiores informações: <http://encontrointernacionaldepalhascos.wordpress.com> ou pelo site oficial do Instituto Francisca de Souza Peixoto: <http://chica.com.br>.

19 A presença de Del Bosque se deve, principalmente, pelo apoio e parceria entre o Encontro de Cataguases e o Anjos do Picadeiro, que aconteceu na semana anterior do Encontro em Minas. O Anjos do Picadeiro que também teve Andrés como convidado nos cedeu o cenário do espetáculo de Bosque bem como patrocinou a passagem de ida e volta (prorrogada para depois do Encontro de Cataguases) do artista para a Espanha, cidade onde reside atualmente.

20 Fundação Ormeo Junqueira Botelho, Fábrica do Futuro, Hotel Villas, Secretaria de Assistência Social, Câmara de Vereadores de Cataguases, Biblioteca Municipal Ascânio Lopes, Bazar Leitão, Joalheria Primo, Foto Baião, Foto e Vídeo Wagno Aguiar, Foto e Vídeo Cláudio Vilela, Mezzo Soluções, Neo Gráfica, I-9, Mercado Moraes, Boiadeiro Banda e Alyne Festas.

Aceitei o convite e, a partir daquele momento, acredito que fiquei ainda mais junto deles, participando, construindo e fazendo parte da história. Contudo, tornar-me uma *ipantuw*, trouxe consigo outras mudanças. Na Aldeia Multiétnica e na Feira de Sementes, por exemplo, no papel de pesquisadora, juntamente com outros pesquisadores(as) presentes, eu me integrava às reuniões diárias no *kA*, onde só participavam os homens e a *pahí* mulher. Entretanto, na aldeia Manoel Alves, eu permaneci com as mulheres, aguardando a chegada da *pahí*, no final da reunião, para então saber o que havia sido conversado. O ponto positivo é que eu passei a ver a reação das mulheres acerca das decisões tomadas, bem como sentir a opinião delas sobre os assuntos tratados e, depois, contrabalancear o que havia sido traduzido para mim (por elas) com o que me comunicava Ahpracti. Enfim, o que talvez pudesse limitar, ampliou a minha participação e os meus sentidos, eu via, ouvia, sentia e me divertia com esse “telefone-sem-fio” de sons, movimentos e palavras.

Finalmente, percebi que, no final desta viagem, eu tinha retornado para a cidade com uma bagagem ainda mais “nutrida”, que me dava coragem e, de certa forma, permissão para escrever. Havia chegado o momento de transformar a carne em verbo, a vivência em frases, de colocar no papel toda a pesquisa de campo; eu precisava organizar meus pensamentos, lembranças, arquivos, entrevistas, fichas etnográficas, dezenas de horas de imagens gravadas em vídeo, centenas de fotos, matérias que recolhi de diversos jornais e revistas, enfim, todo material coletado ao longo da pesquisa e transformá-los nesta dissertação.

4 HOTXUÁ E A ETNOGRAFIA DA FESTA

Para que se possa aprofundar os estudos a respeito do *hotxuá*, torna-se necessária uma inserção a campo, o objetivo é descobrir: quando e como é realizado o ritual onde o *hotxuá* é protagonista? De que forma ele “atua” no dia a dia da comunidade? Ele interfere/participa em rituais “sérios” ou em outros rituais Krahô? Num contexto diferente, como se dá a participação do *hotxuá* num encontro de palhaços na cidade?

Precisa-se ater ao fato de que os “documentos vivos” registrados no curso desta investigação, efetuadas *in loco*, de modo algum, como nos lembra Eliade (1972), solucionarão todas as dificuldades, mas eles têm a vantagem considerável de ajudar nas interpretações, de colocar corretamente o problema. Vale lembrar que muitas questões esbarram nos limites dessa etnografia, precisando de um trabalho de campo mais longo para serem examinadas.

Para organizar os dados coletados (entrevistas, descrições etnográficas densas, cadernos de pesquisa de campo, histórias de vida, transcrições de textos da literatura oral, registros fonográficos e audiovisuais) serão usados como apoio a metodologia, léxico e conceitos da disciplina chamada Etnocenologia, que proporciona ao artista-pesquisador, entrelaçar a teoria e a prática, através do estudo das diferentes culturas e de seus comportamentos. Neste caso, da espetacularidade do corpo e das diversas manifestações do *hotxuá* junto aos Krahôs.

Face ao apresentado, poderíamos dizer que a brincadeira do *hotxuá* pertence aos três subgrupos da etnocenologia: objetos substantivos (artes do espetáculo), objetos adjetivos (ritos espetaculares) e objetos adverbiais (formas cotidianas espetacularizadas pelo olhar do pesquisador)? A minha hipótese é que tal fenômeno cultural transcende as fronteiras destes subgrupos, possuindo um pertencimento triplo, ou não claramente duplo, aos mesmos, sendo, portanto, um acontecimento espetacularmente substantivado, adjetivado e adverbial.

4.1 HOTXUÁ À LUZ DA ETNOCENOLOGIA

Simultaneamente à pesquisa de campo, aprofundei meus estudos acerca da disciplina intitulada Etnocenologia, escolhida para orientar e organizar a pesquisa de campo supracitada. Os subgrupos da disciplina foram concebidos e explicados pelo pesquisador Armindo Bião²¹,

21 Doutor em Antropologia Social e Sociologia Comparada pela Sorbonne, Armindo Bião foi o primeiro Coordenador do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas- PPGAC/UFBA (1997/2003), primeiro Presidente da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas-ABRACE (1998/2002), na

que também formulou os princípios adotados, de maneira geral, pelos pesquisadores dessa área. Trata-se de focalizar os elementos da cena presentes nas manifestações espetaculares, considerando os contextos sociais onde eles são produzidos; estabelecer o diálogo com as pessoas que realizam a cena espetacular para assegurar a possibilidade de intercâmbio entre pesquisadores e artistas; e colher informações juntos aos participantes e lhes dar retorno, posteriormente, através de um relatório escrito.

Estes princípios já estavam (intuitivamente) sendo colocados em prática por mim e ressalto que, desde o primeiro momento, eu tinha a certeza que somente o contato direto com meu “objeto” de estudo me traria a competência, ou seja, apenas as experiências e as práticas permitir-me-iam a plena consecução deste projeto.

Pergunto-me: sem transitar da cidade para a aldeia, como eu poderia observar, participar e obter informações sobre a realidade dos atores sociais que participam e protagonizam o *rito Perti ou Yótyōpi*? Assim, reitero que viajar para escrever foi parte fundamental da pesquisa, pois cada local, cada vivência serviu para a construção de conhecimento e de reflexões pessoais.

Segundo Fábio Dal Gallo²² (2012), o pesquisador se desloca ao encontro do “outro” fisicamente por meio da viagem, processo que permite o contato com outra cultura. O corpo do pesquisador imita o corpo do ator social, que tenta aprender e aproveitar experiências, usos, costumes, enfim, uma rede de conhecimentos que contribuem também para o seu desenvolvimento humano. Desta forma, “o pesquisador em Artes Cênicas ao mesmo tempo que, por meio do seu trabalho, está produzindo conhecimento, está vivendo e pesquisando junto “com” a pesquisa e não “sobre” a pesquisa” (GALLO, 2012, p. 18).

Pesquisar e brincar “com” o *hotxuá* Ahpracti, a partir da etnocenologia, é vivenciar múltiplos caminhos, é descobrir as potencialidades, a espetacularidade dos corpos que surgem no instante, é ver a sombra dos corpos na areia, é ouvi-lo, levá-lo a minha casa, conhecer a sua casa, sua família, caçar com ele, cantar, comer, dormir, brincar e me banhar no rio. Enfim,

qual coordenou o Grupo de Trabalho de Etnocenologia, de 2007 a 2011. Atuou nas áreas das Artes do Espetáculo (Etnocenologia, interpretação teatral, teatro de cordel, treinamento com máscaras) e da cultura baiana (matrizes estéticas e relações internacionais).

22 Fábio Dal Gallo é orientador desta pesquisa. Possui Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2009), Mestrado em Ciências Sociais e Graduação em Economia pela Alma Mater Studiorum Universidade de Bolonha, Itália, (2005). É professor Adjunto da Escola de Teatro da UFBA e docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Tem experiência na área de Teatro na Educação e Processos Educacionais em Artes Cênicas com ênfase em Arte-Educação, Teatro em Comunidades, Improvisação, Jogos, Circo e Teatro de Rua. Atua como Coordenador de Área do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID/UFBA).

é se embrenhar no “corpo do objeto” pesquisado. Este aprendizado me leva ao confronto com novos desafios, diferenças, semelhanças e olhares, na condição de conhecer o “outro” e a mim mesma. Esta vivência torna-se, conseqüentemente, um processo reflexivo.

A palavra etnocenologia evoca alguns significados, explicados pelo pesquisador Jean Marie Pradier²³ e por uma versão desprezenciosa, criada pelo artista pesquisador Makários Maia Barbosa, cantada em verso encantado e cordel²⁴.

Skenos é tomado aqui no seu sentido arcaico para evocar o corpo humano e a sua relação dinâmica com a alma. *Etnos* destaca a extrema diversidade das práticas e seu valor fora de toda referência de um modelo dominador. O sufixo *logia* implica em idéia de estudo, de descrição, de discurso, de arte e de ciência (PRADIER, 1999, p. 9).

Doutores da freguesia
A real definição
No radical, no bordão
“Etnocenologia!
Mostra bem a serventia
Da *mistura* e da razão
Eis a matriz, o brasão:
Se é ciência, é “*Logia*”,
Se vem do povo, “*Etnia*”,
“*Ceno*” é arte, corpo, ação (BARBOSA, 2007, p.378).

Trata-se de uma disciplina recente, internacional e interdisciplinar que identifica que o caráter espetacular é inerente às expressões humanas. A disciplina “surge de uma expectativa, de uma oposição a hábitos, de uma recusa a ideias prontas e do prazer da descoberta” (PRADIER, 1999, p. 9); dedicada às artes do espetáculo e aos comportamentos e práticas espetaculares humanos organizados, a etnocenologia é “uma ciência da presença do vivo, devotada à descrição dos comportamentos emergentes fundadores de identidade” (PRADIER, 1999, p. 11).

Em 1995, a disciplina foi motivo de um primeiro colóquio internacional, na sede da UNESCO e na *Maison des Cultures du Monde*, em Paris, França. Muitos colóquios aconteceram nos anos seguintes e são realizados atualmente, motivando publicações de pesquisadores e a realização de diversos seminários em diversas cidades e universidades

23 Doutor em Psicologia e Letras, responsável pela Equipe de Pesquisa Comportamentos Humanos Espetacularizados (C.H.S.O), professor da Universidade de Paris 8.

24 A literatura de cordel é um gênero literário muito conhecido, escrito frequentemente na forma rimada. Os autores, ou cordelistas, recitam esses versos de forma melodiosa e cadenciada, acompanhados de viola, como também fazem leituras ou declamações muito empolgadas e animadas para conquistar os possíveis compradores.

como: Cuernavaca, Morelos, México; Universidade Federal da Bahia, em Salvador e Universidade Federal de Belo Horizonte em Minas Gerais, no Brasil e Paris VIII e Paris X, na França.

Para Pradier (1999), a etnocenologia introduz a descoberta do múltiplo na unidade de espécie, o sutil na diversidade, no mais profundo enigma da vida e de seu respeito apaixonado. Segundo Bião, a disciplina amplia, de modo geral, os horizontes teóricos da pesquisa científica e artística e, de modo específico, para o trabalho dos pesquisadores dedicados às artes do espetáculo, porém:

Nessas artes, não estão considerados somente o teatro, a dança, o circo, a ópera, o *happening* e a performance, mas sim, também, outras práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, dentre os quais alguns os rituais, os fenômenos sociais extraordinários e, até, as formas de vida cotidiana, quando pensadas enquanto fenômenos espetaculares (BIÃO, 2009, p. 47).

A disciplina contempla desde o teatro dito convencional e ocidental aos eventos espetaculares realizados por diversas culturas e que trazem, durante décadas ou mesmo séculos, como afirma o pesquisador Érico José Souza de Oliveira²⁵, uma organicidade que perpassa gerações e se transforma em sua relação com o cotidiano e com a dinâmica da sociedade em que se insere.

O conceito de espetacular dentro da etnocenologia é apresentado de forma ampla. Segundo Pradier, deve-se entender como “uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço e de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar” (PRADIER, 1999, p. 7), o oposto do que é comum, trivial, sem grandes “atrativos” para convocar a percepção do outro.

Este termo não se reduz, portanto, ao elemento visual, mas se relaciona ao coletivo das possibilidades de percepção humana, incluindo em seu cerne as diversas dimensões que constituem o humano, sejam elas físicas ou espirituais.

Trata-se de formas espetaculares próprias de um povo que a codifica e transmite, revelando a expressão particular de sua cultura. Para compreender isto, basta que se olhe atentamente as atividades de diversas épocas e civilizações para percebemos que, independentemente da situação cultural e política ou da estrutura socioeconômica pela qual

²⁵ Ator e diretor, graduado pela Universidade Federal de Pernambuco-UFPE, mestre e doutor pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, com estágio doutoral em Paris Nanterre, com bolsa da CAPES. Atualmente é professor da Escola de Teatro da UFBA.

atravessou cada episódio histórico, “a festa, a diversão, o jogo, o teatro e a brincadeira cumpriam e seguem cumprindo seus papéis de apaziguadores, relativizadores, reinventores e inversores das inúmeras tensões coletivas” (OLIVEIRA *apud* BIÃO, 2007, p. 222). Para Oliveira, a etnocologia vem abraçar noções como festa e jogo sem a intenção de suprimi-las, mas numa perspectiva de comunhão de valores na condução rumo ao campo da teatralidade e da espetacularidade.

Sobre teatralidade e espetacularidade, proponho um quadro para facilitar o entendimento destes termos, dedicado ao mundo dos objetos da etnocologia (elaborado por Bião). Nesta proposta preliminar, o pesquisador se dedica a construir um léxico para a etnocologia.

	<u>Teatralidade</u>	<u>Espetacularidade</u>
Originada:	Do vocábulo grego	Do vocábulo latino
Categoria reconhecível	Em todas as interações humanas (que ocorrem por que seus participantes organizam suas ações e se situam no espaço em função do olhar do outro)	Em algumas interações humanas (se percebe a organização de ações e do espaço em função de se atrair e prender atenção e olhar de parte das pessoas envolvidas)
Acontece	Em todas as interações mais banais e cotidianas	De modo, em geral, menos banal e cotidiana
Do ponto de vista das pessoas envolvidas na interação: atores e espectadores ²⁶	Agem, simultaneamente , como atores e espectadores	Pode-se perceber uma distinção entre atores e espectadores
Consciência reflexiva de que cada participante age e reage em função do outro	Pode existir de modo claro ou difuso ou obscuro	A distinção é maior, geralmente mais visível e clara
Trata-se de	Hábito cultural enraizado	Uma forma habitual

²⁶ Tais vocábulos do mundo do teatro são usados por Bião e também por mim, neste trabalho, de modo metafórico.

	individual e coletivo	eventual (ainda que para parte das pessoas envolvidas possa ser se tratar de um hábito cotidiano)
--	-----------------------	--

QUADRO 1- Teatralidade e Espetacularidade

Assim, segundo Bião (2009), a teatralidade seria o jogo cotidiano de papéis sociais e pertenceria, sobretudo, ao domínio dos ritos de interação de ordem íntima e pessoal; a espetacularidade, a colocação em cena extracotidiana de relações sociais que têm lugar nos espaços sociais e públicos.

O *hotxuá* está presente no cotidiano e também nos rituais (extracotidianos), contudo no ritual *Perti* ou *Yótyōpi* sendo o que ele é no cotidiano e também (como se verá na etnografia desta festa), “atuando” com o corpo e em grupo de outras formas (visto que somente neste ritual os *hotxuás* da aldeia se reúnem no centro do *kà*), como por exemplo, imitando a flor da abóbora, entregando as batatas-doce ao menino que exerce a função de atirá-las no ritual, cantando cânticos específicos do ritual, dentre tantas ações.

Tanto a teatralidade quanto a espetacularidade estão presentes e se entrecruzam na função social exercida pelo *hotxuá*, bem como contribuem para a coesão e a manutenção viva da cultura, porque a etnocenologia revela os saberes silenciados historicamente pelo poder hegemônico, embora continuem presentes nos rituais, festas. Não se tratam de expressões exóticas, mas de práticas culturais que, como se verá neste capítulo, se renova a cada ano e a cada momento.

Desta forma, a etnocenologia percebe que existem universos a serem explorados em termos acadêmicos, e assim, amplia o espaço para a integração num *corpus* conceitual, manifestações e comportamentos que, como afirma Oliveira, não estão contemplados nos limites curriculares das Artes Cênicas, produzindo, assim, motivação singular a esta disciplina.

Dentro deste cruzamento de palavras e da formação de um vocabulário epistemológico específico para a etnocenologia, chega-se aos objetos supracitados desta disciplina, sendo objeto o campo de pesquisa, o fenômeno “espetacular” de interesse. Na sequência, uma definição mais detalhada acerca dos três conjuntos ou subgrupos da etnocenologia: objetos substantivos, adjetivos e adverbiais.

Os objetos substantivos seriam aqueles criados, pensados e produzidos pelas comunidades nas quais ocorrem, “(...) com atos explicitamente voltados para o gozo público e coletivo, enquanto atos concretos de realização reconhecível por todos como “arte”, em seu sentido o mais gratuito e simplificado, tendo como função precípua o divertimento, o prazer e a fruição estética (BIÃO, 2009, p. 52). Bem como, em última instância, o conforto comunitário, menos compromissado com outras esferas da vida social.

Os fenômenos adjetivamente espetaculares são denominados como ritos espetaculares. Compreende o campo dos “rituais religiosos e políticos, dos festejos públicos, enfim, dos ritos representativos ou comemorativos” (BIÃO, 2009, p. 53). Nesse grupo de objetos, ser espetacular seria uma qualidade complementar, como afirma Bião, imprescindível para sua conformação, mas não substantivamente essencial. Em outras palavras, ser espetacular, nesta categoria, é uma qualidade simplesmente acessória, embora intrínseca.

Diferenciar esses dois grupos, nos alerta o autor, é um exercício teórico-conceitual complexo e delicado, sendo cabível considerar a possibilidade de interfaces, de cruzamentos e de transgressões de fronteira e “sempre que assim for o caso, nomear e descrever esse pertencimento talvez duplo, ou não claramente uno” (BIÃO, 2009, p. 53).

Neste ponto, eu apresento a hipótese deste item: o *hotxuá* pertence não somente a essas duas categorias, mas também à terceira, os objetos espetaculares adverbiais, que são os fenômenos da rotina social, consideráveis espetaculares, a depender do ponto de vista de um espectador, a partir de atitude de estranhamento que os tornaria extraordinários para um pesquisador.

Discutir este fenômeno social à luz da etnocologia tem como objetivo potencializar as discussões com relação à disciplina, bem como demonstrar que é inapropriado encaixar um fenômeno social tão complexo dentro de um único subgrupo, ou seja, a possibilidade de cruzamentos e interfaces (como nos autoriza a etnocologia) potencializa uma série de reflexões para a discussão do tema e, para as Artes Cênicas, claramente sujeita a equívocos e idiosincrasias.

Nesse trajeto ainda muito jovem, de acordo com Bião, nada pode ser considerado como definitivo e a criação dos subgrupos é: “(...) sem dúvida, de uma primeira proposição de organização, que poderá ser revista a partir das críticas e aportes que porventura apareçam e serão bem-vindos” (BIÃO, 2009, p. 11). Assim, o mestre autoriza os pesquisadores a adentrarem nesta aventura conceitual, metodológica, guiada pelo corpo que habita a festa, de um corpo configurado como eixo de relação com o mundo, que se converte no elemento mais importante do evento espetacular.

O corpo é o lugar onde se constituem e propagam as significações. É o corpo que, manifestando-se por uma teatralização, põe em cena a ação de um drama. As necessidades do corpo como o beber, o comer, o jogo de sedução, o vestir-se, o travestir-se, desdobrando-se em outras manifestações (MENDONÇA, 2008, p.63).

Fui contaminada e motivada por este corpo festivo, que coloca em “cena” a ação de um “drama”, que significa, para Jean Duvignaud²⁷, a teatralização coletiva da existência. Como pesquisadora, arte-educadora e palhaça, pude observar, aprender, brincar e me divertir com o *hotxuá*, assim como me dedicar a estudar um universo distinto do meu e da palhaçaria que eu conhecia, a partir da análise de seus elementos constituintes e não de um prisma que ignora o contexto na qual ele se insere.

Assim, busquei apreender o universo do *hotxuá* e suas inúmeras derivações, organizando metodologicamente a pesquisa de campo, sob uma ótica etnocenológica, o que me estimulou, sobretudo, a um cuidadoso olhar de artista da cena, ampliando os horizontes da pesquisa através da interseção deste horizonte com outras disciplinas afins. Dentre elas a Antropologia Cultural e suas subáreas, denominadas Etnografia e Etnologia²⁸. Além da importância de uma significação dentro de um contexto maior, que é o mundo que compõe e é composto pelo ser humano.

Para isso, é necessário estar atento ao diálogo que se deve estabelecer entre o universo acadêmico e o do “outro”, com o fim de, como afirma Oliveira, neste contato, os dois lados poderem usufruir do processo inevitável de trocas culturais, que

[...] ora rediscute as informações colhidas através dos próprios praticantes, ora corrobora ou acrescenta, a partir de outros olhares-teóricos que venham a contribuir ou elucidar o pensar do outro em seu caráter espetacular na tentativa de, mais que objetivar uma descrição do evento, refletir sobre sua importância na estrutura sócio-cultural de quem o pratica (OLIVEIRA, 2008, p. 81).

27 Escritor, crítico de teatro, sociólogo, dramaturgo, ensaísta, cenógrafo e antropólogo, francês, dirigente máximo da Maison des Cultures Du Monde, considerado por Armindo Bião como mestre e referência maior no campo da Etnocenologia.

28 A etnografia busca descrever minuciosamente as culturas e suas formas específicas de ser, a etnologia é o estudo desses povos por via de comparação através das etnografias existentes. Segundo a pesquisadora Marina de Andrade Marconi, Etnografia, Etnologia e Antropologia não constituem três disciplinas diferentes, são de fato, três etapas ou três momentos de uma mesma pesquisa. Mais informações: MARCONI, Marina de Andrade e PRESOTTO, Zélia Maria Neves. Antropologia: uma introdução. São Paulo: Editora Atlas, 2001.

Assim, como dito anteriormente, a etnocenologia passa a proporcionar uma estratégia metodológica, um encontro teórico e artístico sobre as práticas culturais. Esta é a proposta de análise do *hotxuá*, que pode ser encontrada em diversas instâncias, baseada em uma perspectiva que busca absorver também o olhar do outro, no caso, dos *hotxuás* e dos Krahôs e que será desenvolvida a partir da descrição e da busca pelo entendimento do ritual e da rotina social extraordinária do objeto.

4.2 *PERTI OU YÓTYÕPI*: FESTA DA BATATA

O primeiro evento tratado descreve e reflete sobre o ritual Krahô onde o *hotxuá* é o “personagem principal”. Antes, porém, devo alertar que mesmo eu prolongando a minha permanência nas aldeias, nunca chegarei a dispor de dados completos sobre o rito, porque não há uma relação entre cada rito e um só mito, “(...) na verdade há um grupo de mitos e um grupo de ritos, mas cada um desses ritos se relaciona com todos os mitos e cada mito também se relaciona com todos os ritos” (MELATTI, 1978, p. 338).

Infere também que trata-se da descrição de um rito que eu pude ver pessoalmente uma vez. Contudo, os relatos de Melatti (1978), Reis (2011), Lima (2010) e o documentário de Sabatella (2009) sobre o mesmo, além da imensa ajuda dos Krahôs, que estavam sempre dispostos a conversar, explicar e contar mais detalhes sobre o ritual e o *hotxuá*, contrabalancearam e enriqueceram meu entendimento e exposição. Além disso, a cultura Krahô, como de qualquer povo é inesgotável, sendo assim, o aconselhável, como afirma Melatti, é publicar a pesquisa que se tenha feito a fim de auxiliar outros pesquisadores que, sob novas perspectivas, queiram continuar a tarefa de compreendê-la.

No decorrer da etnografia, observam-se imagens fotográficas que eu considero um rico instrumento de informação das micropaisagens formadas no campo de investigação. O uso da fotografia e da filmagem ajudou-me a elucidar, “ilustrar”, subsidiar e enriquecer o entendimento de aspectos do ritual que, muitas vezes, tive dificuldade de traduzir em palavras. Também me ajudaram a lembrar a observação do campo, identificar outras situações ocorridas que foram percebidas no momento.

É importante ressaltar que são utilizadas diversas palavras do campo das Artes Cênicas (cena, personagem, atuação, cortejo, público, espectadores, ator-diretor) e da etnocenologia (anteriormente descritas), cujos termos, na etnografia do ritual, apresentam-se metaforicamente e, por isso, na maioria das vezes, elas se encontram entre aspas.

Diferentemente de quando as uso no Encontro de Palhaços, onde, de fato, tratou-se de uma apresentação, sem cunho ritual, embora a espiritualidade esteja intrínseca no corpo do *hotxué*.

Ciente de que existem lacunas a serem preenchidas e que posso incorrer em erros de interpretação solucionáveis, principalmente, com o retorno a campo e com a disponibilização deste material para a leitura de professores indígenas Krahô, inicio esta parte da dissertação.

A princípio, o que significa rito? O rito é a forma com que o homem irá rememorar, periodicamente, a história mítica de sua etnia, aprendendo não apenas as coisas que vieram à existência, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem, ou seja, o que aconteceu na “origem” pode ser repetido através do poder dos ritos, como afirma Eliade (2002), o indivíduo evoca a presença dos mitos e torna-se contemporâneo deles.

Para Richard Schechner (2012), o ritual é a memória de um povo que canta, dança e se move, “rituais são memórias em ação, codificadas em ações” (SCHECHNER, 2012, p. 49). Essa memória não está somente nas lembranças ou no plano das ideias, mas existe através do corpo e também pelos objetos e símbolos ou códigos utilizados ao longo do “ato ritual”. O “ato ritual”, segundo o autor não é como o hábito, não é repetido apenas por necessidade. Contudo, é realmente complexa a delimitação precisa de quais substratos da vida cotidiana podem ser considerados hábitos e o que, de fato, é ritual.

Ao longo de minha vivência com os Krahôs, *in loco*, não consegui delimitar com precisão as ações que os Krahôs consideram como rito. Diante do tema exposto, o que teriam os próprios Krahôs a dizer?

Segundo Pedro Penõ, toda e qualquer festa se aplica o termo *amnikhi*, palavra que significa “alegria” e que “pode ser usada em frases tais como *i mã amnikhi* (eu estou alegre) (MELATTI, 1978, p. 14), ou seja, o que chamamos de rito, os Krahôs consideram como *amnikhi* [festa=alegria=rito]. Assim, o rito que aqui será descrito, os Krahôs consideram como “festa” ou, como também costumam chamar no português sertanejo, “arrumação”.

O fato é que o meu olhar pode interpretar como *amnikhi*, aquilo que é trivial, como a cantoria das mulheres, acompanhadas pelo *padré* e pelos homens na madrugada no *kA*, nos dias que sucederam ao rito. Ao refletir sobre o assunto, penso que se entra e se sai de um (rito) e de outro (cotidiano) livre e insensivelmente. Porém, não de modo intacto, não contaminado; entre uma e outra esfera fluem e refluem interferências múltiplas, de duradouros efeitos.

Segundo Castro (2014), as relações entre festa e vida cotidiana estão permeadas por paradoxos que se revelam na dimensão de ruptura e de continuidade. Em resumo, por processos sociais e culturais que “ora convergem para continuidade das experiências com a

festa, ora para ruptura da cotidianidade com o momento da festa, mas favorecendo a abertura de novas formas de se encarar festa e cotidianidade” (CASTRO, 2014, p.27). Isto quer dizer que a fronteira entre a festa (ritual) e o dia a dia é demasiado tênue.

