



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



**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**  
**ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

**ANA CAROLINA FIALHO DE ABREU**

***HÔXWA E LLAMICHU*: JOGOS CÔMICO-CRÍTICOS PARA O ENSINO DE TEATRO E  
DAS HISTÓRIAS E CULTURAS INDÍGENAS**

Salvador

2019

**ANA CAROLINA FIALHO DE ABREU**

***HÔXWA E LLAMICHU*: JOGOS CÔMICO-CRÍTICOS PARA O ENSINO DE TEATRO E  
DAS HISTÓRIAS E CULTURAS INDÍGENAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Brasil, como requisito para obtenção do Grau de Doutora em Artes Cênicas.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da *Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, Peru, como requisito para obtenção do Grau de Doutora em Antropologia.

Doutorado em Regime de Co-tutela

Orientador brasileiro: Prof. Dr. Fábio Dal Gallo  
Orientador peruano: Prof. Emérito Rodrigo Montoya Rojas

Auxílio financeiro: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Salvador

2019

Fialho de Abreu, Ana Carolina

Hôxwa e Llamichu: jogos cômico-críticos para o ensino de teatro e das histórias e culturas indígenas / Ana Carolina Fialho de Abreu. -- Salvador/Lima, 2019.

393 f. : il

Orientador: Fábio Dal Gallo.

Coorientador: Rodrigo Montoya Rojas.

Tese (Doutorado - Artes Cênicas/Antropologia) -- Universidade Federal da Bahia, Universidad Federal da Bahia/Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2019.

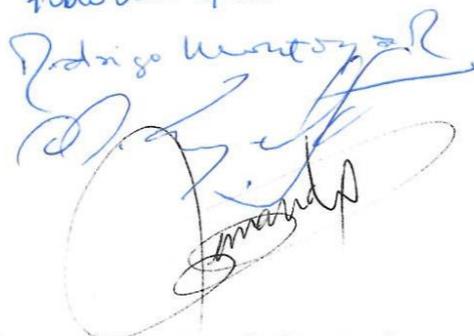
1. Hôxwa. 2. Krahô . 3. Llamichu. 4. Quechua . 5. Jogos cômico-críticos . I. Dal Gallo, Fábio. II. Montoya Rojas, Rodrigo. III. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DE TESE DE  
DOUTORADO DA ALUNA ANA CAROLINA  
FIALHO DE ABREU NO PROGRAMA DE PÓS -  
GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS -  
MESTRADO E DOUTORADO - DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA.

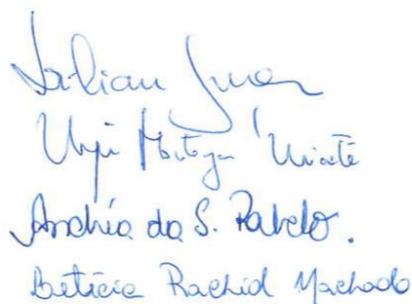
Aos cinco dias do mês de dezembro de dois mil e dezenove, às catorze horas, reuniu-se no Foyer do Teatro Martim Gonçalves da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, a Comissão Examinadora, composta pelos professores doutores Fabio Dal Gallo (Orientador), Rodrigo Montoya Rojas (UNMSM), Mario Fernando Bolognesi (UNESP), Francisco Edviges Albuquerque (UFT) e Nicolás Javier Lynch Gamero (UNMSM), para julgar o trabalho intitulado “*Llamichu e Hôxwa: jogos cômico-críticos para o ensino do teatro e das histórias e culturas indígenas*”, de autoria de Ana Carolina Fialho de Abreu. Após arguição e discussão, a banca avaliou o referido trabalho, chegando à conclusão de que este é considerado **APROVADO**. Nada mais havendo a ser tratado, foi encerrada a reunião da qual foi lavrada a presente ata, que, após lida e achada conforme, foi assinada pelos presentes e encerrada por mim.

Salvador, 05 de dezembro de 2019.





Ana Carolina Fialho de Abreu

  
Fabian Juan  
Uribe Montoya  
Archie do S. Rebelo  
Betiene Raehid Machado

TERMO DE APROVAÇÃO

**Ana Carolina Fialho de Abreu**

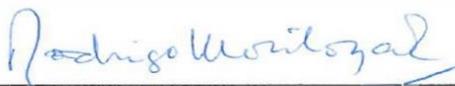
“LLAMICHU E HÔXWA: JOGOS CÔMICO-CRÍTICOS PARA O ENSINO DO  
TEATRO E DAS HISTÓRIAS E CULTURAS INDÍGENAS .”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutora em Artes  
Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

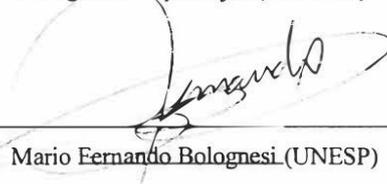
Aprovada em 05 de dezembro de 2019.



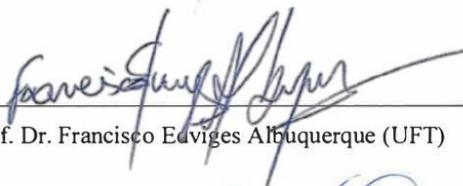
Prof. Dr. Fabio Dal Gallo (Orientador)



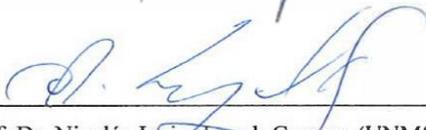
Prof. Dr. Rodrigo Montoya Rojas (UNMSM)



Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi (UNESP)



Prof. Dr. Francisco Edviges Albuquerque (UFT)



Prof. Dr. Nicolás Javier Lynch Gamero (UNMSM)

Para os/as naturais de Puquio e os/as *mėhĩ*.

(...) Não penso nada sobre o “descobrimento” porque o que houve foi conquista. E sobre a conquista, meu pensamento em definitivo é o da recusa. A presença predatória do colonizador, seu incontido gosto de sobrepor-se, não apenas ao espaço físico mas ao histórico e cultural dos invadidos, seu mandonismo, seu poder avassalador sobre as terras e as gentes, sua incontida ambição de destruir a identidade cultural dos nacionais, considerados inferiores, quase bichos, nada disto pode ser esquecido quando, distanciados no tempo, correms o risco de “amaciar” a invasão e vê-la como uma espécie de presente “civilizatório” do chamado Velho Mundo.

Minha posição hoje, decorridos 500 anos da conquista, não sendo a de quem se deixe possuir pelo ódio aos europeus, é a de quem não se acomoda diante da malvadeza intrínseca a qualquer forma de colonialismo, de invasão, de espoliação. É a de quem recusa encontrar positivities em um processo por natureza perverso.

Não serão 500 anos que nos separam da chegada invasora que me farão bendizer a mutilação do corpo e da alma da América e cujas mazelas carregamos hoje ainda.

O corpo e a alma da América, o corpo e alma de seus povos originários, assim como o corpo e a alma dos homens e das mulheres que nasceram no chão americano, filhos e filhas que não importa de que combinações étnicas, o corpo e a alma de mulheres e homens que dizem não à denominação de um Estado sobre o outro, de um sexo sobre o outro, de uma classe social sobre a outra, sabem, o corpo e a alma dos progressistas, e das progressistas, o que representou o processo de expansão européia que trazia em si as limitações que nos eram impostas. E porque sabem, não podem bem-dizer os invasores e nem a invasão. Por isso mesmo é que a melhor maneira, não de festejar os 500 anos de invasão, não cruzando, porém, os braços diante dos festejos a eles feitos, seria homenagear a coragem, a rebeldia, a decisão de brigar, a bravura, a capacidade de lutar contra o invasor; a paixão pela liberdade, de índios e índias, de negros e negras, de brancos e brancas, de mamelucos, que tiveram seus corpos rasgados, seus sonhos despedaçados, suas vidas roubadas.

Seus gestos de rebeldia se repetem hoje na luta dos “sem-terra”, dos “sem-escola”, dos “sem-casa”, dos favelados; na luta contra a discriminação racial, contra a discriminação de classe, de sexo.

Eu comemoro não a invasão, mas a rebeldia contra a invasão. E se tivesse de falar dos primeiros ensinamentos que a trágica experiência colonial nos dá, eu diria que o primeiro e mais fundamental deles é o que deve fundar a nossa decisão de recusar a espoliação, a invasão de classe também como invasores ou invadidos. É o ensinamento da inconformidade diante das injustiças, o ensinamento de que os poderosos não podem tudo; de que os frágeis podem fazer, na luta por sua libertação, de sua fraqueza a força com a qual vencem a força dos fortes.

É este aprendizado que eu comemoro. (...) O futuro é dos Povos e não dos Impérios.

Paulo Freire (2000, p.34-36)

ABREU, Ana Carolina Fialho de. ***Hôxwa e Llamichu: jogos cômico-críticos para o ensino de teatro e das histórias e culturas indígenas.*** 2019. 393 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil e *Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, Lima, Peru, 2019.

## RESUMO

Nesta pesquisa, compartilho a composição de jogos cômico-críticos para o ensino de teatro e das histórias e culturas indígenas a partir dos *hôxwa*, presentes no *amjĩkĩn* (ritual) *Pàrti* ou *Jàt jõ pĩ* (Festa da Batata) junto aos Krahô, que se localizam entre o rio Manoel Alves Grande e o rio Manoel Alves Pequeno, no estado do Tocantins, Brasil; e dos *llamichu*, presentes na *Sequia Tusuy* (Festa da Água) junto aos Quechua do distrito de Puquio, capital da província de Lucanas, do departamento de Ayacucho, Peru. O objetivo deste trabalho e dos jogos é problematizar a ausência, fazendo a presença de culturas e seres humanos que foram e continuam sendo mortos, negados, escravizados e subjugados, para que se (re)conheça, a partir das memórias coletivas, do riso e de seus cômicos/as rituais, os saberes compreendidos nos seus imaginários e nas suas lutas sociais. As perguntas que fundamentam a pesquisa são: Qual a importância e os valores intrínsecos ao riso entre os Krahô e os Quechua? O que os/as *hôxwa* e *llamichu* podem revelar sobre a atual luta social de seus povos? Como fazer a presença nas escolas, universidades, institutos federais e processos criativos, das histórias e culturas indígenas, pelo viés da comicidade ritual? Em relação à fundamentação teórico-conceitual, o quadro que compõe esta tese se baseia num horizonte plurirreferencial que envolve conceitos e teorias de diferentes disciplinas e áreas de conhecimento distintas, incluindo Arte, Pedagogia, Antropologia e Sociologia. Os depoimentos, entrevistas, artigos e livros dos mestres e mestras indígenas, como Ismael Ahpracti, Roberto Cahxêt, Raquel Rõrcaxa, Maria Rosa Amxôkwỳj, Maria Helena Pokwỳj, Matilde Caxêkwỳj, Renato Yahé, Hilarión Garriazo, Miguel Rivera, Nemesia Ramos Licla, Rosalino Ramos Licla, Alejo Quispe, dentre outros/as, permeiam toda a pesquisa como base teórica fundamental e caminham ao lado dos/as principais autores/as: Silvia Rivera Cusicanqui, Paulo Freire, Rodrigo Montoya, Andres Del Bosque, Ana Gabriela Morim de Lima, Mario Fernando Bolognesi e Francisco Edvigés Albuquerque. Em relação à metodologia, classifica-se este trabalho como uma pesquisa narrativa, etnográfica, que se insere no campo das pesquisas qualitativas e se desenvolve com a experiência na pesquisa de campo. Conclui-se que o corpo, canal máximo de expressão dos *hôxwa* e *llamichu*, que denuncia, revela e resiste através do riso, é o ponto de partida para fomentar a criticidade, a inventividade e a alegria nas escolas e processos criativos a partir da prática cômica ritual, das histórias, lutas e culturas indígenas.

Palavras-chave: *Hôxwa*. Krahô. *Llamichu*. Quechua. Jogos cômico-críticos.

ABREU, Ana Carolina Fialho de. *Hôxwa y Llamichu: juegos cómico-críticos para la enseñanza del teatro y de las historias y culturas indígenas*. 2019. 393 f. Tese (Doutorado) – Universidad Federal da Bahia, Salvador, Brasil e Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú. 2019.

## RESUMEN

En esa investigación comparto la composición de juegos cómicos-críticos para la enseñanza del teatro y de las historias y culturas indígenas a partir de los *hôxwa*, presentes en el *amjikîn* (ritual) *Pàrti* o *Jàt jō pĩ* (Fiesta de la Papa) junto a los Krahô que se ubican entre el río Manoel Alves Grande y el río Manoel Alves Pequeño, en el departamento de Tocantins, Brasil; y los *llamichu*, presentes en la *Sequia Tusuy* (Fiesta del Agua) junto a los Quechua del distrito de Puquio, capital de la provincia de Lucanas, en el departamento de Ayacucho, Perú. El objetivo de ese trabajo y de los juegos es problematizar la ausencia, haciendo la presencia de culturas y seres humanos que fueron y continúan siendo muertos, negados, esclavizados y subyugados, para que se (re)conozca, a partir de las memorias colectivas, del riso y de sus cómicos rituales, los saberes comprendidos en sus imaginarios y en sus luchas sociales. Las preguntas que fundamentan la investigación son: ¿Cuál es la importancia y los valores intrínsecos al riso entre los Krahô y los Quechua? ¿Lo que los y las *hôxwa* y *llamichu* pueden decir sobre la actual lucha social de sus pueblos? ¿Cómo hacer la presencia en las escuelas, universidades, institutos federales y procesos creativos de las historias y culturas indígenas por el sesgo de la comicidad ritual? En relación a la fundamentación teórica conceptual, el cuadro que compone esa tesis se basa en un horizonte de muchas referencias, que envuelve conceptos y teorías de diferentes asignaturas y áreas de conocimiento distintas, incluyendo arte, pedagogía, antropología y sociología. Las declaraciones, entrevistas, archivos y libros de maestros y maestras indígenas, como Ismael Ahpracti, Roberto Cahxêt, Raquel Rõrcaxa, Maria Rosa Amxôkwýj, Maria Helena Pokwýj, Matilde Caxêkwýj, Renato Yahé, Hilarión Garriazo, Miguel Rivera, Nemesia Ramos Licla, Rosalino Ramos Licla, Alejo Quispe, entre otros, aparecen en toda la investigación como base teórica fundamental y caminan al lado de los principales autores/as: Silvia Rivera Cusicanqui, Paulo Freire, Rodrigo Montoya, Andres Del Bosque, Ana Gabriela Morim de Lima, Mario Fernando Bolognesi y Francisco Edvigés Albuquerque. En relación a la metodología, se considera ese trabajo como una investigación narrativa, etnográfica, que se inserta en el campo de las pesquisas cualitativas y se desarrolla con la experiencia en la investigación de campo. Se concluye que el cuerpo, canal máximo de expresión de los *hôxwa* y *llamichu* que denuncia, revela y resiste a través de la risa, es el punto de partida para fomentar la criticidad, la imaginación y la alegría en las escuelas y procesos creativos a partir de la práctica cómica ritual, de las historias, luchas y culturas indígenas.

Palabras-clave: *Hôxwa*. Krahô. *Llamichu*. Quechua. Juegos cómico-críticos.

ABREU, Ana Carolina Fialho de. *Hôxwa and Llamichu: comical-critical games for teaching theater, indigenous histories and cultures*. 2019. 393 f. Thesis (Doctorate) - Federal University of Bahia, Salvador, Brazil and National University of San Marcos, Lima, Peru, 2019.

## ABSTRACT

In this research, I share the composition of comical-critical games for teaching theater and indigenous histories and cultures. I emphasize on 2 comical indigenous figures. First, the *hôxwa*, present in the *amjĩkĩn* ritual, *Pàrti* or *Jàt jõ pĩ* (Batata festivity) in the Krahô culture. Krahôs are located between the Manoel Alves Grande river and the Manoel Alves Pequeno river, in the state of Tocantins- Brazil. Second, the *llamichu*, present in the Sequia Tusuy (Water Festivity) in Quechua culture. Quechua population located in the district of Puquio, capital of Lucanas province, in the state of Ayacucho- Peru. The main purpose of this work is to problematize the absence of indigenous cultures in academic and artistic knowledge. I aim to stand out the presence of cultures and human beings that were and continue to be killed, denied, enslaved and subjugated. So we can all know and recognize them. Beginning with their collective memories, the laughter and their comical-ritual figures, we can approach to the knowledge understood in their imaginary and in their social struggles. The questions that leads this research are: What is the importance and the values of laughter between the Krahô and Quechua people? What can the *hôxwa* and the *llamichu* reveal about the current social struggle of their people? How to make a presence in schools, universities, federal institutes and creative processes, of indigenous stories and cultures, through ritual comedy? In reference to the theoretical-conceptual foundation, this thesis is based on a multi-referential horizon that involves concepts and theories from different disciplines and areas of knowledge. This horizon includes art, pedagogy, anthropology and sociology. I dialogue with the testimonies, interviews, articles and books by indigenous masters and teachers, such as Ismael Ahpracti, Roberto Cahxêt, Raquel Rõrcaxa, Maria Rosa Amxôkwỳj, Maria Helena Pokwỳj, Matilde Caxêkwỳj, Renato Yahé, Hilarión Garriazo, Miguel Rivera, Nemesia Ramos Licla, Rosalino Ramos Licla, Alejo Quispe, among others. Their points of view are a fundamental theoretical basis and walk alongside with other main authors: Silvia Rivera Cusicanqui, Paulo Freire, Rodrigo Montoya, Andres Del Bosque, Ana Gabriela Morim de Lima, Mario Fernando Bolognesi and Francisco Edviges Albuquerque. Methodologically, this work should be understood as a narrative and ethnographic research, inserted in the perspective of qualitative research. It is developed through/with experience and field research. It concludes that the body is the maximum expression channel of the *hôxwa* and *llamichu*. The body denounces, reveals and resists through laughter. And this is the starting point to encourage critical thinking, inventiveness and joy in schools and creative processes, based on comical-ritual practices, stories, struggles and indigenous cultures.

Keywords: *Hôxwa*. Krahô. *Llamichu*. Quechua. Comical-critical games.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### Tabela

Tabela 1 Tronco Macro-Jê/46

### Diagrama

Diagrama 1 Cosmograma: ciclos rituais, sazonal e agrícola/219

### Partituras

Partitura 1 *Cuhkõn cahàc*, cantada por Ismael Ahpracti Krahô/204  
Partitura 2 Versão do cântico *Cuhkõn cahàc*, criado por um grupo de estudantes/204  
Partitura 3 *Aylla*, Puquio, Peru, 2016/207  
Partitura 4 *Agua Cristalina*, Puquio, Peru, 2016/271  
Partitura 5 *Despacho*, Puquio, Peru, 2016/283

### Mapas

Mapa 1 Mapa do Brasil para colorir/39  
Mapa 2 Mapa Político do Brasil/44  
Mapa 3 Mapa da Terra Indígena Krahô/44  
Mapa 4 Mapa das Reservas Indígenas no Tocantins/44  
Mapa 5 Mapa das Aldeias Krahô/45  
Mapa 6 Mapa do Peru/54  
Mapa 7 Mapa do Departamento de Ayacucho/56  
Mapa 8 Mapa da Província de Lucanas/57

### Desenhos

Desenho 1 Pátio da Aldeia. Desenho de Natália Krahô, 2014/24  
Desenho 2 Agosto. Desenho de Guamán Poma de Ayala, 2016/220  
Desenho 3 Maio. Desenho de Guamán Poma de Ayala, 2016/220  
Desenho 4 Mulher *Wacmējê*. Desenho de Edilson Kenpawên Krahô, 2014b/242  
Desenho 5 Homem *Wacmējê*. Desenho de Xôpa Krahô, 2014b/242  
Desenho 6 Mulher *Catàmjê*. Desenho de Gelma Kôjkwa Krahô, 2014b/243  
Desenho 7 Homem *Catàmjê*. Desenho de Marcela Pahnajêt Krahô, 2014b/243  
Desenho 8 Propriedade do Agronegócio. Desenho de Carlos Latuff/247  
Desenho 9 Leilão da Resistência. Desenho de Carlos Latuff/ 247  
Desenho 10 Executivo, Legislativo e Judiciário. Desenho de Carlos Latuff/248  
Desenho 11 *Justicia Ahora*. Desenho de Alesia Lundi/248  
Desenho 12 História em quadrinhos sobre discriminação. Desenho de Julissa Hinojosa e Ana Santander/249

### Figuras

Figura 1 Aldeia Krahô vista de cima/24  
Figura 2 Puquio, Peru, 2016/26  
Figura 3 Estudantes do Módulo III do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UFBA, BA, 2014/36