Dando sequência, o que significa literalmente o nome do ritual tratado chamado: *Perti ou Yótyōpi*, também conhecido por Festa da Batata? O termo é constituído pelos elementos *pere*, que significa “tronco”, mais o sufixo aumentativo *ti*. Pode ser traduzido, pois, por “tronco grande”. Já o termo *Yótyōpi* é formado pelos elementos: *yóy* (batata-doce), *yō* (elemento de ligação) e *pi* (que significa madeira ou árvore); é, pois, o “tronco ou tora da batata-doce”.

O primeiro termo está de acordo com as grandes dimensões das toras com que os índios correm neste rito; o segundo indica que estas toras são feitas de madeira e não de estipe de palmeira e que estão ligadas à colheita de batata-doce (MELATTI, 1978, p. 185).

A época apropriada para a realização deste rito, como dito anteriormente, é o mês de abril, porém, neste ano, bem como em anos anteriores, tem acontecido em maio por causa do Dia do Índio, “comemorado” no dia 19 de abril. Esta data tem sido usada pelos indígenas de todo Brasil como um dia de reflexão sobre os valores culturais de seus povos, discussão sobre seus direitos e exposição e reivindicação dos mesmos. Assim, tive a oportunidade de assistir este ritual no dia 6 de maio de 2014. Cerca de dez dias antes, todavia, já estavam acontecendo os preparativos para a festa, como o corte e a preparação das toras para a corrida que inauguraria o rito. Só podiam cortar as toras, bem como prepará-las os *hotxuás* e *hotxuarés* (*craré hotxuá*) da aldeia.

No dia 1 de maio, estive presente meio à mata, onde havia sido derrubada uma árvore jequitibá, junto ao divertido grupo de *hotxuás* e *hotxuarés*, eram eles: Ismael Ahpracti, Juarez, Roberto Carlos, Mário (ver figura 12), Hugo, Paulo e o *craré hotxuá* também chamado Ahpracti (ver figura 13). Infelizmente não foi possível anotar seus nomes *mehi*. Todos, muito habilidosos, revezavam o trabalho árduo de retirar a casca da madeira e em seguida esculpir todo tronco até obterem duas toras iguais para o ritual. Elas deviam possuir o mesmo tamanho, largura e cavidade nas suas extremidades com a mesma profundidade e diâmetro. Ahpracti me contou que ultimamente eles têm feito algumas trocas com os sertanejos, para que eles derrubem o tronco com serra elétrica, o que os ajuda nesta arrumação, mas que todo o resto do serviço é feito somente pelos *hotxuás*. O *craré* Ahpracti auxiliou principalmente na

atividade de recolher as cascas das árvores e enterrá-las. No horário do almoço, nos dias combinados de trabalho, as mães de vários *hotxuás* se revezavam e cozinhavam bem como levavam a comida preparada na mata para o grupo.



FIGURA 13- *Hotxuá Mário medindo a tora Yótyōpi. Mário é neto do hotxuá Ismael Ahpracti e filho do hotxuá Paulo, casado com Carmelita Cupên, filha de Ahpracti.*

Fonte: Arquivos pessoais. Data: 01/05/2014

Durante estes dias, chegavam parentes vindos de outras aldeias para participar da festa, dentre eles dois convidados especiais *padrés*, ou seja, cantadores e grandes conhecedores do ritual *Yótyōpi*. Os *padrés* além de cantarem no ritual também iriam orientar o desenvolvimento do mesmo. Neste ano, a aldeia Manoel Alves encontrava-se sem cantador e com o objetivo de aprender os cânticos e realizar este papel na festa do próximo ano, o *hotxuá* Paulo, genro de Ahpracti, acompanhou os *padrés* lado a lado com seu maracá, durante todo o ritual.



FIGURA 14- *Hotxuaré Ahpracti*
 Fonte: Arquivos pessoais. Data: 01/05/2014

No dia 3 de maio, o filho de Ahpracti João Lucas Cahhi, eu e o *cupen* Thiago Araújo²⁹, também presente na aldeia para conhecer a festa, fomos no caminhão do Krahô Roberto, vereador e morador de Itacajá, até a aldeia Mangabeiras, recrutar Krahôs fortes que quisessem participar da corrida da tora da batata. Infelizmente, voltamos sem nenhum parente, eles estavam auxiliando suas esposas num torneio de futebol feminino que aconteceria na mesma data. Entretanto, muitos eram os Krahôs de Mangabeiras, convidados e já hospedados na casa de Ahpracti, a maioria deles, senhores (as) aguardando o dia da festa. Dentre eles, o próprio filho do Ahpracti, o João Lucas Cahhi, que mora e é professor na escola desta aldeia, sua esposa Luciana, seu *craré*, sogro, sogra e a irmã mais nova de Luciana.

Nos dias que antecederam o ritual, Ahpracti liderou várias caçadas, lamentavelmente, o grupo sempre retornava sem nada, a carne fazia parte dos preparativos do ritual e seria usada na preparação do *paparuto*. Felizmente, um dia antes do ritual, o prefeito de Itacajá, presente na aldeia, depois de um insistente pedido dos Krahôs, doou um boi para a realização da festa. Para contribuir com a festa, eu e Thiago compramos batatas-doces que seriam usadas no ritual, que se somaram às batatas colhidas nas roças, mas que não eram suficientes para a festa. Também demos de presente tecidos que foram costurados de acordo com a tradição,

29 Thiago Araújo é palhaço, antropólogo e esteve presente no I Encontro Internacional de Palhaços de Cataguases, ali conheceu Ismael Ahpracti e compartilhou conosco seu desejo em conhecer a Festa da Batata. Assim, conseguimos nos organizar e nos ajudar para a realização da viagem.

pelas mães dos meninos que assumiriam alguns “papéis” e realizariam ações específicas no rito.

Um dia antes da festa, os *hotxuás* carregaram as duas toras da batata para o rio, onde passaram a noite para ganhar mais peso. Foram necessários três Krahôs para transportar cada tora, como imaginar que no dia seguinte cada homem carregaria e correria com uma daquelas num dos seus ombros? Eu me encontrava encantada e abismada com os acontecimentos e com a força dos Krahôs.

Com a chegada do boi, Ahpracti dividiu as partes e distribuiu a todos os moradores da aldeia, em maior quantidade às duas famílias que ficariam responsáveis por preparar os *paparutos*. Eles seriam trocados no ritual entre estas famílias escolhidas, pois elas iriam oficializar um casamento que estaria próximo de acontecer entre seus membros. No final do rito, partes de cada *paparuto* seriam também divididas com cada família da aldeia.

Assim, no dia 6 de maio de 2014, pela madrugada, iniciou-se o rito *Perti ou Yótyōpi*. Eram três da manhã, quando o *padré* iniciou os cânticos com seu maracá, instrumento sagrado usado para marcar os tempos do compasso das diversas canções e que o ajuda na comunicação com os deuses e os ancestrais. Era noite de lua crescente, as mulheres cantavam dispostas numa fila única, ombro a ombro, voltadas para o nascente, como é de costume. Nos cânticos na madrugada as mulheres usavam, além do *cupentxê*, outro pano que perpassa costas e peito para proteger do frio. Os homens dançavam atrás do *padré*, voltados para o poente, espalhados pelo *kà*, ora andando, ora pulando. O *padré* sempre se posicionava um pouco à frente dos homens, cantava de frente para as mulheres, olhando para elas e cantando com elas. Em algumas canções, ele entoava, elas respondiam, noutras, ambos cantavam juntos. Às mulheres cabem alguns movimentos, ainda que permanecessem a todo tempo em fila, no mesmo lugar. Seus braços moviam-se, em alguns cânticos, dos ombros para a cintura, com os cotovelos levemente dobrados.

Neste ponto ressalto a vivacidade, agilidade e a energia do corpo do *padré*, um ancião que deveria estar próximo dos seus setenta anos. Sua voz era aveludada, forte e, aos poucos, diante das horas cantadas sem cessar, ela ia ficando rouca. Também me chamou atenção os seus olhos azuis cintilantes e seus cabelos brancos, visto que o cabelo dos *mehi*, mesmo com a avançada idade não embranquece por inteiro, apenas mechas, fios.

O céu, que parecia uma tela sem moldura, estava todo estrelado e era possível observar lentamente o ciclo que o Sol fazia, sereno, ao empurrar as estrelas e borrar a lua para a noite ir embora. Na girândola dos cantos, na fila com as mulheres, ao olhar para frente, se via o dia, para trás, a noite. Outros desenhos compunham esta pintura: galões de água e de café trazidos

pelos homens para as mulheres, chinelos nos pés que ajudavam a proteger o frio, crianças nos colos, lanternas e o brilho e o som barulhento dos foguetes invadindo o céu.

Neste dia, realizou-se um cântico que vi pela primeira vez, enquanto a fila de mulheres andava, na escuridão, na direção dos homens, não posso afirmar que se trata de um canto específico da Festa da Batata. Andava-se cerca de cinco passos a frente e parava, e assim sucessivamente, até o momento em que os homens ficaram “encurralados”, presos no pouco espaço do *kà* que lhes havia restado. Ali, a música aumentou seu ritmo, os homens pulavam mais animados, riam, gritavam e se chocavam uns nos outros ao manterem o ritmo e o andar de um lado para o outro. As mulheres continuavam entoando a canção, mas permaneciam “sérias”, como se estivessem ameaçando os homens, até que o *padré*, vendo-os debulhar-se em gargalhadas e sem espaço para se mexerem, parasse o cântico. É interessante que, só a partir daquele momento, podia-se distinguir quais eram os homens que estavam presentes no pátio. Com a escuridão, cantava-se na direção deles, sentia-se suas presenças, contudo, não era possível enxergá-los.

Assim, o sol trazia consigo, não somente o dia, mas a imagem dos homens, exceto claro, a imagem de Ahpracti. Ele já havia sido visto e ouvido desde o começo, por todos, nos poucos intervalos dados pelo *padré*, e ainda durante os cânticos, “interferindo” no ritual, passando entre as mulheres e fazendo suas piadas e brincadeiras. Contarei algumas, para que o leitor perceba que até o momento se trata, sob o meu ponto de vista, de uma espetacularidade adjetivada, ou seja, de um rito representativo, comemorativo, onde o caráter espetacular é uma qualidade complementar, acessória, porém, intrínseca; além de considerá-lo uma espetacularidade adverbial, afinal, para os Krahôs, as brincadeiras de Ahpracti durante os rituais e no dia a dia da comunidade são comuns, embora se tornem ações extraordinárias. Cheguei a pensar que sua interferência fosse parte do ritual, o que não deixa de ser, porém, a natureza das piadas demonstrará que se refere a um fenômeno da rotina social do *hotxuá*, que pode ou não acontecer naquele momento, estas ações são efêmeras.

Convém lembrar que, no ritual, muitas vezes, não está clara a distinção entre “atores” e “espectadores”, visto que costumam agir de forma simultânea, embora seja notório que, em determinados momentos, um ou mais “atores” tenha o foco da “cena”. Aqui por exemplo, o *hotxuá* é coadjuvante, e quem assume o papel de protagonista é o *padré*, que “atua”-utilizando um termo do teatro- como um “diretor- ator”, parecido com o que o encenador José Celso Martinez realizava no espetáculo *Acordes* (2012), onde ele regia a história, bem como narrava, guiava e orientava o grupo; um maestro cuja batuta era feita de carne, presença e verbo. Martinez e o *padré* Krahô são verdadeiros xamãs de suas “tribos”, com seus cabelos

brancos e corpos visivelmente desgastados pelo tempo, continuam regendo seus coros com seus corpos e sons. No caso dos Krahôs, configura-se um hábito cultural, enraizado, individual e coletivo, características essas da categoria “teatralidade”, que estão intrínsecas nos dois objetos supracitados da etnocologia. Por este viés, acredito que se existem xamãs no teatro, vê-se que também existe teatralidade e espetacularidade na aldeia.

Enquanto o *padré* cantava, Ahpracti passava perto das mulheres dizendo frases em Krahô, elas riam, se animavam, algumas respondiam, fazendo com que rissem mais, outras, porém, bem como o *padré*, mantinham a “melodia”, com o “espírito” visualmente modificado. O *hotxuá* e suas interferências são uma espécie de contraponto, como na música *Sem Palavras* de Chico Buarque, na qual, por cima de uma mesma melodia, são cantadas duas letras diferentes, simultaneamente.

Para que eu entendesse esta nova “canção”, foi de fato preciso saber a letra. Assim, perguntei à minha *tyj*, o que ele estava falando. Ahpracti estava fazendo piadas sobre as mulheres que não sabiam a letra da música e sobre aquelas que não foram ao pátio cantar. Segundo ele, as que ficaram em casa não foram porque as mães delas não as mandaram, como se as mulheres ainda fossem crianças cujas mães tivessem que acordá-las para cantar. Nota-se que não saber a letra das músicas e não ir ao pátio são atitudes vistas com “maus olhos”; dessa forma, para reafirmar as normas sociais o *hotxuá* as coloca à tona, usando da graça, do humor e da alegria.

Ao amanhecer ou no momento em que se via o sol por todos os lados, o canto cessou. Alguns Krahôs foram se banhar no rio, outros foram para suas casas tomar um rápido café e se pintar, ou reforçar sua pintura para o próximo momento do ritual. Na casa de Ahpracti, sua filha, Carmelita Cupên, pintava os homens com urucum nas pernas (do joelho para baixo, exceto o pé) e nos braços (do cotovelo até o punho). O que os diferenciava era a forma como eles se pintavam com o jenipapo, já que muitos usavam as pinturas características de suas metades, os *wacmejê* com listras verticais e os *catâmjê* com listras horizontais, enquanto outros usavam tipos distintos, como Ahpracti (ver figura 14 e 15).

O *hotxuá* tinha urucum nas partes pintadas como os outros homens, todo o restante do seu corpo, exceto o rosto, pés e mãos estavam pintados de jenipapo. Por cima do preto azulado, na região das coxas, peito e costas, sua esposa com as pontas dos dedos lhe fez algumas listras verticais. Tais listras não faziam referência ao partido a que pertence o *hotxuá*, primeiro porque são verticais e Ahpracti é *catâmjê*, segundo porque se tratava de listras finas, não grossas, como as que caracterizam as metades. No sulco que os Krahôs fazem na cabeleira à meia altura da testa, em torno da cabeça, menos atrás, onde o interrompem, sua

filha passou urucum. Ele também havia acabado de construir com palha, seu *hókheikhiék*, um diadema que tem na parte correspondente à testa, duas pontas em forma de V e o *iōkrétxe* no pescoço, cujo pendente, também de palha, cai pelo dorso.

Nota-se pela figura 14, que este foi um momento de descontração, Ahpracti como sempre fazendo todos rirem, e ele, claro, não se segurava diante das suas próprias “estupidezas” e gargalhava também. Nesta hora, sua esposa o mandava (rindo), ficar quieto, para que ele parasse de balançar e ela pudesse terminar de pintá-lo.



FIGURA 15 - *Hotxuá* Ahpracti se preparando para a corrida de toras. Ao lado esquerdo de Ahpracti, está sua esposa Maria Rosa Amxôkwjy e sua neta.

FIGURA 16 - Ahpracti e Amxôkwjy.

Fonte: Arquivos pessoais Data: 06/05/2014

Sáimos por um caminho radial na direção das toras, Ahpracti tinha duas batatas-doces nas mãos e falava algo com muita seriedade e concentração em Krahô, eu não sabia o significado das palavras, mas conseguia ler o seu corpo. Ele dizia que o que aconteceria a seguir era algo sério, de grande valor, imprescindível para a realização do rito, que deveria ser respeitado e que possuía uma série de significados que, com certeza muitos deles, eu não compreenderia, mas cada Krahô sabia de sua importância. Próximos uns cinquenta metros dos troncos, passamos pelo *padré* que já entoava uma espécie de “lamentação”. Ele parou de entoar as palavras no momento em que um integrante de cada metade foi testar em seu ombro

a tora da batata, foram precisos cinco Krahôs para erguer cada uma delas. Em seguida as colocou no chão, distantes mais ou menos um metro. Os Krahôs passaram um tempo as observando em silêncio até que dois *mehi*, lado a lado das toras, olharam-se e juntos rolaram-nas uma ao encontro da outra.

Seguidamente, o *hotxuá* Roberto Carlos, colocou um galho dentro da cavidade de cada tora. Na descrição de Melatti sobre esta cena do rito ele escreve: “Um dos corredores, por brincadeira, pois faz parte dos *mekhen* (“palhaços”), colocou um galho sobre cada uma das toras” (MELATTI, 1978, p.186). Segundo o Krahô Roberto, tanto Ahpracti quanto Roberto Carlos são, na verdade, *mekhens*. Ambos participam da Festa da Batata, cada um fazendo a sua parte, que incluiu imitar os frutos, os legumes e as plantas, como lhes fora ensinado no mito. Entretanto, fora da festa, ele me disse que o *hotxuá* “fica quietinho e o *mekhen* faz as palhaçadas fazendo o povo sorrir, qualquer hora, qualquer lugar ele está lá, só na Festa da Batata que o *hotxuá* faz aquelas palhaçada” (ROBERTO, 2014, entrevista)³⁰.

Num depoimento registrado por Lima (2013), dado por Pascoal Hapor Krahô, ele diz que “*hõxwa* é *ihken*, *ihken* é boboca, boboca é besta, que não fala, é mudo, não tem juízo. É *ihkenre* mesmo, que não presta: qualquer pessoa, coisa, comida que apodreceu. *Hõwxa* é *mehken*, que nem aleijado”.

Eu continuarei chamando-os de *hotxuá*, pois, foi desta maneira que eles se apresentaram a mim, o que não anula tal peculiaridade. Enfim, logo depois que o *hotxuá* Roberto Carlos colocou um galho sob a cavidade das toras, Raquel, a *pahí* mulher, começou a reforçar o urucum da pintura do *padré*, além de lhe amarrar o *xy* (instrumento musical e ornamento), na região das panturrilhas (ver figura 16).

Em seguida o *padré* realizou uma “cena” ao redor das toras que muito me emocionou. Ele batia com força o pé direito, onde estava o *xy*, num compasso lento, seu cântico era sussurrado, mais parecia uma conversa emocionada, entre ele e as toras, em alguns momentos, ele parecia chorar. Seus movimentos eram variados, embora seu corpo permanecesse inclinado na direção das toras. De tempos em tempos, ele parava e olhava para elas, levando seu ouvido o mais próximo da sua superfície, era como se elas estivessem conversando com ele, e ele as ouvindo. Noutro momento ele estendeu seus braços por cima delas e, ao retorná-las para si, manteve suas mãos em seu peito. Foram duas lentas voltas. No segundo giro, Ahpracti e outro *mehi*, pertencente à metade oposta do *hotxuá*, começaram a falar em voz alta

30 Entrevista de Roberto Krahô, filmada e concedida a mim, no dia 6 de maio de 2014 (vide apêndice).

indicações sobre a corrida e sobre este momento do rito, bem como mensagens de entusiasmo para os corredores de suas respectivas metades.



FIGURA 17 - *Padré* “cantando” para as toras
 Fonte: Arquivos pessoais. Data: 06/05/2014

Antes de se iniciar a corrida, um menino, com colares de miçanga no pescoço, atirou uma batata-doce em cada um dos dois *Krahôs* que se posicionaram a frente das toras (cada um pertencente a uma das metades). Logo em seguida o *padré* iniciou um cântico animado e todos começaram a se posicionar. Um menino e uma menina tomaram os pequenos galhos que estavam dentro das cavidades, deixadas pelo *mekhen* e começaram a correr. Acredito que cada deles possui um nome pessoal específico que lhe atribui estes papéis no ritual.

Na sequência os homens deram início à corrida com as toras. As mulheres, embora não conduzissem toras nesta corrida, acompanharam os corredores até chegarem ao pátio da aldeia, junto às crianças e todos os convidados *cupen* e *mehi* que estavam presentes. Quem deu a partida entre os *catàmjê*, foi o *hotxuá Paulo*, que saiu na frente, inclusive, neste ano, os vencedores da corrida foram os *catàmjê*, partido de *Ahpracti* e *Paulo*.



FIGURA 18- Homens correndo com as toras
 Fonte: Arquivos pessoais. Data: 06/05/2014

Assim que as toras chegaram ao pátio, dois *paperutos* foram trocados entre duas casas, foi desta mesma maneira que aconteceu na descrição de Melatti. Esta troca indicava que o casamento entre os jovens das determinadas famílias era de fato reconhecido pelos seus parentes. Em 2014, as casas dos parentes ficavam em lados contrários, os *paperutos* eram enormes, sendo carregados por quatro membros de cada família, que se entrecruzaram exatamente no meio do *kà*. O restante da aldeia ficou em silêncio, observando de longe, ouvia-se somente o *padré* entoando um cântico sozinho no centro do pátio. Nesta cena era luzente a distinção entre “atores” e “espectadores”, como era visível a consciência reflexiva de que cada participante agia e reagia em função do outro.

Assim, no findar da troca, instantaneamente Ahpracti iniciou outra cena. Era um “desfile” tenso, de passos rápidos ao redor da aldeia, no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio (ver figura 18). O grupo era liderado por Ahpracti, junto a outros três jovens Krahôs. Um deles era seu neto Mário, também *hotxuá*, o outro, filho do antigo cacique Getúlio, que não é *hotxuá*, o terceiro, eu não soube identificar. Juntos, deram duas voltas ao redor do pátio, entoando um cântico com voz suspirada, pesada e de cabeça baixa. As parentas maternas os acompanhavam, carregando cabaças cheias de água com a qual molhavam os cantores, num ato que, segundo Melatti, simboliza a “solidariedade familiar” entre os consanguíneos. Uma mulher colocou um tecido ao redor do pescoço de Ahpracti e em seguida o tirou, este presente foi usado mais tarde por outro menino.

Para Lima (2010, p.136), os indivíduos que desfilam neste momento do ritual possuem nomes pessoais que os permitem estar ali e cada um pertence a um grupo ritual específico, são

eles: *Porihkrê*, *Jêjê* e *Pycaicô*. As músicas cantadas, segundo Raimundo Zezinho Krahô, são três: *Cuntum jarihô* (música da capivara barba branca, que fica embaixo da árvore *pycajcô*), *Porikré* (música do peixe Cutáp, de cara pintada) e *Jêjê* (música da lembrança do tempo passado, dos bisavôs que já morreram). Não se sabe se os nomes das músicas correspondem aos nomes dos grupos rituais, nem a sua tradução. Questões a serem exploradas futuramente.



FIGURA 19- Desfile dos “personagens”-solidariedade familiar
Fonte: Arquivos pessoais. Data: 06/05/2014

O grupo era observado pelos Krahôs ao redor do caminho, o público observava os personagens, que agiam sem levar em conta a “plateia”, através de uma divisória translúcida, que, no teatro, chamamos de quarta parede. Os homens da aldeia que participariam da cena seguinte aguardavam o final do “desfile”, divididos em dois grupos, posicionados em lados opostos da aldeia.

Em 1971 vi, após o desfile dos personagens e da troca de paparutos, uma cena que não ocorreu em 1967: as metades *Khoikateye* e *Harãkateye* se defrontaram no pátio, dando gritos agudos, e foram se aproximando uma da outra, ameaçando-se mutuamente, até se juntarem no meio do pátio, dispersando-se (MELATTI, 1978, p. 189).

Foi exatamente essa cena que eu presenciei após o desfile dos personagens. Por conseguinte, incluirei alguns detalhes que contribuirão para a construção do imaginário acerca da participação dos “atores e espectadores” neste momento do ritual, que, de antemão,

quebraram o ritmo instaurado pelo desfile, potencializando a trama rítmica. Se existia uma quarta parede na cena anterior, aqui se pode dizer que ela foi rompida.

Trava-se um duelo entre os *catàmjês* e os *wacmejês*³¹, onde cada metade possuía em torno de 40 membros e um jovem líder, protagonista deste momento do ritual. Entraram primeiro, pelo caminho radial que dava ao pátio, os *catàmjês*, dos *wacmejês* ouviam-se apenas gritos agudos que imitavam as aves, como um grito de guerra (ver figura 20). A liderança era gestual e vocal, feita com o corpo e com gorjeios, na seguinte sequência: o líder andava, o grupo andava, ele parava, todos paravam, ele gritava, todos batiam com os pés no chão (ver figura 19). O andar era feito com os joelhos levemente dobrados, braços soltos ao longo do corpo e olhar fixo para frente. Quando cessavam os gritos do líder *catàmjê*, seguido do som dos batidos dos pés no chão de todo grupo, ouvíamos ao longe a resposta dos *wacmejês*. Este som, feito pelos líderes, podia ser ouvido à grande distância. Os grupos se aproximaram e ficaram um de frente para o outro, parados, no limite entre o fim do caminho radial e a entrada do pátio. Os líderes se olharam e, em silêncio, por um impulso sincrônico dos corpos, entraram no pátio circular da aldeia, ficando bem próximos. As duas metades permaneceram se olhando, o público se aproximou e fez um círculo ao redor dos grupos.

Os espectadores, neste momento, participavam ativamente da cena, visto que no ritual o espectador é sempre participante (o que não invalida a relação estabelecida entre atores e espectadores), começou a instigar os atores, favorecendo o clima de suspense e tensão. Todos se aproximavam para ver o que iria acontecer, inclusive um Krahô me puxou pelo braço, conduzindo-me para um lugar onde pudesse ver melhor o clímax da cena: *-Paxen! Por aqui ce vai ver melhor!*

Um integrante de cada partido foi ao centro e eles simularam uma “luta”, na qual um Krahô pegou nos braços do outro e ambos tentaram empurrar o seu oponente para o outro lado. Quando retornaram aos seus grupos, os líderes incentivaram os demais a provocar seus “oponentes”, até que uns avançaram na direção dos outros, trocando de lugar. Nessa passagem, eles se esbarraram, provocavam, brincavam um com o outro, o clima de tensão fora substituído pelo deboche e pela graça. Alguns gritavam: *- Sai, sai, sai!* O público diante dessa “andança” também resolveu trocar de lugar e literalmente tomar partido, escolhendo um dos grupos para seguir. Viam-se crianças passando e correndo pelo meio, idosos cruzando o

31 Segundo Melatti, este duelo aconteceu entre as metades chamadas *khoikateye* e *harākateye*, entretanto, *Ahpracti* me disse que se tratavam dos *catàmjês* e os *wacmejês*. Ele inclusive instruiu Thiago a ficar do lado de seu *ketj*, pois ambos eram *catàmjês*. Tal afirmação também é verdadeira, porque era possível ouvir no rito, os gritos feitos pelos líderes das metades, associados às aves referentes a cada metade: *wacmejês* (rolinha) e *catàmjê* (gavião).

espaço lentamente, até os *cupen* presentes se movimentaram. Ninguém ficou parado. Esta cena terminou como começou: cada grupo de um lado, se olhando fixamente, contudo, de lados trocados e duplicados de tamanho, visto que os espectadores passaram a integrar um dos partidos. As mulheres em sua maioria permaneceram observando a cena das extremidades do pátio.



FIGURA 20- Uma das metades respondendo ao líder
Fonte: Arquivos pessoais. Data: 06/05/2014

FIGURA 21- Líder à frente e metade oposta do outro lado do Kà (Pátio Central)
Fonte: Idem

Em seguida, todos voltaram a se reunir no centro do pátio, os Krahôs se misturaram, os corpos relaxaram e o *padré* iniciou um discurso que instruía a sequência do ritual. Ahpracti falou em seguida, por volta de cinco minutos, não posso afirmar que se limitou a dizer o que iria acontecer, a certeza que tenho é a de que ouvi várias vezes, durante a sua fala, a palavra *hotxuá*. Um Krahô presente, na tentativa de traduzir o que Ahpracti falava sussurrou para mim: - *Palhaço que ele vai mostrar*. A reunião terminou com falas curtas do *hotxuá* Roberto Carlos, de Secundo e, por último, Ahpracti.

Após sua fala final, Ahpracti conduziu todos os presentes, de mão dada com sua pequenina neta, Juciléia Wetrêr, até a casa da menina *witi*. A casa da menina *witi* é um ponto de reunião, de chegada das corridas de tora e se identifica com o pátio: “(...) é como que a presença do centro da aldeia na sua periferia” (MELATTI, 1978, 306). *Witi* é a moça ou o moço associado por excelência, escolhê-los é considerado como prestar uma homenagem. Tal fato marca o indivíduo para sempre, eles são respeitados e ninguém briga na presença deles.