- Figura 4 *Hôxwa e Hôxware*, 2014/68
- Figura 5 Ismael Ahpracti Krahô e família, 2015/69
- Figura 6 *Hôxwa* se preparando para entrar no *kà*, 2018/70
- Figura 7 *Hôxwa* Mário Ahxôhxê Krahô, neto de Ismael Ahpracti, 2014/71
- Figura 8 *Hôxware* Ahpracti Krahô, 2014/71
- Figura 9 *Hôxwa* entrando no *kà*, 2014/75
- Figura 10 *Hôxwa* Rosinha Teptyc Krahô na IX Feira Krahô de Sementes Tradicionais, 2013/77
- Figura 11 *LLamichu* e *Nacaq*, Puquio, Peru, 2016/78
- Figura 12 *LLamichu* e *Nacaq*, Puquio, Peru, 2016/79
- Figura 13 *LLamichu* com a vestimenta típica, Puquio, Peru, 2016/82
- Figura 14 *LLamichu* com a vestimenta típica, Puquio, Peru, 2016/83
- Figura 15 *Llamichu* assustados com os foguetes, Puquio, Peru, 2017/84
- Figura 16 *Nacaq*, Puquio, Peru, 2017/85
- Figura 17 Jovens *Lamichu* e *Nacaq*, Puquio, Peru, 2017/87
- Figura 18 Maria Helena Pokwỳj Krahô ralando a mandioca para o *pararuto*, 2018/124
- Figura 19 Maria Rosa Amxôkwỳj Krahô cortando a carne para o *pararuto* e Ismael Apracti, 2018/124
- Figura 20 Mulheres Krahô preparando o *pararuto*, 2018/125
- Figura 21 Mulheres Krahô preparando o *pararuto*, 2018/125
- Figura 22 Filhas de Maria Helena Pokwỳj, ajudando a avó paterna a fazer o *moquém*, 2018/126
- Figura 23 Corrida com a *crow* (tora de buriti), 2018/126
- Figura 24 Paulo Jôwàt Krahô, cantor da tora de batata, juntos dos homens no cântico de abertura, 2018/127
- Figura 25 *Mesa Mastay* de Chaupi, Puquio, Peru, 2016/129
- Figura 26 *Despacho* dos *awkis* de Pichqachuri, Puquio, Peru, 2017/133
- Figura 27 *Despacho* dos *awkis* de Pichqachuri, Puquio, Peru, 2017/133
- Figura 28 *Despacho* dos *awkis* de Pichqachuri, Puquio, Peru, 2017/133
- Figura 29 *Despacho* dos *awkis* de Pichqachuri, Puquio, Peru, 2017/134
- Figura 30 Ismael Ahpracti se preparando para a corrida de toras, 2014/137
- Figura 31 Ahpracti e Amxôkwỳj, 2014/137
- Figura 32 *Pàtre* e as toras *Pàrti* e *Jàt Kraré*, 2014/138
- Figura 33 Corrida com a tora de batata, 2014/139
- Figura 34 Canto *Jêjêj* e solidariedade familiar, 2014/141
- Figura 35 Olegário Tejapôc Krahô, mestre ritual no canto dos mortos, 2015/141

- Figura 36 Olegário Tejapôc Krahô, mestre ritual no canto dos mortos, 2015/141
- Figura 37 Olegário Tejapôc Krahô, mestre ritual no canto dos mortos, 2015/142
- Figura 38 *Llamichu* nas ruas de Puquio, Peru, 2017/144
- Figura 39 *Llamichu* nas ruas de Puquio, Peru, 2017/145
- Figura 40 Crianças carregando os *cupentxê*, 2018/ 148
- Figura 41 Homens lavando os *cupentxê* no rio, 2014/149
- Figura 42 Homens lavando os *cupentxê* no tanquinho, 2018/150
- Figura 43 Cantoria da Batata, 2018/152
- Figura 44 Marquinhos Krahô se esquivando das batatas, 2014/152
- Figura 45 Ismael Ahpracti fantasiado na Cantoria da Batata, 2014/153
- Figura 46 *Cargontes*, Puquio, Peru, 2016/154
- Figura 47 Primeiro *Angoso*, Puquio, Peru, 2017/158
- Figura 48 Primeiro *Angoso*, Puquio, Peru, 2017/158
- Figura 49 Primeiro *Angoso*, Puquio, Peru, 2017/159
- Figura 50 Primeiro *Angoso*, Puquio, Peru, 2017/159
- Figura 51 *Picantada*, Puquio, Peru, 2017/160
- Figura 52 *Llamichu*, Puquio, Peru, 2017/160
- Figura 53 *Chaninchay*, lagoa de Mollalla, Puquio, Peru, 2017/161
- Figura 54 *Chaninchay*, lagoa de Mollalla, Puquio, Peru, 2017/162
- Figura 55 *Chaninchay*, lagoa de Mollalla, Puquio, Peru, 2017/162
- Figura 56 *Atipanacuy*, praça de Qayao, Puquio, Peru, 2016/167
- Figura 57 *Atipanacuy*, praça de Qayao, Puquio, Peru, 2017/167
- Figura 58 *Danzante de Tijera*, Puquio, Peru, 2017/170
- Figura 59 *Danzante de Tijera*, Puquio, Peru, 2017/171
- Figura 60 *Danzante de Tijera*, Puquio, Peru, 2017/172
- Figura 61 *Danzante de Tijera*, Puquio, Peru, 2017/173
- Figura 62 *Danzante de Tijera*, Puquio, Peru, 2017/173
- Figura 63 *Danzante de Tijera*, Puquio, Peru, 2017/174
- Figura 64 *Danzante de Tijera*, Puquio, Peru, 2017/174
- Figura 65 *Danzante de Tijera*, Puquio, Peru, 2017/175
- Figura 66 *Danzante de Tijera e llamichu*, Puquio, Peru, 2017/176
- Figura 67 *Danzante de Tijera e llamichu*, Puquio, Peru, 2017/176
- Figura 68 *Hôxwa* se preparando para entrar no *kà*, 2014/180
- Figura 69 *Hôxwa* se preparando para entrar no *kà*, 2014/180
- Figura 70 *Hôxwa* se preparando para entrar no *kà*, 2015/180
- Figura 71 *Hôxwa* se preparando para entrar no *kà*, 2015/180
- Figura 72 *Hôxwa* se preparando para entrar no *kà*, 2018/180
- Figura 73 *Hôxwa* se preparando para entrar no *kà*, 2018/180
- Figura 74 Segundo *Angoso* em Churulla, Puquio, Peru, 2016/185
- Figura 75 Segundo *Angoso* em Churulla, Puquio, Peru, 2016/185

- Figura 76 Família do senhor Rosalino Ramos Licla e da senhora Nemésia Ramos Licla, Puquio, Peru, 2016/186
- Figura 77 *Llamichu, awkis* e o segundo *Angoso* de Qollana, Puquio, Peru, 2016/188
- Figura 78 *Llamichu, awkis* e o segundo *Angoso* de Qollana, Puquio, Peru, 2016/190
- Figura 79 *Llamichu, awkis* e o segundo *Angoso* de Qollana, Puquio, Peru, 2016/191
- Figura 80 *Llamichu* e *Nacaq* no segundo *Angoso* de Qollana, Puquio, Peru, 2016/192
- Figura 81 *Llamichu* e *Nacaq* no segundo *Angoso* de Qollana, Puquio, Peru, 2016/192
- Figura 82 *Llamichu* e *Nacaq* no segundo *Angoso* de Qollana, Puquio, Peru, 2016/192
- Figura 83 *Llamichu* e *Nacaq* no segundo *Angoso* de Qollana, Puquio, Peru, 2016/192
- Figura 84 Segundo *Angoso* de Qollana, Puquio, Peru, 2016/193
- Figura 85 Segundo *Angoso* de Qollana, Puquio, Peru, 2016/194
- Figura 86 Segundo *Angoso* de Qollana, Puquio, Peru, 2016/194
- Figura 87 Segundo *Angoso* de Pichqachuri, Puquio, Peru, 2016/194
- Figura 88 Segundo *Angoso* de Pichqachuri, irmã da senhora Nemésia e senhora Victoria, Puquio, Peru, 2016/194
- Figura 89 *Harācatêjê* e *Kàjcatêjê*, 2014/202
- Figura 90 *Harācatêjê* e *Kàjcatêjê*, 2014/202
- Figura 91 *Harācatêjê* e *Kàjcatêjê*, 2014/203
- Figura 92 *Aylla*, Puquio, 2016/208
- Figura 93 *Llamichu* na sala de aula, TO, Brasil, 2018/234
- Figura 94 *Llamichu* na sala de aula, TO, Brasil, 2018/234
- Figura 95 *Llamichu* na sala de aula, TO, Brasil, 2018/234
- Figura 96 Estudantes do curso de Licenciatura em Teatro da UFT, TO, 2017/239
- Figura 97 Estudantes do curso de Licenciatura em Teatro da UFT, TO, 2017/240
- Figura 98 Ahpracti e Amxôkwỳj, 2014/243
- Figura 99 *Hôxwa* no *Jât jô pĩ*, TO, 2014/244
- Figura 100 *#ApuCcarhuarazoSomosTodos*, comunidade Magdalena de Tintay, Peru, 2015/249
- Figura 101 *Pirucha Tusuy*, Puquio, Peru, 2016 e 2017/277
- Figura 102 *Pirucha Tusuy*, Puquio, Peru, 2016 e 2017/277
- Figura 103 *Pirucha Tusuy*, Puquio, Peru, 2016 e 2017/278
- Figura 104 *Pirucha Tusuy*, Puquio, Peru, 2016 e 2017/278
- Figura 105 *Pirucha Tusuy*, Puquio, Peru, 2016 e 2017/279
- Figura 106 *Pirucha Tusuy*, Puquio, Peru, 2016 e 2017/279
- Figura 107 *Pirucha Tusuy*, Puquio, Peru, 2016 e 2017/279

- Figura 108 *Llamichu* Romeu e *Capitana*, Puquio, Peru, 2016/280
- Figura 109 Estudantes do professor Chamana, Puquio, Peru, 2016/280
- Figura 110 *Despacho*, Puquio, Peru, 2016/284
- Figura 111 *Despacho*, Puquio, Peru, 2016/285

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	18
2. PELOS TRAJETOS CRIATIVOS: JOGOS CÔMICO-CRÍTICOS	35
2.1 JOGO PARA COMEÇAR: MAPAS-CORES	39
2.1.1 Os/as <i>mēhĩ</i>	40
2.1.2 Os/as naturais de Puquio	49
3 JOGOS PARA AQUECER	59
3.1 ONDE ESTÁ A FESTA?	59
3.1.1 Cômicos/as rituais	61
3.2 NOMES E INJÚRIAS	67
3.2.1 <i>Hôxwa</i>	68
3.2.2 <i>Llamichu e nacaq</i>	77
3.3 EU: TORA DE BATATA	88
3.4 NÓS: CORRIDA DE TORA	88
3.4.1 <i>Pàrti ou Jàt jō pĩ</i>	90
3.5 A ÁGUA ESTÁ EM...	97
3.6 A ÁGUA SERVE PARA...	97
3.6.1 <i>Sequia Tusuy</i>	99
3.7 PULOS EM “ORDEM”	107
3.7.1 Como se tornar um/a <i>hôxwa</i> ?	108
3.7.2 Como se tornar um <i>llamichu</i> ?	110
3.8 SOU IMPERFEITO/A	112
3.8.1 Nem palhaços/as, bobos/as e nem bufões/bufonas	113
4 JOGOS PARA EXERCITAR A EXPRESSÃO CORPORAL	118
4.1 TELEFONE SEM FIO	118
4.1.1 <i>Véspera e Canto de Abertura</i>	120
4.1.2 <i>Véspera, Mesa Mastay e Despacho</i>	127
4.2 EXAGERO	134
4.2.1 Canto da tora de batata (manhã)	136
4.2.2 <i>Llamichu ocupam as ruas (manhã)</i>	142
4.3 <i>IMPEJE KUSA: QUE LEGAL!</i>	145
4.3.1 Canto da Batata (tarde)	147
4.3.2 <i>Angoso e Picantada (tarde)</i>	153
4.4 PRATOS	162
4.4.1 <i>Llamichu e o atipanacuy</i>	165
4.5 <i>HÔXWARE E LLAMICHUCHA</i>	177
4.5.1 <i>Hôxwa no kâ</i>	179
4.5.2 <i>Llamichu, Nacaq e o segundo Angoso</i>	184
5. JOGOS PARA EXERCITAR A EXPRESSÃO VOCAL	196
5.1 <i>CAGÃ E AMARU: DESPERTANDO A VOZ</i>	196
5.1.1 <i>Ayne, reciprocidade e dádiva</i>	196
5.2 BULHA	199
5.2.1 <i>Harã catêjê e Kÿj catêjê</i>	200
5.3 <i>CUHKÕN CAHÀC E AYLLA</i>	203
5.3.1 <i>Solteira, solteira</i>	205
5.4 LEITURA MITOLÓGICA	208
5.4.1 <i>Caxêkwÿj e Chuquisuso: Calendário agrícola/Calendário das festas</i>	215
5.5 QUEBRA-CABEÇA POEMA	221

<b>5.5.1 Lucanas Ancestral: aspectos sociohistóricos</b>	<b>223</b>
6 JOGOS PARA EXERCITAR A IMPROVISAÇÃO COM MÁSCARAS E A PARTIR DAS VISUALIDADES E MATERIALIDADES	230
6.1 <i>LLAMICHU</i> 1: PARODIAR O PRAZER DE IMITAR	230
6.2 <i>LLAMICHU</i> 2: PERGUNTAS E RESPOSTAS	231
6.3 <i>LLAMICHU</i> 3: EU ACREDITO	232
6.4 <i>PÕHY JÕH CROW</i> 1: CONFECCIONANDO PETECAS	234
6.5 <i>PÕHY JÕH CROW</i> 2: LANÇANDO NÚMEROS	235
6.6 <i>PÕHY JÕH CROW</i> 3: CONTANDO UMA HISTÓRIA	235
6.7 <i>PÕHY JÕH CROW</i> 4: BRINCADEIRA	236
6.8 IMAGEM E AÇÃO KRAHÔ E QUECHUA	240
6.9 PINTURAS CORPORAIS KRAHÔ	241
6.10 OBJETOS DRAMÁTICOS 1	246
6.11 OBJETOS DRAMÁTICOS 2	246
<b>6.11.1 Atual luta social Krahô e Quechua</b>	<b>251</b>
7. JOGOS PARA EXERCITAR A IMPROVISAÇÃO COM CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA E CRIAÇÃO DE CENAS	260
7.1 ÁGUA-RITUAL	260
7.2 SIGA O MESTRE <i>HÕXWA</i>	261
7.3 NACIREMA 1: CORPO-TEXTO	263
7.4 NACIREMA 2: IMAGENS E FOTO	264
7.5 NACIREMA 3: IMPROVISANDO COM O TEMA	266
7.6 <i>PIRUCHA</i> SOMÁTICA	267
<b>7.6.1 Saída da <i>Pirucha</i>, <i>Pirucha Tusuy</i> e <i>Despacho</i></b>	<b>269</b>
<b>7.6.2 Canto de encerramento</b>	<b>285</b>
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	287
REFERÊNCIAS	294
ANEXO A- O RITUAL CORPORAL ENTRE OS NACIREMA	311
APÊNDICE A- FICHÁRIOS DOS JOGOS- <i>HÕXWA</i> E <i>LLAMICHU</i> : JOGOS CÔMICO-CRÍTICOS PARA O ENSINO DE TEATRO E DAS HISTÓRIAS E CULTURAS INDÍGENAS	322
APÊNDICE B- FICHAS DO JOGO IMAGEM E AÇÃO – KRAHÔ E QUECHUA	340
APÊNDICE C- RESUMO EXPANDIDO DA TESE EM ESPANHOL	346

## 1. INTRODUÇÃO

Alegria. Alegria. Alegria. Alegria. Alegria. Alegria.

Nesta pesquisa, compartilho a composição de jogos cômico-críticos para o ensino de teatro e das histórias e culturas indígenas a partir dos *hôxwa*, presentes no *amjĩkĩn* (ritual) *Pàrti* ou *Jàt jō pĩ* (Festa da Batata) junto aos Krahô, que se localizam entre o rio Manoel Alves Grande e o rio Manoel Alves Pequeno, no estado do Tocantins, Brasil; e dos *llamichu*, presentes na *Sequia Tusuy* (Festa da Água) junto aos Quechua do distrito de Puquio, capital da província de Lucanas, do departamento de Ayacucho, Peru.

O objetivo deste trabalho e dos jogos é problematizar a ausência, fazendo a presença de culturas e seres humanos que foram e continuam sendo mortos, negados, escravizados e subjugados, para que se (re)conheça, a partir das memórias coletivas, do riso e de seus cômicos/as rituais, os saberes compreendidos em seus imaginários e suas lutas sociais.

Os estudos são desenvolvidos, a partir da busca de respostas relacionadas às perguntas norteadoras e as que fundamentam esta pesquisa são principalmente três: Qual a importância e os valores intrínsecos ao riso entre os Krahô e os Quechua? O que os/as *hôxwa* e *llamichu* podem revelar sobre a atual luta social de seus povos? Como fazer a presença nas escolas, universidades, institutos federais e processos criativos, das histórias e culturas indígenas, pelo viés da comicidade ritual?

Para responder à primeira e à segunda perguntas, é necessário um levantamento bibliográfico e leitura das diversas etnografias, dos trabalhos acadêmicos, e principalmente da literatura indígena já publicada pelos próprios Krahô e Quechua, bem como a realização de pesquisa de campo. Para responder à terceira, necessita-se de inventividade, curiosidade, espírito crítico e do desejo não de transformar o mundo, como nos alerta Paulo Freire (2013), mas de mudar as pessoas e as pessoas sim, transformarem o mundo.

Trata-se de colocar em prática a alegria da busca e da procura por novas formas de rir, fazer rir e resistir, de romper, na sala de aula, nas aulas de teatro, com uma perspectiva de ensino que almeja corpos inertes, disciplinados, silenciosos e prontos para “receber” conhecimento, para que o corpo vá para a escola e participe das atividades escolares, para que se trabalhe com diversos códigos, não só com o europeu e o norte americano branco, mas com os/as indígenas, suas histórias, lutas e culturas.

As áreas de conhecimento que a pesquisa envolve são variadas, transitando entre as artes cênicas, incluindo teatro, dança, música e artes visuais, que se interligam fortemente aos

jogos cômico-críticos, mas encontram também relações com a área da Educação, precisamente da Pedagogia e a área das Ciências Sociais, a partir da Antropologia e da Sociologia.

Essas áreas não artísticas tornam-se necessárias como ferramentas também para se pensar a prática, não apenas para sustentar o horizonte teórico que dá consistência à hipótese sobre a qual se desenvolve a tese e que se delinea como: “o corpo, canal máximo de expressão dos *hòxwa* e *llamichu*, que denuncia, revela e resiste através do riso, é o ponto de partida para fomentar a criticidade, a inventividade e a alegria nas escolas e processos criativos a partir da prática cômica ritual, das histórias, lutas e culturas indígenas”.

As perguntas da pesquisa são importantes e necessitam de respostas porque, embora as culturas Krahô e Quechua sejam muito distintas, heterogêneas em suas estruturas e histórias, com processos sociais diversos, elas têm muitas semelhanças e enfrentam os mesmos problemas, entre eles: as políticas neoliberais, a incorporação traumática ao processo de globalização, a privatização de empresas públicas, um estado regulador que transfere a administração de seus recursos às transnacionais e um sistema de dominação pelos cenários científicos normatizados e suas políticas de conhecimento que silenciam as narrativas indígenas e/ou usurpam seus pensamentos, ideias e palavras. Tais problemas são denunciados em suas festas, por meio da comicidade e da função social exercida pelos *hòxwa* e *lamichu*, ou seja, existe uma relação direta entre a *Sequia Tusuy* (Festa da Água) com o problema da água derivado das empresas mineiras que envenenam as nascentes dos rios e colocam em perigo a existência dos povos e culturas indígenas (MONTROYA, 2015a) e uma relação direta entre o *Pàrti* ou *Jàt jō pĩ* (Festa da Batata) com o crescimento do desmatamento, a compactação dos solos e o envenenamento dos solos que provocam a diminuição das chuvas, a seca das nascentes dos rios e colocam em perigo a soberania hídrica e alimentar dos povos (LIMA, 2016).

A escolha por esta pesquisa também se dá pela possibilidade de investigar pontos muito pouco abordados em pesquisas teóricas e em escolas de teatro no Brasil como o universo cômico, a comicidade e principalmente as práticas cômicas rituais, o riso e sua função nas culturas indígenas. No âmbito das pedagogias teatrais desconheço abordagens pensadas *com*, desde as culturas indígenas, através da comicidade ritual. Como estudante de Teatro, observo que a ênfase dada pelos/as professores/as nas disciplinas ao longo dos anos nas universidades é para as abordagens estrangeiras, ou inspiradas nelas, como por exemplo, os *Jogos Teatrais* de Viola Spolin (2008), o *Jogo Dramático* de Ryngaert (1981), *O Jogo*

*Dramático Infantil* de Peter Slade (1978), *O Teatro Pós-dramático na Escola* de Carminda Mendes André (2011) e por sorte o *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal (1975, 1999), assim como os seus *Jogos para atores e não atores* que normalmente são oferecidos em disciplinas optativas e dependem da linha de pesquisa dos/as professores em mediá-los.

Nesta perspectiva, os “sujeitos-objetos”, protagonistas deste trabalho, se convertem em atores/atrizes sociais, agentes, pensadores/as, autores/as e coautores/as de sua própria história, considerados/as no âmbito de práticas entrelaçadas como tecido recorrente de ações constantes, a partir de relações somáticas e semânticas, corporais e significativas. Em outras palavras, cada experiência social aqui apresentada será entendida como uma organização sociocultural que rege a vida a partir de suas culturas, seus modos de ser e existir, seus *mundos de visões*, suas festas, ritos, mitos, plantios, colheitas e costumes.

Os *hòxwa* são os companheiros da batata. A batata-doce é plantada idealmente pelas mães e irmãs maternas dos *hòxwa* e, quando ela se prepara para nascer, no momento da sua colheita, ela autoriza a abóbora a fazer a festa (LIMA, 2016). O *hòxwa* é a abóbora, protagonista do *Pàrti* ou *Jàt jò pĩ* (Festa da Batata), um dos rituais mais importantes entre os Krahô. Trata-se do único momento do ano em que todos os *hòxwa* se reúnem, assim, é na festa que se aprende a ser *hòxwa*, ali eles desempenham sua função e realizam diversas ações ao longo de vários dias.

A apresentação conjunta dos *hòxwa* ao redor da fogueira no *kà* (patio central) é o momento mais esperado da festa. Eles personificam a abóbora, imitam animais, ameaçam jogar fogo na plateia, tiram piolhos uns dos outros, caem pelo chão e fazem paródias das pessoas que estão assistindo. Durante o ritual, por serem considerados os “donos da festa”, eles interagem com as pessoas, estimulam as mulheres nas cantorias na madrugada, fazem piadas com as que não foram cantar, criticam as que não sabem a letra dos cânticos e invadem as casas dos que estão dormindo quando deveriam estar prontos para o início da corrida com a tora da batata. Em suma, eles têm permissão para cumprir esta função social, e além de personificar a abóbora, eles denunciam os problemas sociais, ensinam o certo agindo de forma errada, falam o que os outros calam, apontam o erro, almejando sua correção, podem até mesmo destituir caciques e utilizam da paródia para denunciar os desvios de comportamentos.

Sobre os *llamichu*, eles aparecem em uma das festas mais importantes do calendário andino, chamada *Sequia Tusuy* (Festa da Água). Eles personificam as lhamas, representam as comunidades de pastores que vivem nas terras mais altas, ou seja, são a expressão do homem andino. Mensageiros dos *apppus* e *wamanis*, espírito dos deuses e deusas que habitam os

nevados e as montanhas, os *llamichu* descem das montanhas junto dos *awkis* e *pongos*, senhores indígenas responsáveis por realizar a *pagapa*, ou seja, por levar aos *apus* o agradecimento da comunidade pela água recebida, pela colheita do ano e para pedir que o plantio que se inicia após a festa seja profícuo e a nova colheita abundante (MONTROYA, 2018).

Durante a festa, eles se assustam com os foguetes, invadem as ruas e as casas dos *ayllus*, falam as verdades que as pessoas precisam ouvir, corrigem com piadas os desvios de caráter, criticam os que se comprometeram com a comunidade e não cumpriram com o combinado, os que partiram para a capital e voltaram décadas depois, denunciam a escassez de água, os problemas sociais do distrito. Assim, criticam com ironia e humor os que não estão cumprindo com as normas e princípios de sua cultura Quechua. Eles também pregam peças nas pessoas, se encantam pelas senhoritas solteiras, fazem imprecizações, tudo em quechua. Os *llamichu* só falam em quechua e são os únicos que podem parodiar e satirizar os *Danzantes de Tjeras*, como se verá depois, bem como os senhores *awkis*, que contam com a ajuda dos *llamichu* para organizar, mesmo a partir de muita balbúrdia, diversas ações rituais.

Vale ressaltar que não pode haver um discurso da descolonização, uma teoria da descolonização, sem uma prática descolonizadora, desta forma, como afirma a socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (2016, 2018), uma reforma cultural profunda em nossa sociedade depende da descolonização dos nossos imaginários, das nossas formas de representação, dos nossos gestos e da língua com que nomeamos os mundos. Por isso, embora sejam chamados de palhaços ou “palhaços sagrados” por diversos pesquisadores/as, não os nomeio desta forma, ademais no masculino. Os *hôxwa* e *llamichu* não são palhaços/as, embora façam muitas coisas que os/as palhaços fazem, não são bobos e bobas, nem bufões e bufonas, embora tenham semelhanças com aquilo que os bobos/as, bufos e bufas fazem. Trata-se de não tomar exclusivamente as nossas referências culturais ocidentais como paradigmas para a classificação de outras experiências.

Minha maneira de pensar condiz com as ideias do professor Mario Fernando Bolognesi (2017), ou seja, não se pode tomar o substantivo “palhaço” e estendê-lo a todas as espécies de provocadores do riso. As semelhanças entre os/as cômicos/as rituais, os/as palhaços/as, os/as bobos/bobas e os bufões e as bufonas se dão apenas no tocante à adjetivação de seus afazeres e nos artifícios de comicidade. Eles/as se assemelham na utilização dos recursos cômicos e se diferenciam no tocante ao lugar ocupado, à maneira com que ocupam este lugar e ao papel exercido por cada um/uma deles/as em suas comunidades.

Vale ressaltar que os jogos cômico-críticos, entretanto, não são jogos que fazem parte destas festas e rituais, eles não são práticas destes povos, mas foram compostos e mediados por mim, *com* e *desde* estas culturas. Trata-se de pesquisar *com* a experiência, de construir/fazer experiências em um constante (re)fazer-se, a partir das vivências nas pesquisas de campo, nas pesquisas bibliográficas, na sala de aula como professora de Teatro – tanto na universidade (ensino superior) quanto na escola (ensino fundamental) e no ensino tecnicista (ensino médio) –, e na sala de ensaio, como palhaça e diretora teatral.

Por isso, não se trata, durante os jogos, de representar partes dos rituais, de reproduzir diversos jogos indígenas, nem de mimetizar as ações dos *hôxwa* e dos *llamichu*, mas sim, de descobrir, por meio de improvisações, o que os jogos nos permitem ver destas culturas, de vivenciar outras formas de abordar o corpo e a comicidade, um ensinar e aprender inspirado na maneira com que os Krahô e os Quechua ensinam e aprendem, um ensinar *freiriano*, como se verá adiante, que escapa às normas e às relações de poder estabelecidas, que gera alegria e por isso amplia a capacidade, a potência de ação no mundo, a criação de redes afetivas e críticas.

Desta forma, a elaboração dos jogos trata a composição como sinônimo de inventividade, que escapa do que já está pronto, dado, estabelecido, a partir de uma busca instável que se deu e se dá pela subjetivação coletiva, pelas idas e vindas na aldeia Manoel Alves Pequeno, nos *ayllus* de Puquio, nas salas de aula e de ensaio. A escrita da tese acompanha este ciclo: o jogo é a mola propulsora; ao impulsioná-la, salta-se rumo ao acaso, ao riso, aos conhecimentos indígenas, às etnografias, aos saberes plurais. Outro jogo, outro impulso: salto e descobertas outras. A alegria é a prova dos nove!

## **Pesquisa de Campo**

Andanças, aprendizados, perambular por aí, *vagalumear*, errar e resistir. Experimentar de dentro, itinerar, recusar o controle, recorrer às brechas, margens, desvios, gozar da rua, do chão de terra e pedras, do calor do sol, da gélida madrugada, do tempo. Quando me perguntam o que é pesquisa de campo, respondo que se trata do que acredito ser preciso para vivenciar a experiência da viagem: o espírito cheio de curiosidade, nervos com desejos incompreensíveis e deixar-se levar pelo que não está planejado.

Vivi experiências singulares, encontrei e conheci corpos como bússola, por vibração me deixei afetar a ponto de absorver no corpo, para dar passagem às intensidades que

percorrem o corpo no encontro com outros corpos (ROLNIK, 2007). “É fatigante o exercício?” – pergunta João do Rio (1905). É extasiante o exercício, respondo eu.

Na oficina de Andrés Del Bosque, em 2010, no festival de palhaços e palhaças Anjos do Picadeiro 9ª edição, intitulada *Bufón Ritual*, minha vida pediu passagem. A reviravolta começou no corpo: a oficina propiciou espaços de vivência, brincadeiras, divertimento, blasfêmia e invenção de novos modos de ser, de rir e fazer rir e sentir. Pós-oficina, veio a leitura do manuscrito de Del Bosque e o meu encontro via leitura com os/as cômicos/as rituais, com a presença do riso e sua função social, vital em diversos povos indígenas, especialmente entre os povos ameríndios, em seus rituais e festas.

### **Pelo Cerrado Brasileiro**

Conheci pessoalmente os Krahô e o *hôxwa* Ismael Ahpracti Krahô e sua família em 2013 na Aldeia Multiétnica, evento que faz parte do Encontro de Culturas que acontece anualmente na Chapada dos Veadeiros, no estado de Goiás.

Particpei da IX Feira Krahô de Sementes Tradicionais, que aconteceu entre os dias 13 e 18 de outubro de 2013, na sede da associação *Kapej*. A sede da *Kapej* reproduz uma aldeia Timbira, em que as casas são dispostas ao longo de uma larga via circular, de onde sai um caminho radial que leva até o *kà* (ver desenho 1 e figura 1).

Realizei em Cataguases, no estado de Minas Gerais, o I Encontro Internacional de Comicidade Ritual, entre os dias 9 e 11 de dezembro de 2013 que contou com a presença de Ismael Ahpracti Krahô e Andrés Del Bosque.

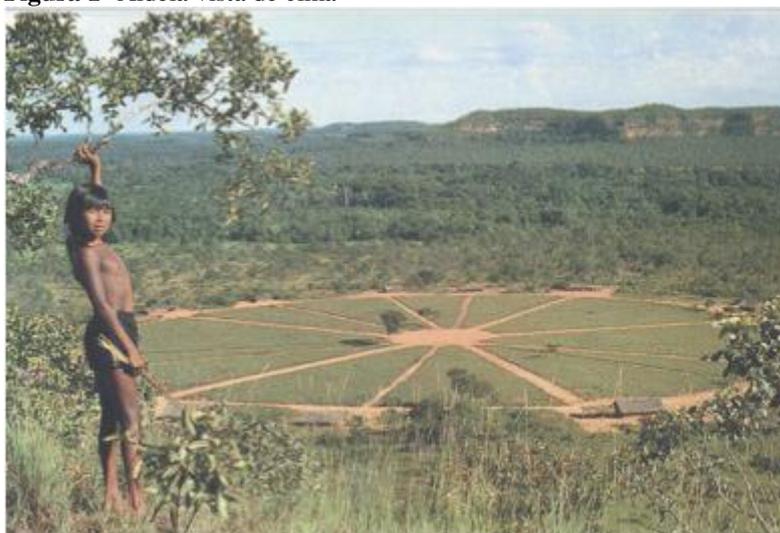
A pesquisa de campo com os Krahô aconteceu na aldeia Manoel Alves Pequeno em abril e maio de 2014, em julho de 2015 e julho de 2018 onde particpei da preparação do *amjĩkĩn Jàt jô pĩ* (Festa da Batata) e seu desfecho. Vale ressaltar que em 2017, já como professora substituta na Universidade Federal do Tocantins (UFT), no curso de Licenciatura em Teatro, realizei na MOSCA (Mostra de Cultura, Arte e Teatro) um encontro entre Ismael Ahpracti, o seu filho *hôxwa* Samuel Catwun Krahô e os/as estudantes de diversos cursos, especialmente de Filosofia e Teatro.

**Desenho 1- Pátio da Aldeia**



Fonte: Natália Krahô in Albuquerque, 2014a, p. 43.

**Figura 1- Aldeia vista de cima**



Fonte: Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa).

## **Pela Cordilheira Andina Peruana**

Em 2013, a partir da disciplina Etnocologia, e do recorrente termo “etnografia densa”, disposto nos textos de Armindo Bião (1999, 2007, 2009), *in memoriam*, decidi que eu precisava buscar disciplinas no curso de Antropologia. Na lista de educadores/as do curso, me chamou à atenção um nome: Urpi Montoya. Escrevi para a educadora, falei do meu interesse e ela me respondeu dizendo que era peruana e que seu pai, Rodrigo Montoya Rojas, estaria na universidade no próximo semestre (2013.2), mediando a disciplina “Estado-Nação, Povos Indígenas e Cidadania na América Latina”. Inscrevi-me na disciplina e, durante seu curso, conheci os *llamichu*, a *Sequia Tusuy* e assim, iniciei com o educador os trâmites para que acontecesse essa pesquisa e o acordo de co-tutela entre a Universidade Federal da Bahia (Brasil) e a *Universidad Nacional Mayor de San Marcos* (Peru), assinado em 2016.

Cheguei ao Peru no dia 29 de março de 2016, ali permaneci até o final do ano e retornei em 2017 e 2018. A pesquisa de campo se iniciou em Lima. Importante ressaltar que a *Sequia Tusuy* é revivida todos os anos pelos migrantes de Puquio, suas famílias que vivem na capital peruana e por vários moradores dos *ayllus* de Puquio, que a visitam especialmente para essa festividade.

No dia 31 de julho de 2016 participei da *Sequia Tusuy* realizada no bairro Villa El Salvador, em Lima, pela *Unión de Instituciones Distritales Puquio Lucanas Ayachucho* (UNIL); no dia 7 de agosto pela *Asociación Progresista Hijos del Barrio de Pichqachuri*; no dia 28 de agosto pelos/as representantes do bairro de Chaupi; e em 25 setembro pelos/as representantes do bairro de Qollanas. Por sua importância, visto que também se trata de um momento de se informar sobre o que está acontecendo em Puquio e como estão os preparativos para a *Sequia Tusuy*, retornei e participei de ambas as festividades em 2017.

Participei também da *Sequia Tusuy* (Festa da Água), em Puquio (ver figura 2), nos meses de agosto e setembro de 2016 e 2017. Em 2016, de Puquio segui viagem até Andamarca, para vivenciar a Festa da Água desta comunidade.

**Figura 2-** Puquio, Peru, 2016



Fonte: Ana Carolina Abreu.

### **Fundamentação Teórico-Conceitual**

Em relação à fundamentação teórico-conceitual, o quadro que compõe esta tese se baseia num horizonte plurirreferencial que envolve conceitos e teorias de diferentes disciplinas e áreas de conhecimento distintas, incluindo Arte, Pedagogia, Antropologia e Sociologia. Os depoimentos, entrevistas, artigos e livros dos mestres e mestras indígenas, como Ismael Ahpracti Krahô, Maria Rosa Amxôkwỳj, Maria Helena Pokwỳj, Matilde Caxêkwỳj, a *pahhi* (cacique) Raquel Rõrcaxa, o *pahhi* (cacique) Roberto Cahxê, Cõrên Krahô, Crahwỳj Krahô, Luciano Caprãn, Yahé Krahô, Hilarión Garriazo, Miguel Rivera, Nemesia Liclã Ramos, Rosalino Ramos Liclã, Alejo Quispe, Jorge Tincopa, Isac Chamana Aspi, Milton Ausberto Arquĩnego, dentre outros/as permeiam toda a pesquisa como base teórica fundamental e caminham ao lado dos/as principais autores/as: Silvia Rivera Cusicanqui, Paulo Freire, Rodrigo Montoya, Andres Del Bosque, José María Arguedas, Ana Gabriela Morim de Lima, Célia Collet, Mariana Paladino, Kelly Russo, Mario Fernando Bolognesi e Francisco Edvigés Albuquerque.

Na tese, não foi dedicado um espaço específico no qual seja explanado unicamente o referencial teórico utilizado, mas ele se dilui ao longo de todo o trabalho, dialogando constantemente com os jogos cômico-críticos, com os atores e atrizes sociais, os participantes dos jogos que também tem seus depoimentos compartilhados e o meu Diário, ou Diário de Narrativas Errantes, que escrevi no aqui e agora da/com a experiência. Torna-se importante, porém, delinear alguns pressupostos que serão utilizados nesta tese, outros que não serão utilizados e que precisam ser definidos para não incorrer em ambiguidade de significados.

Primeiramente, intitulei a abordagem pedagógica teatral de “jogos cômico-críticos” em função e em homenagem a Paulo Freire, a partir especialmente de três das suas obras: *Pedagogia da Indignação – cartas pedagógicas e outros escritos* (2000), *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa* (2013) e *Pedagogia do Oprimido* (2015). Para Freire, ensinar exige criticidade, pesquisa, respeito aos saberes dos/as educandos/as, estética e ética, corporificação das palavras pelo exemplo, risco, aceitação do novo, rejeição de qualquer forma de discriminação, reflexão crítica sobre a prática, consciência do inacabamento, autonomia do/a educando/a, humildade, alegria, esperança, apreensão da realidade, convicção de que a mudança é possível, liberdade, saber escutar, e disponibilidade para o diálogo, entre outros atributos.

A prática docente crítica “envolve o movimento dinâmico, dialético, entre o fazer e o pensar sobre o fazer” (FREIRE, 2013, p. 39). Por isso, na formação permanente dos/as educadores/as, segundo o autor, o momento fundamental é o da reflexão crítica sobre a prática, visto que é pensando criticamente a prática de hoje ou de ontem que se pode melhorar a próxima. Assim, os jogos são cômico-críticos porque almejam produzir entre os/as participantes um assumir-se como artista social e histórico, como ser pensante, crítico, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, que os faz protestar contras as injustiças, contra a deslealdade, contra a exploração e a violência.

Em segundo lugar, a partir do pensamento do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2002), deve-se tomar em conta que a Antropologia como “estudo do outro” é sempre uma tradução (e uma tradução sempre é equívoca) para nosso vocabulário conceitual. Sendo assim, o maior desafio vivido hoje pela Antropologia é o de aceitar esse fato e tirar daí todas as consequências, inclusive as consequências políticas.

Para Cusicanqui (2016), a urgência da Sociologia na atualidade, é a ação de reconectar a ciência com o corpo, com a terra, com as comunidades e com a vida. Uma sociologia que é em sua essência, mais corporal e mais política. O objetivo é descolonizar o olhar a partir da

presença, estar presente a cada respiração, a cada batida do coração, a cada passo. Para a autora, descolonizar o pensamento encurta a distância a partir do coração, do corpo, e (re)aproxima a pessoa de sua pesquisa-ação, de uma maneira que não se pode explicar apenas de modo racional, bem como implica olhar com os próprios olhos, com a própria cabeça e, assim, conectar-se com os imaginários, com os sonhos, desde dentro, sendo mais que uma teoria, um gesto.

Nesses pontos me exclamo, nessas afirmações me inspiro. Por isso, minha narrativa (etnográfica) das/nas experiências é um gesto que valoriza a “vagância”, a itinerância, a errância, o olhar as coisas também consideradas “sem importância”, um “conhecer com o corpo”, por vibração, como bússola (ROLNIK, 2005, p. 101), como uma autoconstrução a partir do diálogo.

Por isso, não se trata de buscar os significados para o corpo, mas de entender como o corpo significa a partir das trocas de experiências, porque vida e movimento são sempre estritamente conectados: “o movimento é uma das condições para sentirmos como o mundo é e quem somos, sendo, portanto, um dos principais modos como aprendemos a significar” (GREINER, 2005, p.8).

Dessa maneira, trata-se de colocar em prática, como o faz Cusicanqui em suas cátedras livres e Montoya em suas aulas na *San Marcos a sociologia das ausências* de Boaventura de Sousa Santos (2002). Em outras palavras, seria fundar no corpo, a partir da experiência, neste caso dos jogos cômico-críticos, uma abordagem sociológica e pedagógica que provém de um novo modelo de racionalidade. Segundo Boaventura “há produção de não-existência sempre que uma dada entidade é desqualificada e tornada invisível, ininteligível ou descartável de um modo irreversível” (BOAVENTURA, 2002, p. 246). Por isso, o objetivo da *sociologia das ausências* e deste trabalho é transformar “objetos” impossíveis em possíveis e, com base neles, transformar as ausências em presenças.

O exercício da *sociologia das ausências* é contra-factual e tem lugar, afirma Boaventura (2002), a partir de uma confrontação com o senso comum científico tradicional. Para ser levado a cabo, exige imaginação sociológica, tanto epistemológica quanto democrática. A imaginação epistemológica permite diversificar os saberes, e a imaginação democrática permite o reconhecimento de diferentes práticas, atores e atrizes sociais.

Na *sociologia das ausências*, bem como neste trabalho, tal diversificação ocorre pela via da ecologia dos saberes, dos tempos, das diferenças, das escalas e das produções a partir das experiências de conhecimentos, revelados por meio dos *hòxwa* e dos *llamichu*, de seu riso

e comicidade, mitos, ritos e festas; de experiências de produção a partir de seus modos de plantar, colher, se alimentar, subsistir; das experiências de reconhecimento; das experiências de democracia; e das experiências de comunicação e de informação, por meio de suas redes de tecnologia alternativas.

Desta forma, esta pesquisa não adota os estudos que agora estão na moda, chamados decoloniais, culturais e pós-coloniais, que utilizam termos como multiculturalismo, interculturalidade e hibridismo por satrapias acadêmicas nas universidades mais elitistas do norte, com equivalências no sul. Esses estudos vendem a ideia da descolonização a novas audiências, rebatizada com esses modismos conceituais e com um selo culturalista e academicista, desprovidos de sentido de urgência política que caracterizam as buscas e lutas sociais indígenas.

Não existe *pós* e nem *pré* em uma visão da história que não é linear nem teológica, que se move em ciclos espirais e marca um rumo sem deixar de retornar ao mesmo ponto. O mundo indígena não concebe a história linearmente, trata-se de uma *“espiral cuyo movimiento es un continuo retroalimentarse del pasado sobre el futuro, um “principio esperanza” o “conciencia anticipante” que vislumbra la descolonización y la realiza al mismo tempo”* (CUSICANQUI, 2016, p. 44).

Nesse sentido, corrobora André Lepecki (2003), o multicultural sugere um apaziguar confortável, uma confirmação puramente fictícia, delirante e cega do fim de todas as tensões políticas e de todos os horrores corporais, sociais e humanos causados pelo colonialismo (o racismo sendo um desses horrores). Culturalmente, o termo permite a fundação de mercados culturais globais baseados numa etnodiversidade valorizada como simultaneamente pacífica, humanista e unanimemente “global”. Esta tese almeja, portanto, a partir do Teatro e da Antropologia, denunciar essa farsa.

A noção de *hibridez* proposta por García Canclini (1995) é uma metáfora genética, que conota esterilidade. A mula é uma espécie híbrida e não pode reproduzir-se. A hibridez assume a possibilidade de que, da mescla de dois diferentes, possa sair um terceiro completamente novo, uma terceira “raça” ou grupo social capaz de fundir os traços de seus ancestrais em uma mistura harmônica e inédita. Por isso, em acordo com Cusicanqui (2016), penso exatamente o contrário, ou seja, este trabalho plantea não a ideia de culturas híbridas, mas a coexistência em paralelo de múltiplas diferenças culturais - reveladas nos jogos cômico-críticos - que não se fundem, mas sim que se antagonizam ou se complementam.

Assim sendo, cada comunidade se reproduz a si mesma desde a profundidade de seu passado, sua memória.

O termo *interculturalidade*, segundo Montoya (2015), é outro que está na moda, e que tem muito dinheiro do Banco Mundial e outras instituições financeiras para promover milhares de projetos a partir desse emblema, inclusive nas universidades federais. Entretanto, o dinheiro chega com uma grande confusão conceitual, que nada tem de inocente ou gratuito, carregado de um romantismo maravilhoso, que supõe igualdade, diálogo, respeito e tolerância entre culturas. Dessa maneira, a partir do desconhecimento da realidade, os/as ideólogos supõem que a diversidade-heterogeneidade-pluriculturalidade se confundem com a interculturalidade. Para o antropólogo o prefixo *inter* estabelece uma relação entre as culturas, alude a algo que se encontra entre as culturas e que somente estando cego, surdo e mudo para admitir que as relações entre culturas nos nossos países tenham sido e são de igualdade, de diálogo, de respeito e de tolerância (MONTROYA, 2015, p.13).