Voltando à festa, convém notar que eram dez horas da manhã e os Krahôs estavam desde as três da madrugada realizando o ritual, ininterruptamente. Neste percurso (do centro do *Kà*, até a casa da menina *witi*), os homens emitiam um som em sequência aleatória, um seguido do outro, em tempos diversos. A figura 21 é uma partitura que tenta exprimir/traduzir o que eu ouvi e filmei nesse momento. Após chegarem à casa da menina *witi*, este som tomou outras proporções, era o primeiro som, que era alongado, emitido num crescente e em coro (ver partitura 2).

Vale ressaltar que as partituras aqui dispostas foram feitas pelo músico e ator Armando de Mendonça Filho³², especialmente para este trabalho.

The image shows a musical score for three voices, labeled 'Voz' on the left. Each voice part is written on a five-line staff with a treble clef. The notes are scattered across the staves, indicating an aleatory sequence. Each note is marked with a glissando symbol ('gliss.') and a dynamic marking of '(x)'. The notes are connected by lines, suggesting a sequence of sounds over time.

FIGURA 22-Partitura 1- Som aleatório emitido no caminho do *Kà* até a casa da menina *witi*
Fonte: Armando de Mendonça Filho

Na casa da menina *witi* as mulheres que desempenhavam papéis específicos neste ritual haviam preparado café com biscoitos de água e sal para todos. Com alegria e animação os Krahôs iam comendo, bebendo e mantendo os sons descritos acima, sem cessar. Notei que todos os *hotxuás* tinham batatas-doces nas mãos. Num repente, dois rapazes *mehi* apareceram com um pedaço de madeira roliço, segurado ombro a ombro. Eles usavam-no como um varal portátil, para pendurar os *cupentxê* sujos de algumas mulheres de cada casa que era “invadida” pelo cortejo de “esfomeados” que se formou (ver figura 23). Brincalhões, os Krahôs seguiram passando de casa em casa, além do pano, eles pegavam frutas, biscoitos, café, tudo que viam pela frente. A maioria das mulheres encontrava-se preparando o almoço e, mesmo ouvindo ao longe o som emitido pelo grupo, muitas eram surpreendidas e se divertiam

³² Músico, diretor musical, compositor e professor. Integra como ator e músico os grupos Palhaços Trovadores e Dirigível Coletivo de Teatro em Belém do Pará.

com o ocorrido. Alguns Krahôs capturavam alimentos que elas não queriam que fossem pegos, o que resultava numa cena cômica, da mulher correndo atrás do rapaz, dos outros rapazes tentando esconder ele e a comida que ia passando de mão em mão, de boca em boca. Muito divertido, um espetáculo! O mastro que ficava cada vez mais pesado era revezado pelos integrantes do grupo que improvisava com os que passavam.

The image shows a musical score for three voices (Voz) and three violins (V.). The top section consists of three staves for voices, each with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are marked with 'gliss.' and a circled 'X' below them. A dashed line with 'cresc.' below it spans across the bottom of the voice staves. The bottom section consists of three staves for violins, each with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are also marked with 'gliss.' and a circled 'X'. A dashed line with 'dim.' below it spans across the bottom of the violin staves. A small number '2' is written above the first violin staff.

FIGURA 23-Partitura 2- Sons emitidos em coro, no cortejo de recolhimento dos tecidos e dos *cupentxês* das mulheres.

Fonte: Armando de Mendonça Filho

Um *cupen* passou pelo cortejo com uma sacola cheia de bananas. Os Krahôs que estavam fora da casa que estava sendo “invadida” se olharam, depois para o homem, se olharam novamente (com um sorriso no rosto) e seguiram para perto dele. Ele olhou para os *mehi*, acuado, mas sorrindo, pensando que se tratava apenas de uma brincadeira. Até que um Krahô ameaçou pegar uma banana, todos riram e o *cupen* rindo sem graça, na tentativa de se livrar do grupo, quis seguir seu caminho, devagar. Coincidentemente, neste exato momento, o grupo que saía da casa com o mastro se deparou com a cena, eram uns sessenta Krahôs e um *cupen*, com foco nas bananas. Ouvi alguns *mehi* rindo e dizendo: - *Tem muito macaco aqui!* - *Pra pagar a conta tem que ir lá na FUNAI!* E foram se aproximando do homem, que acabou

dando algumas bananas para o grupo, que comemorou o feito, comendo-as ali mesmo (ver figura 24).



FIGURA 24- Krahôs com os tecidos e os *cupentxês* das mulheres
Fonte: Arquivos pessoais. Data: 06/05/2014

FIGURA 25- Krahôs e o *cupen* com a sacola de bananas
Fonte: Arquivos pessoais. Data: 06/05/2014

Ao findar o percurso, todos seguiram com os panos até o rio, ali se revezaram e lavaram todas as peças. Recolheram-nas e as colocaram para secar na casa da menina *witi*. As mulheres da aldeia para terem suas peças de volta, trocavam-na por um prato de comida, que era dado a um dos homens que havia participado do ritual. Inclusive, minha *inxé* fez o grande favor de me preparar um prato de comida para que eu pudesse trocar pelo meu vestido que tinha sido recolhido. As mulheres muito se divertiram nesta troca de papéis, não somente pela troca em si (os homens lavando as roupas), mas pela forma com que as roupas tinham sido recolhidas.

Esta parte do ritual não foi registrada em nenhuma das Festas da Batata assistida por Melatti, ele a descreve e a insere como um rito à parte. No capítulo onde ele trata dos ritos que acentuam as relações entre consanguíneos e entre afins, ou seja, ritos que “não parece ter sua realização subordinada a nenhum outro acontecimento, podendo ser efetuados todas as vezes que os habitantes de uma aldeia o desejarem” (MELATTI, 1978, p. 129). Assim, ao que parece, os Krahôs escolheram realizar este ritual, chamado *Me?yen*, durante a realização do *Yótyōpi*.

Num primeiro momento, pensei que o nome do rito fosse *mekhen*, nome dado àquele que faz coisas erradas, dentro e fora do *Perti* ou *Yótyōpi*, ou seja, o que entra em qualquer lugar sem se explicar, que tem autorização para pegar coisas, que beija a mulher do outro,

enfim, o “personagem” que brinca no dia a dia. Porém, como os escreve Melatti, são nomes diferentes, *Me?khen* (àquele que faz coisas erradas) e *Me?yen*, rito que segundo o antropólogo, significa “procurar frutos” e que consiste, como vimos, em trocas entre homens e mulheres, de frutas, mel, carne e, no nosso caso, de roupas limpas por alimento preparado. “Por isso, em toda a aldeia, só se viam os homens a fazer trabalhos femininos (...)” (MELATTI, 1978, p. 146).

Vale lembrar, neste ponto, que a escrita das palavras em Krahô, feita por etnólogos, antropólogos e pesquisadores, foi ao longo de décadas criticada pelos próprios *mehi*, que somente em 2013 conseguiram publicar com a ajuda da Universidade Federal do Tocantins, três livros didáticos, voltados para o ensino da língua Krahô, nas escolas das aldeias. Todavia, os livros não contemplam todo o vocabulário Krahô.

Para Lima (2010), na língua Krahô, “rir” é traduzido por *acxa* ou *ipicxar*. Já para o termo *me?ken* Canela, */me/* é um nominalizador plural e */ken/* significa rir-, os que fazem o riso, os que riem, os que provocam riso. Assim, penso que os *Mekhen* invertem a lógica, colocam a aldeia de cabeça para baixo e o rito *Me?yen* incorpora essa essência e inverte a lógica entre homens e mulheres a partir das trocas das atividades triviais estabelecidas para cada um. Deixa-se para a continuidade deste trabalho a busca por mais informações e esclarecimentos sobre esta relação e sobre estes nomes.

Dando sequência, o rito só foi retomado às 18 horas e 30 minutos. Antes, porém, Maria Rosa Amxôkwyj já havia reforçado a pintura de seu marido, Ahpracti. Ele se dirigiu com uma caixa de foguetes nas mãos e com seu *càhà* (bolsa feita de folha de buriti), pendurado em sua testa e cheio de batatas-doce até a casa da menina *witi*. No percurso, as crianças seguiam-no e ele falava em Krahô, olhando diretamente para a câmera que o estava filmando, o que acredito ser, algo sobre a continuidade do ritual que estava prestes a ser retomado. Ao chegarmos à casa, o *padré* já estava cantando com seu maracá, acompanhado da filha de Ismael, Maria Helena Pokwyj, minha *tyj*.

Iniciaram um cortejo pelo caminho circular da aldeia, os *padrés* e o *hotxuá* Paulo, aprendiz das canções da Festa da Batata, seguiam à frente, estando ao lado de duas mulheres cantoras, Pokwyj e uma senhora, que acredito possuir o mesmo nome. O menino que mais cedo atirou as batatas no começo da corrida de toras vinha atrás dessa primeira linha de pessoas, acompanhado por seu *ketj* que lhe explicava tudo o que deveria fazer. Ali também se colocaram os *hotxuás* Ahpracti e Roberto Carlos, ambos com seus *càhà* cheios de batatas-doces. Próximos ao menino, estavam a Raquel (*pahí* mulher), alguns jovens que, de certo, possuíam nomes pessoais que lhes colocavam naquelas posições, acompanhados por seus

nominadores e, ao fundo, Krahôs que iam se unindo ao cortejo, para acompanhá-lo (ver figura 25).

A comitiva passava diante de cada casa e fazia uma pausa frente a cada uma delas, quando o *hotxuá* Roberto Carlos tirava as batatas de seu cesto e as entregava ao menino citado anteriormente, para que as atirassem sobre quem dispusesse ficasse na frente do grupo.

A pessoa visada, ao mesmo tempo, que se expunha aos projéteis, provocando aqueles que os atiravam, procurava desviar seu corpo dos golpes. Quando a pessoa visada não conseguia escapar, recebendo um golpe no corpo, todos emitiam gritos e os cantadores sacudiam seus maracás com mais veemência (MELATTI, 1978, p. 190).

Neste ano, em sua maioria, eram crianças que se dispunham na frente do cortejo e somente o menino citado atirava as batatas. Num vídeo que me foi mostrado pelo filho de Ahpracti, de outro *Yótyōpi*, registrado em outra aldeia, muitos adultos também se colocavam nessa posição.

Certa hora, a *pahí* Raquel se deslocou para o lado do menino que atirava as batatas e lhe colocou um *iōkrétxe*, mas ao invés de palha de milho, ele era todo feito de miçangas. Seu *ketj* lhe colocou três panos de chita ao longo do peito, como faixas, segundos depois os tiraram e os guardaram. Também foram colocados panos na cabeça do *padré* mais velho e de outros rapazes do grupo, que também eram tirados e guardados. Estes “presentes” oferecidos nos rituais Krahô são objetos “de fora”, adquiridos como presente ou trocas com os *cupen* que visitam as aldeias ou ainda através de viagens à cidade.

Marquinhos, um Krahô muito entusiasmado, portador de deficiência mental, presente em todos os momentos, sempre imitando o *padré*, foi o primeiro que se expôs à frente do cortejo, o menino atirou-lhe então várias batatas (ver figura 26). Quando Marquinhos não conseguia escapar e era atingido, ouviam-se os gritos: *U!U!U!U!U!* Logo em seguida, a brincadeira continuava. Outras crianças também se expuseram, um jovem, que se expôs, quase não é tocado, por pouco não consegue avançar e chegar até o menino que atirava as batatas. Um dos objetivos deste “jogo” (além de não ser pego) era alcançar o menino que lançava os projéteis, como narra Melatti: “Humpó se expôs diante do cortejo e o menino Kretpéi, filho de Joaquim, atirou-lhe batatas. Como nenhuma o tocasse, ele avançou para o menino e suspendeu-o” (MELATTI, 1978, p. 190).

Melatti e Lima chamam a atenção sobre esses “jogos de atirar as coisas”, eles também estão presentes nos rituais ligados ao ciclo do milho: o *Pōhiyōkróu* (plantio do milho que

marca a passagem da estação seca para a chuvosa), citado no início do capítulo, *Põhipré* e *Põhipri* (ambos de colheita do milho). No ritual associado ao plantio, jogam-se petecas de milho, uma brincadeira em que os projéteis não são atirados contra as pessoas, seria um jogo mais de compartilhar. Ao contrário, nos rituais de colheita do milho e da colheita da batata-doce, atiram-se batatas e espigas de milho, em brincadeira de tom mais agressivo e desafiador.

Portanto, talvez seja possível associar os ritos ligados à colheita com a agressão e os ligados ao plantio com a ausência da mesma. Qual seria a razão disso? É possível que esses ritos expressem o tipo de sentimento que preside às atividades agrícolas em cada período do ano. A derrubada e o plantio são tarefas árduas, que exigem colaboração com os parentes, entre membros da mesma metade, entre habitantes da mesma aldeia. Por outro lado, a colheita pode favorecer os pedidos, a inveja e a cobiça daqueles cujas roças produziram pouco ou que, simplesmente, por um motivo ou outro, deixaram de cultivar. No passado, provavelmente, era um período de perigo, uma vez que a aldeia estava sujeita a ser atacada por representantes de tribos estranhas para se apropriarem de seus gêneros (MELATTI, 1978, p. 200).

Retornando à festa, pode-se observar outro detalhe, as batatas que caíam no chão eram disputadas, pegadas e guardadas pelas dezenas de crianças que ficavam atrás da pessoa que se expunha, elas seriam levadas para serem cozidas e comidas em casa. As crianças davam um show à parte. A disputa causava um “empurra-empurra” e, muitas vezes, os menorezinhos em meio ao caos conseguiam escapular por entre os maiores com a batata na mão. Muitas crianças não conseguiam carregar todas as batatas que tinham conseguido pegar, deixando-as cair no chão, tropeçando nelas, as quedas eram engraçadas e inevitáveis. Outras, ao pegarem uma, deixavam cair a que seguravam no chão, logo aparecia uma criança para lhe tomar a que havia perdido. Este momento de perda de um e da satisfação do outro era motivo de muitas risadas. Um *craré* bem miúdo, que passou por essa situação, não desistiu da batata e saiu correndo atrás do menino maior que tinha lhe tirado a batata, vendo que não tinha condição de disputar por causa do seu tamanho, ele ficou de “butuca”, esperando o momento de distração do maior até conseguir recuperar a sua batata. Para cada lado que olhávamos, víamos muitas destas “micro-cenas” cômicas, efêmeras, únicas, dentro deste mesmo grupo.

Do meu ponto de vista, todos faziam parte deste grande espetáculo, inclusive os *mehi* que observavam o cortejo passar frente as suas casas e aqueles que “apenas” o acompanhavam. O que não invalida o fato desta grande cena possuir seus protagonistas e diversos focos. Era visível que o grupo principal, liderados pelo *padré* estava “interpretando”

seus papéis no ritual, não somente por pertencer ao “coro líder”, por realizarem as ações que regiam o rito, mas pela sua indumentária diferenciada. As mulheres cantoras e os homens usavam belos colares e outros adereços feitos de miçanga, dispostos principalmente na cabeça e pescoço. A tradução das cantigas feita a partir da gravação das músicas, a ser realizada num futuramente, muito colaborará para o entendimento e melhor descrição deste “cortejo”, bem como permitirá diferenciar os enunciadores míticos e rituais.



FIGURA 26- Coro líder no “Cortejo da Batata”
Fonte: Arquivos pessoais. Data: 06/05/2014



FIGURA 27- Marquinhos Krahô se esquivando das batatas
Fonte: Idem

A espetacularidade adjetivada intrínseca ao ritual foi acrescida, durante o “cortejo”, de uma intervenção que de forma difusa, contempla o que a etnocenologia define como espetacularidade substantivada, que se cruza com a espetacularidade adjetivada, subgrupo dos objetos cujos fenômenos observados são os rituais.

Trata-se de uma surpresa, feita por Ahpracti que teve como função precípua o divertimento, no seu sentido mais gratuito e simplificado (ver figura 27). Para o gozo do público ele apareceu meio ao grupo, vestido com uma máscara de macaco que ele havia comprado na Rua 25 de Março, numa viagem que ele fez a São Paulo, em dezembro do ano passado (2013) a convite de Letícia Sabatella. Além da máscara ele tinha um pano amarrado nas costas e um saco grande que carregava no ombro. Ninguém percebeu quando Ahpracti se retirou do ritual. Ao surgir de dentro de uma das casas ele se deslocou na direção das crianças. Viam-se crianças correndo para todo lado, algumas choravam, se escondiam, procuravam seus pais, outras riam e acompanhavam Ahpracti. O coro continuava, cantando e rindo ao mesmo

tempo. Certa hora, Ahpracti se escondeu dentro de uma casa e o “cortejo” continuou até terminar a volta ao redor das casas e se dirigir, por fim, ao centro do *kà*.

Pode-se dizer que esta interferência de Ahpracti foi uma cena à parte, criada, pensada e produzida por ele, feita para divertir os demais, ou seja, possui traços da espetacularidade substantiva, cruzando com a adjetiva (ritual) e com a adverbial (dia a dia) visto que esta intervenção não é específica do ritual (nenhum pesquisador viu esta cena). No dia a dia, com certeza os Krahôs já viram os *hotxuás* criando formas diferentes para assustar as pessoas, para surpreendê-las ou fazê-las rir.

Assim, neste momento, observa-se no ritual, o cruzamento de todos os subgrupos da etnocologia (substantivo, adjetivo e adverbial), ressaltando que estas categorias não devem servir para “excluir”, mas para ampliar a visão do pesquisador e potencializar a etnografia, chamando atenção para as diferentes formas que o corpo do ator social se coloca nos espaços e contextos na qual está inserido e como são variadas as ações, os movimentos, os ritmos, as vestimentas e a participação dos espectadores-participantes nestes momentos.



FIGURA 28- Ahpracti fantasiado meio ao “Cortejo da Batata”
Fonte: Arquivos pessoais. Data: 06/05/2014

Continuando, no centro do pátio, no findar do “cortejo”, Ahpracti discursou novamente durante algum tempo. Depois, seguiu para sua casa. Ao chegarmos lá, do lado de fora já havia muitas crianças e muitos *hotxuás* e *hotxuarés*. Em cima de um papelão Ahpracti dispôs vários potinhos de maquiagem colorida que ele havia ganhado de Demian Reis (o palhaço que me apresentou ao *hotxuá*); além de perucas, uma sapatilha dourada, outra branca e peluda, um chapéu e um colete de *cowboy*, dentre outras fantasias que ele tinha comprado nas lojas da Rua 25 de Março, como a máscara de macaco já citada.

Ahpracti vestiu a sapatilha dourada e uma cueca samba canção que uma aluna minha havia mandado de presente, junto a miçangas e roupas. Quando ele viu a samba canção, disse: - *Essa é boa pra Hotxuá*. Logo pensei que poderia ter sido um erro, levar para aldeia um adereço que não fazia parte do costume Krahô, pois eles aderiram o uso de bermudas, não do samba canção, e, principalmente, por ela ter acabado sendo usada no ritual. Tanto na descrição



FIGURA 29- Ahpracti se pintando com o *kenpoiti* misturado com água
Fonte: Frame do filme “Hotxuá”- Sabatella & Cardia (2004)

de Melatti (1967), quanto no filme de Letícia Sabatella (2004), neste momento do ritual, os *hotxuás* não usavam estes adereços nem essas maquiagens *cupen* citadas anteriormente. Nota-se, portanto, um rápido processo de transculturação da brincadeira do *hotxuá*, desde o lançamento do documentário até os dias de hoje. Com a divulgação do filme, muitos foram os palhaços que visitaram a aldeia, bem como levaram Ahpracti para festivais, sendo assim, tanto experiências foram trocadas, quanto figurinos e maquiagens.

Confesso que minha expectativa era ver a pintura dos *hotxuás* com o *kenpoiti*, uma espécie de pedra calcária que ralada solta um pó branco e misturada com água dá uma textura pastosa, ou seja, a tinta que eu sabia que era usada por eles (ver figura 28). Segundo Lima, na Festa da Batata realizadas em 2004 (Aldeia Manoel Alves), 2007 (Aldeia Manoel Alves) e 2009 (Pedra Branca) eles usavam esta tinta, entretanto, industrializada, geralmente cedida pela escola local, mas na cor branca, bem como eu havia visto nas imagens.

Com o tempo, pude refletir e observar que mesmo usando espelho, fantasias e outros tipos de maquiagem, a “essência” dos *hotxuás* era a mesma; o corpo, elemento mais importante do “evento” espetacular, continuava vivenciando as histórias míticas, as ações ensinadas pela abóbora, mostrando uma potencialidade cômica excepcional e cada pintura continuava sendo única. A inserção do espelho, por exemplo, acarretou mais uma cena a este

grande espetáculo. Ahpracti foi o último a se maquiar, ficou um bom tempo com o espelho, se maquiando tranquilo. Todos estavam prontos, observando e esperando o grande mestre se pintar, foi emocionante vê-lo fazer sua pintura com tanto esmero (ver figuras 29 e 30). Outro detalhe que me parece importante é que Lima (2010) identificou que, neste momento, ninguém podia estar presente além dos *hotxuás* e que a pintura, bem como a preparação eram feitas sigilosamente na casa da menina *witi*. Esta é outra transformação que também podemos constatar. Ou seja, uma “cena” que antigamente era secreta agora é compartilhada e tem grande participação do “público”.

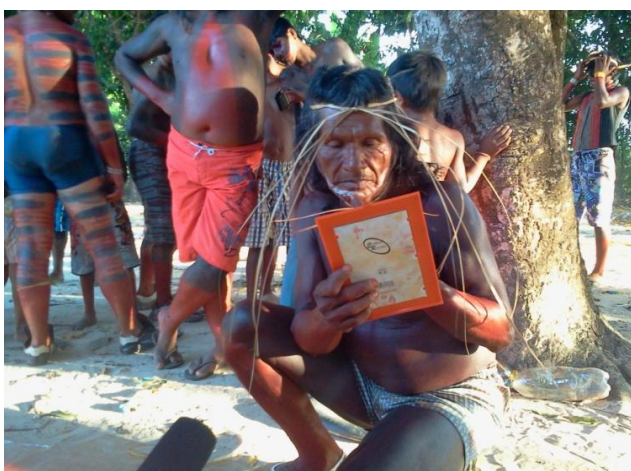


FIGURA 30 - Ahpracti se pintando com a maquiagem colorida dos *cupen*
Arquivos pessoais. Data: 06/05/2014

Ahpracti se maquiava como se não estivesse ninguém olhando, porém, tanto mais fotos e quanto mais Krahôs e *cupen* o filmavam, mais ele retocava e caprichava a maquiagem. Como podemos observar na foto abaixo, Ahpracti, mesmo utilizando outra maquiagem e cores, mantém a pintura característica do *hotxuá* no peito e barriga. Segundo Ahpracti, os *hotxuás* se pintam como a abóbora é pintada. Por isso, as “bolas” brancas, que representam as sementes da abóbora e os seus traços característicos.



FIGURA 31- Ahpracti se pintando com a maquiagem colorida dos *cupen*
Arquivos pessoais. Data: 06/05/2014

Sobre este aspecto, concluo que não se deve imaginar os rituais, os eventos festivos, como se fossem algo fechado, intacto e enclausurado que se alimenta por si mesmo e se repete como idêntico, sucessivamente ao longo do tempo. Existe abertura para o outro no território da festa e a exterioridade pertence ao próprio processo de se criar singularidades. Assim, “os eventos festivos são fluxos de acontecimentos únicos que têm suas tramas, seus efeitos, seus segredos e suas aberturas” (CASTRO, 2014, p.26).

Este momento de preparação para entrar em cena merece um pouco mais de atenção, por sua riqueza de detalhes e graça. O “aquecimento” dos *hotxuás* foi uma farra, uma festa, foram muito engraçadas as improvisações e as brincadeiras que os *hotxuás* e *hotxuarés* fizeram ao se maquiarem e ao experimentarem os acessórios disponibilizados por Ahpracti, além de outras coisas que eles viam ao redor e utilizavam, ressignificando-as, como bambu, saco de estopa, garrafa pet, palha e papelão.



FIGURA 32- *Hotxuá* improvisando “aquecimento”
Fonte: Arquivos pessoais. Data: 06/05/2014

A peruca longa, preta com mechas roxas, comprada por Ahpracti, fez grande sucesso. Um *hotxuá*, rodeado de crianças, ao colocá-la partiu por fazer voz de mulher, pegou um celular e começou a improvisar descontraído em português (ver figura 31): - *Alô meu amor, tu ta onde? (risos) Faz tempo que eu to atrás de tu (risos) Eu to com muita sôdade (risos) Você não liga mais (risos) Eu to esperando uma ligação (risos) Se você fica braba eu aceito (risos) Oi meu amor (rios) Você tá demais (risos).*

Todos riram muito, o Krahô *hotxuá* que realizou essa improvisação tinha um tempo cômico de deixar qualquer palhaço *cupen* com inveja, a troca com o público e com os outros *hotxuás* também merece aplausos e risos, foi o que eu diria: uma triangulação perfeita!

Depois a peruca foi parar na cabeça de Ahpracti, foi uma cena memorável, imitando o andar de uma mulher, ele fez uma espécie de desfile, porém, com um andar cambaleado, um desequilíbrio uno, acrescido de sorrisos e trejeitos (ver figura 32). Ahpracti andou por entre as pessoas e parou ao lado do Thiago (palhaço *cupen*), improvisou e falou com o corpo, fazendo todos rirem.



FIGURA 33- Ahpracti improvisando “aquecimento”
Fonte: Arquivos pessoais. Data: 06/05/2014.

Estavam todos prontos, o público aguardava a retomada do ritual, em crescente excitação geral: crianças, mulheres, homens e velhos (as) esperavam curiosos pela chegada dos *hotxuás*. Iniciou-se a cantoria no pátio, era chegado o momento de retornar e finalizar o rito. Antes, os *hotxuás* se reuniram para tirar fotos. Aí está:



FIGURA 34- *Hotxuás e Hotxuarés*
Arquivos pessoais. Data: 06/05/2014

Hotxuás e Hotxuarés entraram em fila, sob a liderança de Ahpracti pelo caminho radial que ligava a casa ao pátio, ele é quem comandou a brincadeira e os outros o imitavam (ver figura 34). Num determinado momento, Ahpracti seguiu sozinho, enquanto os outros ficaram a sua espera. No meio do *kà* havia uma fogueira, onde se encontraram, frente a frente, Ahpracti e o *padré*. O *hotxuá* levantou o braço direito em direção ao céu e, com ele esticado, desceu lentamente pelo corpo do *padré*, sem tocá-lo, passando pela cabeça, tronco, até chegar ao chão. No final desta “reverência” o *padré* agitou seu maracá em ritmo rápido, seguido por gritos agudos do público participante presente.



FIGURA 35- Trupe de *Hotxuás no Kà* (Pátio Central)
 Fonte: Arquivos pessoais. Data: 06/05/2014

No caminho de ida e volta até o grupo de *hotxuás*, Ahpracti andava desengonçado, com aquele “cambaleamento” único aliado a uma paródia que ele realizava dos anciãos da aldeia. Em sua mão direita ele tinha um pedaço de bambu, imitando os cajados dos velhos, seu corpo também imitava a velhice, ele estava inclinado, as mãos trêmulas e os passos curtos. Pode-se até sugerir que se tratava de uma paródia de um velho bêbado.

Os *hõxwa* possuem um corpo “estranho”, meio humano, meio vegetal, animal ou outra coisa. Ao mesmo tempo sua graça, paródia ou ironia só pode referir-se ao mundo social, pois não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. O riso castiga os costumes, fonte primeira da moralidade. E rir de um animal ou de uma planta nada mais é que surpreender neles uma atitude social e humana (LIMA, 2010, p. 205).

Enquanto Ahpracti combinava algo com a trupe, entre a fogueira principal e uma fogueira menor, disposta à esquerda do pátio, uma fila de meninos, os mesmos que tinham papéis específicos no “cortejo”, seguia andando lentamente para frente e para trás. Perpendicular a esta fila, havia outra, imóvel, composta pelo *padré*, pelo *hotxuá* Paulo e pela cantora Maria Helena Pokwyj. Os meninos estavam usando os mesmos “turbantes” e faixas de tecido que haviam sido colocados e retirados das cabeças e dos corpos deles e do *padré* durante o cortejo.