Estou de acordo com o autor e acrescento que em raras exceções as relações nas universidades e escolas são interculturais, como sinalizou Cusicanqui (2016, 2018). Na realidade, existem algumas relações de igualdade, respeito, diálogo e tolerância em zonas de fronteiras culturais e linguísticas internas e externas, quando povos indígenas de línguas e culturas diferentes se tratam com respeito (MONTROYA, 2015).

Ao final, acredito, em diálogo com esses autores/a, que somente o pensamento e as práticas corporais descolonizadoras nos permitirão construir uma América Latina descolonizada, em diálogo com nós mesmos, com as ciências dos países vizinhos, afirmando assim nossos laços com as correntes teóricas da Ásia e África e enfrentando os projetos hegemônicos do norte com a renovada força de nossas convicções ancestrais. Assim, os jogos cômico-críticos almejam ser sementes, lampejos energizantes, possibilitando aos/às participantes momentos de autonomia e liberdade.

## **Metodologia**

Em relação à metodologia, entendendo esse termo como os caminhos dos pensamentos e das práticas exercitadas na pesquisa, classifica-se este trabalho como uma pesquisa narrativa, etnográfica, que se insere no campo das pesquisas qualitativas e se desenvolve por meio da/com a experiência. Trata-se de revelar as zonas de contato, os campos

sociais onde diferentes mundos da vida, práticas e conhecimentos se encontram, chocam e interagem (BOAVENTURA, 2002).

Não se trata de explicar, interpretar ou racionalizar os pensamentos indígenas, mas sim de reconhecer sua autonomia, utilizá-los e não neutralizá-los, isto é, tirar suas consequências, verificar os efeitos que eles podem produzir, pensar o pensamento indígena não *como* eles, mas *com* eles e, sobretudo, incorporar a indisciplineidade indígena, acolher sua transdisciplineidade, que rompe com a multissecular sacrossanta fronteira entre as ciências da natureza e das culturas ou das almas, as humanidades (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

A metodologia utilizada para o desenvolvimento da pesquisa e da tese reúne um conjunto de instrumentos e procedimentos diversos. Portanto, a partir de uma revisão e pesquisa bibliográfica sobre os/as cômicos/as rituais foram desenvolvidas pesquisas videográfica, fotográfica e uma pesquisa de campo, que incluem observação participante, coleta de material fotográfico, entrevistas semiestruturadas e entrevistas livres. A elaboração dos dados coletados, comparados com o referencial teórico utilizado, permitiu realizar a etnografia das festas e a composição e mediação dos jogos cômico-críticos.

As etnografias, que escorrem como as *acequias* ao longo da tese, são narrativas das/com as experiências, inspiradas na proposta de Cusicanqui (2016), chamada “Sociologia Ch’ixi”, que se tece, como dito anteriormente, por meio da paixão, da respiração e do coletivo. É considerada uma ciência artesanal comprometida com a vida, porque se reconhece como parte dela, uma ciência pensada “com a mão na massa e os pés na terra”, pois como preconizou Paulo Freire (2013), “a cabeça pensa onde os pés pisam”.

Segundo Fábio Dal Gallo (2012), no âmbito das Artes Cênicas, a etnografia 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 as experiências que se dão no plano artístico, ao se aproximar das linguagens metafóricas e alegóricas e suas relações com o/a pesquisador/a inserido/a em manifestações e expressões que os/as incluem. 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. Isso acontece porque a etnografia é um meio que permite vivência e a incorporação do/a pesquisador/a, articulada com uma ação pedagógica e a produção de conhecimento na

qual ele se mostra como agente e interage com os atores e atrizes sociais. Um fazer junto, com a própria pesquisa, 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).

Ressalto que nesta tese busquei dar ênfase à interlocução com aqueles que foram meus mestres e mestras indígenas, colocando em primeiro plano os jeitos de dizer e as formas do pensamento. Os diálogos que compartilho, não servem de alegoria à algo que se objetiva comprovar, mas tem o intuito de deixar ecoar essas vozes dissonantes. Interessa-me o uso criativo da linguagem e a poética das narrativas pessoais, assim como as traduções feitas pelos próprios Quechua e Krahô (LIMA, 2016).

## **Estrutura da Tese**

Sobre a estrutura da tese, ela se compõe de oito seções.

Na primeira seção, a Introdução, são apresentados o tema, os/as protagonistas e os objetivos da pesquisa, a delimitação do tema, a metodologia, o quadro teórico e os principais conceitos utilizados.

A segunda seção descreve os trajetos compositivos dos jogos cômico-críticos, ou seja, como se deu a sua composição, bem como sua mediação e troca com os/as estudantes e artistas. Vale ressaltar que diversos jogos foram compostos, na prática, a partir da experiência na sala de aula e na sala de ensaio, por meio dos questionamentos e ideias dos/as estudantes, outros jogos foram inclusive compostos e mediados por eles/as mesmos/as.

As mediações aconteceram na Universidade Federal da Bahia, com os/as estudantes do curso de Teatro; na Universidade Federal do Tocantins, com os/as estudantes do curso de Licenciatura em Teatro e Filosofia; no Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG), campus Ouro Preto (ensino médio), onde atuo como professora de Artes e em diversas oficinas, seminários e disciplinas como convidada.

Os jogos estão divididos em seis grupos: jogo para começar, jogos para aquecer, jogos para exercitar a expressão corporal, jogos para exercitar a expressão vocal, jogos para exercitar a improvisação com máscara e a partir das visualidades e materialidades e jogos para exercitar a improvisação com criação dramatúrgica e criação de cenas.

Idealmente, cada jogo traz consigo uma descrição, instrução ou instruções, composição (como se deu o processo composicional), o que se pretende revelar sobre as

culturas indígenas, objetivos pedagógicos para o ensino de teatro, comentários dos/as estudantes que experienciaram os jogos e, ao final, tópicos que aprofundam os saberes indígenas, a partir da etnografia das festas e dos depoimentos dos/das moradores/as das comunidades e seus/suas *pahhi*, *pàtre*, *awkis*, *comuneros/as*, entre outros.

Intitulada “Jogo para Começar”, a segunda seção traz, portanto, o jogo “Mapas-Cores”, que revela os aspectos sociais e geográficos das regiões onde estão localizados os *mẽhĩ* (Krahô) e os naturais de Puquio (Quechua), a língua que falam e como se dá o seu aprender e ensinar. Também consta, nessa seção, uma problematização dos termos “índio”, “indígenas”, “campeiros”, “originários”, “naturais”, “*mistis*” e “tribo”.

Na terceira seção, “Jogos para Aquecer”, aparecem jogos que revelam a presença de diversos/as cômicos/as rituais em diversos povos, especialmente ameríndios; os *hõxwa* e *llamichu*; o *Párti* ou *Jàt jõ pĩ* (Festa da Batata); a *Sequia Tusuy* (Festa da Água); como uma pessoa se torna um *hõxwa* ou um *llamichu* e problematiza e esclarece porque os/as *hõxwa* e *llamichu* não são palhaços/as, bobos/as e nem bufões/bufonas.

Na quarta seção, “Jogos para exercitar a expressão corporal”, aparecem jogos que revelam a véspera, o primeiro, e parte do segundo dia de ambas as festas. Com ênfase no momento em que os/as *hõxwa* e *llamichu* surgem juntos pela primeira vez, o que falam e/ou expressam, cantam e personificam.

Na quinta seção, “Jogos para exercitar a expressão vocal”, aparecem jogos que revelam a reciprocidade entre os/as indígenas, nas festas e no dia a dia da comunidade, as relações entre os mitos, os ritos, o calendário agrícola e sua relação com o calendário das festas, os aspectos sociohistóricos Quechua e a etnografia de outros momentos das festas.

Na sexta seção, “Jogos para exercitar a improvisação com máscaras e a partir das visualidades e materialidades”, aparecem jogos que revelam as máscaras dos *llamichu* e o parodiar, o prazer de imitar, ou seja, o rir do poder e o poder do riso. Aparecem também jogos que revelam a atual luta social Krahô e Quechua, as pinturas corporais Krahô e o ritual Krahô *Põhy jõh crow* (Festa do Milho).

Na sétima seção, “Jogos para exercitar a improvisação com criação dramatúrgica e criação de cena”, aparecem jogos que reforçam o significado e a função espiritual da água em diversas culturas, ou seja, o fato das plantas e dos animais como os seres humanos terem espírito: eles falam, sentem e ensinam. Aparecem também os jogos que revelam os Nacirema e os últimos dias das festas Krahô e Quechua.

Por fim, nas considerações finais, é realçado que a hipótese, surgida a partir das perguntas norteadoras, em função dos resultados obtidos ao longo da pesquisa, pode ser considerada tese.

## 2. PELOS TRAJETOS CRIATIVOS: JOGOS CÔMICO-CRÍTICOS

Após os retornos (nada fáceis) das minhas “casas subjetivas” (pesquisas de campo), à minha “casa concreta”, trilhei o processo criativo de composição dos jogos cômico-críticos que serão compartilhados nesta tese. Como educadora e palhaça, hiante por natureza e/ou de natureza hiante, ou seja, que mostra uma grande abertura, fendida; que tem a boca aberta; que está cheia de apetite; faminta, famélica, esfomeada, afirmo que o laboratório de ideias começou logo no primeiro momento que conheci os Krahô (Brasil) e os/as moradores/as dos *ayllus* de Puquio (Peru), inconscientemente.

Vivência e criação andaram juntas a partir da experiência de exposição à alteridade: “enxergar e querer a singularidade do outro, sem vergonha de enxergar e querer, sem vergonha de expressar esse querer, sem medo de se contaminar (...)” (ROLNIK, 2005, p. 13). Assim, na contaminação, onde a potência vital se expande, eu carregava na pesquisa de campo as baterias do desejo. Em essência o resultado desta experiência foi e é a produção no meu corpo de alegria e o que eu anseio com os jogos cômico-críticos, inspirados na prática cômica ritual dos *hõxwa* e *llamichu* é desinvisibilizar, compartilhar e produzir alegrias outras.

Os conhecimentos que abracei nessas comunidades por alegria e vibração trouxeram a possibilidade de desenvolver diversos trajetos criativos/experimentais no teatro. Se baseou na perspectiva Hélio Oiticica (1973)<sup>1</sup> de pensar o experimental, como algo positivo, que propõe transformações no comportamento-contexto, no campo dos conceitos-valores, que deglute e dissolve a conivência (doença típica brasileira) e a falta de coerência crítica.

Assim, optei política e poeticamente por compor, mediar, trocar e refletir sobre o que eu chamo de jogos cômico-críticos, que têm como potência motriz as culturas e os/as cômicos/as citados. Nas próximas linhas vou compartilhar onde aconteceram as mediações e as trocas nos laboratórios de criação coletiva dos jogos, ou seja, em que lugares eu pude praticar meu ofício de mediadora errante, através dos deslocamentos dos espaços percorridos, de caminhos inconscientes vivenciados e a busca consciente de um caminho todavia por percorrer, a escrita.

Os jogos cômicos-críticos foram inicialmente mediados no meu primeiro estágio doutoral, que realizei sob a orientação de Dal Gallo com os educandos e educandas do Módulo III do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia em

---

<sup>1</sup> Brasil Diarréia (1973).

2014, na disciplina Metodologias para o ensino de Teatro. Tratou-se de um laboratório de construção coletiva, de 45 horas, divididos em 10 aulas, que aconteciam uma vez por semana, nas quintas-feiras das 13h30 às 18h, com início no dia 27 de março e término no dia 5 de junho, e contou com uma Demonstração de Trabalho-Aula Interativa aberta ao público.

A nomenclatura *Hôxwa e Llamichu: jogos cômico-críticos* só surgiu no momento de escrita da tese, no último ano da pesquisa, em 2019. Em 2014, eu chamava a mediação de “Oficínio de Comicidade Ritual”. Vale ressaltar que, antes do início das aulas compartilhei com os/as educandos o plano de curso e os planos didáticos das aulas, com ementa, objetivos, detalhamento dos jogos e atividades, temas, recursos didáticos e referências bibliográficas. Recebi dos/as educandos/as dessa turma, ao final do processo, seus diários de bordos com narrativas, comentários, desenhos, percepções e poemas sobre as aulas e no nosso último encontro, além de assistirmos o vídeo da Demonstração de Trabalho-Aula Interativa e conversarmos sobre todo o processo, pedi para que eles/as respondessem algumas perguntas dispostas em um questionário e me entregassem naquele momento. Esse material está diluído especialmente na última parte da tese.

O questionário me fez mensurar, dentre os dados recolhidos, que dos 17 educandos/as (ver figura 3), com idade entre 18 e 28 anos, vindos de distintas cidades, com experiências e vivências diversas, nenhum/a conhecia até o momento o grupo indígena Krahô, o *hôxwa* e a comicidade presente em diversos povos indígenas, andinos ameríndios e espalhados pelo mundo. Sobre a comicidade no ensino formal e não formal apenas 4 disseram que haviam participado de uma oficina de palhaço e/ou *clown* uma única vez.

**Figura 3-** Estudantes do Módulo III do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UFBA, BA, 2014



Fonte: Arquivo pessoal.

No mesmo ano, entre março e julho, aos sábados pela manhã, o processo criativo foi mediado por mim no Projeto de Extensão Ponto de Palhaço, a convite da professora Eliene Benício, coordenadora do projeto e diretora da Escola de Teatro. Estiveram presentes estudantes de Artes Cênicas (licenciatura e bacharelado), do curso de Medicina da UFBA, palhaços/as de Salvador e moradores/as e moradoras de bairros da cidade. Ressalto a colaboração do educando Alexandro Nascimento, orientando de Eliene Benício, que participou como ouvinte na disciplina e assiduamente no Ponto de Palhaço. O educando mediu diversos dos jogos em seu estágio docente em escolas da cidade de Salvador, onde ele agregou sua experiência com a capoeira, o que resultou o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado: “*Krahôpoeira: processos pedagógicos em Teatro com elementos da capoeira e dos cômicos Hôxwa*”, do qual tive a honra de fazer parte da banca examinadora ao lado de Dal Gallo e Benício no dia 7 de setembro de 2017.

Em 2015, já como estudante do Doutorado, mediei diversos dos jogos cômico-críticos na disciplina Corpo e Criatividade (2015), ministrada pela professora Daniela Amoroso na UFBA. No mesmo ano, recebi o convite do antropólogo e professor Mauricio Caviedes para realizarmos o *Seminário Libre Antropología de la Educación: Colombia y Brasil indígena en perspectiva comparada*, no qual tive a oportunidade de mediar parte dos jogos com mais de trinta estudantes do curso de Antropologia da Universidade Javeriana, em Bogotá e posteriormente no *XV Congreso de Antropología: Regiones “Posconflicto” y Futuros Posibles*, no *Simpósio Antropologías del juego y de la fiesta*, na Universidade Magdalena, em Santa Marta, Colômbia, entre os dias 2 e 5 de junho. Alguns jogos também foram mediados no I Colóquio Nacional Arte, Cultura e Educação na Universidade Federal de Sergipe e com outra turma do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UFBA a convite de Dal Gallo.

Em 2016, no mês de março, mediei diversos jogos à convite do professor Saulo Moreira na disciplina Literatura e Teatro no Brasil, no curso de Letras da UFBA. Também fui convidada pela Prefeitura Municipal de Juiz de Fora, através da Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (FUNALFA) e da coordenadora das oficinas de Teatro, a palhaça Eveline Ferraz, para mediar os jogos ao longo de três dias, em um curso de formação continuada com os facilitadores das oficinas de Artes Visuais, Capoeira, Dança, Música e Teatro da Associação Arte e Vida (ACAV) e do Centro de Artes e Esporte Unificados (CEU).

No ano de 2017, após o meu retorno do Peru, como professora substituta no curso de Licenciatura em Teatro da UFT, mediei os jogos cômico-críticos, agora com jogos pensados desde os *Ilamichu*. Para que se compreenda as datas, o semestre 2017.1 em função da greve

aconteceu no segundo semestre de 2017, e conseqüentemente, o semestre 2017.2 aconteceu no primeiro semestre de 2018.

Mediei alguns dos jogos em momentos específicos nas disciplinas Folclore Brasileiro (2017.1) e Metodologia e Prática do Teatro II (2017.2). A maioria dos jogos no entanto, foram distribuídos ao longo das disciplinas Seminários Interdisciplinares I (2017.2) e Seminários Interdisciplinares V (2017.2) que contaram com a presença de estudantes calouros/as do curso de Teatro e Filosofia. Nessas últimas disciplinas, as interdisciplinares, ao final do curso, diferente do que realizamos na UFBA, ou seja, uma aula interativa que mesclou tanto números e cenas criados pelos/as educandos/as a partir das improvisações nos jogos, quanto jogos que foram mediados com o público com a participação dos/as educandos/as que já haviam participado dos mesmos, propus à turma algo diferente: divididos em grupo ele fariam a mediação de uma aula prática e teórica desde a realização de uma pesquisa sobre um grupo indígena do estado do Tocantins.

Os grupos se dividiram, cada um escolheu uma comunidade indígena diferente e, ao final, junto de seus diários de bordo, os/as educandos mediarão seus processos criativos com toda a turma. Ao final das aulas dialogamos com os grupos e como se poderá observar no último capítulo, o qual narro cada um dos jogos cômico-críticos, muitas das atividades e jogos propostos pelos/as estudantes fazem presença e estão acompanhados dos nomes de seus/suas criadores/as. Esta troca, este aprender, a mobilidade, a inovação, a criatividade dos/as educandos/as me faz lembrar as palavras de Freire (2000) sobre uma das qualidades mais urgentes que devemos forjar em nós, a capacidade crítica de compreender adolescentes e jovens, sendo essa capacidade crítica, jamais “sonolenta” e sim desperta à inteligência do novo, do inusitado.

Visto que o risco é um ingrediente necessário e que não há existência humana sem ele, como já me havia sido questionado outras vezes, iniciei em 2019, talvez o maior de todos os desafios, a mediação dos jogos cômico-críticos no Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG), Campus Ouro Preto, onde trabalho atualmente como professora de Artes. Em função do tempo, visto a necessidade que tenho de finalizar a tese, as experiências no ensino médio serão registradas em futuros estudos e publicações, lembrando que os jogos também podem ser utilizados em processos criativos na construção de espetáculos, podem servir de provocadores para artistas, performers e para a criação de intervenções urbanas e até de inspiração para os/as artistas visuais, dançarinos/as, músicos e musicistas.

Também dedico os jogos àquelas pessoas que mesmo não se considerando artistas sejam arteiros/as por natureza, que acreditam que sua presença no mundo não é neutra, mas

política, que tem o desejo não de se adaptar ao mundo mas de transformá-lo, afinal, já dizia Freire, “gosto de gente porque mudar o mundo é tão difícil quanto possível” (2000, p. 20).

## 2.1 JOGO PARA COMEÇAR: MAPAS-CORES

**Descrição:** Forme grupos de cinco pessoas com os/as participantes. Para cada grupo distribua o mapa do Brasil e/ou o mapa do Peru. Primeiramente, diga aos/às participantes que eles/as têm um minuto para escrever no mapa os nomes dos estados, em seus respectivos lugares. Na sequência, diga aos/às participantes que eles/as têm um minuto para colorir os estados onde existe a presença, hoje em dia, de comunidades indígenas.

**Instrução:** Ao final da primeira atividade, revele os nomes dos estados e seus locais no mapa. Pergunte quais estados eles/as tiveram mais dificuldades em localizar. Ao final da segunda atividade, pergunte quais estados foram coloridos e revele que todos os estados brasileiros, sem exceção, hoje em dia, possuem comunidades indígenas, homens, mulheres e crianças indígenas, em terras demarcadas, na área rural, urbana e na luta por demarcação. Para explicar e problematizar a presença indígena no Peru e no Brasil, durante a mediação do jogo, leia atentamente os subtítulos dispostos na sequência.

**Mapa 1-** Mapa do Brasil para colorir



Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

## Comentário:

Tivemos muitas dificuldades com os estados do Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Paraíba. De fato, foi mais fácil acertar nosso próprio estado e os estados ao redor do meu próprio na qual já era familiarizada. Com essa atividade pude perceber de fato o quão pobre é a ideia que temos do Brasil. O meu grupo foi o único a acreditar que existem comunidades indígenas em todos os estados do Brasil. Por isso ficamos responsáveis por procurar o problema central dos indígenas no estado do Piauí, visto que algumas pessoas falam que lá não existe comunidade indígena. Com a pesquisa feita, nosso grupo descobriu que a cultura indígena no Piauí está sendo dizimada. “Nós vivemos espalhados pelo subúrbio da cidade, não temos terras, emprego e a maioria dos descendentes da nossa etnia, os Tabajaras, vivem em situação de pobreza”, revela José Guilherme (cacique). Estamos vivendo em casas e nas ruas, junto com o branco e convivendo com todos os problemas que antes não conhecíamos, quando dependíamos apenas da terra para sobreviver (GABRYELLA, junho de 2018).

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Perguntei às diversas texturas das terras que encontrei pelos caminhos, no desejo de transcender as fronteiras disciplinadoras, de dar as mãos aos saberes práticos, às práticas do corpo, aos modos de conhecer que não são necessariamente racionais, como se autodenominavam os atores e atrizes sociais, protagonistas deste trabalho, os aspectos sociohistóricos de suas comunidades, suas lutas sociais, a língua que falam e como se dá o seu aprender e ensinar. As palavras índio, indígenas, camponeses, originários, naturais, tribo, rondavam meu imaginário e foi na pesquisa de campo e bibliográfica, na escuta com/desde o corpo que encontrei caminhos para esta reflexão.

### 2.1.1 Os/as *mẽhĩ*

Em sua fala histórica na 63ª Feira do Livro de Porto Alegre (Brasil) em 2017, Daniel Munduruku afirma que as pessoas, ao lerem sua biografia, pensam que ele não é mais “índio” que ele já é “civilizado”<sup>2</sup>. Entretanto, Munduruku esclarece:

Eu não sou índio e não existem índios no Brasil. Essa palavra não diz o que eu sou, diz o que as pessoas acham que eu sou. Essa palavra não revela minha identidade, revela a imagem que as pessoas têm e que muitas vezes é

---

<sup>2</sup> Daniel Munduruku nasceu no povo indígena Munduruku, atualmente existem 15 mil pessoas dessa etnia no Brasil, elas vivem no Pará, Mato Grosso e Amazonas. Munduruku é Pós-Doutor em Literatura pela Universidade de São Carlos, Doutor em Educação pela USP e autor de 52 livros.

negativa (MUNDURUKU, depoimento, 2017).

O escritor relata que no imaginário da sociedade brasileira, fruto do pensamento ocidental e colonizador, “índio” vive no meio do mato (olhar romântico) e “índios” são preguiçosos e atrasam o progresso. Ele enfatiza que quando se chama alguém de “índio”, não se está ofendendo só uma pessoa, mas culturas que existem há milhares de anos. Como a palavra “índio” foi criada pelos colonizadores europeus e não tem relação alguma com o verdadeiro significado dos povos originários do Brasil, Munduruku defendeu o uso da palavra indígena que segundo os dicionários de língua portuguesa significa “nativo, pessoa natural do lugar ou país em habita” e pediu com ênfase que fossem consideradas as etnias.

Em consonância com esse pensamento estão as autoras Célia Collet, Mariana Paladino e Kelly Russo (2014), organizadoras do livro *Quebrando Preconceitos*, que tem como objetivo discutir e contribuir com o questionamento das visões preconceituosas e estereotipadas que aparecem no universo escolar sobre os povos indígenas no Brasil e oferecer elementos que contribuam para sua desconstrução. Para as autoras, o termo *índio* provém de um equívoco, o fato de que os colonizadores europeus, em sua chegada ao continente Americano, acharem que estavam na Índia e estenderem de forma genérica a denominação para todos os habitantes que encontraram vivendo nesse território. Quanto a denominação indígena, embora pareça mais correta que o termo “índios” também se trata de uma categoria trazida de fora, isto é, pelo colonizador ou não indígena (COLLET, PALADINO, RUSSO, 2014, p.11).

Ressalto que o movimento indígena, surgido na década de 1970<sup>3</sup>, decidiu que era importante manter, aceitar e promover as denominações genéricas (*índio* e *indígenas*) como forma de fortalecimento da identidade conjunta e de união na luta por direitos comuns. Atualmente, as próprias populações indígenas incorporaram ao seu vocabulário contemporâneo termos como “cultura”, “tradição” e “índios”, esse último especialmente quando diferentes etnias se reúnem para lutar por direitos que na maioria das vezes não são respeitados (SILVA, COSTA, 2018, p. 12).

---

<sup>3</sup> Para aprofundamento referencio o livro *O caráter do movimento indígena brasileiro (1970-1990)* do Daniel Munduruku publicado em 2012. Vale ressaltar que existiram outros movimentos indígenas, cujos protagonistas são os/as próprios/as indígenas, seja por meio de associações, representações políticas ou ainda a realização de assembleias e a elaboração de documentos que partem de uma vontade expressa diretamente pelas coletividades indígenas. Já os movimentos indigenistas, são formados pelos apoiadores dos indígenas, que podem ser antropólogos, historiadores e outros cientistas sociais, além de ativistas (SILVA e COSTA, 2018, p.70).

Collet, Paladino e Russo (2014, p. 12) reiteram que os povos indígenas existentes hoje no Brasil, apesar de todas as diferenças e especificidades verificadas entre eles, também têm muitas características em comum, entre as quais se destaca a vinculação com o território, que é, como se verá, muito complexa e diferente daquela própria ao sistema capitalista. Não por acaso, a principal luta pela qual se constituiu o movimento indígena brasileiro foi e é a reivindicação junto ao Estado do reconhecimento das terras tradicionalmente ocupadas por eles.

Em acordo com o pesquisador Giovani José da Silva e a pesquisadora Anna Maria Ribeiro F. M. da Costa (2018), autor e autora do livro *Histórias e Culturas Indígenas na Educação Básica*, não se trata de banir o termo “índios” das escolas e das universidades e processos criativos e artísticos, afinal, mesmo sendo fruto de um erro histórico do século XVI - é “índio” quem afirma sê-lo e é reconhecido por outros como tal - mas de incorporar perspectivas teóricas e metodológicas indígenas e de diferentes disciplinas como Antropologia, Arqueologia, Geografia, História e Linguística, entre outras -, a fim de produzir uma visão mais completa e complexa dos processos que resultaram no que se conhece na atualidade como povos, sociedades, comunidades ou grupos indígenas.

### **Brasil, Tocantins, Aldeia Manoel Alves Pequeno**

Em 2019, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o Brasil tem em torno de 210,1 milhões de habitantes. No censo de 2010, 900 mil indivíduos se autodeclararam indígenas, o que corresponde a apenas aproximadamente 0,47% da população. Como afirma o Instituto Socioambiental (ISA), resistiram e sobreviveram ao extermínio, 305 etnias ou povos indígenas que falam ao redor de 200 línguas distintas, presentes em todos os estados do país, seja na área rural ou urbana. Munduruku (2017) alerta que cada um desses povos tem seu modo de estar no mundo, a partir da sua cultura que é alimentada por sua língua e essas línguas são tão diferentes entre si quanto o português é diferente do chinês.

Antes da invasão europeia, cada povo ou etnia tinha sua própria denominação que a distinguia das demais. Por isso, atualmente, alguns povos têm uma ou mais denominações, a autodenominação é o modo como um grupo se chama ou se refere a si mesmo e a denominação é um nome que lhe foi dado por outros povos, estudiosos, antropólogos, etc.

Dessa maneira, Krahô é uma denominação e *mêhĩ* uma autodenominação (*mê* elemento pluralizador, refere-se ao humano; *hĩ* significa carne, remetendo ao corpo), o termo

pode ser traduzido por “os da minha carne”. Existe também uma diferenciação interna que precisa ser compartilhada, desde os Krahô, pelas palavras de Lima (2016):

Aqueles que habitam a aldeia Pedra Branca, e as outras aldeias que dela saíram, se autodenominam *kěnpokāmekra*, “filhos da pedra”, ou “*kěnpocatêjê*”. Os habitantes da aldeia Cachoeira e de todas as suas aldeias filhas se denominam como *ukoikāmekra* ou “filhos do macaco”. E por fim, os *mākrare*, os “filhos da ema”, o povo da aldeia Galheiro Velho que também originou muitas outras aldeias e que se distingue mais fortemente dos dois primeiros (LIMA, 2016, p. 23).

Tradicionalis caçadores, coletores e agricultores itinerantes, segundo o antropólogo Julio Cezar Melatti (1978), os *měhĩ* passaram e 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, o que os obrigou a migrarem constantemente rumo ao nordeste do Tocantins.

Segundo informações do ISA, após sofrerem um massacre no início da década de quarenta, empreendidos por fazendeiros locais, os *měhĩ* tiveram seu território concedido pelo Decreto Lei nº 102, de 5 de agosto de 1944, entretanto, somente em 1990 as terras foram homologadas. Trata-se de um território de 32.533.397m<sup>2</sup>, considerado uma das maiores áreas contínuas do Cerrado preservado do país, situado à margem direita do rio Tocantins, entre os rios Manoel Alves Pequeno e Manoel Alves Grande.

Segundo Renato Yahé (2017, p. 18), a partir dos dados disponibilizados pelo Distrito Sanitário Especial Indígena (DSEI) de 2016, a população indígena *měhĩ* possui aproximadamente 3.356 pessoas, vivendo em torno de 36 aldeias (ver mapa 5): Aldeia Nova, Água Branca, Água Fria, Bacuri, Baixa Funda, Barra, Cachoeira, Capitão do Campo, Campos Lindos, Coqueiro, Cristalina, Forno Velho, Galheiro Velho, Gameleira, Kapej, Kěmpojkre, Lagoinha, Lajeado, Macaúba, Mangabeira, Manoel Alves Pequeno, Morro do Boi, Nova Aldeia, Pé de Coco, Pedra Branca, Pedra Furada, Porteira, Riozinho, Rio Vermelho, São Vidal, Santa Cruz, Serra Grande, Serrinha, Taipoca.

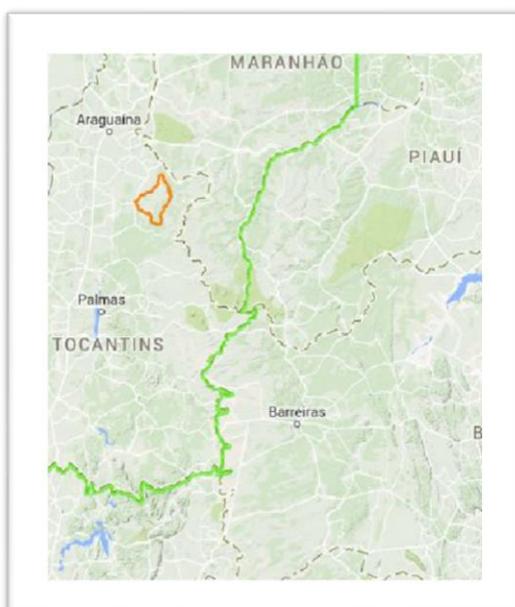
Conforme a Casa de Saúde Indígena (CASAI) de Itacajá (TO), com base no Censo de 2016, a população *měhĩ* da Aldeia Manoel Alves Pequeno onde vive o *hōxwa* Ismael Ahpracti Krahô e sua família e onde realizei minha pesquisa de campo tem aproximadamente 335 indígenas, sendo 168 homens e 167 mulheres, distribuídos/as em 71 famílias e 44 casas.

**Mapa 2 - Mapa Político do Brasil**



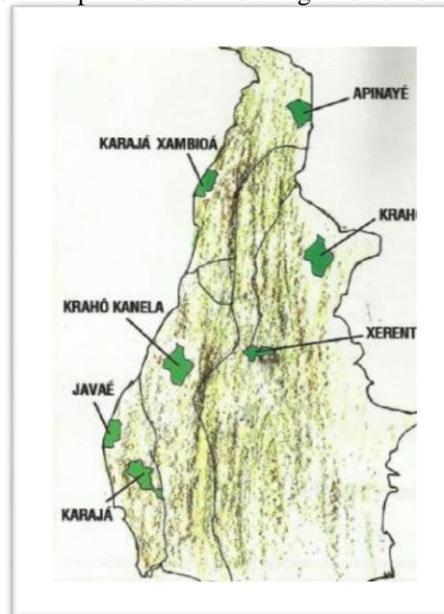
Fonte: Instituto Brasileiro de Pesquisa e Estatística (IBGE).

**Mapa 3- Mapa da Terra Indígena Krahô**



Fonte: Instituto Socioambiental (ISA).

**Mapa 4- Mapa das Reservas Indígenas no Tocantins**



Fonte: Daniel Rêj Krahô, *in* Albuquerque (2014a, p. 40).

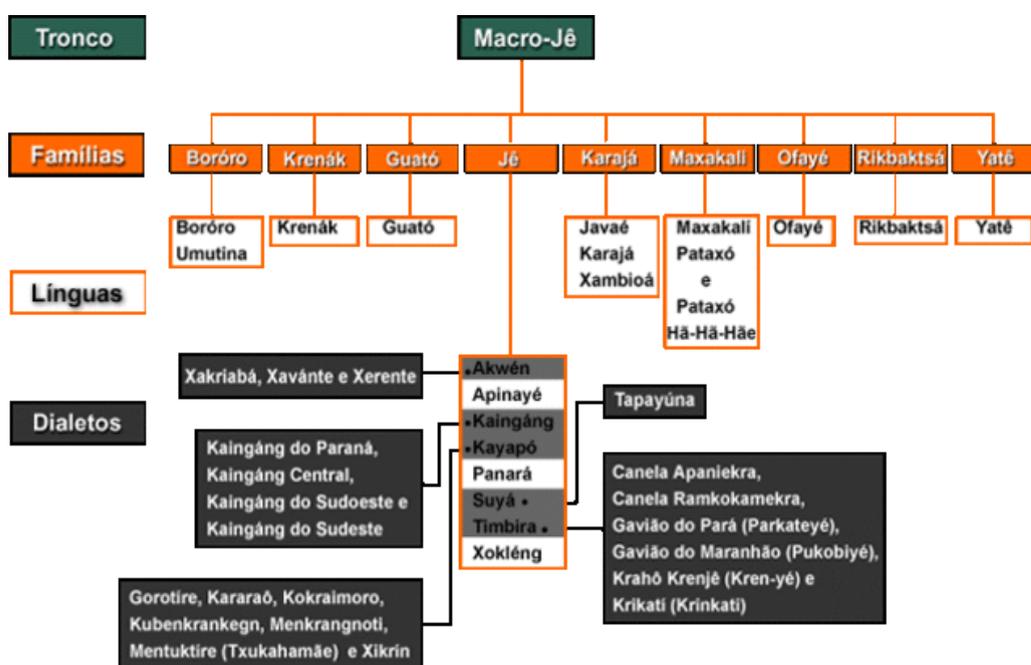


A história detalhada sobre a fundação da aldeia Manoel Alves Pequeno se encontra na pesquisa de Yahé (2017, p. 26-36) e as famílias responsáveis por essa grande empreitada foram: Família do Cawyj, Família do Apracre, Família do *hôxwa* Ahpracti, Família do Jahhe, Família do Secundo, Família do Craaxê, Família do Hîtetet e Família do Hîkjêhtyc. Esse mesmo grupo familiar permanece até hoje nessa aldeia, segundo informações colhidas por Yahé com seu avô já falecido, Secundo Xicun Krahô.

### A Língua Krahô e a escola *mêhĩ* 19 de Abril

As famílias Krahô falam a língua krahô que pertence ao Tronco Macro-Jê e à Família Linguística Jê (ver tabela 1). Essa é a língua mais usada na comunicação e é a primeira adquirida pelas crianças, tal feito vem “contribuindo significativamente para a manutenção da língua krahô no domínio familiar e favorecendo o uso da língua materna oral na comunidade, nas interações intragrupais” (YAHÉ, 2017, p. 39).

Tabela 1- Tronco Macro-Jê



Fonte: Instituto Socioambiental (ISA).

Na escola indígena 19 de abril, localizada na aldeia Manoel Alves Pequeno, criada em maio de 2001, há material didático escrito tanto em português quanto em krahô, em geral, os livros são bilíngues, se trata de uma das escolas que há mais tempo vem propondo uma educação escolar bilíngue, intercultural e diferenciada (YAHÉ, 2017, p. 48). Vale ressaltar

que somente em 1998, o Estado do Tocantins tomou medidas legais para a adoção do ensino da língua materna relativa à educação dos povos indígenas.

Como afirma Yahé (2017), atual diretor e ex-professor dessa escola, que no seu mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras, Ensino de Língua e Literatura da Universidade Federal do Tocantins (Campus Araguaína), propôs um novo Projeto Político Pedagógico (PPP) da mesma, a escola era um prédio isolado onde não havia participação da comunidade, só se ensinava os conhecimentos de fora, a própria cultura era deixada de lado e inclusive era desvalorizada diante da própria população. Se antigamente só tinham professores/as não indígenas, em 2017 ela já contava com três professoras não indígenas e oito professores indígenas *mêhĩ* que cursaram a Licenciatura Intercultural Indígena pela Universidade Federal de Goiás, tal feito vem transformando a realidade escolar indígena.

O novo PPP que está aos poucos sendo colocado em prática, é resultado desse processo e foi construído por Yahé a partir de discussões coletivas com a participação dos líderes da comunidade e de todos os funcionários da escola, desde o cacique, a representante das mulheres (cacique mulher), conselheiros, anciãs, xamãs, pajés, mulheres, juventude de modo geral, pais de alunos/as, até a equipe escolar como um todo, incluindo vigias, merendeiras, auxiliar de serviços gerais, diretor, secretário, auxiliar de secretaria, coordenador pedagógico, professores e professoras.

Vários componentes curriculares do novo PPP me chamaram atenção e vários deles, felizmente, aparecem com menor ou maior intensidade na proposta dos jogos cômico-críticos que se encontram ao longo da tese: língua indígena; português intercultural; saberes tradicionais Krahô; educação ambiental; cânticos; contação de histórias; jogos e brincadeiras; história intercultural; manifestação cultural; cosmologia indígena; direitos indígenas e organização social.

Ao final é importante pontuar que a comunidade Krahô percebeu que muitos de seus saberes tradicionais estavam desaparecendo de sua cultura, devido a diversos fatores políticos, econômicos e sociais como o fato de a própria comunidade não se interessar por preservar e manter vivos esses costumes milenares. A iniciativa do novo PPP da escola 19 de abril tem, portanto, o intuito de interligar a escola e a aldeia, aproximando os/as alunos/as da sua própria realidade, sem perder de vista a realidade do seu entorno (YAHÉ, 2016, p.43).

Assim, o que se observa atualmente na escola, é que os costumes e os ritos, são considerados como componentes curriculares, presentes cada vez mais nos conteúdos das disciplinas, considerados como carga horária da escola, como atividades pedagógico-culturais e fazem parte do processo pedagógico, onde são descobertos e transmitidos os conhecimentos

cosmológicos da cultura Krahô. A escola está atuando com a comunidade na integração entre a educação e a natureza/cultura. A leitura dos conteúdos das disciplinas, dispostos no novo PPP, revelam o modo de ser e existir Krahô. Afirma Yahé (2017, p. 65) que a pedagogia Krahô só terá sentido e se manterá viva, se a escola mantiver em suas práticas a epistemologia *mêhĩ*, que significa o fortalecimento da identidade Krahô, como modelo de se aprender dentro dos rituais e festas, pois eles mostram o modo de ensinar e de se aprender de acordo com a realidade da comunidade, por isso são tão importantes, “se não houver festas, a cultura enfraquece”.

Dessa forma, os professores/as vem trabalhando com a História, Geografia, Ciências, Filosofia, Biologia e Matemática a partir dos rituais e dos costumes, os/as alunos/as também são “avaliados” pelo que aprendem fora da sala de aula, em atividades como pescaria, caçada, roça e, claro, rituais. Lembro quando Yahé me ensinou no *Jàt jô pĩ* de 2015: “Carol olha a tora de batata, o diâmetro, as medidas, a maneira com que os *hôxwa* trabalham a madeira para ela ficar redonda e igual uma a outra, isso é matemática. Você está vendo as pinturas corporais? São figuras geométricas. As narrativas das festas que o Ahpracti te contou, é história. A mistura de urucum com óleo de coco que a Amxôkwÿj (esposa do Ahpracti) te ensinou a fazer é química, em um mesmo ritual você aprende muita coisa”.

Afirma Yahé (2017) que o/a aluno/a ao se relacionar com os saberes de seu povo se transforma em pesquisador e produz conhecimento. Eles/as chamam a comunidade, os mais velhos conselheiros da aldeia, outras turmas da escola e sua família para assistirem suas apresentações, que fazem sugestões e incentivam os/as professores/as e os/as alunos/as. Todos esses aspectos, tudo que aprendi na aldeia e o que venho estudando a partir das leituras, especialmente escritas pelos/as próprios/as indígenas, tenho buscado inserir nas minhas práticas pedagógicas e artísticas, bem como no meu dia a dia, afinal, como afirma Cusicanqui, devemos referendar nossas palavras com nossos atos e suprimir a brecha entre as palavras e os feitos.

### **“Tribo”**

O último termo problematizado nesta seção é “tribo”. Segundo Munduruku (2017), não se deve usar a palavra tribo para se referir às aldeias e etnias, já que ela significa apenas “um pedaço” de um povo. Estudos arqueológicos comprovam que, antes da invasão dos colonizadores, nem todos os grupos indígenas existentes no atual território brasileiro estavam organizados como tribos (tipo de organização social associado ao nomadismo e a um tipo de

chefia que possui prestígio e consegue mobilizar as pessoas principalmente a partir da guerra ou com finalidades específicas, mas que não possui poder permanente) (FAUSTO apud COLLET, PALADINO, RUSSO, 2014, p. 12).

Assim, parafraseando Silva e Costa (2018), propositalmente, não utilizarei o termo “tribo” nesta tese, por se tratar de um vocábulo problemático, impreciso e manipulável. Explicam os autores que esse termo sobreviveu na linguagem cotidiana escondendo o desejo de se apagar as diferenças, quando atualmente o que as populações indígenas querem é justamente o contrário: “que cada grupo seja conhecido e reconhecido não mais como um conjunto de “índios genéricos”, mas como coletividades específicas que se percebem distintas de outras e que assim são percebidas pelas demais sociedades, indígenas e não indígenas” (SILVA, COSTA, 2018, p.13).

### **2.1.2 Os/as naturais de Puquio**

Segundo a líder indígena Gladis Vila Pihue (2012), presidenta da *Organización Nacional de Mujeres Indígenas Andinas y Amazónicas del Perú* (ONAMIAP), a palavra índio era uma palavra despectiva e segue sendo:

*Ha sido utilizada para agredir a la otra persona, para discriminarla y humillarla, sobre todo en las comunidades campesinas donde existían las haciendas. Por ejemplo, si me dicen que soy un indio, respondería que no lo soy, pero sí, digo que soy indígena, por pertenecer a aquellas comunidades y ayllus que existieron antes de la historia del Perú* (PIHUE, entrevista, 2012).