A fila de meninos e a cantoria paravam quando os *hotxuás* apontavam no pátio. Os *hotxuarés* vinham também atrás de Ahpracti, eram os últimos da fila, imitando e

improvisando com os maiores, como se faz na conhecida brincadeira “siga o mestre”. A cada volta que davam em torno da fogueira, Ahpracti inventava alguma ação, algum mote que guiava cada “micro-cena” e “nessa reiteração o comportamento se renova, criando variadas nuances e diferenças estilísticas onde se imprime a marca pessoal de cada *hôxwa* (LIMA, 2013, p.14)”.

Na primeira entrada, Ahpracti olhou para a *cupen* Simone Moura e começou a imitá-la, seguido pelo grupo. Nesta paródia, ela se deparou com sua própria imagem caricaturada espelhada na trupe e em Ahpracti, que logo em seguida parou do nada e olhou para o céu como se estivesse mostrando alguma coisa. Depois finalizou dando infinitos adeuses para a plateia. O público se despedia do grupo gritando: *U!U!U!U!* Que, a meu ver, era como se fossem aplausos.

Os Hotxuas ainda voltaram quatro ou cinco vezes à praça, fazendo graças, (...). Entre os gestos feitos pelos Hotxua em torno da fogueira se contam os seguintes: danças num pé só, cair no chão, levantar as pernas para cima, fingir ter queimado o pé no fogo, apontar para o céu como a mostrar alguma coisa, olhar para o fogo como se estivesse procurando algo dentro dele, fazer movimentos de coito, procurar piolhos na cabeça uns dos outros, procurar piolhos nos próprios pêlos pubianos, etc. (MELATTI, 1978, p. 191).

Na segunda vez que voltaram, dentre as quatro vezes que apareceram, Ahpracti manteve-se parodiando um ancião, mas, desta vez, ele vinha caminhando de lado, cruzando as pernas exageradamente, esta posição os deixava frente a frente às pessoas pelas quais passavam. Os *hotxuarés* com suas pernas pequeninas não conseguiam fazer tal movimento, eles tentavam e tropeçavam, ora caíam, causando riso entre todos. Num repente, mudando o ritmo da caminhada, Ahpracti passou a dar pequenos saltos com a perna direita, seguidos da esquerda que ele puxava, arrastando-a. Vale lembrar que cada *hotxuá* na fila, demorava um tempo para processar e copiar os movimentos, e cada um os realizava de uma forma diferente, o que causava muito riso, sem falar nos *hotxuarés* que ao olhar para Ahpracti se atrapalhavam e esqueciam o *hotxuá* que estava à sua frente, trombando um no outro, causando quedas e mais risos.

Nesta mesma entrada, na segunda volta que deram ao redor da fogueira, Ahpracti no ritmo do maracá começou a girar para um lado e para o outro até cair no chão de pernas para o ar, seguidos por todos os *hotxuás*, num efeito dominó. A trupe tinha, então, um efeito especial. Thiago (*cupen*), que também participava deste momento, havia levado bexigas de soprar para a aldeia. No intervalo entre a primeira e a segunda entrada, Ahpracti pediu a que

ele enchesse uma bola para cada *hotxuá*, e que cada um a escondesse em seu corpo, assim fizeram. Contudo, segundo Thiago, Ahpracti não disse mais nada, apenas ele sabia o porquê das bolas naquele momento, ele tinha se programado para cair e sabia que todos o imitariam. Assim, naquele efeito dominó, a cada queda era um estouro de bola, e a cada estouro uma enxurrada de risos. Thiago acabou ficando por último, alguns *hotxuás* já estavam inclusive de pé, quando ele caiu e se ouviu o barulho do estouro, todos reagiram juntos, sem combinar, caindo no chão novamente. Os que ainda estavam no chão levantaram as pernas na sequência, Ahpracti se recompôs e jogou um papelão por cima de Thiago, que permaneceu no chão, cada *hotxuá* e *hotxuaré* se levantou e fez o mesmo, jogando sobre ele tudo o que tinha nas mãos, garrafas pet, sacola, papelão e, por fim, se despediram. Todos riram e Thiago, aos poucos, se levantou em meio ao monte de coisas, pegou tudo que havia em cima dele e saiu imitando o andar de Ahpracti, o público se divertiu muito.

Em todas as entradas este mesmo jogo se repetiu, Ahpracti tinha um grande repertório memorizado em seu corpo, que surpreendia o público e guiava os passos da improvisação. A brincadeira fazia interagir e se completava no jogo com o outro. Para Lima, o jogo é um elemento importante para que a brincadeira aconteça de forma viva, “pois a performance sobrevive nas ações e interação criada por esta, se alimentando da troca de estímulos e respostas” (LIMA, 2013, p. 15). Se a relação é cortada, perde-se essa essência da comunicação humana através de gestos, mímicas, olhares, silêncios e risada. O *hotxuá* não conta uma história engraçada: ele é a graça, o ser risível, sujeito e objeto de sua própria “arte” (MANHÃES, 2009, p. 155).

Na terceira entrada ele apareceu com um grande *càhà* pendurado na testa, com uma criança escondida dentro, que foi revelada quando eles já estavam em volta da fogueira. Vale ressaltar que os *hotxuás* não falam, as cenas são baseadas apenas na mimese corporal. Mas, contrastando com a ausência de fala dos *hotxuá*, há sempre um homem mais velho que interage com eles, fazendo comentários simultâneos, provocando-os e estimulando-os. “Esse “comentador” traduz em palavras as imitações, numa espécie de reflexão verbalizada da imagética da performance. Ele é uma espécie da voz do público, ausente nos *hòxwa*, que nos chama atenção para a importância da percepção imaginativa” (LIMA, 2013, p. 14).

Ê *hotxuaré*, cuidado com o fogo. Que festa será essa? *Hotxuaré* inventou uma festa, olha como eles movimentam os braços. Qual será a música que estão dançando? Ninguém mais ouve... (transcrição filme Sabatella e Cardia, 2012: 48 min e 6 seg- 48 min e 26 seg).

Ah, vocês estão fracos. Estão todos atrapalhados. São fracos demais. Desse jeito vocês nunca vão se casar (idem: 49 min e 55 seg- 50 min e 6 seg).

Segundo Ahpracti os movimentos que os *hotxuás* fazem vêm da abóbora³³, eles se movimentam assim porque estão imitando a flor da abóbora. O movimento dos braços e do corpo imitam os galhos da abóbora que balançam ao vento. Para Lima, cada volta que ele dá ao redor da fogueira, num ritmo acelerado ou em passos mais lentos, é o jeito de uma planta diferente.

Quando a batata se prepara, a abóbora tem direito de fazer esse rito que nós estamos fazendo, de mostrar como é que faz. Cada giro é uma planta que faz. Tem planta boa, que fala manso. Tem planta azeda, que fala meio imprensado. Tem planta que é amargoso que fala agitado. Tudo é jeito das plantas. Quando *hotxuá* faz assim, não é ele em pessoa. Ele está mostrando o que significa aquilo. Talvez é a abóbora ... Quando levanta o pé assim e sai só com uma, é imitando a planta, esses de rama. Porque é bem enramado, uma parte ela segura com o pé pra um lado e com o outro os braços. Isso tudo rito que nós faz, é rito dessa planta. Nós acredita nas plantas. Nós acredita nas plantas porque ele primeiro vai pra terra e depois que vai salvar nós. Porque se nós não acreditasse, ele ia pra terra e lá mesmo ficava. (Tadeu Krahô, transcrição trecho filme “Hotxuá”, Sabatella e Cardia, 2012 [00:47:40-00:49:30 min]).

Para Lima, observa-se aqui que a imitação dos *hotxuá* é também um processo de significação dos movimentos e comportamentos das plantas da roça, traduzindo uma experiência multissensorial e de trocas de perspectiva entre humanos e plantas. As plantas são personificadas, os *hotxuá* brincam com a humanidade que as anima. Vale lembrar que a brincadeira provoca medo, invariavelmente, acompanhado por um riso ao mesmo tempo assustado e excitado. “Interessante perceber que a comicidade do personagem está ligada ao seu poder de assombração, seu aspecto grotesco e misterioso” (LIMA, 2013, p. 15).

O final do ritual se deu pelas mãos do *padré*, que entoou uma última canção, acompanhado pela cantora Pokwyj e pela fila de meninos. Os *cupen* presentes puxaram uma salva de palmas, no que foi seguido pelos *mehi*. Era chegado o fim do ritual, uma dramaturgia da existência que se desabrochou na espetacularidade. A comunidade Krahô lançada na “cena”, experienciou e continua experienciando a espetacularidade e assumindo papéis referenciados pelo sentido que constituiu a própria prática. O sujeito, do meu ponto de vista, no momento em que se encontra no ritual, revelava uma poética, visto que era um personagem

33 A palavra para abóbora em Krahô é *cuhkōn cahàc*, cuja tradução literal é “cabaça falsa”.

de um enredo comum, conhecido, realizado ano após ano. Um personagem que se apropria da “tradição”, do mito, do cotidiano e de si próprio através do corpo.

Minha última descrição, dentre os dias em que permaneci na aldeia, é sobre a espetacularidade adverbial, ou seja, a rotina social de Ahpracti, que aos meus olhos se tornaram espetacularizadas. As pessoas próximas me disseram que aquelas brincadeiras eram triviais, que a cada dia Ahpracti inventava uma coisa para alegrar as pessoas e uma “pegadinha” para fazer com alguém. Desta vez, eu fui o alvo de Ismael. No vocabulário da palhaçaria, ele realizou comigo algo semelhante ao que chamamos de *running gag*, uma piada repetida ao longo de uma peça ou programa. Trata-se de uma cena, dividida normalmente em três cenas curtas, a primeira mostra o tema, a segunda o desenvolve e a terceira o finaliza. No final, procura-se realizar um *gran finale*. Todavia, a brincadeira de Ahpracti, não se deu numa peça, programa ou ritual, ela foi realizada durante dois dias.

Sobre a primeira microcena. O dia que eu cheguei à aldeia, antes de dormir, Ahpracti me perguntou se no dia seguinte eu queria café doce ou sem açúcar, já que o dele era feito separado. Ele colocava açúcar, uma pitadinha de sal e um pouquinho de pimenta malagueta, que ele acabara de me mostrar no quintal. Em seguida fomos dormir.

No próximo dia, segunda microcena. Era madrugada, minha *inxe* me acordou, já estava na hora da cantoria no pátio. Assim que eu saí da casa, Ahpracti me chamou, mostrou-me uma garrafa de café que estava separada, disse que aquela era a sua e que a outra, onde todos se serviam eu também poderia me servir, mas que eu devia provar o café dele, que já estava temperado. Olhei para Ahpracti e confesso que senti vontade de provar, saborear o gosto daquele café. A minha imaginação, que ali se afluara ainda mais, me perguntava se aquele não seria um elixir do *hotxuá*, uma espécie de poção mágica. Sendo-o ou não, não tive coragem de tomá-lo, agradei e tomei do outro.

Por fim, o *grand finale*, era noite, toda família de Ahpracti e seus convidados da aldeia Mangabeiras estavam sentados em roda ao lado de sua casa. Conversávamos, ríamos e Cahhi nos ensinava, a mim e ao Thiago, a canção da Lua e do Sol em Krahô. Todos riam muito por causa da nossa pronúncia errada e das tentativas que fazíamos em acertar a letra. Até que Ahpracti se levantou e falou que iria fazer um “cafezim”. Ao longe ele gritou para todos ouvirem: - *Paxen, o café tá pronto! Já temperei! Coloquei sal (Ahpracti veio de longe e colocou o saco de sal no centro da roda), coloquei pimenta (Ahpracti volta da cozinha com um pouco de pimenta), coloquei uma pitada de sazon (Ahpracti volta com o sazon).*

Nesta hora nem preciso dizer que todos já estavam dando gargalhadas. Quando eu entendi que esta história do café era uma brincadeira e que todos sabiam o que Ahpracti

estava fazendo comigo, não acreditei e ri ainda mais. Quanto mais as pessoas riam, mais Ahpracti trazia para o centro da roda, coisas improváveis de se colocar num café. A cada vinda, mais risos, todos esperavam ansiosos, querendo saber qual era o próximo ingrediente ilógico e exagerado ele traria. Por fim, Ahpracti me aparece com uma garrafa de óleo, olhou para mim, fez uma pausa, olhou para os outros, riu, segurou o riso, olhou novamente para mim e disse: - *E, no finalzim, Paxen também coloca uma gotinha de óleo, fica bom!* E todos riram muito!

Continuando com exemplos cômicos da espetacularidade adverbial do *hotxuá*, descrevo sua interferência no chamado *Pemp'kahààc*, ritual de Iniciação das Crianças Krahô que eu assisti e participei na Aldeia Multiétnica.

4.2.1 *Hotxuá* no dia a dia da comunidade e sua participação no ritual *Pemp'kahààc*

O papel do *hotxuá* e do mito do *trickster* em geral é o da transformação, da diferenciação e também da reposição de valores. “Sem este movimento não existiria vida, fertilidade, reprodução e continuidade, apenas morte: pura repetição, inércia e estagnação” (LIMA, 2013, p. 22). Assim, os ciclos não se renovariam, eles se esgotariam em si mesmos, fechados às improvisações criativas.

O *pemp'kahààc*, isto é, jovens e meninos que não têm filhos, é um ritual ligado à iniciação. Sua duração é de normalmente um ano e existem três modos diferentes de realizá-lo. Em todos eles, como se observa nos registros de Melatti (1978), bem como numa parte de uma das modalidades vista por mim (2013), o *hotxuá* e o *mehken*), improvisam com humor, graça e escárnio, renovando o ritual em cada uma de suas diversas partes. Eles interferem e participam do rito quando desejam e como querem e, mesmo tratando de instantes fugazes, eles permanecem na memória coletiva do povo Krahô e na memória física destes “personagens” que utilizam o corpo como instrumento de estruturação de todos os sentidos com o intuito de reavivar, de recompor um universo de liberdade e coletividade, tendo como elementos imprescindíveis: o jogo, a festa e o riso.

Segundo Melatti (1978, p. 202) o indivíduo Krahô passa por vários ritos de iniciação, repetindo algumas vezes a sua participação em alguns deles, e só se torna isento dos mesmos quando lhe nasce o primeiro filho.

Pude assistir parte deste longo rito, no dia 25 de julho de 2013, na VII Aldeia Multiétnica, oito dias depois de eu ter tido a triste notícia que o *hotxuá* Ahpracti não iria estar presente no encontro daquele ano. Seu filho Marcelo me deu este comunicado quando eu já

estava em Brasília, prestes a pegar o ônibus para São Jorge (GO), cidadezinha mais próxima do Encontro. Embora comovente, continuei a viagem rumo à Aldeia. A decisão sensata culminou em alegria, visto que no dia 21 pela manhã fui chamada por um senhor Krahô, perguntando se eu estava à sua procura. Era Ahpracti que resolveu viajar de última hora junto de alguns membros de sua família.

Dando continuidade à festa que se iniciou ao entardecer e se estendeu até a manhã do outro dia, é interessante constatar que o espaço físico do local onde aconteceu o rito era bem diferente do *kà* e do *krin* Krahô. Ao invés de circular, as casas e os acampamentos dos parentes e dos *cupen* presentes ficavam ao redor de uma área retangular e com um chão de terra irregular, mais alto de um lado que do outro. Os Krahôs se adaptaram bem ao local para a realização do rito e o *hotxuá* Ahpracti assumiu também a função de organizar as pessoas no espaço. Durante o desenvolvimento do ritual, eu inclusive o vi, muitas vezes, andando atrás da fila das mulheres, instruindo-as a chegarem um pouco para um lado, para o outro, para frente, bem como escolhendo o lugar onde se iniciaria a “procissão”, que se deu na direção da entrada principal da Aldeia - no *krin*, corresponderia à casa *witi*- enfim, Ahpracti era um “ator-diretor” que ora dirigia, ora participava das “cenas” (ver figura 35).

A primeira delas se deu de frente para a moradia dos Kaiapós, usada como ponto de encontro, onde eram passados filmes, aconteciam as conferências e reuniões; e de costas para a moradia dos Yawalapiti, cuja abertura de entrada marcava o centro do pátio. Neste momento as mulheres começaram a cantar acompanhadas pelo *padré* que, com seu maracá, impunha o ritmo e os passos dos cânticos. A posição das mulheres era a mesma de costume, como quando entoavam os cânticos de todos os dias no *krin*: pés cerrados no chão e, de acordo com a música, movimentavam ou não os braços com os cotovelos dobrados, num vai e vem do pescoço à cintura. Os rapazes dançavam como também costumavam fazer nos dias comuns, andando de um lado para o outro, seguindo o *padré* e, em alguns momentos, se retiravam, deixando só as mulheres. Os *pemp'kahààc* estavam misturados aos Krahôs, que não participariam efetivamente da iniciação, ainda não era possível distingui-los.

As mulheres se mantiveram ombro a ombro, numa fila reta (ver figura 36). Como disse anteriormente, Ahpracti ajudava-as, incentivava-as com graça. Mantinha-se com o corpo cotidiano, inclusive quem não o conhecia, vendo de longe, nem imaginaria do que ele era capaz e tinha permissão de fazer. Observei de longe ele falar com as mulheres, ora em voz alta, ora ao pé do ouvido, elas riam e se organizavam, riam e passavam a cantar mais forte ou somente riam. Ahpracti também ria com elas. O público que estava longe não conseguia ouvir o que dizia Ismael, e se ouvíssemos não saberíamos traduzir, embora nem precisasse,

pois conseguíamos ler a reação do corpo das mulheres, que se transformava, ganhava cor e alegria.



FIGURA 36- Ahpracti “ator-diretor” observando e participando do rito por trás da fila das mulheres
Fonte: Arquivos pessoais. Data: 25/07/2013

FIGURA 37- Fila de mulheres Krahô, cantando na VII Aldeia Multiétnica
Fonte: <http://www.encontrodeculturas.com.br> Data: 25/07/2013

Permaneceu-se ali até depois do anoitecer, em meio às músicas e, aos poucos, algumas mulheres *cupen*, inclusive eu, nos colocamos ao lado das mulheres Krahô, imitando seus movimentos com os braços e tentando acompanhar as músicas. Após horas de cantoria, o *padré* silenciou. Todos seguiram em direção à entrada da Aldeia Multiétnica, Ahpracti junto a outros anciãos liderava o grupo. Iniciou-se um cortejo, que caminhou cantando ao redor do pátio, parando, como me disse Ahpracti, em frente a cada “casa”³⁴. As pausas eram longas e este percurso perdurou até três horas da manhã. Segundo Melatti, os Krahôs dispõem de inúmeros cânticos que podem ser entoados em qualquer ocasião, assim, não posso afirmar que estes cânticos eram específicos do ritual *Pemp'kahààc*.

Na direção contrária aos ponteiros do relógio, o “cortejo” parou diante das “casas” dispostas na seguinte ordem: casa das Calungas (local onde as Calungas preparavam a comida e onde estavam as suas barracas). É interessante contar que Calunga é uma comunidade quilombola que vive no Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros, próxima à cidade de Cavalcante (GO), e que todos os anos eles participam do Encontro de Culturas, apresentando suas danças, rezas e crenças. Como dito, algumas delas também trabalham na Aldeia

34 Casa aqui está entre parênteses porque cada povo, cada etnia chama as suas moradas de um nome diferente, assim como são diferentes os materiais e as formas com que são construídas. Ali também tinham casas de cimento e espaços cheios de barracas (acampamentos) onde também dormiam os parentes. Cada caminho que saía do pátio dava para um local onde os grupos dormiam, esta direção era um marco para a parada do cortejo, Ahpracti sem fazer distinção, as chamava por casa.

Multiétnica. Além das comidas preparadas para os índios, elas cuidavam de uma venda de deliciosas comidas típicas no local, produzida pela Simone Moura, esposa de Schiavini, curador da Aldeia. Na sequência, a “casa” dos Krahôs que neste ano estava sendo construída, seguida da casa dos Yawalapiti, dos Kaiapós (acampamento), dos *cupen*, dos parentes diversos (etnias que vieram com número reduzido de parentes), moradia dos Kaiapós (usada para as atividades) e dos Innu (Quebec, Canadá).

Logo na primeira casa, antes da cantoria começar, uma senhora chamada Isaura Krahô (ver foto 37) falava muitas coisas em voz alta, causando um riso alto e desmedido entre todos os presentes, os mais escarniosos eram os velhos e as velhas. Chamou-me atenção toda aquela algazarra, visto que, antes dos Krahôs iniciarem o ritual, Schiavini avisou aos *cupen* presentes que diferentemente do que havíamos vivenciado anteriormente (cânticos e danças alegres dos Fulni-ô), o ritual que assistiríamos era um ritual sério, que devíamos permanecer em silêncio, e reafirmando que não se tratava de uma apresentação, mas de um ritual ligado à espiritualidade e à ancestralidade do povo *mehi*.

Entretanto, o que dizer das brincadeiras jocosas e das sucessivas gargalhadas? Naquele momento, como era o meu primeiro contato com os Krahôs, eu não sabia o real significado daquele acontecimento e da relação, na prática, do riso com a espiritualidade.

Ahpracti participou ativamente da brincadeira, as mulheres velhas eram vorazes, riam alto, debochavam dos outros, principalmente dos homens. Num certo momento me pareceu um duelo de chacotas: Isaura dizia algo, todos riam, Ahpracti respondia, retrucava, todos riam ainda mais e assim sucessivamente, culminando numa gargalhada generalizada. Até que paravam e recomeçavam a cantar. Passado um longo tempo, eles faziam uma pausa na cantoria para descansar e logo começavam as gozações que também aconteciam no caminho entre uma casa e outra.

Segundo Lima, os Krahôs costumam dizer que mulher velha não tem *pahâm* (vergonha). Realmente, o contraste entre elas e as moças novas é marcante: “as velhas são escrachadas e não têm papas nas línguas, se abrem completamente ao riso, enquanto as meninas são mais envergonhadas, não falam muito, quando riem é por timidez, escondendo o sorriso no rosto com as mãos ou virando a cara” (LIMA, 2010, p. 74).

Mas também os velhos são engraçados, às vezes, escarniosos, sem pudores nem reservas, contrastando com a áurea de solenidade que os envolve, como pode ser vista nas reuniões políticas, nos debates onde são ouvidos e respeitados por possuírem prestígio pela sua sabedoria ritual e mitológica.

Para Lima (2010), este comportamento dos velhos (as) Krahô - homens e mulheres, também entre os jovens e crianças - aflora principalmente nas ocasiões rituais, quando todos se juntam: muita comida, cantoria, alegria. Em *Os velhos nas sociedades tribais*, Anthony Seeger (1987) demonstra sensivelmente sua afetação pelo tema do humor e traduz, entre os índios Suyá, o que também se observa entre os Krahôs.

Fiquei perplexo com os trejeitos desses velhos e velhas, que faziam coisas que outros nunca haviam feito. Os velhos, com suas vozes roucas, gritavam publicamente pedindo comida. Um homem simulava relações sexuais na praça. Um velha dirigia-se, pulando numa perna só, para um grupo de mulheres mais jovens, perguntando: ‘Vocês querem cheirar a minha vagina? Vocês querem cheirar a minha vagina?’. Outro homem, segurando o pênis, entrava nas casas correndo atrás de mulheres que gritavam. Uma velha, de repente, saiu correndo e cutucou-lhe os órgãos genitais com uma vara; ele rolou no chão em pretensa agonia e as mulheres, gritando, cercaram-no, beliscando-o, cutucando-o. Mais tarde, enquanto todos os homens cantavam, andando juntos para frente e em círculo, um velho andava para trás e fora do ritmo, gritando em falsete. Fingiu ficar tonto, caiu e rolou no chão. Todos riram. Eu ri. Era incrivelmente engraçado. Esses velhos Suyá eram todos incrivelmente engraçados (SEEGGER, 1987, p. 62).

No dia seguinte, perguntei a Schiavini se aquelas brincadeiras faziam parte do rito, ou se ele havia sido feito de forma descontraída porque estava acontecendo fora da aldeia, dando a entender que talvez eles pudessem ter levado o ritual não tão a sério, devido às circunstâncias locais. O indigenista disse que não, que o ritual de fato estava acontecendo da maneira como é feito na aldeia, que o *hotxué* tinha direito, eles podiam tudo, tinham permissão para fazerem o que quiserem. Ele me deu um exemplo, disse que quando a comida está em falta, os Krahôs arrecadam suprimentos e os dispõem no centro do pátio, o *hotxué* vai lá, brinca, pega uma melancia, leva para a casa e ninguém fica com raiva, ele tem permissão para isso, ele é *hotxué*.



FIGURA 38- “Velhas” Krahô
 À direita, na foto, a Krahô Isaura.
 Fonte: Frame do filme *Hotxuá*- Sabatella & Cardia (2004)

Contudo, só quando fui para a aldeia entendi de fato esta espetacularidade intrínseca, tanto nos *hotxuás*, quanto nos Krahôs. Era como se a todo o momento, não apenas no ritual, mas no dia a dia, pudéssemos presenciar cenas improvisadas, dotadas de teatralidade e comicidade vistas pelos Krahôs como algo comum, trivial. Assim, observa-se que o fenômeno da comicidade é necessário, como o alimento, neste caso, alimento da alma.

Para além das situações engraçadas e brincadeiras espontâneas que irrompem no cotidiano, me chamou atenção certo aspecto “institucionalizado” que o humor adquire nessas sociedades Jê-Timbira. Quero dizer, o humor não é apenas um fenômeno decorrente de situações espontâneas ou da personalidade individual. O que notei ser comum a todos os Timbiras é que estamos lidando com a expressão de sentimentos e comportamentos culturalmente definidos, associados a determinados tipos de relações, classes de pessoas (que nada mais são que conjuntos de relações), contextos ritualizados e a um repertório performático bastante comum (LIMA, 2010, p. 70).

Voltando à festa, antes das seis da manhã, já no dia 26 de julho, os Krahôs começaram a emplumar os corpos dos *Pemp'kahààc*. Diferentemente do que relatou Melatti, todos os jovens naquela ocasião eram enfeitados juntos e pelas mesmas penas que pareciam ser de periquitos, não separados pelas metades *catàmjê* (emplumados com penas de juriti ou gavião) e *wacmejê* (emplumados com penas de periquito). Para colar as penas, as mulheres usavam o pau de leite e, de um modo geral, “eram as mulheres que passavam a substância colante, enquanto os homens aplicavam as penas” (MELATTI, 1978, p. 223).

É interessante registrar uma situação que aconteceu neste mesmo momento do ritual em 1962 e que não presenciamos em 2013, na Aldeia Multiétnica, para que possamos compreender ainda mais a efemeridade encontrada nas atuações improvisadas, realizadas principalmente pelos *hotxuás*, *mehkens*, velhos e velhas. Trata-se do relato de Melatti sobre a aparição dos *mehkens* José Paulo e José Nogueira em meio à emplumação dos jovens e meninos com um cavanhaque de penas. Segundo o autor, era uma brincadeira, pois os Krahôs não costumam usar penas no rosto, como eram *mehkens*, eles podiam fazer coisas erradas.

Seguidamente, já preparado o *paperuto*, emplumados os *Pemp'kahàac*, feitos seus “turbantes” e colares de miçangas que seriam usados, retirados e dados de presentes para os convidados, os Krahôs seguiram rumo ao pátio da Aldeia Multiétnica, com os meninos e jovens sentados em seus ombros. Não me foi possível averiguar se existia alguma relação entre cada jovem e seu carregador. Juntos, fizeram um desfile no pátio que foi aplaudido pelos *cupen* que se encontravam no local. Pude ver muitas pessoas emocionadas, chorando. A cena realmente era encantadora, de longe as crianças emplumadas pareciam passarinhos voando sobre as paredes da Chapada dos Veadeiros, no céu azul que estava anunciando a manhã.

Em seguida, as crianças foram colocadas no chão, retirou-se seus colares e “turbantes”, os quais foram dispostos em cima de folhas de bananeiras estendidas no chão. Chamou-se um representante, pajé, cacique ou *pahí* de cada etnia presente, inclusive um dos Calungas e dos *cupen*. Os líderes escolhiam, em ordem de chegada, qual “dádiva” iria ganhar, bastava se aproximar e pegar um dos presentes. No final um grande *paperuto* (o maior que eu já vi) foi distribuído para todo o público e parentes.