Vale ressaltar que em 24 de junho de 1969, o general Juan Velasco Alvarado substituiu o denominado Dia do Índio - criado pelo presidente Augusto Bernardino Leguía e Salcedo em 1930 - pelo Dia do Campesino e outorgou a Lei da Reforma Agrária mediante Decreto de Lei 17716. Para Pihue, até hoje os seus pais e avós pensam que ser campesino foi ter dado um passo à frente ou ter atingido um direito a mais, visto que naquela época o termo foi muito valioso no sentido do autorreconhecimento. Entretanto, hoje em dia, “*sentimos que el término es muy limitado porque está reducido a la tierra. Los pueblos indígenas aspiramos mucho más allá: al tema del territorio*” (PIHUE, entrevista, 2012).

Pihue chama a atenção ao fato de que a Lei da Consulta Prévia aos Povos Indígenas, outorgada pela Organização Internacional do Trabalho (OIT), agência multilateral da Organização das Nações Unidas (ONU), a partir do Convênio 169, influenciou sua reafirmação e busca de identidade como indígena, visto que o ser indígena tem um vínculo

imediatamente com o território, não se trata somente de uma posse da terra para produção, mas sim do lugar onde está sua religião, ancestralidade, cosmovisão, onde estão os deuses, deusas e a *pachamama* (mãe terra).

Em 2012, Pihue liderou, junto a outras organizações indígenas, um movimento para a realização do I Censo de Comunidades Campesinas junto ao III Censo de Comunidades Nativas, visto que a Lei de Consulta Prévia traz a questão: as comunidades campesinas devem ser consideradas como indígenas ou não? Consultadas ou não? A inclusão da pergunta pela “origem” étnica no sistema estatístico era, para a líder indígena, um importante passo para que se pudesse dar visibilidade a comunidades como a indígena campesina e a afroperuana, visto que na época o próprio presidente Ollanta Humala se mostrava contrário a tal feito.

*(...) Primero, en la costa, básicamente no hay comunidades nativas por el proceso de migración a la costa donde está el 60% de la población. ¿Qué comunidad nativa tienes? Por ejemplo, Chilca; Chilca no es comunidad nativa; ahí encuentras de todas partes del país. En la sierra, la mayor parte son comunidades agrarias, producto de la Reforma Agraria, etc. Más que todo, comunidades nativas se dan en las zonas de selva con estas poblaciones que, muchas veces o antiguamente, se llamaban como no contactados, ¿no? (...) (HUMALA apud REMY, 2013, p. 6).*

O ex-presidente se refere, ao final dessa fala, como explica a pesquisadora María Isabel Remy (2013), às comunidades indígenas da Amazônia peruana. Muitos desses grupos não tiveram contato com o estado peruano até os anos quarenta do século XX, outros um pouco antes, quando foram escravizados e massacrados pelos seringueiros, frente a isso se reduziu a população indígena da Amazônia brutalmente e os povos fogem para a parte mais espessa da selva e desaparecem. Os que restaram na atualidade são sobreviventes, como os Awajún e os Shipibos.

Sobre este ponto, é importante esclarecer que o Censo de Comunidades Nativas<sup>4</sup> apenas realiza suas pesquisas na Selva e *Ceja de Selva* peruana, a região da Serra e da Costa não são tomadas em conta e, inclusive, é justamente na Serra onde está localizada Puquio e sua *Sequia Tusuy*. Assim, afirma Pihue (2012), o I Censo de Comunidades Campesinas, realizado em 2017 e publicado em 2018, resultado das lutas dos movimentos sociais, pela

---

<sup>4</sup> Sobre as comunidades Nativas, em 2017 foram registradas 2.703 comunidades que se declararam pertencer a 44 povos indígenas ou originários, os que apresentaram maior porcentagem de comunidades são o Ashaninka com 19,22% (520 comunidades), Awajún com 15,50 % (419 comunidades) e Kichwa com 11,65% (315 comunidades). Nas 2.703 comunidades censadas existem 40 idiomas ou línguas indígenas ou originárias faladas com maior frequência, segundo a declaração do presidente/a ou chefe/a da comunidade.

primeira vez perguntou aos presidentes/as ou chefes/as das comunidades campesinas se eles/as declaravam pertencer ou não a um povo indígena ou originário, mesma pergunta realizada pelo Censo das Comunidades Nativas.

Quando perguntei ao professor Alejo Quispe (2016) de Puquio como ele se identificava culturalmente, ele respondeu ser comunero do *ayllu* de Pichqachuri, natural de Puquio, “nasci aqui, sou daqui, a *Sequia Tusuy* é a festa dos naturais, dos naturais de Puquio, dos *ayllus* de Puquio”. Sobre pertencer a um povo indígena ou originário, ele disse que o povo Quechua desta região remete aos Chanca, povo originário que entre os anos 1100 e 1400 ocuparam boa parte dos atuais departamentos de Ayacucho, Huancavelica e Apurímac. Como explica o professor Antonio Zapata (2010), esse povo abandonou a vida urbana e formou não cidades, mas aldeias rurais, nos picos das montanhas, nas zonas altas, entre 2000 e 4000 metros acima do nível do mar (msnm) onde exploravam os pastos andinos e zonas de agricultura.

*(...) Eran agricultores y ganaderos y literalmente vivían entremezclados con sus animales. (...) Se encuentran entre 100 a 200 viviendas por aldea y se las supone habitadas por unas quinientas a mil quinientas personas. Sus devociones se concretaban en la adoración de huacas muy sencillas. Se trataba de piedras de dimensiones o posiciones significativas, cerros y lagunas (ZAPATA, 2010, p. 70-71).*

Embora fossem poderosos guerreiros, os Chanca foram derrotados pelos incas, mas muitos conseguiram fugir e se esconder. Os incas fundaram então Vilcashuamán como uma cidade estratégica para controlar os rebeldes Chanca e, mediante o traslado de numerosos *mitimaes*<sup>5</sup>, trataram de debilitá-los. Foi nessa situação que se produziu a chegada dos espanhóis na região no século XVI. Ao final, para o senhor Juan Francisco Tincopa Calle (2015), nascido em Puquio:

*(...) reconocer que soy índio no implica que estoy reivindicando esta condición actual como identidad nacional, ni que esté confundido en mis aspiraciones. Soy una persona (runa) Chanca porque fueron los Chancas mis ancestros desde siglos antes de la invasión colonial y el futuro que aspiro es que mi nación, junto con todas del Tawantisuyu recuperen su libertad (TINCOPA, Juan. F. C., 2015, p. 4).*

---

<sup>5</sup> A variedade de *mitimaes* e os propósitos para sua criação foi grande e compreendia categorias distintas. As vezes se podia considerar como prêmio ou mostra de confiança e distinção; em outros casos como castigo, ação punitiva infligido a grupos indígenas.

## *Mistis*

Seguimos até uma das igrejas, localizada na Praça de Armas, próxima ao hotel, desta vez as portas estavam abertas. Sentamos na praçinha frente à igreja e conversamos com as pessoas que passavam por ali, encontramos um velho *misti*, com chapéu de *cowboy*, óculos escuros, botas e colete de couro, junto a sua esposa, uma senhora com os cabelos loiros, muito bem escovados, de blusa com estampa de onça, óculos escuros e salto. Pareciam personagens de filme. Ele disse que eles foram embora de Puquio há muitos anos e dentre outras ignorâncias, repugnante a maneira com que o *misti* se dirigiu a mim: “uma jovem brasileira veio ver esses selvagens ignorantes? Perda de tempo!”. Respondi: “Não, estou aqui para viver uma festa-resistência, a mais importante do calendário andino, realizada pelos naturais de Puquio e o senhor o que faz aqui?” (Diário, 10 de agosto de 2016).

Compreendi rapidamente, nesse momento, quem eram/são os *mistis* que eu havia lido nos livros de Arguedas. Não se trata simplesmente de pessoas que não são daquele lugar, mas pessoas que remetem a um passado de opressão, presentes nos dias de hoje. Os/As moradores/as dos *ayllus* de Puquio me chamavam carinhosamente de gringuita, não de *misti*, ou seja, não se pode afirmar que os/as estrangeiros são chamados de *mistis*. Ilizarbe, em alguns momentos, foi discretamente chamado como tal. Lembro-me de uma senhora em meio à multidão na festa, servindo os/as moradores/as dos *ayllus*, me presentear e lhe negar *chicha de jora*, uma bebida especial preparada para a festa, “*es misti*” a ouvi dizer baixinho. Posteriormente, Ilizarbe me contou que sua mãe e pai foram antigos fazendeiros em Puquio, ou seja, *mistis*, donos de terra e que sua família até hoje possui bens na cidade. Aclaro que estes momentos foram lampejos, todos os dias Ilizarbe foi muito bem recebido pelos/as moradores/as de todos os *ayllus* e acredito que minha presença e afetividade com as pessoas, tenham colaborado muito com a sua presença nos *ayllus* e com a sua pesquisa.

Afirma Arguedas, corroborando com o que eu vivi, que “*el “misti” no es el blanco, se designa con ese nombre a los señores de cultura occidental o casi occidental que tradicionalmente, desde la Colonia, dominaron en la región, política, social y económicamente*” (ARGUEDAS, 1964, p. 222). Os *mistis* são também chamados de *criollos* e os “mestiços” de *medio-misti* ou *tumpa-misti*. Meu amigo Ilizarbe, por exemplo, no que diz respeito à cor de sua pele, é como as pessoas dos *ayllus*, não é branco, mas é *misti*, *descendente de misti*, ou *medio-misti*, *tumpa-misti*. Atualmente, essas pessoas são os descendentes destes senhores que dominaram a região, sejam eles, donos de terra, latifundiários, autoridades, advogados e inclusive professores. Segundo Ilizarbe, quando criança, os professores o proibiam de assistir a *Sequia Tusuy* e falar o quechua que ele

aprendeu com as empregadas da casa, sob pena de castigo. Naquela época nenhum/a filho/a de um/uma natural podia frequentar a escola.

Hoje em dia, a partir das visitas que fiz nas escolas de Puquio, sublinho que muito me alegrou o fato de que, mais que frequentar as escolas, os/as naturais de Puquio são educadores/as das mesmas, como inclusive revela o censo realizado em 2017. Muitos/as indígenas, afirma Quispe (2016) fizeram universidade e prestam um serviço importante nas escolas: dão classes de quechua por sua vontade própria (visto que o ensino do quechua não é obrigatório), ensinam aos/às educandos/as os costumes, as culturas, o modo de ser e existir como *ayllu*, dedicam diversas aulas e pesquisa à *Sequia Tusuy*, designam estudantes para entrevistar os *awkis*, os anciãos das comunidades, os atores e atrizes sociais da festa e levam os/as estudantes para bailar a *Sequia*, inclusive no horário da aula de segunda-feira, normalmente sexto dia de festa. Atualmente, a proibição de assistir e participar desta grande cerimônia andina não acontece como antigamente, por parte da igreja católica, dos padres, das escolas e dos/as professores/as, mas da igreja evangélica, como me foi revelado por diversos/as estudantes.

Vale ressaltar que, antigamente, como relata Montoya (2018), a festa apenas compreendia os/as naturais, os indígenas dos *ayllus* e ninguém mais. Os *mistis* ignoravam a festa por completo. Atualmente, embora se possa observar a grande presença dos descendentes dos antigos *mistis*, de estrangeiros, turistas e pesquisadores/as observando a festa, quem continua organizando, financiando, lutando pela água, pelos seus direitos, pelo plantio e pela colheita, realizando as oferendas em agradecimento aos *apus* e *wamanis* são os/as naturais de Puquio e seus/suas descendentes.

O fato é que nas festas religiosas da igreja católica quem também se comprometia e pagava os gastos eram os/as naturais, porque eles/as também cumpriam e cumprem até hoje com os cargos da virgem, do santo, de Jesus e etc, como me explicou Montoya (2018): “*esos cargos pocas veces pasan los grandes y muchísimas veces las pasan simplemente los de abajo*” (MONTTOYA, entrevista, 2018, p. 4). Passar o cargo, como se verá ao longo da tese, é um importante momento da vida de um/uma morador/a de um *ayllu*. Para além da realização pessoal e familiar, significa se comprometer financeiramente com a festa e trabalhar muito para que ela aconteça, antes, durante e depois da mesma, visto que se necessita recuperar o dinheiro que foi gasto. Ou seja, grande parte dos *mistis* e seus descendentes continuam sendo tacanhos e não dispensam seu dinheiro nem ao menos para as suas festividades católicas.

## Peru, Ayacucho, Lucanas, Puquio

A população total do Peru é de 31 milhões, 237 mil e 385 habitantes<sup>6</sup>. O território apresenta um relevo extremamente acidentado fundamentalmente pela existência do sistema montanhoso denominado Cordilheira dos Andes, que recorre o país longitudinalmente de Sul a Norte e dá lugar a formação de três regiões que recebem o nome de Costa, Serra e Selva. Na região da Serra onde se encontra Puquio, habitam 8 milhões, 268 mil e 183 pessoas (28,1%) da população peruana.

Mapa 6- Mapa do Peru



Fonte: Peru- Resultados Definitivos-Censos Nacionais 2017: XII de População, VII de Habitação y III de Comunidades Indígenas (Tomo I, 2018, p.15).

<sup>6</sup> De acordo com o Censo Nacional de 2017: *XII de Población, VII de Vivienda y III de Comunidades Indígenas (III Censo de Comunidades Nativas y I Censo de Comunidades Campesinas)*.

Em 2017, segundo o censo nacional, foram contabilizadas 6.682 comunidades campesinas, em 4.276 delas, o presidente/a ou chefe/a da comunidade declarou pertencer a um povo indígena ou originário, como é o caso de Puquio, que declarou pertencer ao povo Quechua. Dos 20 povos indígenas ou originários<sup>7</sup> que agrupam as comunidades campesinas, os que apresentam a maior porcentagem de comunidades são exatamente o povo Quechua com 54,60% (3.646 comunidades). São 19 os idiomas e as línguas indígenas ou originárias que se falam com maior frequência nessas comunidades e o castelhano é o principal ou o único que se fala em algumas delas. O quechua e o aimara são as mais faladas, em 4.601 comunidades (68,92%) se fala o quechua e em 625 comunidades (9,53%) se fala o aimara.

Pertencer a algum povo indígena ou originário significa para ambos os censos (Comunidades Nativas e Comunidades Campesinas) ter sua origem em tempos anteriores ao Estado que tem lugar neste país e região; e que qualquer que seja sua situação jurídica, conserva todas ou parte de suas instituições sociais, econômicas, políticas e que ademais se reconhecem como tal. Para Hugo Blanco (2016), antes da chegada dos espanhóis, cada grupo étnico (Chumpiwilkas, Chancas, Collas) possuía sua autodenominação, sua língua, seu modo de ser e existir, inclusive os que estavam sob o domínio do Estado inca, ou seja, povos que eram parte do Tawantinsuyo (confederação de nações) e que tinham com ele uma relação tributária: em troca de tributo, se reconhecia seus direitos, sua autonomia, seu modo de viver, produzir, falar, sua autoridade, etc. Assim, *“la célula de esa organización continuó siendo el “ayllu” o comunidad campesina, ese organismo colectivista perdura, con un elevado criterio de democracia”* (BLANCO, 2016). O *ayllu* andino, especificamente os quatro *ayllus* de Puquio, serão aprofundados ao longo da tese.

Puquio é a Capital da Província de Lucanas, chamada Rucanas durante a época incaica, localizada no departamento de Ayacucho que está situado na região central da Cordilheira dos Andes. Nesse departamento, segundo o censo de 2017, 63,58% da população de mais de 5 anos de idade manifestou que o idioma ou língua materna que aprendeu a falar quando criança foi o quechua. Sobre sua autoidentificação étnica, 81,2 % da população de mais de 12 anos de idade se reconhece como Quechua, 13,1% como mestiço, 2,0% como branco, 0,8% como afrodescendente e 0,2% se declarou aimara.

---

<sup>7</sup> Achuar, Aiamara, Ashaninka, Asheninka, Awajún, Ikitu, Jaqaru, Kapanawa, Kichwa, Kukama kukamiria, Nomatsigenga, Quechuas, Sharanahua, Shawi, Shipibo-konibo, Tikuna, Urarina, Uro, Yagua e Yine.

**Mapa 7-** Mapa do Departamento de Ayacucho



Fonte: Censo 2017- Ayacucho- Resultados Definitivos (Tomo I, 2018, p.15).

Segundo o censo nacional de 2017, o distrito de Puquio está a 3.482 msnm e conta com 13.919 habitantes, 6810 homens e 7.109 mulheres. 6 comunidades campesinas censadas em Puquio declararam pertencer ao povo indígena ou originário Quechua, 3 delas declararam ter o título de propriedade de suas terras e outras 3 não. As 6 comunidades disseram falar com mais frequência o quechua, possuir local comunal, clube de mães, comitê de vaso de leite e também sinalizaram que em Puquio a educação se dá a nível inicial (jardim escolar), primária e secundária e que não existe Educação Básica Alternativa (EBA) e nem Educação Técnico Produtiva (CETPRO). O censo de 2017 revelou também que dos 70 professores/as entrevistados, 18 homens e 22 mulheres se autodeclararam indígenas da comunidade; 7 homens

e 4 mulheres, indígenas de outros povos ou comunidades; 10 homens e 9 mulheres, não indígenas que falam o quechua e nenhum professor/a declarou ser não indígena e não falante do quechua.

**Mapa 8-** Mapa da Província de Lucanas



Fonte: Ministério da Educação (<https://www.geoidep.gob.pe>).

Para chegar à Puquio de ônibus, se atravessa parte do deserto de Nazca, onde se pode vislumbrar as Linhas de Nazca: mais de setenta geoglifos (desenhos/figuras individuais) de plantas, animais e humanos com mais de 200 metros de diâmetros feitos no chão. Nazca se encontra a 500 msnm, lembro-me do calor da cidade, pois se trata do local que eu descia para pegar carona rumo à Puquio. 50 km depois de Nazca, quando se começa a subir a parte montanhosa, a temperatura começa a baixar, este ponto da serra, chamado Pampa Galeras, está a 4.000 msnm, ali se começa a desenhar a Cordilheira Ocidental dos Andes.

Depois de Pampa Galeras, me recordo da cidade de Lucanas, parada obrigatória para comprar queijo, ali nasceu Montoya e está próxima da comunidade chamada Utec, onde viveu Arguedas. A distância de Nazca a Puquio é de apenas 160 km, entretanto, se demora muito para chegar por que a estrada se parece com um caracol, íngreme e cercado de precipícios por todos os lados. Sobre a imagem que tenho da chegada em Puquio, na minha incapacidade de descrevê-la, compartilho a de Arguedas:

*(...) Los riachuelos bajan de las punas corriendo por un cause brusco, pero se tienden después en una pampa desigual donde hay hasta una lagunita;*

*termina la pampa y el cause de los rios se quiebra otra vez y el agua va saltando de catarata en catarata hasta llegar al fondo de la quebrada. El pueblo se ve grande, sobre el cerro, siguiendo la lomada; los techos de teja suben desde la orilla de un riachuelo, donde crecen algunos eucaliptus, hasta la cumbre; en la cumbre se acaban, por que el filo de la lomada está el jirón Bolívar, donde viven los vecinos, principales, y allí los techos son blancos de calamina. En las faldas del cerro, casi sin calles, entre chacras de cebada, con grandes corrales y patios donde se levantan yaretas y molles frondosos, está la casa de los comuneros, los ayllus de Puquio, se ven como pueblo indio. Pueblo indio, sobre la lomada, junto a un riachuelo. Desde el abra de Sillanayok se ven tres ayllus: Pichk achuri, K'ayau, Chaupi. -¡Pueblo indio”– dicen los viajeros cuando llegan a esa cumbre y divisan Puquio. Unos hablan con desprecio; tritan de frío en la cumbre los costeños, y hablan: -¡Pueblo Indio”. (...) (ARGUEDAS, 1983, p. 122).*

Concluo este capítulo dando boas vindas a você, leitor/a. Esse primeiro jogo e as atividades que o compõe abriram as portas para mundos complexos e plurais e só cumprirá seus objetivos se você der continuidade à pesquisa sobre a histórica presença indígena nas Américas. As premissas sucintamente dispostas nos tópicos são subsídios teóricos que almejaram potencializar a prática e vice-versa. A ideia é que durante a mediação do jogo, você fomente discussões e reflexões para que os/as participantes, como afirmam Silva e Costa (2018, p. 9), possam construir saberes referentes à presença de sociedades indígenas que atualmente habitam o território americano, em especial nesta pesquisa, o brasileiro e o peruano, eliminando ideias preconceituosas e atitudes discriminatórias contra negros, negras, indígenas e outros grupos étnicos. Siga em frente, próximo passo: *Jogos para Aquecer!*

### 3 JOGOS PARA AQUECER

#### 3.1 ONDE ESTÁ A FESTA?

**Descrição:** Peça aos/às participantes para caminharem pela sala, seguindo os estímulos:

Onde está a festa?  
Olhos nos olhos!  
Olhos nas orelhas!  
Olhos nos calcanhares!  
Olhos nos narizes!  
Olhos nas cinturas!  
Olhos nos joelhos!  
Olhos nos pescoços!  
Olhos nos peitos!  
Olhos nas bundas!  
Você está atrasado para a festa!  
O que está esperando por você na festa?  
Onde está a festa?

Ao ouvir o som de uma palma, eles/as devem pular e ao retornar ao chão, “congelar”. Caminhe ao redor dos/as participantes “congelados/as” e se deixe atravessar pela imagem de seus corpos. Quando encontrar alguém que está exprimindo o estado proposto, convide os outros a se “descongelar” e ver o/a colega “escolhido” que deve permanecer “estático”. Nesse momento, estabeleça um diálogo descontraído acerca da imagem que estão vendo, da energia que circula nesse corpo aparentemente imóvel, no olhar do participante que parece flamejar. Repita essa ação 3 ou 4 vezes.

**Instruções:** A pessoa que for escolhida e estiver “congelada” deve segurar o riso e manter a imagem criada a partir do improviso, do seu impulso corporal, embora em alguns momentos seja impossível. Vale lembrar que, dependendo da faixa etária, talvez seja interessante retirar algumas instruções como “olhos nas bundas e nos peitos”, por exemplo. Na escola, nas aulas de Arte para o Ensino Fundamental I e II e no primeiro ano do Ensino Médio, nas aulas de Arte, no IFMG, eu agi desta maneira. O importante é “olhar nos olhos”, o que propicia uma troca verdadeira, o encontro com o outro e o “procurar pela festa” que instaura o estado corporal desejado, de estar interessado, curioso, aberto, atento e receptivo.

**Composição do Jogo:** Inspirei-me em um jogo mediado pelo mestre chileno Andrés

Del Bosque no Encontro de Palhaços *Anjos do Picadeiro* em dezembro de 2010, na oficina intitulada *Bufão Ritual* que teve a duração de três dias. O jogo proposto por Andrés, mediado para palhaços/as profissionais, contempla a primeira parte da descrição. Por se tratar de outro público, acrescentei ao mediar, intuitivamente, o acelerar o caminhar, o imaginar as delícias que estavam esperando pelo/a participante na festa, o bater a palma que enuncia a ação de saltar e “congelar” o corpo. Bem como a ação de caminhar entre eles/as, escolher uma das imagens corporais e convidá-los/as para gozar desse momento coletivamente, que tem como objetivo estimulá-los ainda mais. Assistir ao colega que “alcançou” o “objetivo” do jogo contribui com o entendimento do mesmo e entusiasmo os demais nas próximas rodadas, nos próximos encontros.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Os/as diversos/as cômicos/as rituais, presentes na atualidade em várias culturas indígenas, sobreviventes à barbarie da colonização “civilizadora” e dizimadora que assolou as Américas, são “os mais desaforados, sarcásticos, traiçoeiros, irreverentes e, sobretudo, os mais sagrados dos representantes dos espíritos” (DEL BOSQUE, 2008, p. 18). As festas, rituais e celebrações onde eles/as fazem presença, marcam normalmente o período de colheita, plantio, agradecimento ou rogativas pela água das chuvas, pela água que desce dos nevados, pela água dos rios e lagoas, pelos alimentos cultivados. Nessas ocasiões eles/as desempenham humor e também monitoram a multidão reunida utilizando a zombaria como ferramenta para avisar aos “espectadores” quais comportamentos são desaprovados naquele momento. Por possuírem, em sua maioria, o poder de transitar entre os dois mundos, eles/as levam mensagens dos deuses e deusas, aos homens e mulheres de suas comunidades. Muitos/as exercem essa função social também fora do tempo das festas, no dia a dia de sua comunidade.

### **Comentários:**

As caminhadas são muito importantes para instaurar um estado diferente ao nosso corpo, o olhar que procura pela festa, sem precisar falar, olhar para partes diferentes do corpo dos colegas, nos deixa mais à vontade para desenvolver os jogos, nos coloca em observação do outro, e nos faz entrar em sintonia com o colega (DADIELI, março de 2014).

No primeiro encontro, apresentamo-nos em uma atmosfera não convencional nossa, pois o clima era de total alegria, olhos nos olhos, à procura da festa (SILAS, junho de 2014).

O trabalho de andar pela sala buscando uma festa no olhar de cada pessoa é interessante, pois leva a se pensar que um simples olhar pode conter tanta

alegria que podemos ter uma festa só com olhares e sorrisos (VICTOR, abril de 2014).

### 3.1.1 Cômicos/as rituais

Entre os Mapuche, na cordilheira chilena em Pirque, no ritual *nguillatún*, meio às rogativas para pedir a chuva, surgem os *kollón*, montados em seus cavalos e máscaras de madeira, bigodes de crina de cavalo e falos enormes. Segundo o mestre bufão chileno Andrés del Bosque (2018), eles são um instrumento de controle social, mantêm a ordem de forma divertida, são mediadores entre o mundo dos vivos e dos mortos, “além de protetores dos *machis* contra os *wekufes* que roubam as almas dos mortos” (DEL BOSQUE, 2018, p. 96).

Dentre os Hopi, que habitam os estados do Arizona e Novo México, no sudoeste dos Estados Unidos da América, estão os *kachina*, também conhecidos por espíritos da natureza e fazedores de chuva dos deuses<sup>8</sup>. Aparecem no período de fertilidade da terra, durante a primavera e o verão, são eles: o *payakyamu*; o *koshare* (ou *koyaala* ou *hano* “palhaço”) considerado o pai de todos os *kachina*; o *tsuku*; o *tatsiqto* (ou *koyemshi* ou *mudhead*) e o *kwikwilyak* (PECINA, 2013, p. 124). Tratam-se de máscaras que encarnam os espíritos cômicos, as pessoas que entram para tais confrarias são iniciadas por um “ritual de comer sujeira”: eles se lambuzam com suas fezes e bebem a urina do outro. Estes espíritos monitoram a multidão que participa da festa e, no cotidiano desarmam as tensões da comunidade .

Junto aos Aymara, na Bolívia, os *kusillo* interpelam e questionam o poder com o fim de difundir a felicidade e os bons desejos. Em algumas regiões dançam para o plantio e para a colheita. Seu longo nariz é um símbolo fálico ligado à fertilidade da terra, e a espécie de chifres que têm na cabeça, representa os demônios que habitam a *mangha pacha* (subsolo). Segundo Del Bosque (2018), o *kusillo* é benevolente, afortunado e, ao mesmo tempo, está ligado à raposa, um trapaceiro malévolo e desafortunado, “na dança de Chuquila, faz os espectadores rir zombando de um e outro, demonstrando um gosto sexual fora da ordem estabelecida” (DEL BOSQUE, 2018, p. 96).

Em meio aos Guaraní do Chaco que habitam a fronteira boliviana-argentina, aparecem os jovens *Chané* e *Chiriguano*, no carnaval e no ritual *Arete*, que acontecem ao

---

<sup>8</sup> Para um aprofundamento dos *kachina* ver os trabalhos de Parsons e Beals, 1934; Townsen, 1976; Del Bosque, 2008 e Abreu, 2015.

longo do mês de fevereiro, momento do ano que marca a colheita do milho. Utilizam roupas extravagantes e máscaras esculpidas na floresta, secretamente por eles próprios, na rara madeira *samóu*. Essas máscaras serão habitadas pelos espíritos dos antepassados e impedem que as pessoas sejam afligidas por algum parente falecido que, por nostalgia, tente raptar a alma de um dos seus entes queridos (MÉTRAUX, 1948; ABREU, 2015).

Entre os Dakota no Canadá se encontram os *heyoka*, em rituais, danças, festas e no dia a dia da comunidade<sup>9</sup>. Poucas pessoas se transformam em *heyoka*, pois a iniciação requer o recebimento de uma visão na floresta que vem dos seres do trovão, um relâmpago que traz consigo a tempestade e a bonança. Ao serem escolhidas, essas pessoas passam a ter diversas visões de mundos e o poder do relâmpago que ilumina o escuro. Violando as regras, eles indicam os limites e as diretrizes éticas da comunidade, curam a dor emocional do seu povo e encarnam o espírito enganador, vestem as roupas do lado contrário, dizem sim quando querem dizer não, se falta comida reclamam que estão fartos, durante o calor tremem de frio e se alguém os pede para seguir adiante, eles andam para trás.

Na quase invisível ilha de Rotuma se encontram anciãs, que se dedicam a alegrar a comunidade com piadas e insinuações sexuais que fazem uma alusão direta à fertilidade humana e cósmica. Segundo Del Bosque (2008, p. 21-22), elas encarnam o espírito de Baubo, a deusa grega do ventre e do humor. Sem cabeça e sem braços, Baubo olha com os mamilos e fala com a vulva, sua alegria e piadas fez com que Deméter, a deusa mãe da terra, das estações e das colheitas se livrasse de sua profunda tristeza e seguisse rumo à busca e ao encontro de sua filha perdida Perséfone.

Na Festa da Virgem da Candelária em Puno, que acontece entre os dias 18 e 24 de fevereiro às margens do Lago Titicaca, Peru, encontram-se os *kusillo*. Lembra-se dos *kusillo* na Bolívia? Então, antes da chegada dos Incas e da invasão espanhola, diversos povos habitavam essa região como os Qaluyo, Pukara, Tiwanaco e os Aymara. No dia 2 de fevereiro, dia central da festa, a comunidade pede um último favor a *Pachamama* (mãe natureza, mãe terra) e a Virgem da Candelária: que elas reforcem a semeadura dos frutos.

Em Paucartambo na Festa da Virgem de Carmem, que eu tive a oportunidade de

---

<sup>9</sup> Para um aprofundamento dos *heyoka*, ver os trabalhos de Mazzoleni (1979, 1989/1990) e Del Bosque (2008). Vale ressaltar que nos trabalhos de Mazzoleni se pode encontrar uma extensa pesquisa sobre a presença de diversos cômicos/as rituais ao redor do mundo, especialmente entre os povos ameríndios.

participar entre os dias 15 e 19 de julho em 2018<sup>10</sup>, surgem os *maqta* (jovens solteiros), representando o trabalhador humilde do campo. Segundo o diretor do grupo cultural peruano Yuyachkani, Miguel Zapata Rubio (2016), eles “operam como bufões da festa e, ao mesmo tempo, têm a missão de impor a ordem, para que o público não invada a área de representação” (2016, p. 20). Rubio ressalta, que os *maqta* utilizam máscaras de nariz grande, com amplo sorriso e acompanham a passagem da Virgem, pedindo às pessoas que tirem seus chapéus ou bonés, em respeito à mãezinha Carmem. Eles se servem dos diversos grupos de danças que participam da festa, para exercitar os seus jogos com os espectadores. Utilizam sua voz em falsete e trazem animais dissecados, câmeras fotográficas que espirram água, telefones celulares de brinquedo e vísceras de animais, para fazer referência de maneira irônica à situação política do momento, para comentar notícias atuais ou abraçar alguma mulher desprevinida.

Nessa festa também aparecem outros cômicos rituais andinos, os *qhapaq qolla*, que personificam os lhameros. Eles representam com graça e picardia os habitantes oriundos dos Andes, as comunidades de pastores andinos que vivem nas terras mais altas. Na “dança” eles simbolizam a cultura nativa pré-hispânica e representam as lhamas, por isso, afirma Rubio (2016, p. 17) “eles sempre se movem em grupo com um líder à frente, que escapa do conjunto e é chamado *Salqa Qolla* (rebelde)”. Na festa os *qhapaq qolla*, para recuperar a virgem, se confrontam com os *qhapaq ch'unchu* que representam os povoadores das zonas da Amazônia. Alguns *qollas* conseguem escapar, se escondem entre o público e, como ressalta Rubio, pedem aos seus captores um último desejo: reforços, ajuda (a partir de chamadas com telefones de brinquedo). Os *qollas* desempenham seu comportamento de maneira farsesca, “lutam em tom de burla, enquanto os *Ch'unchos* brigam sem tréguas, com firmeza e dignidade” (RUBIO, 2016, p. 24).

Em Tupicocha, é realizada a cerimônia ancestral de Huayrona, entre os dias 2 e 8 de janeiro, para que a *Pachamama* conceda seus melhores frutos com a chegada das chuvas e para que se fortaleça a *minka*, com a união da comunidade, a partir da prestação de contas feita com os *quipocamayos*<sup>11</sup> pelos dirigentes andinos. Nessa complexa cerimônia aparecem

---

<sup>10</sup> Segui rumo a esta aventura com minha amiga brasileira Paola Lopes Zamariola, o diretor do Yuyachkani Miguel Rubio Zapata e as/o integrantes do grupo, Milagros Felipe Obando, Jorge Tadeo Baldeón Rodrigues, Silvia Tomotaki, Gabriela Paredes Rodrigues e a artista Maricarmen Gutiérrez.

<sup>11</sup> Tecidos pelas mulheres da comunidade, os *quipocamayos* se parecem com um barbante, ao longo dos mesmos os dirigentes andinos “escrevem” através de nós as leis, os fundamentos, os códigos, o que um/a morador/a da comunidade deve ou não fazer. Cada nó é uma letra. Vale ressaltar que a comunidade de Tupicocha afirma que

os *curcuche*. No interior de cada *ayllu* da comunidade, existe uma confraria secreta desses cômicos rituais que, em um momento determinado, se retiram a um lugar secreto nas alturas da puna, onde se transformam em filhos das montanhas (*apus* e *wamanis*), abandonando seus nomes cristãos a favor de seus “*nombres rituales chistosos*”, como afirma o etnohistoriador Frank Salomon (2006). No crepúsculo de 5 de janeiro, as pessoas bailam na entrada da comunidade com bolsas cheias de folha de coca para dar as boas vindas aos *curcuche*. Durante três dias, como afirma Del Bosque (2008), eles se apoderam da comunidade, satirizando cada uma das autoridades e reduzindo as marchas do exército a uma série de palhaçadas.

Na peregrinação milenária ao santuário do Senhor de Q’ayllur Rit’y em Ocongate, Cusco, aparecem os *ukuku*<sup>12</sup>. Segundo o/as artistas Ana Correa, Augusto Casafranca e Débora Correa, do Grupo Cultural Yuyachkani (2015, p. 55), eles dão alimento e ajudam a carregar os pertences dos peregrinos, acompanham os diferentes grupos de dançarinos recolhendo os acessórios de sua vestimenta que por ventura caem ao chão, organizam o público abrindo espaço para as danças e interagem com todos os presentes, promovendo a alegria e o bem-estar geral. Na chamada feira de ilusões, os *ukuku* promovem o jogo de realizar os sonhos e os desejos das pessoas e que, para se tornar realidade, elas têm de peregrinar três anos consecutivos ao santuário. Sobre o vínculo dos *ukuku* com a natureza, especialmente a água dos nevados, ressaltam o/as artistas que como parte da festa, os *ukuku* sobem até os nevados, recolhem e descem com garrafas de água para compartilhar com a comunidade e propiciar a cura. Eles derramam a água nos ventre das mulheres grávidas para que elas possam ter um bom parto e para as crianças nascerem com saúde, sobre os/as enfermos/as para que se curem, sobre a terra para que a colheita seja abundante e sobre os anciões e anciãs para manter sua sabedoria. A água também limpa os medos e as preocupações.

Entre o povo Canela, no estado do Maranhão, Brasil, aparecem os *mëkhen*. Segundo a antropóloga brasileira Ana Gabriela Morim de Lima (2016), *më* é um nominalizador plural e *khen* significa rir, o termo sugere que esta classe específica de pessoas são “os que fazem o riso, os que riem, os que provocam o riso”. Para a autora, a partir dos estudos de William Crocker e Jean Crocker, os *mëkhen* se reúnem a outros indivíduos de “baixo” prestígio ritual,

---

seus *quipocamayos* não são os *kipus* feitos pelos Incas, ou seja, se trata de uma arte pré incaica (SALOMON, 2006, p. 202).

<sup>12</sup> Para um aprofundamento dos *ukukus*, ver o trabalho de Ana Correa, Débora Correa e Augusto Casafranca intitulado: *Ukukus: Desde las Nieves del Ausangate- Taller de Juego Teatral* (2015).

os “cabeças secas”, que se opõem aos “cabeças úmidas”, indivíduos de “alto” prestígio. No *Tep Jarkwa* (Festa do Peixe) eles cantam fora do tom, entoam frases obscenas e fazem o certo, agindo de maneira errada, além disso, constroem uma pequena máscara chamada *Má*: “(...) pintada irregularmente; sua saia pode ser suspensa de um lado e seus chifres podem ser tortos e pequenos” (Crocker & Crocker, apud Lima, 2016, p. 315). A máscara *Má* aparece quando a maioria das pessoas está participando de algum ritual, nesse momento ela entra nas casas e rouba algum utensílio. Nesse caso, a intenção da máscara é ser pega e, por isso, ela comete descuidos para atrair a atenção.

Dentre os Mëbëgôkre (Kaiapó) que se encontram ao longo do rio Xingu, nos estados do Mato Grosso e Pará, aparecem as máscaras *Kokoi* (macaco-prego) e *Kabut* (macaco-guariba)<sup>13</sup>. Em 2013, conheci o cacique Kaiapó chamado Mocucá, estávamos com o *hôxwa* Ismael Ahpracti Krahô, na VII Aldeia Multiétnica na Chapada dos Veadeiros, em Goiás. Ele me disse que o “guariba é igual *hôxwa*, tem barrigão, assusta as crianças”. Segundo Lima (2016, p. 316), a partir dos estudos de Terence Turner (1995), a máscara *Kokoi* pode ser utilizada por qualquer homem que tenha vocação para a palhaçada, ela circula livremente, pode ser vista e tocada por qualquer um e, ao invés de guardada, ela é descartada (diferente de outras máscaras); a máscara *Kabut* é mais agressiva e exagerada, produz gritos, evoca a desordem e o caos.

No extremo norte do Tocantins, na região conhecida como Bico do Papagaio, estão os Apinayé. Segundo Lima (2016) os cômicos rituais pertencem à metade cerimonial *Ipôgnotxóine* (mentirosos, indiscretos, explosivos, imprevisíveis e cômicos), oposta à metade *Krénotxóine* (sérios, discretos, comedidos, regulares e controlados). A antropóloga revela, pelos estudos de Roberto da Matta (1976), que no ritual no qual é reproduzido o mito *Kupen-ndya*, as mulheres que pertencem a metade *Ipôgnotxóine*<sup>14</sup>, indignadas pela morte do seu amante jacaré, resolvem fundar uma aldeia somente para elas, excluindo todos os homens. Para tanto, elas percorreram casa por casa da aldeia, com espingardas apontadas para as pessoas, realizando uma série de gestos cômicos, dentre eles, movimentos alusivos ao ato sexual, provocando o riso entre o seu povo.

Os Kĩnsêdje (Suyá), após décadas de migrações forçadas, atualmente se encontram

---

<sup>13</sup> Para um aprofundamento das máscaras *Kokoi* e *Kabut* ver os trabalhos de Turner: *Social body and embodied subject: bodiliness, subjectivity and sociality among the Kaiapo* (1995) e *The poetics of play: ritual clowning, masking and performative mimesis among the Kayapo* (1993).

<sup>14</sup> Para um aprofundamento da metade *Ipôgnotxóine* ver o trabalho de Da Matta (1976): *Um mundo dividido: a estrutura social dos Apinayé*.

no Parque Indígena do Xingu, Mato Grosso. Os/as cômicos/as rituais desse povo estão associados ao grupo de idade dos velhos/as, chamados *wikényi*. Segundo Lima (2016, p. 316), quando chegam à velhice, as pessoas dessa comunidade recebem um novo nome com o prefixo *wiken*, que isoladamente significa “rir”. Em 1980, o etnomusicólogo Anthony Seeger publicou seus estudos sobre essa comunidade, a presença e atuação desses/as cômicos/as. Ele narra que um velho simulava relações sexuais na praça e uma velha, junto a um grupo de mulheres jovens, pulando de uma perna só, perguntava se elas não queriam cheirar sua vagina. Outro velho segurou o pênis e entrou correndo nas casas atrás das mulheres que gritavam. Neste momento, uma velha surgiu e cutucou com uma vara o pênis deste velho que rolou no chão cercado por mulheres que o beliscavam. Em outro momento, durante um ritual enquanto todos cantavam, um velho andava fora do ritmo, para frente e para trás, gritando em falsete. Ele fingiu ficar tonto, caiu e rolou no chão. Todos riram, por que “Era incrivelmente engraçado. Esses velhos Suyá eram todos incrivelmente engraçados” (SEEGGER, 1980, p. 62 apud LIMA, 2016, p. 317).

Entre os Huni Kuin (Kaxinawá), que habitam a fronteira brasileira-peruana na Amazônia ocidental, aparece a noção de *damiain*, traduzida, segundo Lima (2016) como “brincadeira” ou ainda “brincar de branco”, “transformar-se”, que seria um exercício de “tornar-se outro” para melhor “se tornar o mesmo”. Afirma a antropóloga que os cômicos se vestem de “homem branco” e imitam bêbados desajeitados em pequenas apresentações. Essa “brincadeira” também se trata de uma festa de máscaras, uma teatralização cômica que faz rir do “medo do Inca”, sinaliza Elsje Lagrou (2006)<sup>15</sup>. Para Lagrou, os Kaxinawa tem uma obsessão pela mimese enquanto “brincadeira” que se dá a partir da inversão dos papéis de gênero e de imitar o comportamento do não-indígena, ou seja, de se tornar outro de forma jocosa e temporária.

Ao final, em todos os agrupamentos humanos, em todas as culturas até hoje conhecidas, a comicidade se faz presente, entretanto, em algumas sociedades esses cômicos/as são “institucionalizados”, reconhecidos/as, instituídos/as pela comunidade, fazem parte dos seus modos de vida e têm importância vital (MAZZOLENI, 1979). Assim, em comunidades espalhadas pelo mundo, entre diversos povos ameríndios, como no Peru e no Brasil, pode-se encontrar a presença desses diversos cômicos/as em festas, celebrações, rituais e no desenrolar cotidiano da vida.

---

<sup>15</sup> Para aprofundar os estudos sobre o riso nas narrativas míticas, nos rituais e no dia a dia do povo Kaxinawa, ver o trabalho de Lagrou (2006): *Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances Kaxinawa*.

### 3.2 NOMES E INJÚRIAS

**Descrição:** Faça uma grande roda, um/uma de cada vez, ao receber uma palma na sua direção deve dizer o nome ou apelido pelo qual deseja ser chamado pelo grupo, de forma acelerada e sem parar. A pessoa só deve parar de repetir o seu próprio nome quando a mesma instrução é dada ao colega seguinte. A segunda rodada tem uma variação: a pessoa deve repetir, rapidamente, sem parar, um xingamento, uma injúria, um “palavrão”.