Em 1962, Melatti viu Antoninho Krahô, que tinha o direito de fazer o papel de *mehken*, parodiando os presentes, ele desfilava com um pano velho e rasgado à cabeça e com uma cabaça dependurada no pescoço, como se fossem as ofertas. Outras situações cômicas ocorreram em 1962, como a entrada no *kà*, antes da distribuição do *paperuto* de três mulheres *mehkens*, com o rosto pintado de *toá*, sem cantar, dando de brincadeira para o *padré* presentes imprestáveis, como pedaços de cabaça e bolos feitos de terra. Outra interferência que, contudo, não pode ser identificada claramente como uma espetacularidade adverbial, improvisada. Ela aconteceu numa das partes deste rito visto por Melatti, o que indica tratar-se de uma espetacularidade adjetivada, pois não parece um fenômeno da rotina social, mas próprio do rito, explicado pelo mito.

A “cena” aconteceu, como afirma Melatti, quando o ritual tomou um ritmo rápido e difícil de ser acompanhado, representando uma caça aos cangambás. Alguns homens estavam agachados e dispostos em fila, num semicírculo, com as mãos no chão, representando os

cangambás. João Delfino, Pedro Penõ e José Paulo, atrás do último homem da fila, fingiam capturar os cangambás, vulgo gambás, e cavar o chão, enfiando uma vara no buraco para apanhá-los.

De repente, José Aurélio, que ocupava o penúltimo lugar na fila dos cangambás, jogou a água contida numa lata pequena no rosto de João Delfino. Este caiu imediatamente no chão, fingindo-se desfalecido, enquanto Pedro Penõ e José Paulo fingiam acudi-lo. É que o cangambá lhe tinha “urinado” em cima (MELATTI, 1978, p. 218).

Segundo o pesquisador, todos aqueles que haviam participado da representação como caçadores de cangambá faziam parte do grupo dos *mehken*. Ao longo de um ano, muitas foram as intervenções dos *hotxuás*, *mehkens*, velhos e velhas no *Pemp'kahàà*, que realizavam ações “extra-rito” para alegrar a aldeia, como fez o *padré* Antonio Pereira ao sair cantando diante de cada casa, acompanhado pelo *mehken* José Aurélio que gritava para ele, animando-o, bem como o riso debochado do chefe da aldeia ao ouvir o choro de Kuiko Krahô, lamentando a dor de seu irmão picado por marimbondos durante o ritual.

Por fim, contarei uma última brincadeira/gozação que ouvi de Ahpracti durante o tempo que passamos na Aldeia Multiétnica. Era o dia reservado para os Fulni-ô, exímios cantores, de “coreografias” ágeis e de ritmo sempre acelerado. Ahpracti e um grupo de *mehi* assistiam à “apresentação” dos parentes. De repente, ouvi risos desmedidos e altos, Ahpracti estava fazendo piadas, os Krahôs tentavam segurar o riso, mas não conseguiam. Curiosa e querendo rir também, perguntei ao *hotxuá* o que ele estava dizendo, ele me disse que os Fulni-ô mesmo sem sandália (chinelo) corriam mais que os Krahôs que tinham sandália. Este momento é um dentre muitos outros, no qual pude presenciar ao lado dos Krahôs, que encontraram no riso sua fonte de vida e inspiração.

Na sequência, um exemplo da espetacularidade substantivada encontrada na brincadeira do *hotxuá*, que se realizou durante a programação do I Encontro Internacional de Palhaços de Cataguases, cujo objetivo foi proporcionar o encontro do *hotxuá* com Del Bosque e os demais palhaços, artistas, pesquisadores e espectadores de Minas Gerais e de todo o Brasil.

4.2.2 *Hotxuá* no I Festival Internacional de Palhaços de Cataguases

Encontro: achar aquilo ou alguém que procura; descobrir; trocar. Lancei-me na direção de produzir um encontro na cidade de Cataguases (MG), onde nasci, para compartilhar com os palhaços da cidade, do estado de Minas Gerais e de todo Brasil, minhas inquietudes, convicções e perspectivas de consolidar junto a Del Bosque e uma rede de palhaços. Um espaço de troca acerca da temática do cômico ritual. Além disso, nosso objetivo era celebrar a vida com pessoas de diversas culturas, proteger e valorizar a diversidade cultural expressa pelos povos e etnias de todo o mundo.

Somos um só coração! Esse foi o lema do Encontro, inspirado na música *Latinoamérica* do grupo porto-riquenho chamado *Calle 13*, a partir das palavras de Ahpracti, ao dizer que, por dentro, somos todos iguais, não temos diferença nenhuma e que ali éramos “todos paiaços”, éramos todos *hotxuás*! “(...) Vamos caminhando, aqui se respira a luta, vamos caminhando, eu canto porque se escuta, vamos desenhando o caminho, vozes de um só coração, aqui estamos de pé, não podes comprar minha vida...”(ARCAUDE; CABRA; PÉREZ, 2010).

Esta expressão e canção remetem também à luta indígena, ao dever que os Krahôs têm, ao saírem de suas aldeias, de divulgar os abusos, as dificuldades e os problemas que estão vivendo. Ahpracti deixou claro que estava ali como *hotxuá* e também como líder indígena.

Esta foi a primeira edição do Encontro, que aconteceu entre os dias 9 e 11 de dezembro de 2013. A ideia de realizá-lo surgiu a partir de conversas minhas com Ahpracti e Del Bosque. Queríamos brincar juntos, discutir juntos, ouvir uns aos outros, trocar experiências, tudo isso compartilhado com nossos amigos, família, com o público presente, que construiria esta história junto de nós. Digo família, porque de fato ela foi parte importante neste processo, tanto a família de artistas e produtores culturais locais, quanto a minha própria família que trabalhou empenhada na pré-produção e produção executiva do Encontro.

O Encontro realizado foi aconchegante, com gosto de “casa de vó”, numa cidade receptiva, de Centros Culturais confortáveis e bem equipados, cujos diretores são meus parceiros de longa data, empenhados em colaborar. É importante ressaltar o completo apoio do Marcelo Inácio Peixoto, presidente do Instituto Francisca de Souza Peixoto (IFSP), que não só patrocinou, mas guiou os passos, deu ideias, solucionou muitos problemas. Quando meus pés insistiam em voar para as nuvens, Marcelo os trazia novamente para a terra. Ele colocou à disposição do Encontro os funcionários do Instituto, os projetos, as salas, o teatro, a

cozinha, sua equipe de comunicação, enfim, como disse Ahpracti, “Marcelo é homi bom”. Também o Secretário de Cultura Zeca Junqueira e o Secretário de Assistência Social Vanderlei Teixeira Cardoso atuaram de forma excepcional. Os palhaços do projeto Doutores Cura-Cura do IFSP (onde trabalhei por vários anos) Roberta Rodrigues, Maycon Carvalho, Talita Oliveira, Roberta Ferreira, Olívia Gama, ex-integrantes, o palhaço Vagner Grande Pires, Sebastian Caetano e Fernanda Godinho, bem como os artistas e os produtores locais Marco Aurélio Gonçalves, Tarcísio Vória (representando a Casa de Cultura Simão José Silva) e Babi Piva (representando a Escola de Audiovisual Fábrica do Futuro) merecem ser lembrados, visto tamanho empenho e trabalho, seus e de suas respectivas instituições.

Durante três dias, dezenas de palhaços, pesquisadores e artistas vindos de vários lugares se encontraram com os artistas, palhaços, estudantes e público cataguasense numa festa que contou com a presença dos nossos queridos Ismael Ahpracti Krahô (TO), Del Bosque (Chile), Demian Reis (BA) e Rodrigo Robleño (MG). O primeiro dia contou com a oficina de Del Bosque, a mesma citada no primeiro capítulo, o lançamento do livro de Demian Reis e a mostra do documentário *Hotxuá*, de Leticia Sabatella e Gringo Cardia, na abertura oficial do Encontro.

No segundo dia, a oficina de Del Bosque foi retomada à tarde, pela manhã, realizamos a *Palhaceata* em parceria com o Cortejo de Natal do IFSP, contando com a participação de centenas de crianças da rede municipal e estadual de educação e com a produção executiva da querida gestora cultural Andrea Toledo. Consumou-se naquele momento a junção de anjos (as), bufos (as), Papai Noel, gnomos, palhaços (as), fadas, bailarinas, capoeiristas, pernas de pau, Mamães Noel, Marias, Josés e o *hotxuá* que caminharam e brincaram juntos, num percurso repleto de graça. Foi uma grande mistura dos elementos de diversas culturas e crenças, onde se celebrou a vida com o riso e se bebeu na fonte da alegria, do escárnio, do jogo, da brincadeira e da festa. O cortejo teve início no IFSP e terminou na Chácara da Dona Catarina, praça central da cidade, com a apresentação do *hotxuá* Ahpracti e participação de diversos palhaços. À noite assistimos ao espetáculo de Del Bosque, chamado *Banqueros*, inspirado na obra de William Shakespeare, *O Mercador de Veneza*.

No último dia do Encontro, aconteceu o encerramento da oficina de Bosque pela manhã, à tarde foi realizado o Seminário de Comicidade, com as falas de Ahpracti, Del Bosque, Reis, Robleño, da psicóloga Sandra Maciel (antiga orientadora do projeto Doutores Cura-Cura do IFSP) e da atual coordenadora deste mesmo projeto, a palhaça Roberta Rodrigues. Dividido em três mesas, o seminário abordou a temática que envolve a prática cômica ritual e também o palhaço no hospital, visto que neste ano os Doutores Cura-Cura,

estavam completando seus 14 anos. À noite, finalizamos nossas atividades com um *Cabaré*, onde os palhaços que participaram do Encontro puderam apresentar seus números, além da apresentação do grupo G.Pto (Teatro de Bonecos), do IFSP.

Reproduzir todo material colhido, vivido e experienciado ao longo destes três intensos dias não caberia nesta dissertação. Desse modo, aqui se dá uma amostra, a partir de um recorte na brincadeira do *hotxuá*. Deixo para futuros trabalhos maiores reflexões sobre esta vivência, abrangendo todo o Encontro, a partir do registro de muitos depoimentos dos palhaços participantes, bem como da recepção do público nas atividades, na potencialidade cômica vivenciada na oficina de Del Bosque, das falas dos participantes nas outras mesas do Seminário e etc.

A apresentação do *hotxuá* aconteceu no dia dez de dezembro, Ahpracti foi o primeiro a chegar com sua esposa e filho na concentração do cortejo, eram oito horas da manhã quando começamos a nos maquiar. Deixei à disposição de Ahpracti, caso ele desejasse, as minhas tintas (maquiagem). Aos poucos foram chegando outros palhaços deixando disponíveis também as suas. Observei atenta, Ismael Ahpracti se pintando e me inspirei nele, incorporando os seus traços na minha bufa. O clima na sala era de pura descontração, os palhaços iam chegando, alguns prontos, outros improvisando ali mesmo suas roupas, todos cumprimentavam Ahpracti, tiravam fotos com ele, enfim, um espetáculo à parte (ver figura 38).

Do lado de fora, às nove horas, todas as escolas já estavam posicionadas e divididas em alas, estávamos prontos, era chegado o momento de sair da sala para entrar num mundo de brincadeira e de festa ao lado do mestre *hotxuá*. Logo que saiu do IFSP, Ahpracti “incorporou” aquele estado *hotxuá*, corpo dilatado, energia única, olhos abertos, caminhar “cambaleado”, o mesmo que ele fazia ao entrar no *Kà* junto dos *hotxuás* e *hotxuarés* (ver figura 39). Sua primeira ação foi se abraçar num poste que estava na calçada da rua. Ahpracti improvisou com o poste, o ressignificou, o abraçava como se estivesse paquerando uma mulher (ver figura 40). O “estado” deste corpo era diferente do “estado” corporal de Ahpracti quando ele brincava com as pessoas no dia a dia. Ambos são corpos extracotidianos, um imita as plantas, os legumes, é mais exagerado, grotesco, o outro age e reage de acordo o momento, podendo transitar entre o exagero e o “neutro”, trivial.

Retomando o cortejo, seguimos rumo à praça da estação, Ahpracti com muita generosidade e simplicidade brincava e improvisava com cada palhaço que se aproximava dele. Fiquei perto o todo tempo, não apenas brincando, observando estas cenas, mas dando-lhe água, ajudando-o a enxugar seu suor, “abanando-o” com a minha saia, o que desembocava

em improvisações muito divertidas. Estávamos sendo acompanhados por um grupo de percussão composto por jovens e crianças e coordenado pelo músico Rogério “Tomate”. Ahpracti com o maracá na mão deixava seu corpo ser levado pelas batidas sem perder seus trejeitos.



FIRUGA 39- Palhaços se maquiando com Ahpracti; FIGURA 40-Ahpracti saindo do IFSP
FIGURA 41-*Hotxuá* improvisando com o poste e FIGURA 42- O *hotxuá* e a palhaça (Ana Carolina Abreu) no I Encontro Internacional de Palhaços de Cataguases/MG.

Fonte: Arquivos pessoais. Data: 10/12/2013

No fim do percurso, próximo à Praça da Estação, Ahpracti saiu da rua e foi brincar na linha do trem. Foi uma cena única, ver o *hotxuá* tentando se equilibrar nos trilhos, caindo, se recompondo e tentando outra vez. É interessante relatar que o trem ainda passa nestes trilhos que cortam o centro da cidade e que o hotel onde os convidados se hospedaram está localizado em frente da antiga estação de trem. Assim, coincidentemente, na noite em que Ahpracti chegou para o Encontro o trem passou. O que para mim é rotineiro, trivial, para ele, sua esposa e filho foi um evento espetacular! Eles observaram o trem passar da janela do quarto com uma mistura de medo e contemplação, inclusive, correram e me chamaram para ver, tiraram fotos e só se recolheram da janela quando a “cena” havia terminado.

Continuando. Atravessamos a rua e chegamos à Chácara da Dona Catarina, fizemos uma grande roda, alguns palhaços e Ahpracti se posicionaram sobre a réplica de uma estação de trem, atual posto da Polícia, que virou “palanque”, no lado direito da praça. O público se aproximou e entrou na roda, outras pessoas observavam de longe, do ponto de ônibus, da porta de suas lojas, enfim, ali permanecemos festejando e cantando durante um tempo até que eu me dirigi ao centro da roda para apresentar Ahpracti, que foi recebido com muitos aplausos.

O *hotxuá* entrou para a roda agradecendo e cumprimentando o público, iniciou a brincadeira e a realizou circulando, como se estivesse ao redor da fogueira, no *kà*. Seu corpo irradiava energia, ele olhava nos olhos de cada pessoa por quem passava, seus movimentos eram parecidos com os que eu havia visto no ritual. Primeiro andou com o seu “cambaleamento” único, colocou as mãos na cintura acentuando os quadris ora para direita ora para a esquerda, estufou o peito e movimentou o tronco para cima e para baixo, caiu no chão e se arrastou sentado dando leves pulos, com as pernas voltadas para a direita, o tronco para frente e a cabeça, ora olhava para alguém à direita, ora para esquerda. Após esta sequência Ahpracti quebrou com o ritmo instaurado, levantou num repente e saiu apressado, com peito aberto, passando bem perto das pessoas. Parou, mudou novamente o ritmo, levantou os ombros, um de cada vez, acompanhados da cabeça, que tomava a cada instante uma direção, as mãos ora levantavam, ora abaixavam, ora a direita, ora a esquerda (ver figuras 42, 43, 44 e 45).

Pode-se perceber que não existe uma “linearidade” nos movimentos, a riqueza está na “desconstrução”, na fragmentação, no ilogismo, na qualidade dos impulsos, ele conseguia dividir seu corpo em várias partes, cada uma delas tomava uma direção diferente. Penso o corpo de Ahpracti a partir da imagem de um arco e flecha: o arco seria sua coluna, que impulsionada de diversas formas, tónus e forças, lança flechas para todos os lados. Seguidamente, ele mudou o ritmo do maracá, seus braços agora agiam juntos, para cima e para baixo. Ele também fez movimentos como se estivesse limpando a boca, repetiu essa ação várias vezes e, num crescente, exagerando-a aos poucos, até fazê-la “grande”. No final, Ahpracti abriu os braços e aumentou o ritmo do maracá, todos estavam acompanhando com palmas, cada vez mais rápidas e fortes, éramos (público e Ahpracti) um só. Aumentando o compasso Ahpracti foi até o limite, cem por cento de energia, força e rapidez até parar. O *hotxuá* foi aclamado pelo público.

É interessante registrar que a corporeidade de Ahpracti é muito diferente das que eu já havia visto em outros cômicos, não se trata de valorar: “melhor ou pior”, mas de identificar

sua singularidade e peculiaridade, sua potencialidade cômica, única, como são únicos muitos mestres palhaços. Eram movimentos simples, espontâneos, que partiam dele, da sua memória corporal, do seu contexto e de sua vivência, mesmo estando na cidade e sem sua trupe de *hotxuás*, ele conseguia nos passar sua vida/arte. Após os aplausos, Ahpracti agradeceu o público, demonstrando mais uma vez sua generosidade, simplicidade e talento em fazer as pessoas rirem.

Quero falar com vocês, que vocês são paião igual como eu, que sou paião também, e uma coisa que eu vim aqui muita assim, com medo de morrer lá em cima, (Ahpracti veio com sua esposa e filho de avião, neste momento ele apontou para o céu, fez uma pausa, todos riram e ele também) pra chegar aqui junto de vocês que são paiões, e assim muito obrigado paiões dessa cidade daqui, eu tô por aqui no meio de vocês fazendo esse movimento também, um pouquinho igual que eu tô vendo pra vocês, e assim muito obrigado pelo meus povo, meus irmão, muito obrigada para vocês.

Em seguida, Demian pediu a palavra e contou para todos um pouco da sua experiência na aldeia, de como a brincadeira é feita no ritual e que, diferentemente de como havia acontecido, visto que Ahpracti foi acompanhado na sua apresentação pela música *Canções de Palhaço*, cantada à capela pelos palhaços presentes, a brincadeira como acontece no *kà*, é realizada em silêncio. Realmente, como foi mostrado anteriormente, a cantoria cessa quando a trupe de *hotxuás* entra no pátio. Assim, Demian propôs que brincássemos em silêncio. Ahpracti entraria e ele o seguiria como na brincadeira *siga o mestre* e, aos poucos, os palhaços presentes poderiam entrar e participar também.

De antemão, adianto que Ahpracti gostou muito do cessar da nossa cantoria, no Seminário de Comicidade, que aconteceu no dia seguinte, ele disse que o palhaço *cupen* era muito barulhento, falava muito e que o palhaço *mehi* é caladinho.

Aonde que eu tenho os meus família, aonde que eu tenho os meus *craré*, os meus filho, os meus neto aonde que tá, aqui nesse lugar, então eu estive lá, então nós brinquemo, só que o palhaço *mehi* é diferente, muito diferente porque não faz aqueles movimento igual a como que eu vejo como os paião *cupen* que faz, né? Paião o que grita, que faz aquele movimento gritando, sei o quê, falando, mas... Os mehi que é o índio, dentro do nossa região, dentro do nossa cultura nós faz assim caladinho, mostrando sei o que, casar assim com a menina, assim, qualquer uma delas, falando só de querer, que vai querer, mas não vai falar nada (AHPRACTI, 2013, depoimento)³⁵.

35 Depoimento de Ahpracti concedido ao I Encontro Internacional de Palhaços de Cataguases em 11 de dezembro de 2013 (vide apêndice).



FIGURAS 43, 44, 45 e 46- Variedade de movimentos do *hotxuá*
 Fonte: Arquivos pessoais. Data: 10/12/2013

Na sequência, a brincadeira se repetiu várias vezes, na primeira cena improvisada, Ahpracti veio à frente, seguido de Demian que imitava os movimentos de Ahpracti, exagerando-os. Ahpracti andou calmamente, colocou uma das mãos para trás, depois as duas, mudou o ritmo do caminhar, andou com as pernas levemente dobradas, subindo e descendo o tronco do corpo, até que olhou para trás, “cutucou” Demian e lhe mostrou uma palhaça, chamada Bolonhesa (Roberta Rodrigues) que estava na plateia. Mostrou, através do seu próprio corpo, as formas avantajadas do corpo da palhaça, em seguida a chamou para a brincadeira. Bolonhesa, agora a última da fila os imitava, exagerando o movimento de Demian um pouco mais, ambos parodiavam Ahpracti, mas num crescente (ver figura 46). O *hotxuá* começou a andar leve, na ponta dos pés, devagar, à espreita, como quando estamos nos preparando para assustar alguém, até que de repente olhou para trás, Demian, imediatamente

olhou para trás, Bolonhesa também olhou para trás. Inevitavelmente, Demian abaixou o olhar na direção da bunda de Bolonhesa, que ao perceber que o seu “traseiro” estava sendo observado, prontamente levantou suas saias e, orgulhosa, revelou ao público que ali, havia um enorme coração pregado em sua anágua, todos riram. Ahpracti começou então a parodiar um velho, como o vi fazendo na aldeia, depois sentou no chão e começou a se arrastar, todos riram porque viram que Ahpracti havia feito tal movimento de forma maliciosa para colocar Bolonhesa em apuros (ver figura 48). Foi engraçadíssimo ver a palhaça com dificuldade, se desequilibrando, caindo de bunda no chão, depois se levantando desastrosamente, causando mais risos. Continuando a brincadeira, Ahpracti olhou para o palhaço Jerubeba na plateia, comunicou-se com ele com seu corpo que dizia que Bolonhesa era sua mulher, que ela era grande, linda, “carnuda”, por fim, chamou Bolonhesa e a abraçou, Demian também partiu por abraçar a palhaça e assim a improvisação terminou, com os três andando juntos, abraçados e apertando e fazendo “cosquinhas” uns nos outros (ver figura 47).

Depois dos aplausos os palhaços retomaram a brincadeira, sem Ahpracti que precisava descansar, vale lembrar que embora não tendo certeza do dia e ano em que nasceu, o mestre *hotxuá* já passou dos sessenta anos. Os palhaços, então, partiram por revezar o líder, que era seguido pelos outros que o parodiavam em silêncio. Vários palhaços se revezaram na liderança, dentre eles, Rodrigo Robleño, Sebastian Caetano, Tiago Gambogi, Wagner Ceara e André Cavazotti.

Ahpracti se divertiu ao ver os palhaços *cupen* brincando como ele havia brincado. No final, todos se reuniram em torno dele e lhe prestaram uma homenagem. Demian fez um discurso e propôs passar o chapéu. Todo o valor arrecadado foi presenteado à Ahpracti.



FIGURA 47 e 48- Palhaça Bolonhesa, Demian Reis e Ahpracti
Fonte: Arquivos pessoais. Data: 10/12/2013



FIGURA 49-Movimento do *hotxuá* no chão FIGURA 50- Palhaços imitando a brincadeira
 Fonte: Arquivos pessoais. Data: 10/12/2013

Refletindo sobre esta experiência, posso dizer que o Encontro não apenas conseguiu mostrar ao público a existência de um cômico indígena da etnia Krahô do Brasil, e apontar que, em nosso país, existem milhares de etnias que falam suas próprias línguas, que possuem culturas riquíssimas, desconhecidas por muitos e esquecidas pela maioria, mas também, levantar questionamentos éticos de caráter ritual, que fundamenta a existência e manifestação do *hotxuá*.

A este ponto, eu insiro um comentário de Ahpracti, acerca do “chapéu” que foi passado entre o público no final de sua apresentação. Antes, contextualizo esta ação. Já havia sido combinado um cachê para a apresentação, com Ahpracti, e eu não iria “passar o chapéu”, por que acreditava ser desconfortável para Ahpracti, por ser além de tantos outros, mais um acontecimento que ele não estava habituado. Entretanto, Demian Reis, espontaneamente no final da apresentação, tomou a palavra, dialogou com o público e na sequência, todos os palhaços presentes recolheram as contribuições.

Todo o dinheiro recolhido pelos palhaços foi apresentado à Ahpracti, que claro, ficou contente com este feito, mas, reiterou que na aldeia não era assim, não se recolhia o dinheiro das pessoas, que isso só poderia acontecer, se as pessoas levassem comida para o *kà* na hora da brincadeira do *hotxuá*, mas que isso não condizia, não seria *impej* (legal).

Este depoimento me tocou e me fez refletir sobre a grande diferença entre o palhaço ocidental e o *hotxuá*, ou seja, a inversão de valores, o caráter ritualístico, a função do cômico ritual na comunidade, que não é mercantilista, capitalista, mas trata-se de uma função social, da importância dada ao riso, da espiritualidade que não vemos no palhaço ocidental.

Segundo Robleño, é sempre uma grande emoção conhecer palhaços que, em sua trajetória, marcaram caminhos e, no caso do *hotxuá* Ismael Ahpracti, nós não conhecemos

somente o indivíduo, mas a sagrada função de um cômico ritual. Robleño também afirmou que poderia apresentar diferenças entre o *hotxuá* e os palhaços ocidentais e modernos que conhecemos ou entre os palhaços consagrados nos últimos dois séculos, principalmente, na questão estética. Porém, o que mais o comoveu e o moveu é a questão ética.

Resgatar a ritualidade e a sacralidade do ser clownesco é uma luta pessoal e constante, ver que Ahpracti vive isso de maneira suave, tranquila e cotidiana, foi um prazer. Essa simplicidade de ser palhaço, aliada intrinsecamente à ética de se exercer uma função por toda a vida, uma função outorgada por outros, é, talvez o diferencial que mais me chamou a atenção (ROBLEÑO, 2013, entrevista)³⁶.

O caráter ritualístico da ação cômica do *hotxuá* fundamenta esta pesquisa e escapa à atuação dos palhaços ocidentais. Quando ele é descolado desta situação ritualística, como aconteceu na apresentação em Cataguases, provoca-se uma significativa transferência de sentido de sua pertinência e existência, enquadrando-o nas práticas cômicas da atualidade, que abandonou há muito tempo sua ligação com as ações espirituais. O que se vê, principalmente hoje em dia, é a valorização por parte dos cômicos, dos aspectos profanos, artísticos e, inclusive, comerciais da ação cômica no ocidente.

Acredito que as palavras de Robleño dizem respeito também a certo desejo de fugir destes aspectos que vem crescendo e sufocando o universo cultural, artístico e teatral num todo, não apenas na prática cômica.

Para que o público tivesse acesso ao “outro lado da moeda”, dediquei-me a pensar a programação, como descrita anteriormente, de modo que todas as práticas cômicas do *hotxuá* fossem compartilhadas. Acredito, portanto, que mais que o documentário, as palavras de Ahpracti no Seminário de Comicidade deixaram claro o verdadeiro sentido da sua existência e importância para a comunidade Krahô.

Acho importante, antes de finalizar o capítulo, compartilhar o Manifesto escrito ao findar do Encontro, assinado pelos artistas participantes, que contribuirá ainda mais para a construção do imaginário do Encontro, da temática tratada, do *hotxuá*, para os que não estiveram presentes. Aos que participaram, esperamos que tais palavras acessem, através da memória, as imagens vistas e criadas por cada um, deste momento especial que marcou o caminho de muitos palhaços e palhaças.

36 Entrevista concedida à autora deste trabalho em 16 de dezembro de 2013 (vide apêndice)



FIGURA 51- Logo do I Encontro Internacional de Palhaços de Cataguases
Fonte: Cartaz do Encontro

Nós, artistas e pensadores reunidos no I Encontro Internacional de Palhaços de Cataguases, afirmamos aqui nossa intenção de proteger e valorizar as diversidades culturais expressas pelos cômicos rituais dos povos e etnias do mundo. Acreditamos no riso como base elementar da formação da mente e do caráter humano, acreditamos que o riso liberta e transforma e não abrimos mão de defender os artistas que operam curas por gargalhadas.

Expressamos ainda nesta carta o interesse em ampliar nossas agendas de trabalho em todas as cidades onde haja palhaços e mestres cômicos para nos receber, entendendo que nós, palhaços e palhaças, mudaremos o mundo. Somos e queremos ser cada dia mais palhaços e palhaças, na acepção mais profunda do termo, que transporta mazelas e doenças para o centro da roda, do picadeiro, para o palco e as mostra como devem ser vistas, como parte de um sentido grotesco e escatológico que nos tem sido negado e por isso nos deteriora, pois sendo tabus, é parte do sistema de interdição e opressão imposto pelas colonizações, guerras e usurpações da liberdade humana.

Nessa carta assumimos nossa intenção de fortalecermos nossa categoria de Palhaços, Bufões, Sátiros, Faunos, Rufiões, Pândegos, Charlatães, Bardos, Menestréis, Naifis, Divas, enfim, toda sorte de arquétipos tragicômicos e burlescos existentes e nos lançamos cada dia mais ao centro da roda, a arena dos mil encantos, ao insondável olhar do público. Uma vez iniciados, nos programamos para ocupar as ruas e praças das cidades, cada dia mais intensamente, nos multiplicando como vírus. Retornando as feiras e praças, como herdeiros legítimos dos contadores e mambembes primitivos, redesenhando o panteão de deuses cômicos e reconfigurando nossa formação espiritual e cultural, como povos livres que somos. Acreditamos na resignificação do espaço público, na pedagogia da autonomia, no respeito a qualquer forma de vida, as categorias culturais e aos povos do mundo.

Lutamos pela liberdade de expressão, pela justiça social, pelos direitos humanos, contra a corrupção, a evasão de recursos, o tráfico e contrabando de biodiversidade, contra a violação do direito Indígena e Quilombola.

Acreditamos na potencialidade cômica transcendental existente nos cômicos rituais que habitam etnias indígenas do mundo inteiro, dizemos não ao eurocentrismo e apoiamos a união entre os povos Latinos e a Rede Latino Americana do Riso.

Viva o *Hotxuá!*

Viva o Manifesto Antropofágico!

Viva o Manneken Pis!

Vida longa ao Encontro! Somos um só coração!³⁷

37 Este Manifesto está disponível no site do Instituto Francisca de Souza Peixoto: www.chica.com.br

Por fim, sob o meu ponto de vista, a prática cômica do *hotxuá* em Cataguases, pertence de forma clara, ao subgrupo da espetacularidade substantivada da etnocenologia, pois se tratou de um ato concreto de realização reconhecível por todos como “arte”, tendo como função precípua o divertimento. Não a considero adjetivada (onde espetacular é uma qualidade acessória, embora intrínseca), pois, se assistiu a uma “apresentação”, uma mostra da “brincadeira” não o ritual *Perti* ou *Yótyōpi*.

Neste ponto, reflete-se sobre a formação do palhaço ocidental que tem um fator fundamental que não faz parte do *hotxuá* que é o comércio, uma política vinculada a uma sociedade forjada no seio de uma sociedade capitalista, classista, cristã, cuja comercialização é a base para sua sustentação econômica. No *hotxuá*, pelo contrário, o que se pode observar é a sua inserção na comunidade, numa outra perspectiva, mais próximo do que se chamaria (sob o olhar ocidental) de sacerdócio, ritualística, voltada a uma reposição de valores, aliado à transgressão.

No ritual o passado e a mitologia friccionam com os valores, os costumes e o presente para transgredir. Na cidade tivemos acesso a corporalidade cômica de Ismael Ahpracti, que carrega consigo sua vivência e ancestralidade, entretanto, assistimos a uma “apresentação”, desvinculada da aldeia, da vida e modos de existir Krahô e do ritual *Perti* ou *Yótyōpi*. Para tanto ressaltando a importância de fazer parte da programação do Encontro Internacional de Palhaços em Cataguases, a comunicação de Ismael Ahpracti no Seminário de Comicidade e a mostra do documentário *Hotxuá*, bem como sua participação na passeata e em outros momentos onde ele teve a possibilidade de dar voz a seus pensamentos, reflexões e contextualizar os participantes acerca de todo o universo que gira em torno de sua prática, que está ligada a sua espiritualidade e seus modos de existir e viver.

Finalizo ressaltando que toda esta análise parte do olhar sobre o corpo do *hotxuá* que se mostrou sempre revelador. O corpo do *hotxuá* é um corpo que fala com seus gestos e com suas formas de expressões, um corpo visível, escuro, claro e colorido; um corpo que escuta e fala, um corpo indivisível ao mesmo tempo fragmentado, inacabado, um corpo espiritual e divertido, um corpo único e complementar, que simultaneamente causa medo e faz rir, ensina e transgride.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS E PERSPECTIVAS FUTURAS

Esta pesquisa foi desenvolvida a partir da necessidade de responder às seguintes perguntas: 1) Quais as principais características das práticas cômicas rituais, encontradas em diversas etnias? 2) A partir da etnografia do ritual *Perti* ou *Yótyōpi*, da atuação do *hotxuá* no dia a dia da comunidade e da apresentação da “brincadeira” na cidade, poderíamos dizer que a manifestação do *hotxuá* pertence aos três subgrupos da etnocenologia?

Para respondê-las, vários foram os caminhos e as descobertas que, aos poucos, surgiram através da pesquisa teórica e prática. Acerca da primeira pergunta norteadora, após analisar o apanhado histórico, identifica-se que o “riso ritual” se localiza dentro da categoria do tempo ancestral, onde incorporava uma etapa, porque os mortos podiam renascer graças ao riso e, até os dias de hoje, este legado faz parte das crenças e dos rituais de diversas sociedades orais. Muitas etnias possuem um ou mais “personagens” cômicos, “instituídos”, reconhecidos pela comunidade, cuja função não é apenas a de fazer rir e divertir, mas, também, restaurar a ordem, reafirmar as normas culturais, denunciar os problemas, entretanto, se comportando (ritualmente e em alguns casos também no dia a dia) de forma arruaceira, desordeira, desvairada e transgressora. Trata-se de devoradores insaciáveis, sarcásticos, escarniosos, cômicos, lascivos, desajustados, escatológicos e excêntricos.

Assim, conclui-se que as diversas relações existentes entre os cômicos rituais, a partir da observação das suas principais características, citadas neste trabalho são: encontram-se em grupos étnicos cujos valores culturais são compartilhados pela comunidade; sua manifestação está ligada a rituais que marcam o período de colheita e/ou plantio de um determinado alimento em específico ou não, e/ou rogativa para pedir a chuva; o falo protuberante encontrado em muitos deles ou a referência que fazem a tal órgão sexual, em suas brincadeiras, associa a fertilidade do homem com a fertilidade da terra; interpelam o poder a fim de difundir os bons desejos, são mensageiros, transitam entre os vivos e os mortos; seus ensinamentos são repassados de geração para geração; desempenham seu “papel” em meio a festas, celebrações rituais e muitos também “atuam” no dia a dia da comunidade, podendo adentrar em diversos lugares e situações sem se explicarem e quando quiserem; e seus corpos são cômicos, grotescos e ridículos.

No caso do *hotxuá*, observa-se que se trata de um “papel”, uma “função social” que se recebe ao nascer e que será vivido por toda a vida, um “sacerdócio”, voltado para a reposição dos valores dos modos de viver e existir Krahô, diferente da formação do palhaço ocidental,

forjado no seio de uma sociedade capitalista, classista, cristã, cuja comercialização é a base fundamental para sua sustentação econômica.

Refletindo sobre a oficina de Del Bosque, a partir dos estudos de Bolognesi, o ator, que almeja adentrar neste universo cômico, deve se aproximar do que o pesquisador denomina de “personagem-tipo”, longe do estereótipo, mas diretamente ligada a arquétipos. Neste caso, ligado ao arquétipo da Sombra. As etnias citadas, através de seus cômicos rituais, tornam parte deste arquétipo um conteúdo do consciente e o encarnam, transmitindo-o de geração a geração. Ao portar traços da Sombra no ritual ou no dia a dia da comunidade, ela é despotencializada, por que é exposta, causando assim, transformações. Este é, segundo Jung (1961) um passo para o caminho da *individuação*, isto é, para se alcançar um equilíbrio psíquico que torne possível conhecer a *Si-mesmo*.

Assim, sob o meu ponto de vista, o artista que opera sua comicidade, realizando uma conexão com o “personagem-tipo”, está também se conectando parcialmente com a sua Sombra e, assim, dando um passo rumo à sua *individuação*. Conhecer a si mesmo, e explorar estas descobertas cenicamente, como se observou, é um aspecto importante na aprendizagem da comicidade. Por este viés, liga-se novamente o corpo ao espírito, o físico ao consciente e ao inconsciente. Assim, não estaria o ator ocidental, unindo as dicotomias criadas por ele mesmo e que as sociedades orais não separou? Deixo esta pergunta em aberto e (in) concluo este ponto, porque reconheço que somei mais dúvidas para elucidar a problemática, que poderá, futuramente, ser aprofundada.

Retomando, o *hotxuá*, protagonista deste trabalho, repete suas ações ao mesmo tempo em que as renova, através do seu corpo, transformando e revitalizando o ritual *Perti* ou *Yótyōpi* ano após ano e as brincadeiras dia após dia. A comunidade Krahô valoriza o riso que ameniza e dissolve muito dos seus problemas. Reflito também, acerca da renovação (principalmente estética) do ritual observado, a partir das imagens mostradas, que se dá também, por interferências externas, que vem acontecendo, principalmente, através de um processo de trocas e trânsitos entre a cidade e a aldeia (e vive-versa), entre os palhaços *cupen* e o *hotxuá*.

Estas vivências podem ser analisadas por diferentes perspectivas, acredito que o palhaço, artista ou pesquisador deve ter esmero, cuidar da sua presença na aldeia e no ritual, respeitar o desencadeamento do mesmo, ouvir, ver e intuir para participar, não participar (até mesmo impor uma situação), sem ouvir, ver e dialogar. Em outras palavras, ser um observador participante, não um participante observador. Creio que o *cupen* deva estabelecer uma relação de respeito e conversa com a comunidade indígena, com os líderes, *pahis*, com os

organizadores da festa, com os anciãos, e principalmente refletir sobre as ações que em algum momento desejar propor. Meu intuito não é julgar pontualmente a ação de nenhum *cupen* na aldeia, mas trazer este conflito para a discussão: até que ponto a presença e interferência externa do palhaço *cupen* na prática cômica Krahô, principalmente no ritual *Perti* ou *Yótyōpi* é “saudável” ou não para a etnia Krahô?

A este ponto ressalto a minha escolha em não chamar o *hotxuá* de palhaço, nem ao menos de palhaço sagrado ou bufão ritual, como se palhaço fosse a palavra que generalizasse todas as categorias de práticas da comicidade. Refiro-me a ele, como é chamado pela sua comunidade, ou seja, *hotxuá*. Trata-se (como alerta na introdução) de não tomar exclusivamente as nossas referências culturais ocidentais como paradigmas para a classificação de outras experiências. A palavra palhaço, segundo Bolognesi (no parecer da qualificação e na banca de defesa desta dissertação), não tem mais de 600 anos, a cultura Krahô, antes da chegada dos colonizadores não se sabe exatamente, mas segundo historiadores, como Pedro Paulo Funari e Ana Piñon (2014, p.16) a presença indígena no Brasil e na América Latina como um todo é imensurável, de tão grande e multifacetada. “A ocupação pelos indígenas do que viria a ser o território brasileiro data, ao menos, de 12 mil anos atrás (...)” (FUNARI, 2014, p.30). Ou seja, chamar o *hotxuá* de palhaço é forçar uma nomenclatura, é querer dominar o que se estuda, visto que, nominar significa também dominar.

Observa-se que em alguns momentos, utilizo o termo “cômico ritual” quando me refiro no plural a outras práticas cômicas rituais, ou para adjetivar o *hotxuá*. Creio ser uma forma genérica, menos “colonizadora” e mais abrangente para estabelecer uma comunicação com o leitor, aproximá-lo e ajudá-lo a criar a imagem do fenômeno que se está investigando. Noutras páginas, quando atribuo algum adjetivo ou léxico teatral ao *hotxuá*, ou a outros cômicos rituais, como a palavra “protagonista” ou “personagem”, as coloco entre aspas e esclareço que seu uso se dá de forma metafórica. Por fim, concluo que todo este cuidado é fruto de muita reflexão, porque as palavras e a linguagem são também um instrumento de poder.

Ressalto que existem semelhanças entre o *hotxuá* e o palhaço ocidental, mas deve-se ter cuidado para não substantivar o que é adjetivo, o *hotxuá* não é bobo da corte, embora tenha semelhanças com aquilo que o bobo da corte fazia, não é sátiro embora faça muita coisa que os sátiros faziam, não é palhaço embora faça muita coisa que os palhaços fazem, da mesma forma que a Dercy Gonçalves não era palhaça, embora fizesse muitas coisas que os palhaços fazem, faziam e sempre fizeram. Algumas aproximações são interessantes e merecem ser exploradas, exemplifico algumas: se pegarmos o baralho, o coringa, o *triskcter*, ele entra em

qualquer lugar e em qualquer hora, e o que é o *hotxuá*? O que entra a qualquer hora e lugar, da maneira que ele quiser. Sobre o falo exagerado em muitos dos cômicos rituais estudados: o que abria a procissão de Dionísio no século XIV, antes de Cristo? Falos enormes, carregados por sátiros, em suma, existe toda uma simbologia, colocada no primeiro capítulo acerca do mito da fertilidade. Assim, deixo para futuras pesquisas o aprofundamento destas e demais aproximações que se dão neste viés.

Continuando, a busca pela compreensão da comicidade Krahô se deu também através de pesquisa bibliográfica. Muitas das minhas perguntas foram respondidas no momento em que conheci diversos mitos, versões dos mesmos (pela voz dos próprios Krahôs) e suas relações com os rituais que encarnam essas histórias em livros e publicações de pesquisadores *cupens*. Neste ponto ressalto a importância de antropólogos e antropólogas que se dedicaram e se dedicam com afinco a ouvir e dialogar com o povo Krahô, como Júlio César Melatti (1979) e Ana Gabriela Morim Lima, que tive a oportunidade de conhecer em campo, em 2013. Por outro lado, sinalizo também a importância de ser lançado um livro, da história e cultura Krahô, pelos próprios indígenas. Como exemplo, tem o livro lançado em 2013, intitulado: *Huni kuin hiwepaunibuki. A história dos Caxinauás por eles mesmos*. Organizado pelos Caxinauás, na sua maioria por professores bilíngües das aldeias, em parceria com pesquisadores externos.

Acerca dos relatos míticos, dispostos no segundo capítulo, ressalto o mito do *Pit* (Sol) e do *Pidruré* (Lua), o último a que tive acesso e que foi uma das peças importantes deste quebra-cabeça histórico que me propus a montar. Quando se cresce ouvindo histórias sobre a criação do universo, do homem e das coisas por este par de demiurgos, o Sol e a Lua (*trickster* mitológico), ora numinosos, outrora brigões e atrapalhados, me faz de antemão compreender a peculiaridade das crenças e a importância do riso, da reciprocidade, da amizade e da comicidade entre os Krahôs.

A partir dos relatos que descrevem os mitos, como também o mito *Perti* ou *Yótyōpi* e o mito da Mulher Estrela, conclui-se que as histórias mitológicas recusam a sistemática da história das ideias, os postulados e procedimentos na tentativa de fazê-la diferente, descontínua, e que toma, por acidental, todas as peripécias, as astúcias e os disfarces dos “personagens” mitológicos. Trata-se, portanto, de estudar os mitos, não para encontrar a “origem” do *hotxuá*, mas de encontrar sua “essência” que foi construída peça por peça, como um quebra-cabeça histórico, descontínuo e sem data.

Sobre a realização da etnografia, escrita a partir da prática, da viagem, da pesquisa de campo, concluo que somente a realização da mesma possibilitou responder à segunda

pergunta norteadora e provar a hipótese deste trabalho: o *hotxuá* perpassa, entrecruza e pertence aos três subgrupos da etnocologia. A princípio acreditei que este pertencimento múltiplo se daria simplesmente a partir do local onde o *hotxuá* estivesse “atuando”. Ou seja, na cidade um fenômeno espetacular substantivo, na aldeia durante o ritual adjetivo, e no dia a dia da comunidade adverbial. Entretanto, ao se lançar um olhar atento, com uma espécie de “lupa” nestes diversos momentos e contextos, pode-se observar que o entrecruzamento dos subgrupos da etnocologia e suas características se dão, de forma clara e difusa em cada contexto e local.

Desta forma, a análise ultrapassa o lugar da manifestação e se aprofunda no fenômeno observado. Não se trata também, de identificar os subgrupos a partir da nomeação de etapas como “preparar, ritualizar e brincar”, por que além da passagem de um momento ao outro ser demasiado tênue, eles se misturam, se esbarram e se repetem até mesmo em um local e dia específico.

Assim, conclui-se que a manifestação do *hotxuá* na cidade, é de forma clara, substantivamente espetacular, um ato pensado e produzido para o gozo do público, não excluindo o fato de que as ações do *hotxuá*, vistas na cidade também podem ser vistas no ritual e na aldeia; e também, de forma difusa, adverbialmente espetacular, quando se pensa na participação de Ismael Ahpracti no Encontro Internacional de Palhaços como um todo, ao se considerar o dia a dia do Encontro, a partir de fenômenos da rotina social, consideráveis espetaculares, a depender do ponto de vista de um espectador, de uma atitude de estranhamento, que os tornaria extraordinários. Em outras palavras, o *hotxuá* Ismael Ahpracti não foi *hotxuá* somente no momento da “apresentação”, ele foi também *hotxuá* em muitos momentos no dia a dia, ou seja, ele não deixou de ser *hotxuá* ao chegar à cidade.

As rotineiras brincadeiras de Ismael Ahpracti, ou seja, a espetacularidade adverbial se mostrou, além do Encontro na cidade de Cataguases, na Aldeia Multiétnica, na Feira de Sementes Krahô, no dia a dia na comunidade Krahô e também durante o ritual. Em muitos momentos “interferindo” de forma cômica e estimulante até mesmo em “momentos sérios”: quando as mulheres estavam cantando no pátio; quando os homens estavam recolhendo as roupas das mulheres, durante o “cortejo” onde se lançava as batatas, no embate entre as metades no centro do *kà*; quando os *hotxuás* estavam se maquiando e se preparando para a “brincadeira”; nas transições de uma “cena” para a outra e nos momentos de descanso e de pausa no ritual. Nestas ocasiões ele aparece brincando, fazendo piada, criticando com ironia e humor algo que não está sendo feito do jeito correto, incentivando os participantes,

divertindo, imitando, parodiando as pessoas, estimulando os que estão cansados e até mesmo interferindo por interferir, brincando por brincar, porque o *hotxuá* tem o direito.

No ritual, conclui-se claramente que se trata de um objeto adjetivamente espetacular, onde o espectador é também participante, o que não anula, sob meu ponto de vista, a distinção em vários momentos, entre “atores”, “espectadores”, “protagonistas” e “coadjuvantes”. Mas também, um fenômeno substantivado que transpassa de forma difusa o ritual, quando Ismael Ahpracti se veste, escondido dentro de uma casa, com a máscara de macaco (que ele comprou na rua 25 de março), se enrola numa lona, coloca um saco nas costas e aparece de surpresa, no meio do “cortejo”, onde estão sendo atiradas as batatas. De forma difusa, pois, esta “interferência”, se assemelha à espetacularidade adverbial, já dita anteriormente como um fenômeno que também está presente no ritual em vários momentos, de diversas formas. Porém, mesmo se tratando de uma “brincadeira”, neste momento específico, as suas características transcendem o fenômeno adverbialmente espetacular da rotina social no ritual. Ahpracti vestiu um personagem, criou uma fantasia, não era “ele mesmo” brincando, mas ele fantasiado, interferindo. Trata-se de um ato anteriormente pensado, tendo como função o divertimento, o prazer e a fruição estética do público, não uma ação improvisada no momento, não se trata de uma ação rotineira espetacularizada pelo olhar do pesquisador, por isso, ela é substantivamente espetacular.

Conclui-se, desta forma, que no ritual pode-se observar o cruzamento de todos os subgrupos da etnocenologia, de forma clara em alguns subgrupos (adjetivo e adverbial) e difuso em outro (substantivo). Na cidade se entrelaçam a espetacularidade substantivada e adverbial, considerando o dia a dia do Encontro, a passeata de palhaços e a apresentação da “brincadeira” por Ismael Ahpracti na praça; por fim, a espetacularidade adverbial, presente em todos os contextos, vista por mim, pesquisadora, em diversos momentos no dia a dia na aldeia, na cidade e também presentes no ritual.

Atenta-se que o objetivo deste trabalho não é, portanto, rotular, dar nome ou colocar o *hotxuá* dentro de “caixas”, padronizando-o, pelo contrário, dizer que ele se trata de um fenômeno espetacular substantivado, adjetivado e adverbial, potencializa a discussão acerca dos léxicos, dos conceitos da etnocenologia, que podem ser uma ferramenta a favor do etnocentrismo, caminho contrário ao objetivado pela disciplina. Este pertencimento triplo indica, portanto, a complexidade e peculiaridade do *hotxuá*, e as possibilidades de interfaces e cruzamentos destes subgrupos, permitidos e incentivados pela etnocenologia.

Por fim, se realiza um balanço geral das limitações desta pesquisa e das lacunas que ainda não foram preenchidas e a sugestão da continuidade da mesma, diante do desejo de se ampliar diversos pontos.

O primeiro ponto é o da ampliação dos estudos sobre o ritual *Perti* ou *Yótyōpi*, através da continuidade da pesquisa de campo, que significa ouvir e dar voz, cada vez mais aos saberes indígenas Krahôs. Acredito que registrar e ter traduzidas pelos Krahôs as diversas músicas do ritual, possibilitará uma maior compreensão do universo cômico-ritual do *hotxuá*, da cultura Krahô e seus modos de viver e existir. Registrá-las e partituriá-las é uma tarefa difícil, entretanto, importante e que nunca foi feita, por nenhum Krahô ou pesquisador.

O segundo ponto sugere a ampliação das pesquisas sobre o cômico ritual no Brasil em outras etnias, como a etnia Kaiapó, Suyá, Apinayé, Kaxinawa, Krahô Canela que até o presente, só foram estudados sob o olhar de pesquisadores da área de conhecimento da Antropologia e não no âmbito das Artes Cênicas, sob a perspectiva do pesquisador cênico.

O terceiro ponto trata de dar continuidade ao Encontro Internacional de Palhaços de Cataguases, que depois de tantas reflexões, penso que deveria se chamar Encontro Internacional de Comicidade Ritual, que pode inclusive servir como local para que todas estas discussões sejam compartilhadas com palhaços, artistas, professores, pesquisadores, mestres indígenas, cômicos rituais, indigenistas e com todo o público interessado. A produção de novas edições também se justifica pelo fato de se desconhecer um Encontro que trata especificamente desta temática.

O último ponto diz respeito a uma etapa que não foi realizada nesta pesquisa: o desejo de se criar e desenvolver jogos e brincadeiras, que poderão servir de subsídio para professores e artistas, inspirados nas ações, na prática cômica do *hotxuá* e de outros cômicos rituais. Chama-me muita atenção a ideia de se desenvolver este processo criativo, que propicie um mergulho neste universo cômico pelo viés da prática, do corpo e também, que corrobore com a efetivação da Lei 11.654/2008, sancionada em 2008, que obriga o ensino da história e cultura indígena nas escolas.

Concluo reiterando o fato de que ainda há muito que se pesquisar, criar, desenvolver, compartilhar, dialogar e mediar. Pretende-se que as perguntas que fomentarão estas futuras pesquisas e criações sejam: o que significa e tem a dizer os cânticos do ritual *Perti* ou *Yótyōpi*? Qual a diferença e a relação existente entre o *mekhen* e o *hotxuá*? Como se dá as manifestações e qual a relação existente entre os diversos cômicos rituais encontrados em diversas etnias do Brasil? Como se dará a construção e a mediação de jogos e brincadeiras inspirados na prática cômica Krahô e em outros cômicos rituais? Ampliando os cômicos

rituais brasileiros, bem como este plano de curso, pode-se pensar numa metodologia para o ensino do teatro? Como se dará a mediação desta “suposta” metodologia nas escolas?

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ALBUQUERQUE, Francisco Edviges & Krahô, Renato Yahé (orgs). *Krahô Jô Ikhàhhôc kryje me cati*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013.
- _____. *Krahô Jô Ikhàhhôc xá kat na Carô*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013.
- _____. *Krahô jujaren xá kwý*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013.
- ALDÉ, Veronica. *Sustentando o Cerrado na Respiração do Maracá: conversas com os Mestres Krahô*. Brasília, 2013. (Mestrado Profissional em Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, Brasília, 2013).
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC/ UnB, 1987.
- BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec, Unicamp, 1995.
- BARBOSA, Makários Maia. Etnocologia em verso. In: *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocologia*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2007. p. 375-389.
- BARBOZA, Juliana Jardim. *O ator transparente. O treinamento com as máscaras do Palhaço e do Bufão e a experiência de um espetáculo: Madrugada*. São Paulo, 2001. (Mestrado na ECA-USP, São Paulo, 2001).
- BERGSON, Henri. *O riso*. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e A Máscara*. São Paulo: Perspectiva. 1975.
- BOUGHTON, Doug e MASON, Rachel (Ed). *Beyond multicultural art education: international perspectives*. Berlin: Waxmann, 1999.
- BIÃO, Armindo e GREINER, Cristiane (Orgs) *Etnocologia - textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- BIÃO, Armindo. *Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- _____(Org) *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocologia*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2007.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. *Dilemas para a atuação cômica*. Revista Rebento, São Paulo, n1, p.72-80, 2010.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural- 2010. *Plano Setorial para as Culturas Indígenas*. Brasília: 2012.

Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/ Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro/ Escola de Dança. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. N°20, maio. 2008. Salvador (BA): UFBA/PPGAC, 2008.

CANDAU, Vera Maria. (Org) *Educação intercultural e cotidiano escolar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

_____. Multiculturalismo e educação: desafios para a prática docente. In: MOREIRA, Antônio Flávio e CANDAU, Vera Maria (Org) *Multiculturalismo: Diferenças culturais e práticas pedagógicas*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, p. 13-37, 2008.

CARMONA, Daniela e BARBOSA, José Adão. *Teatro: atuando, dirigindo, ensinando*. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2004.

CASTRO. Alice Viveiros. *O Elogio da Bobagem- palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos/Petrobrás, 2005.

CASTRO, Luís Victor Júnio (Org) *Festa e corpo: as expressões artísticas e culturais nas festas populares baianas*. Salvador: EDUFBA, 2014.

CHACOCACHI. [novembro de 2008]. São Paulo: *Revista Palco Aberto*. Entrevista concedida a Antonio Marcos Pires Gil.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1974.

DA MATTA, Roberto. 1976. *Um mundo dividido: a estrutura social dos Apinayé*. Petrópolis: Vozes.

DAL GALLO, Fábio. A Etnografia na Pesquisa em Artes Cênicas. *Revista Moringa- Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v.3, n.2, 2012.

_____. *Aspectos educacionais do palhaço aplicado*. Manuscrito inédito. Salvador, 2013.

DEL BOSQUE, Andrés. *El payaso sagrado en la academia III*. Manuscrito inédito. Espanha, 2008.

_____. *El payaso en la academia*. [11 de dezembro, 2009] Espanha: *Primer Acto/ Cuadernos de Investigación Teatral*. Entrevista concedida a Laura Corcuera e José Henríquez.

DORNELES, Juliana Leal. Ensaio sobre o vigor do palhaço. *Revista Anjos do*

Picadeiro, Rio de Janeiro, n.8, p.29-41, 2009.

EISENBERG, Avner. [dezembro de 2008]. Rio de Janeiro: *Revista Anjos do Picadeiro*. Entrevista cedida a Márcio Ballas.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, [1972] 2002.

ELISSON, Isabel Crooke. *¿Has visto el amanecer? Mitos y leyendas del sol y la luna de los pueblos indígenas colombianos*. Bogotá, Colômbia: El Peregrino Ediciones, 2010.

FERRACINI, Renato. *Corpos em Fuga, Corpos em Artes*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores, 2006.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

_____. *Misterio Bufo*. Madrid: Ediciones Siruela, 1998.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2002.

FREIRE Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1970.

GAZEAU, A. *Historia de Bufones*. Madrid: Miraguano Ediciones, 1995.

GONÇALVES, J. *Foucault, a descontinuidade histórica e a crítica da origem*. Revista Aulas, Pará, n3, 2007. p1-21.

ICLE, Gilberto (org.). Diagnóstico e terapêutica: o professor-ator contra a banalização. In: *Pedagogia da Arte: entre-lugares da criação*. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, p. 135-149, 2010.

JARA, Jesús. *El clown, un navegante de las emociones*. 3ª Edição. Barcelona: Proexdra, 2010.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, vol 9/1, [1875-1961] 2013.

_____. *Aion-Estudo sobre o simbolismo do Si-Mesmo*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, vol 9/2, [1875-1961] 2011.

_____. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1961.

_____. *Sobre sentimentos e a Sombra*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, [1875-1961] 2014.

KANGUSSU, Imaculada. [et.al]. (Org.) *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

LAGROU, Elsje. Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances kaxinawa. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 49, n° 1, p. 55-90. 2006.

LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético. Uma Pedagogia da Criação Teatral*. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 2003 [1955]. A estrutura dos mitos. In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. Pp. 237-265.

_____. *O cru e o cozido: Mitológicas I*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

LIBAR, Márcio. *A Nobre Arte do Palhaço*. Rio de Janeiro: Márcio Lima Barbosa, 2008.

LIMA, Ana Gabriela Morim. *Hoxwa: Imagens do Corpo, do Riso e do Outro. Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô*. Rio de Janeiro, 2010. (Mestrado em Sociologia com concentração em Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010).

_____. Hôwxa: uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimônias Krahô. *Nada: Revista sobre tecnologia, pensamento, arte e ciência*. Portugal, n°17, 2013.

LOPES, Beth. *Ainda é Tempo de Bufões*. São Paulo, 2001. (Tese de Doutorado ECA-USP, São Paulo, 2001).

MANHÃES, Juliana Bittencourt. *Memórias de um corpo brincante: a rincadeira do cazumba no bumba-boi maranhense*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

MAQUIAVELLI, Niccolò, 1469-1527. *O Príncipe*. Tradução de Candida e Sampaio Bastos. São Paulo: DPL, 2008.

MAZZOLENI, Gilberto. *I buffoni sacri d'America e il ridere secondo cultura*. Italian: Bulzoni, 1979.

_____. *Homo Ridens: O riso como instrumento cultural*. São Paulo: Perspectivas, 12/13: 229-235, 1989/90.

McLaren, Peter. *Multiculturalismo crítico*. São Paulo: Cortez, 1997.

_____. *Rituais na escola*. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. White terror and oppositional agency: towards a critical multiculturalism. *Revista do Centro de Artes e Letras da UFSM*. Vol 15-16. n° 1-2, p. 165-222, 1993-1994.

MELATTI, Julio Cesar. *Ritos de uma tribo Timbira*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. Indivíduo e Grupo: à Procura de uma Classificação dos Personagens Mítico-Rituais Timbiras. In: *Anuário Antropológico/79*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. Vol. Anual. Pp. 99-130, 1981.

_____. Questões sobre a Identidade Krahô. In: *Anuário Antropológico / 82*. Fortaleza: Edições UFC; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. Vol. anual. Pp. 1989-194, 1984.

_____. Personagem e Pessoa. In: *Anuário Antropológico / 87*. Brasília: Editora UNB; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. Vol. Anual. Pp. 277-286, 1990.

MELO, Jorge Henrique T. de L. *Kàjrê: a vida social de uma machadinha Krahô*. Natal, 2010. (Mestrado em Antropologia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010).

MENDONÇA, Célida Salume. De olho na lavagem do Bonfim: transfiguração de uma festa. In: *Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/ Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro/ Escola de Dança. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas*. N°20, maio. 2008. Salvador (BA): UFBA/PPGAC, p. 53-67, 2008.

MÉTRAUX, Alfred. Tribes of the Eastern Slopes of the Bolivian Andes. Chiriguano and Chané. In: *Handbook of South American Indians*. Vol 3, Smithsonian Institution, Washington, p. 465-485, 1948.

MEYERHOLD, Vsevolod. *Teoria Teatral*. Madrid: Fundamentos, 1986.

MINER, Mitchell Horace. *O ritual do corpo entre os Nacirema*. Domínio Público. 1956.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MONTOYA, Rodrigo. *O mundo de cabeça para baixo: relatos míticos dos incas e seus descendentes*. São Paulo: Cosac e Naif, 2002.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô: uma jornada aquetípica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

OLIVEIRA, Érico José. Um olhar sobre o fazer artístico do outro. In: BIÃO, Armindo. *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Salvador: P& A, p. 205-257, 2007.

PARSONS, Clews Elsie. BEALS, Ralph L. *The sacred clowns of the pueblo and Mayo-Yaqui*. Indians American Anthropologist, New Series, Vol 36, n° 4. P 491-514, 1934.

PECINA, Bob. Hopi Kachinas: *History, Legends and Art Pecina*. Publisher: Schiffer Publishing, Ltd, 2013.

POLTRONA, Tortel. [novembro de 2008]. São Paulo: *Revista Palco Aberto*. Entrevista concedida a Antonio Marcos Pires Gil.

PRADIER, Jean- Marie. Etnocenologia. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine. *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

PROPP, Vladimir. O riso ritual no folclore. In: *Édipo à luz do folclore*. Torino: Einaudi, s/d.

REIS, Demian. *Um mês com o hotxuá Ismael ahprac Krahô*. Revista Repertório teatro & Dança. Salvador, v.14, n°17, p; 215-223, 2011.

RICHTER, Ivone Mendes. Arte-educação intercultural: pensando a realidade brasileira. In: *Pedagogia da Arte: entre-lugares da criação*. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, p. 69-85, 2010.

SABATELLA, L, CARDIA, G; Pedra Corrida Produções. *Hotxué*. [Filme-vídeo]. Produção de Pedra Corrida Produções, direção de Letícia Sabatella e Gringo Cardia. Tocantins, Petrobrás, 2009. 1 DVD HDCAM, 70 min. color. som.

SANTOS, Adailton. A etnocenologia e seu método: pesquisa contemporânea em artes cênicas. Salvador: EDUFBA, 2012.

SANTOS, Lau; LAZZARI, Fabiana. No me toque las narizes: Socorro! Não às pedagogias opressoras com nariz vermelho! *Revista Anjos do Picadeiro*, Rio de Janeiro, n 8, p.41-45, 2009.

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press: 1985.

_____. *Antropologia e performance*. Org Zeca Ligiéro. São Paulo: Hucitec, 2012.

SEEGER, Anthony, DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras*. In: *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Pacheco de Oliveira Filho, J. (org.). Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero. PP. 11-26, [1979] 1987.

SHIAVINI, F. *De longe, toda serra é azul*. Brasília: Criativa Gráfica e Editora LTDA, 2006.

_____. *Diário de Campo 2008/2009*. Goiânia: Kelps, 2009.

THEBAS, Claudio. *O livro do palhaço*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.

TURNER, Terence. 1997. *The poetics of play: Ritual Clowning, Masking and Performative Mimesis among the Kayapo*. In: *The Games of Gods and Man: Essays in Play and Performance*. Klaus Peter Kopping (org.). Hambur: LIT.

VALDÉS, Alison. [et.al]. *Tony Caluga, representante del mundo popular y su enfrentamiento cómico con la seriedad en la obra dramaturgica de Andrés del Bosque*. (Tese al grado académico de Licenciado en Educación en Castellano) Chile: Universidad de Santiago de Chile) 2009.

VENEZIANO, Neyde. O ator cômico e seus procedimentos. *Revista Rebento*, São Paulo, n 1, p.80-92, 2010.

VIANNA, Tiche [et.al]. *Zibaldone*. Cadernos de Ensaio do Barracão Teatro. Campinas: FUNARTE, 2009.

Sítios da Internet

MELATTI, Julio Cesar. Outras versões de Mitos Craôs. Disponível em: <http://www.juliomelatti.pro.br> Acesso em: 10 de janeiro de 2015.

Site Oficial do Museu de Etnografia e Folclore da Bolívia. Disponível em: <http://www.musef.org.bo> Acesso em: 12 de julho de 2013.

Site Los Pueblos Originarios de América. <http://www.pueblosoriginarios.com> Acesso em: 10 de junho de 2013.

Site Oficial do Museu Peabody de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Harvard. Disponível em: <http://www.peabody2.ad.fas.harvard.edu/katsina> Acesso em: 10 de junho de 2013.

Site Oficial do professor do departamento de Antropologia da University Wisconsin-Madison, EUA. Disponível em: <http://www.anthropology.wiscc.edu> Acesso em: 13 de julho de 2013.

Site Oficial do Encontro de Culturas. Disponível em: <http://www.encontrodeculturas.com.br> Acesso em 16 de maio de 2013. Acesso em: 20 de junho de 2013.

Site Oficial do Instituto Francisca de Souza Peixoto. Disponível em: <http://www.chica.com.br> Acesso em: 12 de julho de 2013.

Site Oficial do I Encontro Internacional de Palhaços. Disponível em: <http://www.encontrointernacionaldepalhacos.wordpress.com> Acesso em: 12 de julho de 2013.

Site Oficial do Filme *Hotxuá*. Disponível em: <http://www.hotxua.com.br> Acesso em: 20 de junho de 2013.

Site Oficial de Avner Eisenberg. Disponível em: <http://www.avnertheecentricc.com> Acesso em: 10 de maio de 2014.

Blog Oficial de Andrés Del Bosque. Disponível em: <http://www.andresdelbosue.blogspot.com.br> Acesso em: 2 de maio de 2013.

Blog Arte, Cultura, Pintura e Teatro da Bolívia. http://www.artepinturacultura.blogspot.com.br/2012/08/el_kusillo_es_el_invitado_especial_e_n.html Acesso em: 22 de setembro de 2013.

Site do Instituto Socioambiental (ISA). Disponível em: <http://www.socioambiental.org> Acesso em: 27 de abril de 2015.

APÊNDICES

APÊNDICE A-DEPOIMENTO DE ISMAEL AHPRACTI KRAHÔ

Data: 11 de dezembro de 2013

Meio: Ao vivo/ I Encontro Internacional de Palhaços de Cataguases

Ismael Ahpracti Krahô é *hotxuá* e membro da etnia Krahô, do estado do Tocantins.

Uma boa tarde o meus amigo, meus amigos paiãos!

Então, todo mundo já me conhece o meu nome agora nesse grupo que tão aí, agora só não aqueles grupo que não tão nem aí junto com nós que não são paião, né? É isso aí, então o que Demian contou é uma coisa muito importante do que ele viu lá na aldeia. Por que ele contou uma coisa que ele viu lá na aldeia? Porque ele me encontrou também comigo, nada muda, o nosso *pahí* que tá bem aqui no mesmo lugar, ele me encontrou com ele, e eu to falando isso ô Carol, porque você é muié, muié homi mesmo, porque você me botou eu aqui por aqui eu to junto contigo, você não é muié assim não, é muié homi, e até por aqui, eu cheguei por aqui, vim do seu capital e tô por aqui no meio de vocês, certo.

A gente fica chegando por aqui muito medo, em qualquer lugar que precise me chamar eu vou assim, mas é muito medo também e né só eu sei que a gente fica com medo, não porque, até carro também porque se entra no carro cê fica com medo, porque se o outro bater e virar você vai morrer, se entra no ônibus a mesma coisa também e também o mesmo problema. Mas nós anda numa viagem assim, numa chamada que tem que você fez comigo é muito, vale viajar com sossego porque Deus está vendo por nós todos, agora que Deus é? Abra mão se vai acabar ou se não vai acabar, agora se não vai abra mão, se não vai acabar você vai viver até você chegar onde cê quer. Assim eu tô por aqui pelo meio de vocês.

Então é uma coisa que eu vou contar também, mesma coisa que o *cupen*, que são apelidos, mas o nome dele é Demian Reis de lá de Salvador, a linguagem do *mehi* ele é Icrejru, na linguagem *mehi*. Eu fui chamar, nós encontremo lá em São Jorge, nós brinquemos a nós dois né? Com a muié que é o paiãça também de lá do São Paulo [Demian diz o nome da palhaça ao Ismael: Buscapé], então eles dois brincaram comigo, nós brinquemo do jeito que nós tamo fazendo aqui, nós fizemo tudo, aí depois nós fizemo paião né. Seja terra na aldeia também pra ver também por meu capitalzinho, aonde que eu to, aonde que eu tenho os meus família, aonde que eu tenho os meus *craré*, os meus filho, os meus neto, aonde que tá, aqui nesse lugar, então eu estive lá, então nós brinquemo.

Só que o palhaço *mehi* é diferente, muito diferente porque não faz aqueles movimento igual a como que eu vejo como os palhaço *cupen* que faz, né? Palhaço que grita, que faz aquele movimento gritando, sei o quê, falando, mas, os *mehi* que é o índio, dentro do nossa região, dentro do nossa cultura nós faz assim caladinho, mostrando sei o que, casar assim com a menina, assim, qualquer uma delas falando só de querer, que vai querer, mas não vai falar nada.

Então, o Demian falou um pouco aí do ritual do chapéu, mas isso aí não é pra nós, porque não existem no meio dos índios, ele não faz isso, não sei se é por causa que o índio é pobre, não tem dinheiro não tem nada, só aqueles comidinha, mas aqueles comida ele não vai levar pra assistir a brincadeira do hotxuá, vai levar comida? Farinha, arroz não sei o que. Cabar de assistir, entregar também pro hotxuá e pros paião pra modi dividir com aqueles paião que tão brincando, eles não vão fazer isso, não pode. Agora o *cupen*, tem poré (dinheiro) pra poder fazer isso.

Então isso eu vejo também, eu vi com vocês, porque que saiu esse palhaço do *mehi*, saiu de uma fruta que nois come, né? Nós come inhame, nós come batata, nós come abóbora, nós come croá, cana, essas coisa aí tudo nós come. Tem uma aldeia né, uma aldeia que plantemo aquele fruto e depois daquele fruto que formou e eles colhero aquele fruto e mudaro, porque que mudaro? Deixaro uma roça, plantaro essas fruta tudo e denduma roça, porque eles plantaro banana, plantaro abobora, plantaro inhame, plantaro um monte de coisa que nós come, esses fruto que nós come, e isso aí eles mudaro, mudaro, aí veio um índio oiá, da onde saiu, aí foi lá, mas quando chegou lá já viu, encontrou já com as frutinha fazendo esse movimento, fazendo esse alegria. Só que o rapaz quando chegou e viu pra mo dele aprender como é que ficou, porque de primeiro não dava pra vestir nada, não existia esse palhaço *mehi*, só por causa da fruta que saiu pra fazer isso agora e de lá pra cá é *mehi*, então, entrou dentro duma casa, dentro daquela casa. Antigamente os novo fazia cama lá em cima, aí desce dava pra tira ali, botar uma escadinha, quando ele vai sair com o pai pra brincar, quando voltar pode subir lá naquele escada, vai deitar lá naquele cama, lá que ele tem, ele vai deitar lá.

Então o cara chegou e entrou e viu que tava movimentando, que tava essa movimento, só das fruta mermo, aí chegou lá, e aí chegou lá e enquanto que ele não viu o rapaz que chegou, os fruta não viu que o rapaz chegou, ele aí ficou só olhando, e entrou e subiu e deitou naquele girau lá em cima. Então, escutando aquele

cantigo das fruteira pra fazer arrumação e escutando, só escutando ele não saiu fora pra ver como é que vai fazer esse movimento, como é que vai acontecer né. Então, ele ficou, escutando, ouvindo como é que é, quando terminou um batata ouviu o rastro do rapaz que entrou lá onde ele viu o rastro e falou com os outros frutas:

- Ôi num sei quem é que entrou dentro dessa casa, mas eu vou ver quem é que tá aí dentro.

E entrou e viu, onde entrou, olhou o rastro onde ele subiu, porque dentro da casa já não tinha ninguém, já tinha saído todo mundo fazendo outra aldeia em outro lugar e lá não tinha mais nada, ninguém, só esse que veio e fez esse rastro. Então, ele viu que o rastro acabou e olhou pra cima e o rapaz tava olhando pra baixo, aí ele pensou, o rapaz pensou:

-O que é isso? Será que nós saímos todo mundo e tá acontecendo assim, essa arrumação aqui, nunca até só a aldeia mesmo, como é que pode fazer isso?

E aí o batata respondeu ao rapaz:

-Ôi, pode descer, eu quero contar pra você, você tá aí, você tava escutando o nosso movimento e eu vou explicar como é que é.

-Então tá bom.

Ele desceu, aí começou explicar:

-Você plantou nós dentro da roça, e aí os fruto que tem aqui ta tudo fazendo arrumação aqui, cê fez só plantar nós e vocês largaram nós e saiu pra fazer outra aldeia, como é que é isso? Então, nós combinamo, aí nós tamo fazendo essa festa. Agora, num é pro cê chegar lá onde tá os outro, quando chega lá, cê vai explicar como é que é tudo. Porque nós não somo hotxuá, né. Abóbora é. Mesmo jogando no outro batata e a abóbora diz que é o hotxuá, então abóbora diz que é o hotxuá porque cê vê, tem abóbora branca, tem aquele abóbora razada né?!

Essas coisa, então, a abóbora contou que foi feito assim, assim, assim e aí o rapaz ficou assuntando pra aquilo. Então tá bom já que ele já tinha gravado já tudo na cabeça, você ficou quieto aí, gravou tudo, as cantiga tudo ali, gravou tudo, o movimento que ele tava olhando e aí fizeram tudo, as brincadeira igual ao que nós faz também depois disso e aí ele viu que foi assim e foi assim.

Esse história sempre num acaba, ces viram aquele ator velho também, que tava contando no rio cês viram, ele tava contando esse movimento, ele tava contando pros outro e aquele velho que tava junto sentado só escutando, só ele que tava contando o mesmo historia que ele aprendeu de história que ele vem aprendendo até hoje, num tá mais assim, já morreu, mas a história se repete é isso aí.

O hotxuá saiu da fruiteira, porque o abóbora é hotxuá, batata e abóbora, e agora eu vou acabar de contar como é que ficou. E aí ele foi né, quando chegou lá na aldeia de volta onde é o que o povo tá ele falou:

-Olha, é isso, isso e isso. Nós plantamo a roça, saímos de lá, deixemo a roça plantada, mas nós saímos de lá antes do tempo de coiê, mas eu vi a festa dos fruiteira que nós largamo lá dentro da roça, eles fizeram uma aldeia, fez essa aldeia, fez esse tora, cortaram o tora mesmo que é uma madeira muito pesada que eles faz, então eles fizeram e brincaro. O batata contou tudo pra mim que é pra nós fazer agora assim, daí pra frente é pra nós fazer isso.

Com isso, o que a gente já sabe quando ganha aquele nome que é o hotxuá que nós vai ficar aprendendo como é que é, brincando, desde pequeno, de sete anos à frente já vai começar a brincar porque ele é hotxuá, o tio dele é hotxuá, então é isso, isso que eu sei um pouco, eu contei um pouquinho, mas eu acho que é isso aí mesmo. Então esse movimento daí pra cá é isso aí, o hotxuá saiu desses frutas, do planta que nós come, então é isso aí.

Agora, tem outra coisa que eu vou falar mais que eu vinha pensando também que já que eu to encontrando um bocado dos próprios hotxuá que tão aí que eu to vendo, que nós conhecemo ontem, e até hoje, né, eu vi outro hotxuá mesmo que é o chefe mesmo que sabe mesmo brincar, tem aí também né, tem a nossa amiga aqui e eu já tô criando o sucessão hotxuá agora né e eu sou como um presidente hotxuá, com meu secretário, botei meu filho mesmo pra ser secretário minha, o tesoureiro é irmão dele também e o que acontece aqui pra vocês é alguém que trabalhe, que sabe, que vai ajudar também, a mim, dentro do nossa associação, é porque nós tem de fazer isso e eu tô fazendo isso e quem me ajudou é o vice que ta me aprontando esse papel, esse papel já tá tudo pronto, falta nós só fazer um projeto e jogar dentro da associação.

Outra coisa, hoje, os novata, os novata é igual agora os branco porque todo mundo quer o *poré*, os novato, eles não vão brincar assim a tóa mais, aquele que vocês viro no vídeo ontem a noite, foi acho que foi ante ontem, vocês viro, aquele ali eu paguei tudo porque ali, Letícia ajudou também pra mim, deu dois mil reais pra eu poder pegar pelo que tava brincando, tudo, cada um ficou com duzentos reais, porque se eu não tinha falado e o Letícia não tinha me ajudado também naquele dia, ninguém não ia brincar mais. O que eu fez que o Fernando Schiavini mais o Getulio Krahô fez comigo e sendo chefe e como o Carol ta sendo chefe de nós todos aqui.

Então, eu paguei tudo pra eles, eles ficaro alegre pra fazer, agora hoje, do mesmo jeito de novo, eles não vão mais brincar bem. Não, eu só vou como você vai me pagar, né? Se eu souber que você vai me pagar eu vou brincar. Então, esse ponto, mais aí eu tô falando com aqueles mais velhos né, porque parece que é só eu que entende mais um pouquinho do *cupen*, né e eu falo assim:

-Ói, vocês que são mais velhos que eu é que é mais velho que é o velho Sarafin e o irmão dele que é o Anselmo é que são hotxuá próprio, próprio mesmo, ele é que são próprio, mas de que eu porque já tão velho, agora hoje o velho Sarafin não vai mais brincar porque agora ele ta só deitado, só com aquele, gordão agora e não vai mais do jeito que vocês viram. Então, nesse ponto eu venho pensando nisso aí pro modi não acabar com a nossa cultura né, sempre agora vai ser assim e correndo atrás do que tem, do que eu tô fazendo agora porque se eu ficar quieto e não vai procurar o rumo do papel do que nós estamos fazendo, quem que vai jogar pra mim lá dentro? Quem eu vai botar lá pra mim? Pro modi eu fazer com um o que vocês tão fazendo, num é?

Então é isso, vamo ter que fazer agora e daqui mais pra frente com os hotxuá mais novo, novato que agora sim porque são estudado, tão aprendendo muita coisa, mais de que eu né? E é assim, então é um causo que eu tô contando aqui pra vocês, é só isso e até, muito obrigado pra vocês.

Pergunta:

Ismael, eu queria saber, a questão dos novatos, duas coisas na verdade: como você aprendeu como te ensinaram, os mais velhos a ser hotxuá, e como que você vai ensinar para os novatos? [Ana Carolina Abreu].

É eu me esqueci de falar isso ai, então, como foi que eu aprendi isso aí, é porque o meu tio era um hotxuá, né e ele botou esse nome também de que a gente me chama Ahpracti, então, eu me chamo esse nome, porque ele é hotxuá e é minha e botou pro mode deu fazer isso e ele brincava também no hotxuá, aí eu ficava olhando porque assim, eu era pequeno, aí depois ele me levou eu pro tora, eu fui pro tora e recebeu aquele nome, aquela pessoa, então você vai falar com ele assim:

-Ói, assim como tora tá lá no meio do pátio, aí eu vou lá buscar vocês pra nós ir cantando lá, ao redor da madeira.

Aí eu tava só esperando, quando ele, tora caiu lá no meio do pátio aí já vinha a gente, aí eu fui, quando eu tava, ele botou eu pra mode brincar mais ele, porque eu ganhei nome dele, foi ele que deu esse nome pra mim, então fui pro mode eu brincar isso aí, pra quando ele morrer, ele vai morrer, então é eu que vou fazer essa brincadeira que ele tava fazendo e me ensinando também pra mim, então é isso, é isso aí. Mas é o que eu acho que é, que é isso aí que a gente pode contar também pra vocês.

Agora é outra coisa, eu já tenho neto meu que eu já dei o nome, no caso é o grande né, que cê viu também, já tá quase igual o tio dele que tá aí, mas o avô, que ele é mais alto que os avô que é mais pequeno que é tio dele, então aí eu tô ensinando também pra ele e eles tão aprendendo também pro mode eles brincar, então eu fez a mesma coisa que meu tio fez comigo né, é isso que tá vindo agora, isso é toda vida agora, membro hotxuá é isso aí.

Agora aquele que não é hotxuá, ele não vai nem levar o que tem nome pra ele, né, ele não vai levar nome, só aquele que é o hotxuá que vai leva pro mode eles brincar, agora quando eles morrerem é o novato que é pra ir brincar também, então é isso.

Pergunta:

Eu vou fazer uma pergunta pro Ismael, ele está falando da relação com a associação, a ideia é essa de fundar a associação dos hotxuás e tal e eu queria saber se tem uma ideia, se já tem um pensamento a respeito de alguma vivência de palhaços. Enfim, fora o Demian que é outra experiência, que é um trabalho de pesquisa e tal, mas, que o palhaço possa vir também a conhecer a tribo. Esse processo de trabalhar essa relação com o palhaço né, não só aqui [Thiago Araújo].

Então é o seguinte, dentro da associação que a gente tá fazendo, dentro do associação, associação que eu tô fazendo tá a disposição de qualquer uma pessoa, chega lá na aldeia e me perguntar que eu tô aí pra responder e qualquer uma coisinha é eu mesmo que vou resolver com as pessoas que chega dentro do região. Então é isso que a gente tamos esperando também pra vocês, qualquer um que é palhaço, qualquer um de vocês que são paiço aqui, qualquer um pode chegar ali que tem associação, nós tá aí a disposição pra qualquer um.

Pergunta:

Ismael eu queria saber um pouquinho mais, eu vi muito sobre a Festa da Batata que acontece em abril, que é o momento do ritual do hotxuá e eu queria saber um pouco mais. O hotxuá, ele não é só na festa da batata que ele é hotxuá, ele é hotxuá a vida toda não é? Como que é o hotxuá durante o dia a dia mesmo, o que que ele pode fazer? Diz que o hotxuá pega a melancia do outro, leva pra casa e ele ninguém fica bravo, como que é o hotxuá no dia a dia na aldeia mesmo [Ana Carolina Abreu].

Então Carol, eu vou responder mais ai um pouquinho né, que vc me perguntou. O hotxuá é porque o hotxuá é uma coisa que a gente pode brincar, como que nós tamo aqui, ou igual vocês que tão aqui são branco, o índio também faz. Quando chega todo mundo tá assim caladinho, sentado e num tá rindo de nada, num ta fazendo movimento de nada, mas quando eu chega no meio, porque eu sou hotxuá, eu sou palhaço, essas coisa aí, eu chego e já vou falando e eles ai ri também de mim né. Então essas coisa aí que a gente faz no meio do ritual do batata, do paiço, do *mehi*, então é assim. No mês de abril ele não é assim diretamente no mês de abril, tem hora que passa o mês de abril e vai no outro mês é que faz e tem dia que a gente pode ficar bem mesmo no data mesmo do mês de abril, porque mês de abril dizem que é Dia do Índio essas coisa, aí a gente faz nesse mês, mas é o mês, aí eles faz.

APÊNDICE B-ENTREVISTA COM ROBERTO KRAHÔ

Data: 5 de maio de 2014

Meio: Ao vivo/ Aldeia Manoel Alves Pequeno-Tocantins

Roberto Krahô é *hotxuá* e membro da etnia Krahô, do estado do Tocantins.

ROBERTO KRAHÔ- Então, isto, isso a gente faz né, que vem trabaiaando né, de forma que eu falei, né, que *hotxuá* e *ihken* são um só. Eles trabaia no mesma função. Por que o que *ihken* faz, *hotxuá* também faz. *Hotxuá* na verdade imita do jeito, movimenta das plantas, *ihken* já faz as pessoas sorrir, alegre essas pessoas. Então, eu tem que meu confiança, desde quando eu sei da minha infância que vim observano. Agora nessa fase, já tem experiência de explicar, de forma que vem surgindo esses pontos do *hotxuá*. Eu sou *ihken*!

ANA CAROLINA- Isso que eu ia te perguntar, se você é *hotxuá* ou *ihken*.

ROBERTO KRAHÔ- Ele também é *ihken* [aponta para o Krahô do seu lado], ele é *ihken*, não, *ihken* não, *hotxuá*, *hotxuá*. Então, eu sou *ihken*, mas mesmo que eu sendo *ihken*, eu não estudei pra assim ta fazendo esse tipo que Ismael faz, eu tenho vergonha de chegar nas pessoas e fazer de palhaço, por que ele desde pequeno começou, ele não tem mais vergonha de fazer. Todo mundo conhece pelo *ihken*, então, é isso.

ANA CAROLINA- Nossa Roberto entendi tudo agora, acho que essa é a peça que faltava no meu quebra-cabeça.

ROBERTO- Fica bem na faixa da dissertação do texto, por que ali vem como que a gente fala, faz por que é aquilo NE, você vai escrever aquilo onde você coloca aquele ponto do *hotxuá* e *ihken*, onde que separa e onde fica junto, por que tem hora de separar, tem hora que *hotxuá* faz sua parte e tem momento que *ihken* faz a parte dele. Agora, na Festa do Perti que é a Festa da Batata e junto e mais *hotxuá* faz um movimento

ANA CAROLINA- E quando que é separado, que um faz coisa separado do outro?

ROBERTO KRAHÔ- Quando não é Festa do Perti aí *hotxuá* fica quieto, não faz palhaçada é só *ihken* que faz palhaçada, qualquer lugar que tem cantoria *ihken* ta lá e *hotxuá* ta ali, mas ele não faz como *ihken* faz. *Ihken* fica aí fazendo palhaçada e *hotxuá* fica quietim, agora, só no Festa da Batata que *hotxuá* faz aqueles palhaçada, faz aquele movimento de acordo com o gesto das plantas, cores das flores que o ar coloca em posição para a outra.

ANA CAROLINA- E o Ismael é o que?

ROBERTO KRAHÔ- É *ihken*, Ismael é *ihken*.

ANA CAROLINA- E o Roberto Carlos?

ROBERTO KRAHÔ- Roberto Carlos não é nada, Roberto Carlos tem outra função nas festas que ele realiza.

ANA CAROLINA- Ele não é *hotxuá*?

ROBERTO KRAHÔ- Não, ele.. ele é *ihken*. Roberto Carlos é *ihken*. Agora outro Roberto que nem eu, ele não estudou isso, ele não procurou quase isso, ele não tem escola sobre isso, a escola dele é outra, e é isso aí, não tem como fazer isso. É que também tem dois Roberto Carlos, aquele motorista não é não.

ANA CAROLINA- É, esse não. O outro que estava cortando a tora, com os outros *hotxuás*.

ROBERTO KRAHÔ- Ele é *ihken*.

ANA CAROLINA- Quando nasce ou batiza de *ihken* ou de *hotxuá*, certo?

ROBERTO KRAHÔ- Não. Pode nascer as pessoas mas não tem escolha certa, na parte da parente deles, se eu sou parente e se eu sou *hotxuá*, se eu passar o nome do *hotxuá* para alguém ele é *hotxuá*. Esse aqui é *hotxuá* [aponta para a criança que está do lado dele]. O Juarez é o tio dele que é *hotxuá*, ele deu, o meu tio deu o nome pro meu craré, então é *hotxuá*.

PAULO KRAHÔ- Que nem eu dei o nome no Thiago.

ROBERTO KRAHÔ- Isso, ele é hotxuá, mas agora ele já é outro[aponta para um rapaz ao seu lado], ele já é de outra espécie que acontece na festa. Ajxe que escolhe o local [não sei se escreve assim o nome que Roberto pronunciou] que escolhe a posição, distância da onde vem correr e ele que faz, ninguém pode ultrapassar e nem passar ele da caminhada, ele que marca o modo que ele pode marcar.

ANA CAROLINA- E o que faz rir?

ROBERTO KRAHÔ- Ikhen e mekhen é igual num modo geral. É ikhen em todas as aldeias. Agora mekhen já é também da forma e um modo geral, né. Agora, as pessoas que tem que indicar o que você é, é hotxuá ou é ikhen. Você [aponta para mim] não é hotxuá, você é ikhen. Você é quem faz a sociedade sorrir, na sua cidade, na sua presença, agora, na Festa da Batata, juntou ikhen com hotxuá e aí vocês vão trabalhar juntos. Vão fazer os movimento, vão fazer os povo alegrar.

ANA CAROLINA- Você me explicou, o Paulo batizou o Thiago e o Thiago é hotxuá e se você batizar alguém, vai batizar de ikhen?

ROBERTO KRAHÔ- Isso, ikhe, não hotxuá. Ele apresenta, eu não vou indicar função, não, eu dei nome e fazer isso e isso não, ele que escolhe, se ele vai trabalhar nisso ou se vai ficar que nem normal, que nem eu. Eu tenho duas função, numa festa eu sou siriema e eu sou ikhen. Também ikhen que já perdeu mesmo, que não faz mais e ele está me explicando [aponta para o Paulo Krahô], quando nasce as pessoas já fica um fortinho, mesmo recém-nascido leva, se o JoJoti [nome Krahô do Thiago, não sei se é assim que se escreve corretamente] batizar ele aí, eles vão gritas no grito do catamjê e vão lá apresentar para povo, pra comunidade ver, ver e registrar, esse é JoJoti, esse é hotxuá, aí todo o população vai saber. Ele é hotxuá.

APÊNDICE C- ENTREVISTA COM RORIGO ROBLEÑO

Data: 16 de fevereiro de 2014

Meio: Eletrônico

Rodrigo Robleño é palhaço e artista convidado do I Encontro Internacional de Palhaços de Cataguases

ANA CAROLINA ABREU: Rodrigo, como foi conhecer o *hotxuá* Isamel Ahpracti Krahô? Quais diferenças podem ser observadas entre o *hotxuá* e os palhaços ocidentais?

RODRIGO ROBLEÑO: É uma grande emoção conhecer palhaços que, em sua trajetória, marcaram caminhos. No caso de conhecer Aprak, não conhecemos só o indivíduo, mas a sagrada função de um palhaço ritual. Poderia apresentar diferenças deste com os palhaços ocidentais e modernos que conhecemos (ou palhaços consagrados nos últimos 2 séculos), principalmente na questão estética. Mas o que mais me comove - e move - é a questão ética. Resgatar a ritualidade e a sacralidade do ser clownesco é uma luta pessoal e constante, ver que Aprak vive isso de maneira suave, tranquila e cotidiana, foi um prazer. Essa simplicidade de ser palhaço, aliada intrinsecamente à ética de se exercer uma função por toda a vida, uma função outorgada por outros, é, talvez o diferencial que mais me chamou a atenção.

ANA CAROLINA ABREU: Conhecer um outra cultura, um outro cômico nos possibilita ter idéias artísticas, pode servir de inspiração para fazermos um espetáculo, ou até mesmo adquirir algumas características observadas enquanto potência para o nosso próprio palhaço, porém, se pensarmos na sala de aula, sob o ponto de vista educacional, vocês observaram potencialidades educacionais (elementos pedagógicos), que podem ser usadas na prática pedagógica a partir do que viram no *hotxuá*? (tanto no filme quanto na apresentação)

RODRIGO ROBLEÑO: Para mim, a educação não é só o repasse de elementos técnicos; é, principalmente, influenciar com valores éticos. Essa é a principal contribuição da experiência Hotxuá. Destacaria, assim:

- Ser palhaço como profissão de fé, exercer sua função diariamente, construindo seu repertório e seu modo de agir e reagir às situações do cotidiano, uma *persona* além de sua personalidade.
- Inserir-se eticamente como representante de uma profissão que existe há séculos, em diferentes culturas, inclusive com funções sagradas, ritualísticas e sociais.

O Hotxuá é prova viva de que o riso é fundamental para a existência humana - e esse riso está relacionado com o estado do palhaço.

APÊNDICE D- MITO *PIT* (SOL) E *PIDRURÉ* (LUA): RELATOS KRAHÔS

Episódio 1: A criação da mulher

Diz-se que foi assim. Não havia gente nesses tempos, não havia povo nenhum. O Sol e a Lua, diz-se que eram gente mesmo. E *Pit* fazia toda a coisa, fazia toda a coisa. *Aí* *Pidluré* chegava: “Não, não é assim, não é assim, vai ficar assim!” (...) Diz-se que *Pidluré* é assim, por isso é que nós chamamos Pedro. Não havia ninguém, *ai* foi conversar com o Sol: “Compadre, como é que nós vamos fazer, nós andamos assim sem mulher, é ruim, nós andamos sozinhos, assim está muito ruim para nós, é preciso que tenhamos mulher.” O Sol respondeu: “Está bem, não direi nada para você não, daqui mais adiante você vai ver.” O Sol foi fazer um buraco numa cabaça, uma cabaça bonita, apanhou-a e foi jogar dentro d’água; furou e jogou dentro d’água. Passou um *Pedacinho* *ai* lá, banhando no ribeirão, assim como nós, banhando e tocando *borá* e cantando — e *ai* lá se vem mulher do Sol, primeiro. Diz-se que chegou a mulher do Sol, primeiro. Chegou a mulher do Sol, virada da cabaça. *Pidluré* estava olhando: “Ah, já existe a mulher do compadre, agora sim, é mesmo, já existe mulher do compadre. Como é que eu vou ter também minha mulher? Eu preciso de uma mulher também; deixe estar. Eu vou Pedir ao compadre.” *Aí* o Sol já tinha mulher; já combinava a casa, a mulher dele já fazia de comer para ele. Depois é que *Pidluré* foi lá: “Compadre, eu quero mulher também.” E o Sol só ficou escutando e não dizendo nada para ele. *Aí* o Sol foi atrás de uma cabaça também, e diz-se que apanhou uma cabaça, assim feia, não era assim bonita não, como a mulher do Sol; uma cabaça assim feia já, por causa da broca, mas apanhou assim mesmo, mas estava bem. *Aí* furou e foi jogar dentro d’água. *Aí* foi embora. Quando passou um *Pedaço*, estava banhando também, e batendo, tocando *borá* e cantando. *Aí* *Lua* falou para o Sol: “Compadre, quem é que está tocando *borá*?” (...) *Pidluré* ficou só esperando, só escutando, estava olhando toda a vida para o caminho, *lhando* toda a vida para o caminho. *Aí* *daí* a um pouco lá se veio a mulher do *Pidluré*, mulher de *Lua*, vem chegando já perto. *Aí* diz-se que *Lua* falou, chamou-a: “*Ei*, mulher, chega cá, vem cá, aqui, aqui é que é minha casa, a casa de meu compadre é acolá, aqui é que é minha casa, pode vir para cá, eu estou aqui.” *Aí* diz-se que chegou; ficou alegre, por causa da mulher, porque o Sol também fez mulher para ele, agora cada um deles tinha mulher, agora estavam passando, né?

Episódio 2: As ferramentas que trabalham sozinhas na roça

Agora o Sol ficou assim pensando: “Como é que eu vou fazer, eu não vou trabalhar mais assim de braço, não, eu vou fazer outra coisa.” *Aí* o Sol juntou um bocado de ferro, machado, facão, levou e marcou um pedaço de chão, assim no mato mesmo, para fazer roça. Marcou um bocado de chão, assim vinte tarefas ou mais e *ai* botou o machado, o facão e *ai* foi embora. Com um pouco o machado estava trabalhando e o facão também estava trabalhando; o machado derrubando os paus, assim como a gente derruba, e o facão também ia roçando. *Aí* diz-se que *Lua* ficou assim assuntando: “Quem é que está trabalhando acolá, batendo machado, não sei o que, eu vou já olhar. Foi e *ai*, quando foi chegando, as ferramentas, ficou tudo virado, caído, parou. *Aí* pronto: “Não!” *Lua* disse: “Não, não é assim não. A gente faz assim!” Diz-se que apanhou machado e foi descer no pau. Oh, mas atrapalhou tudo. Diz-se que, se não fosse assim, as ferramentas mesmo trabalhariam. *Aí* a gente não trabalharia com a força não, com o braço não. Diz-se que as ferramentas mesmo trabalhariam. *Aí* foram embora. Com um pouco o Sol ficou zangado com *Lua*: “Mas compadre, mas para que você foi fazer uma coisa dessa, agora é preciso de que nós

mesmo trabalhemos, nós mesmos vamos trabalhar porque você foi parar o movimento acolá; pois nós precisamos de trabalhar de braço mesmo, com o braço mesmo; é preciso que saia o nosso suor do nosso corpo”.

Episódio 3: Origem da morte

Aí lá se foi, lá se aquietou e foi indo, foi indo e disse que o Sol adoeceu, assim, com tanta tristeza de ter de trabalhar. Aí diz-se que imaginou, diz-se que pensou: “Como é que eu vou fazer? Viver, eu não vou mais viver, não. Se morrer, o mundo vai se acabar, não vai haver mais não, não vai haver o mundo.” Aí o Sol falou para Lua: “Compadre, vamos acolá, ao rio?” “Então vamos!” Foram lá para o rio. O Sol apanhou uma laranja e foi chupando, foi chupando, até que chegou ao rio. Aí o Sol falou para Lua: “Compadre, como é que nós vamos fazer, se nós morrermos, como é que faremos? Lua falou para o Sol: “Compadre, não sei como, não; pode fazer uma idéia, como nós vamos fazer.” Aí o Sol falou para Lua: “Pois compadre, se nós morrermos, nós vamos fazer assim.” Aí apanhou a laranja, jogou dentro d’água, dentro do rio. A laranja afundou e tornou a subir. Aí falou para Lua: “Olhe compadre nós vamos fazer assim, quando nós morrermos, nós vamos fazer assim, do jeitinho da laranja.” Aí a Lua falou: “Não, compadre, assim não presta não; é bom é assim, você quer ver?” Apanhou Pedra, jogou dentro d’água e a Pedra afundou. “Pronto! Não sai mais.” O Sol ficou assim triste, assim pensando: “Não sei não, acho que é isso mesmo. Compadre quer assim desse jeito, está certo.” Aí diz-se que foram embora, lá para a casa, passou o dia, aí... Aí eles combinam outra vez: “Compadre, como é que nós vamos fazer?” “Não sei não, compadre, não sei não.” “Compadre, eu estou doente, não sei como é que eu vou fazer não, não sei se eu morro, não sei não.” Lua adoeceu; aí diz-se que Lua morreu . Morreu... e o Sol chegou lá e ficou assim com pena dele: “Não, não quero que o compadre vá ficar assim desse jeito não, que eu ando sozinho, eu preciso de meu companheiro, mas eu não vou deixar o compadre não voltar; eu vou fazê-lo voltar.” Aí levou para o mato e o botou no pé de uma árvore, botou muita folha assim por cima dele e, não sei se é verdade que esse povo conta, de antigo, aí diz-se que cobriu com um bocado de folha, para o sol não queimar, e foi embora; e daí a um pouco lá se veio Lua, diz-se que levantou, viveu outra vez; viveu. A Lua viveu outra vez e foi embora. Chegou. Aí falou para o Sol: “Compadre eu já cheguei, já voltei, não queria assim, não. Mas o compadre já fez eu voltar! ” Aí diz-se que foi passando muito tempo, passando muitos dias, aí quando o Sol adoeceu outra vez, Pedro ficou assim, olhando-o, até que o Sol morreu. Lua apanhou: “Não sei como é que eu vou fazer com o compadre!” Apanhou o cavador, a enxada e levou. Fez sepultura. Levou o Sol para enterrar; enterrou e cobriu mesmo. Quando o Sol viveu, lá dentro do chão, da sepultura, aí não tinha por onde sair. Aí, virou aquele calanguinho miudinho; foi cavando, cavando, cavando, até que furou o buraco e saiu e foi embora; diz-se que foi embora. “Mas para quê que o compadre fez assim comigo, eu não queria assim não; fosse com outro que não sabia, não teria voltado; mas é assim mesmo, não tem nada.”

Episódio 4: O crescimento do pé de buriti

Pois bem, foram passando os dias, passando os tempos, outra vez, foi indo, aí diz-se que o Sol foi comer buriti. Havia só um pé de buriti; foi comer no pé de buriti. Aí foi comendo buriti e defecava só buriti; as fezes saiam assim com outra qualidade. Aí Lua chegava olhava as fezes dele: “Mas as fezes do compadre são assim desse jeito,

de outra qualidade, assim laranja e bonita, como é que é, que é que o compadre come?” Aí Lua chegou ao Sol e perguntou: “Compadre, que é que o compadre come, que fica com as fezes bonitas, assim desse jeito? Eu quero que o compadre me ensine esta comida para eu também comer, para que eu fique com as fezes assim do jeitinho das fezes do compadre.” O Sol respondeu: “Compadre, olhe!” Apontou o dedo para Lua: “É aquela flor, é aquela flor de pau que eu estou comendo. Pode o compadre comer até que as fezes saiam como as minhas fezes saem. Aí Lua foi comer flor de pau; foi comendo, foi comendo... Aí, quando Lua foi defecar, as fezes saíram assim de outra qualidade, de outro jeito, feias, como Lua não queria que fosse; e aí foi falar: “Não, compadre, você me ensinou errado, não foi aquilo que você comeu não, foi outra coisa.” Aí depois é que foi reparar, foi reparar Sol até que Sol foi comer buriti: “Ah, compadre, você me enganou, mas agora você não me engana mais não, eu também vou comer.” Quando Sol foi embora, ele acompanhou o rastro do Sol, e foi chegar no pé de buriti. Lua apanhou buriti que não era bem mole como ele comia; era assim a metade mole, a metade dura e ficou assim até que Lua zangou: “Mas porque você não se amolece bem para eu comer assim como compadre come você; espera aí, é já que você amolece!” Diz-se que apanhou um buriti e atirou no pé de buriti. O pé de buriti alteou, assim como nós estamos vendo. Alteou o pé de buriti. Aí, quando o Sol chegou, ele já estava lá em cima, e não podia chegar e não sei como que não cai assim no chão. Aí o Sol olhou e ficou zangado com Lua, mas não falou nada não. (...)

Episódio 5: O enfeite do pica-pau e o fogo no cerrado

(...) Aí chegou, ficou assim pensando: “Como é que vou fazer?” Aí ficou assim sem fazer, sem pensar noutra coisa e foi indo, foi indo, foi indo, aí diz-se que chamou: “Compadre vamos caçar.” E diz que foi embora (...) Quando foi para o mato, Lua falou para o Sol: “Compadre, eu quero que você me arranje um enfeite também para mim, como você tem enfeite, que estou gostando desse enfeite.” Aí foram lá ao pé do céu. Aí lá se vai, pica-pau. Diz-se que querem derrubar o pé do céu. (Não sei se é verdade, que povo conta, de primeiro antigo). Foi indo, chegou lá, aí falou: “Oh compadre pica-pau, eu quero que você jogue aí um enfeite muito bonito para mim!” “Você quer?” “Eu quero.” “Você quer enfeite?” “Quero enfeite, bem bonito!” Aí falou: “Pois bem, eu vou mandar, mas é última vez que eu mando esse enfeite, mas outra vez eu não mando; você pode assuntar e pode ficar ciente que eu não mando mais nenhum; eu já mandei um, agora vou mandar esse e mais nada, que eu não mando mais. E você, olhe lá, você pegue, você tenha coragem para pegar, se você não pegar, se cair no chão, aí nós vamos acabar, nós vamos acabar o mundo e o mundo vai se acabar, que o fogo pega mesmo, se você deixar cair...” Aí o Sol falou para Lua: “Olhe, compadre, agora você fique bem aí, deixe eu pegar para você, eu não vou ficar com o enfeite não, eu vou pegar e entrego para você, aí você toma conta de seu enfeite.” “Não, não compadre, eu não quero que você pegue, eu mesmo vou pegar porque já é meu e eu mesmo pego. Não quero que compadre pegue, senão suja. Eu quero pegar eu mesmo.” “Não compadre, você não pega não.” “Não, compadre, eu pego!” “Olhe lá compadre, você pegue, se você não pegar, se ele cair no chão, se triscar no chão, aí vai levantar o fogo e nós vamos queimar, nós queimamos.” Aí diz-se que o Sol foi ficando lá longe; Lua ficou no sol, aparando assim a mão, para pegar lá em cima; aí o pica-pau soltou o enfeite, que veio já com fogo mesmo. Aí Lua ficou com medo de pegar. Quando caiu no chão, levantou fogo. Aí o Sol correu. Lua correu atrás também: “Eu morro, eu morro, eu queimo, eu não queimo, mas por que foi que eu não deixei nem o compadre pegar, eu podia ter deixado, o compadre mesmo pegaria para mim, mas é assim mesmo; sei que morro.” Aí foi entrar no buraco do peba. Não sei como foi que não morreu assim lá dentro, assim de fumaça. Aí foi, o Sol foi embora e Lua entrou no buraco do peba. O Sol foi se esconder lá na casa do marimbondo, aquele marimbondo da casa de barro, uma casa de marimbondo que é feita mesma de barro, aí foi esconder; quando o fogo

passou, aí o Sol, falou assim: “Ele, meu compadre, queimou agora; agora eu vou ficar sem compadre.” Aí foi gritando: “Compadre! Compadre!” Aí Lua respondeu. Lua respondeu, aí lá se veio Lua. Aí chegou: “Eh compadre, mas para que você deixou, compadre, quase nós morríamos, mas não tem mais nada não, vamos embora, agora nós vamos procurar carne, alguma caça sapecada nós vamos achar e nós vamos levar.”

Episódio 6: O casco de tartaruga e a enchente no cerrado.

Aí foram indo, foram procurando, procurando, até que acharam capivara queimada, sapecada. “Compadre, esta é nossa caça, esta é boa; é caça boa, nós vamos levar esta caça. Arranjaram um lugarzinho, num olho d’aguinha, arrancharam e fizeram moquéim. Foram tratar capivara. Aí o Sol falou para Lua: “Compadre, agora você tira a sua, pode tirar qualquer uma que você quiser, porque talvez eu dê uma que o compadre não queira; eu não quero assim não. Pode o compadre mesmo escolher, qual a que o compadre vai querer.” Lua respondeu: “Eu vou ficar com a fêmea.” Tirou, afastou. “Pode tratar!” Aí Lua tratou, tratou, diz-se que era assim meio gorda, não era assim gorda não, não tinha muita gordura. Aí achou de tratar, aí falou para o Sol: “Pronto, compadre, já pode o compadre tratar a dele.” O Sol foi tratar a dele, mas era gordura demais. Lua ficou assim olhando-a: “Oh, podia eu ter ficado com esta aí, mas não tem nada não, vai ficar assim mesmo.” Tirou gordura, salgou e espetou e guardou. Quando foi moquear o moquéim, Lua teve sono. Foi dormir. O Sol estava assando gordura, um Pedaco de carne gorda, estava assado no jeito; quando já estava bem quente, bem quente mesmo, apanhou, levou ao Lua e botou bem na barriga: “Pega, compadre, levanta, vamos comer carne gorda!” Lua levantou assim avexado: “Compadre, você me queimou, porque o compadre fez assim comigo? Oh, como é que eu me esfrio, eu morro de quente!” E foi assim cair no olho d’aguinha. Estava tudo rasilho; estava cavando, cavando, para afundar, para poder mergulhar. Diz-se que estava cavando, cavando, daí a um pouco achou uma tartaruga. Chamou o Sol: “Compadre, está aqui uma tartaruga, nós vamos tirar, vem cá, vamos tirar a tartaruga.” “Não compadre, não tira não, senão nós acabaremos!” Mas Lua arrancou a tartaruga do olho d’água, aí lá se vai o rio. Saiu tudo de uma vez, foi uma água danada e foi no rio. Aí foi, carregou Lua, foi carregando, foi carregando. O Sol ficou assim esperando: “Não, eu preciso tirar, acudir meu compadre, senão eu fico sem companheiro!” Cortou um braço do buriti comprido, e foi ficar lá embaixo, foi tomar lá embaixo. Aí, lá se vem Lua, batendo água: “Aí compadre, ei compadre, eu morro compadre, me acode, compadre!” Aí o Sol jogou o braço de buriti, afastou até que saiu fora. Ficou cansado! Aí, quando descansou, foi embora para o riacho. “Vamos embora, vamos aonde está nossa casa.” Foram, foram, foram, foram, foram, aí chegaram. Aí falou: “Meu compadre, quase eu morria ... mesmo cansadinho.” “É, eu não mandei o compadre tirar tartaruga que ficou aí no olho d’água para criar água. Bem que compadre foi tirar. Agora está um rio. Quase você morria mesmo. Mas eu não mandei, eu não sou culpado, o culpado é o compadre mesmo.” Aí levaram carne de capivara lá para a casa. Agora, quando chegaram à casa, acho que retalharam, não sei, retalharam não, porque já estava moqueada, estava assada.

ANEXOS

ANEXO A - ARTE DA PROGRAMAÇÃO E CARTAZ DO I ENCONTRO INTERNACIONAL DE PALHAÇOS DE CATAGUASES

EM CATAGUASES, O PRIMEIRO
ENCONTRO
INTERNACIONAL DE
PALHAÇOS

O palhaço sagrado: das origens à atualidade

O RISO É UNIVERSAL.
VENHA CELEBRAR A VIDA COM PALHAÇOS DE DIVERSAS CULTURAS.

09 DEZ
segunda

9 às 13h: OFICINA DE BUFONARIA COM ANDRÉS DEL BOSQUE.
 Local: FUNDAÇÃO SIMÃO JOSÉ SILVA.

16h: LANÇAMENTO DO LIVRO: CAÇADORES DE RISOS - O MARAVILHOSO MUNDO DA PALHAÇARIA - COM DEMIAN REIS.
 Local: TEATRO DOS VICENTINOS, PRÓXIMO AO INSTITUTO FRANCISCA DE SOUZA PEIXOTO.

19h: ABERTURA OFICIAL COM A APRESENTAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO: HOTXUÁ.
 DIREÇÃO: LETÍCIA SABATELLA E GRINCO CARDIA.
 PRESEÇA ESPECIAL DO HOTXUÁ: ISMAEL APRAK KRAHÓ.
 Local: TEATRO DOS VICENTINOS, PRÓXIMO AO INSTITUTO FRANCISCA DE SOUZA PEIXOTO.

10 DEZ
terça

8h: CONCENTRAÇÃO PALHACEATA (CORTEJO DE NATAL).
 Local: INSTITUTO FRANCISCA DE SOUZA PEIXOTO.

9h: PALHACEATA / CORTEJO DE NATAL.

10h: APRESENTAÇÃO DO HOTXUÁ ISMAEL APRAK KRAHÓ - (PALHAÇO/SAGRADO INDÍGENA DA TRIBO KRAHÓ - ESTADO DO TOCANTINS) NA CHÁCARA DA DONA CATARINA.

14 às 17h: OFICINA DE BUFONARIA COM ANDRÉS DEL BOSQUE.
 Local: FUNDAÇÃO SIMÃO JOSÉ SILVA.

21h: ESPETÁCULO: BANQUEROS - ANDRÉS DEL BOSQUE.
 Local: CENTRO CULTURAL HUMBERTO MAURO. *Venda dos ingressos uma hora antes no local.

11 DEZ
quarta

8h: OFICINA DE BUFONARIA COM ANDRÉS DEL BOSQUE.
 Local: FUNDAÇÃO SIMÃO JOSÉ SILVA.

14h: SEMINÁRIO DE COMICIDADE

MEDIAÇÃO: ANA CAROLINA ABREU
 ISMAEL APRAK KRAHÓ - HOTXUÁ
 ANDRÉS DEL BOSQUE - PROFESSOR DE BUFONARIA
 DEMIAN REIS - CAÇADORES DE RISOS

ELIENE BENÍCIO - UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
 FÁBIO DAL GALO - UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
 SANDRA MACIEL E ROBERTA RODRIGUES - DOUTORES CURA-CURA
 RODRIGO ROBLEÑO - PALHAÇO VIRALATA - UNICLOWN

Local: TEATRO DOS VICENTINOS, PRÓXIMO AO INSTITUTO FRANCISCA DE SOUZA PEIXOTO.

20h: NOITE DE GALA - CABARÉ DOS PALHAÇOS SAGRADOS E APRESENTAÇÃO DO GRUPO DE TEATRO DE BONECOS GPTO.
 Local: TEATRO DOS VICENTINOS.

Patrocinadores:

PREFEITURA DE CATAGUASES
 Instituto Francisca de Souza Peixoto

Apoio:

Casa de Cultura Simão
 Fundação Simão José Silva
 Fábrica do Futuro
 Centro Cultural Humberto Mauro
 Hotel Villas

Arte: Instituto Francisca de Souza Peixoto. Impressão dos cartazes e folhetos de divulgação: Fundação Simão José Silva. Impressão dos banners: Mezzo Produções.