**Instruções:** A presença cênica do/a mediador/a neste jogo é muito importante. A prontidão do corpo ao bater as palmas estimula os participantes, o “olhar nos olhos” de quem está jogando também. O tempo que se demora em cada um/uma pode gerar momentos muito engraçados e divertidos, o mediador/a tem literalmente, o tempo cômico nas mãos e saber usá-lo não é fácil. Algumas instruções feitas com o corpo (sem usar a voz) também podem ajudar: peça para o/a participante falar ainda mais rápido, abrir os olhos, olhar para você, para os colegas e não para o chão, relaxar e soltar os braços etc. Com as crianças pode-se substituir o xingamento por uma cor, um animal, uma fruta, o importante é proporcionar o estado de prontidão, brincadeira, descontração, desequilíbrio, divertimento e liberdade.

**Criação do Jogo:** Vivenciei esse jogo em uma das aulas que tive com o palhaço australiano Tom Greder em março de 2010, no *Institute Nouveau Clown* (NCI), escola de Jango Edwards em Barcelona, Espanha. Nesse caso, quando faço a mediação desse jogo, convido os/as participantes a terem por um instante de tempo a permissão que somente os cômicos rituais têm para blasfemar, injuriar e xingar, ou seja, contextualizo o jogo revelando de antemão características dos *hòxwas* e dos *llamichus*.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** A “lei” dos cômicos rituais, dentre eles os *hòxwa* e os *llamichu* é diferente, eles podem fazer o que quiser, são os únicos que têm permissão para dessacralizar o “sagrado” tornando-o mais “sacro”. Somente eles/as podem parodiar e escarniar as pessoas da comunidade, dentre as consideradas mais importantes como os xamãs, pajés, *pàtre*, caciques, *awkis*, *danzantes de tijeras* etc. Tais blasfêmias acontecem nas festas, em diversos momentos dos rituais e, em vários casos, no dia a dia da comunidade. Os/as cômicos/as rituais parecem contradizer quase constantemente os modelos de comportamento da cultura a qual pertence, contudo, aparecem geralmente garantindo a ordem, zelador das tradições sagradas, rígidos guardiães dos mesmos modelos culturais que contradizem, 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).

**Objetivos pedagógicos de ensino de teatro:** Confrontar e desafiar os bloqueios pessoais, explorar a criatividade física e verbal, libertar o pensamento e a fala: tanto o que se diz, quanto como se diz (articulação).

#### **Comentários:**

Nesse dia foi trabalhada a concentração da forma mais libertária que eu já fiz, pois era solicitado que você falasse seu nome várias vezes e depois um xingamento. Isso pra mim causa um alívio, uma forma de dizer: “Aqui é sua casa também, pode se aproximar (VICTOR, abril de 2014).

Tivemos outro momento com o público também, quando todos foram chamados para fazermos uma grande roda e cada um tinha que falar seu nome e um xngamento, repetindo várias vezes o mais rápido que pudesse. Senti que o público ficou surpreso com a proposta, pois ninguém pede para você falar um palavrão no dia-a-dia, mas quando começamos a fazer, eles se soltaram e foi um sucesso (Lorena, 3 de junho de 2014).

### **3.2.1 Hôxwa**

Entre os *mêhĩ*, durante o *amjikĩn Pàrti* ou *Jàt jō pĩ*, a Festa da Batata, aparecem os *hôxwa* (ver figura 4). Da ampliação do termo *mêhĩ*, surgiu, segundo Yahé Krahô (2017, p. 17), o termo *cupẽ*, denominando todos/as os/as não-indígenas.

**Figura 4-** *Hôxwa e Hôxware*, 2014



Fonte: Ana Carolina Abreu.

Participei, nos anos de 2014 (maio), 2015 (julho) e 2018 (julho), das Festas da Batata na aldeia Manoel Alves Pequeno, onde vive a família do líder dos *hôxwa*, Ismael Ahpracti Krahô (ver figura 5).

**Figura 5-** Ismael Ahpracti Krahô e família, 2015



Fonte: Ana Carolina Abreu.

Segundo Yahé (2017), o *Jàt jô pĩ* é uma das principais festas desse povo. Durando aproximadamente quatro dias, “é uma das mais completas que existe, envolvendo casamentos, corte de cabelos, pintura corporal, corrida de toras, paparuto (bolo tradicional de mandioca), cantorias, danças e *hôxwa* (...)” (YAHÉ, 2017, p. 50). O termo é constituído pelos elementos: *jàt* (batata-doce), *jô* (elemento de ligação) e *pi* (que significa madeira ou árvore), ou seja, “tronco ou tora da batata-doce”. Já o termo *Pàrti* é formado pelos elementos: *pàr* (tronco) e *ti* (sufixo aumentativo) e pode ser traduzido como “tronco grande”. *Pàrti* não é igual à *crow* (tora de buriti), usada na maioria das corridas de tora, trata-se de uma tora grande e pesada, feita de madeira de densidade maior que o buriti.

Para Pedro Peño, antigo chefe indígena muito respeitado pelos Krahô, já falecido, para toda e qualquer festa se aplica o termo *amjikĩn*, que significa “alegria”, “alegrar-se”, essa palavra “pode ser usada em frases tais como *i mã amjikin* (eu estou alegre)” (PEÑO apud MELATTI, 1978, p. 14). Vale ressaltar que o *amjikĩn Jàt jô pĩ* alegra as pessoas e alegra também as plantas, principalmente a batata, “dona da festa”, e sua companheira, a abóbora.

Contou-me Ismael Ahpracti (2013) que *hôxwa* significa “folha amarga” (*hô*: folha; *xwa*: amargo) e que quando a batata-doce se prepara para nascer, normalmente no mês de

maio, ela autoriza a abóbora a fazer essa festa. Assim, na colheita da batata-doce, após o período das chuvas, a abóbora, personificada pelo *hôxwa*, é a protagonista do ritual: “A abóbora contou que foi feito assim (...) O *hôxwa* saiu da fruta, do planta que nós come, porque o abóbora é *hôxwa* (...) Porque nós não somos *hôxwa*, a abóbora é (...) Então abóbora diz que é o *hôxwa*, porque você vê, tem abóbora branca, tem aquela abóbora razada né”. Na festa e no mito da batata, como se verá depois, acontece uma metamorfose corporal: o *hôxwa* imita/vira a abóbora. Trata-se do único momento do ano em que todos os *hôxwa* se reúnem, os mais velhos e os mais novos, visto que não existe um aprendizado formal no dia a dia, é na festa que se aprende a ser *hôxwa*, ali eles se pintam como a abóbora (ver figura 6) e apresentam seus “esquetes” cômicos no centro do *kà* (patio central).

**Figura 6-** *Hôxwa* se preparando para entrar no *kà*, 2018



Fonte: Ana Carolina Abreu.

Os *hôxwa*, companheiros da batata, são considerados os “donos” da festa e, portanto, responsáveis pela organização do *Jàt jô pĩ*. Idealmente, são as mães e irmãs dos *hôxwa* que plantam e dão as batatas-doces da festa. Também são elas que farão as fogueiras em torno de uma delas quando ocorre a “brincadeira” do grupo de *hôxwa* (LIMA, 2016, p. 240). Durante os dias que antecedem a festa, nos anos que estive no ritual, pude acompanhar o Ismael Ahpracti e diversos *hôxwa* até o mato, onde somente eles podem cortar e esculpir a tora da batata, e suas parentes maternas e também suas esposas são as responsáveis por levar comida para eles. Na figura 7, se encontra o *hôxwa* Mario, neto de Ismael Ahpracti, e o *hôxware* (criança *hôxwa*) Ahpracti (ver figura 8), que ajudava os demais a enterrar as cascas da árvore cortada especialmente para o ritual.

**Figura 7:** *Hôxwa* Mário Ahxôhxê, neto de Ismael Ahpracti, 2014



Fonte: Ana Carolina Abreu.

**Figura 8-** *Hôxware* Ahpracti, 2014



Fonte: Ana Carolina Abreu.

Um fato interessante me foi revelado pelo *pahhi* Roberto Cahxê em 2014 e reforçado em 2018, trata-se da diferença entre *ihken* (“boboca, besta, que não tem juízo”) e *hôxwa* (abóbora, “amigo do batata”). Na Festa da Batata, os papéis rituais exercidos pelos *hôxwa* e pelos cantores da batata estão associados aos nomes. Ele disse que é *ihken*, mas que ele não se apresenta como tal, ou seja, não é por que a pessoa recebe o nome que ela vai desempenhar esta função social: “eu tenho vergonha de chegar nas pessoas e fazer de palhaço”. Roberto disse também que o Ismael Ahpracti não é *hôxwa*, ele é *ihken*, que ele não tem nome de *hôxwa*, mas foi aceito pelos *hôxwa* e que, por isso, hoje ele é *hôxwa* e *ihken*. Afirma o cacique que as pessoas tem que saber “onde que separa e onde fica junto, por que tem hora de separar, tem hora que *hôxwa* faz sua parte e tem momento que *ihken* faz a parte dele”. Na tora de

batata, é junto, ou seja, os *ihken* podem brincar com os *hôxwa*, mas no dia a dia da comunidade, os “que fazem rir” são os *ihken*, aqueles que não têm vergonha, que têm o privilégio de transgredir e ridicularizar o mundo no cotidiano da comunidade:

“Quando não é festa do *Pàrti*, aí *hôxwa* fica quieto, não faz palhaçada, é só *ihken* que faz palhaçada, qualquer lugar que tem cantoria *ihken* ta lá e *hôxwa* tá ali, mas ele não faz como *ihken* faz. *Ihken* fica aí fazendo palhaçada e *hôxwa* fica quieto, agora, só no Festa da Batata que *hôxwa* 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” (ROBERTO, 2014).

Por ser *ihken* e *hôxwa*, ou seja, por acumular essas duas funções, o que se pode observar é a presença de Ismael Ahpracti - inventando artimanhas, contando histórias engraçadas, fazendo piadas, caçoando dos outros, alegrando, incentivando, chamando atenção daqueles que não cumprem com os costumes, denunciando os problemas que vivem os Krahô - no dia a dia da comunidade e sua presença na Festa da Batata como líder dos *hôxwa*. Vale ressaltar que ele também aparece intervindo durante os diversos rituais Krahô, como pude observar em 2013 no *amjĩkĩn Pembkahëk* de iniciação dos jovens que ainda não têm filhos e, em 2015, no ritual dos mortos.

No *Jàt jō pĩ*, além da “sequência” ritual que se repete ano após ano, para além das funções e ações próprias dos *hôxwa*, Ismael Ahpracti improvisa nos “bastidores” da festa e realiza, sozinho ou em grupo, ações cômicas e críticas que não se repetem no ano seguinte, elas acontecem no “aqui e agora”, a partir das necessidades e desejos dele e da comunidade, de se expressar e fazer rir, um riso que ensina o certo fazendo o errado, como se poderá observar na etnografia que está compartilhada ao longo da tese.

Para Tadeu Cahhy Krahô, o movimento do corpo feito pelos *hôxwa* brinca com o comportamento das plantas, imita o jeito das plantas:

Quando a batata se prepara, a abóbora tem o 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 do jeito das plantas. Quando *hôxwa* 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 com uma, é imitando a planta, esses de rama. Por que 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 Cahhy Krahô, transcrição trecho filme “Hotxuá”, Sabatela e Cardia, 2007 [00:47:40 – 00:49:30 min] apud LIMA, 2006, p. 307-308).

A “apresentação” dos *hôxwa* é o momento mais esperado da festa, o grupo de *hôxwa* brinca à noite, ao redor da fogueira, imitando também os animais, como os macacos e a onça. Eles ameaçam jogar fogo na plateia, provocam medo nas crianças, interagem com o público e se alimentam dessa troca de estímulos e respostas, ou seja, se comunicam por meio de gestos, mímicas, olhares, silêncio e risada (MANHÃES *in* LIMA, 2016, p. 307).

Eles imitam bêbados cambaleantes com garrafa de cachaça nas mãos, tiram piolhos e caem pelo chão um por cima dos outros, brincam de imitar posições sexuais, fingem que estão devorando alguma fruta, dançam forró agarradinhos, ironizam os *cupê* com suas máquinas tirando fotos freneticamente. Como observou e registrou Lima (2016, p. 307- 308), de um lado, os *hôxwa* mimetizam a “face planta das plantas” e por outro lado, revelam “a face humana das plantas”, a planta é “gente”, ainda que não seja como “a gente”, não se tratando de *um* ou *outro* sentido, mas de *um* e *outro*.

Segundo Getulio Kruakraj Krahô, somente os *hôxwa* têm esse direito, a lei dos *hôxwa* é diferente, ele “pode fazer qualquer coisa”, não se ajusta aos padrões sociais (Lima, 2016, p. 306). Essa característica de liberdade de ação plena é compartilhada principalmente com as pessoas idosas da comunidade, que são consideradas especiais por seu saber acumulado e também por instigar a comicidade entre si.

Por isso, afirma a antropóloga que a expressividade corporal dos *hôxwa*, sua dimensão do não-verbal, da mímese e da brincadeira, esse corpo “estranho”, meio humano, meio vegetal e animal ou outra coisa, sua graça, paródia ou ironia, se referem ao mundo social, pois como disse Bergson (1983) não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano, o riso castiga os costumes, fonte primeira da moralidade. Dessa forma, não se trata de uma simples inversão, “trata-se aqui de um espaço subversivo, de expansão do campo da moralidade e de suas definições de humanidade” (LIMA, 2016, p. 308).

O *hôxwa* era a abóbora, o espírito da abóbora que virou gente. O *hôxwa* não é do *mêhĩ*, ele é do *mekarõ*. O *hôxwa* não é pajé, ele é espírito, que o *mêhĩ* que era pajé viu e aprendeu com ele. Porque antigamente as plantas e os animais falavam. As plantas têm alma, elas são gente, têm fala. A gente é que não entende mais, só quem é pajé.

Vocês vêm aqui fazer estudo, são estagiários, querem aprender. Ficam vendo as mulheres fazendo tiririca, ficam vendo as mulheres furando tiririca, fazendo o tucum, enfiando na semente. Perguntam como colhe tiririca, qual o tempo que dá, tiram fotos. Aí chega lá no mundo dos *cupê* e fala tudo, mostram as fotos. As fotos são a prova de que você foi lá e aprendeu.

Mas será que você vai entrar no mato e tirar tiririca? Ir afastando o mato com o pau pra não se cortar? Será que você sabe furar ela, ficar com os dedos

todo ralado? Será que você sabe enfiar o *tucum*? Sabe nada... Pra aprender sobre aquele pé de coco ali, você tem que entender a imitação dele, a fala dele, a cultura dele. [E começou a contar a história de cada planta que tinha no quintal dele, de onde elas vinham. A laranja da Embrapa, o jenipapo de Itacajá, o oiti que era dali mesmo...]

O *hôxwa* é a imitação das plantas. Cada planta tem seu jeito, sua imitação. O *hôxwa* não é pajé, é espírito. Das plantas, das folhas, dos frutos. Cada um tem seu jeito, tem sua imitação.

O *hôxwa* também é abelha, abelha que gosta de namorar a flor do milho que nasce. Que gosta de namorar com a nossa mão quando ela tá doce, melada. Abelha que vai no vento, que vai indo longe...

A planta tem vento, tem respiração. A raiz dela fica embaixo da terra, mas quando ela cresce o vento bate, ela balança, tem movimento. [Neste momento, Getúlio abre os braços e se balança, imitando um dos movimentos dos *hôxwa*]

Planta sem galho, sem vento, sem movimento é planta que não cresce, que fica embaixo da terra. A imitação dos *hôxwa* é a imitação dos galhos das plantas, que balançam quando o vento bate...(Getúlio Kruakraj Krahô apud LIMA, 2016, p. 321)

Antes de entrar no *kà*, quando o dia começa a virar noite, todos os *hôxwa* cruzam o pátio, se reunindo na casa a oeste da aldeia, onde vão se pintar. Ninguém pode estar presente além deles, o processo de transformação é oculto (LIMA, 2016, p. 304). Diferente dessa descrição de Lima - visto que a autora participou de Festas da Batata em aldeias diferentes da Manoel Alves Pequeno - nos anos que participei da Festa da Batata nessa aldeia, a pedido dos fotógrafos, Ismael Ahpracti realizou esse momento não à noite, mas à tarde, em função da luz, segundo eles para que as fotos saíssem melhor. Inclusive no momento que os *hôxwa* estavam se pintando, uma pessoa entrou e pediu para o Ahpracti se apressar, porque já estava ficando tarde. Este momento de transformação não foi oculto, foi realizado no quintal da casa de Ahpracti, à vista dos presentes. Em 2014, um enorme grupo de *hôxwa* deu um show à parte, em outros anos (2015 e 2019), em menor quantidade, eles dividiram esta “cena” com os/as visitantes palhaços/as.

Em 2015, os/as palhaços/as que viajaram em caravana para o ritual, neste momento dos *hôxwa* “se transformarem em planta”, perguntaram ao Ahpracti se era ali que eles iriam se vestir de palhaço/a e brincar com eles. Ahpracti permitiu e assim eles/as se vestiram e se pintaram junto dos *hôxwa*, colocaram seus sapatos, roupas coloridas, narizes e ficaram escondidos na casa de Ahpracti, para não chamar atenção do público, enquanto os *hôxwas* entraram para a brincadeira no *kà*. No final, quando os *hôxwa* terminaram a brincadeira, os/as palhaços/as entraram no pátio e fizeram sua apresentação.

Já em 2018, os palhaços/as visitantes se apresentaram primeiro, e os *hôxwa* ficaram junto de Ahpracti, na sua casa, esperando. Choveu e Ahpracti disse que nos próximos anos iria fazer a festa em junho, porque não chove. A chuva parou e ao retornar, os palhaços/as trocaram de roupa, se pintaram como os *hôxwa* e voltaram para o pátio central, juntos dos *hôxwa*. Vale ressaltar que, em função da grande quantidade de visitantes *cupẽ*, os Krahô da aldeia Manoel Alves Pequeno, a mais próxima da cidade de Itacajá, de mais fácil acesso e justamente onde mora o líder *hôxwa*, decidiram alternar os anos, ou seja, a realização do *Jât jô pĩ* com a presença de visitantes *cupẽ* e sem a presença de visitantes *cupẽ*. Este ano de 2019, por exemplo, a tora de Batata foi realizada apenas entre os Krahô e organizada pelo senhor Getúlio Kruakraj.

Destaco que os *hôxwa* entram no *kà* em fila, seguindo e imitando o líder, os mais velhos vão à frente e os mais novos atrás, os *crare* (crianças) são os últimos (ver figura 9). Os *hôxwa* não falam e nem cantam, suas ações são baseadas na expressão corporal, nos gestos e movimentos. A imitação é feita à maneira do *hôxwa* aprendiz, ou seja, cada *hôxwa* imprime a brincadeira ao seu corpo e suas próprias características à brincadeira.

**Figura 9-** *Hôxwa* entrando no *kà*, 2014



Fonte: Ana Carolina Abreu.

Assim, o corpo é o canal máximo de sua expressão, de suas emoções, de sua lógica (ilógica) e de sua graça. O *hôxwa* “atua” com o corpo e com a capacidade de ver o mundo ao contrário. Eles apresentam uma série de esquetes cômicas, em círculo, rodeando a fogueira; o grupo entra pelo pátio, se apresenta, sai pelo caminho radial e depois volta novamente, o que se repete por cinco ou seis vezes.

O grupo que marca as entradas e saídas dos *hôxwa* é formado pelo *parxô* (croá) e o *crô* (rama), são eles os que tocam o *coité* (maracá). O mestre do croá, com seu maracá, geralmente interage com o mestre dos *hôxwa*. As *hõkrepoj* (cantoras da batata) e grupo *hàcre* (gaviãozinho) também ficam no pátio. Eles possuem uma *krure* (flauta) para acompanhar os *hôxwa* e só eles podem usá-la, trata-se de um direito ligado ao nome pessoal (LIMA, 2016, p. 305).

Segundo Tadeu Cajhy Krahô (in LIMA, 2016, p. 317) “O *hôxwa* não fala com a boca. Fala com a cena. A cena é a imitação. Com a mão, com o corpo”. Essa é, segundo Ismael Ahpracti, uma das duas maiores diferenças entre os palhaços/as *cupẽ* e os *hôxwa*: a fala, ou melhor dizendo, a sua ausência.

O palhaço *mẽhĩ* é diferente, muito diferente porque não faz aqueles movimento igual a como que eu vejo como os palhaço *cupẽ* que faz, né? Palhaço que grita, que faz aquele movimento gritando, sei o quê, falando, mas, os *mẽhĩ* 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).

A segunda diferença é a prática de “passar o chapéu”. Segundo Ismael Ahpracti, isso não existe no meio dos indígenas, na aldeia não se faz isso: “não sei se é por causa que o índio é pobre, não tem dinheiro, não tem nada”. Ele afirma que os indígenas só têm comida e que não tem como eles levarem comida para assistir a brincadeira do *hôxwa*: “Vai levar comida? Farinha, arroz, não sei o que? Acabar de assistir, entregar também pro *hôxwa* pra modi dividir com aqueles que tão brincando, eles não vão fazer isso, não pode. Agora, o *cupẽ* tem *poré* (dinheiro) pra poder fazer isso”.

No item intitulado *Nem palhaços/as, bobos/as e nem bufões/bufonas*, aprofundarei as discussões sobre o que aproxima e o que diferencia os/as palhaços/as ocidentais (*cupẽ*) dos/as *hôxwa* e *llamichu*, bem como dos diversos cômicos/as rituais presentes em diversas culturas. Justamente o comércio é um fator que não faz parte destas práticas cômicas rituais. Não se trata de uma profissão, mas de uma função social, recebida ao nascer, aprendida e transmitida ao longo de uma vida, de geração para geração, voltada para a reposição dos valores dos modos de viver e existir Krahô, diferente da formação do palhaço/a ocidental, forjada no seio de uma sociedade capitalista, classista, cristã, cuja comercialização é a base fundamental para a sua sustentação econômica. Os objetivos a serem alcançados pelos cômicos/as rituais são outros, não se trata de se expor e vender a si próprio como um produto artístico, inserido em

um espetáculo comercial, um número, um solo, até porque os/as cômicos/as rituais raramente estão sozinhos/as.

Ao final, chamo a atenção que esta é uma função social, recebida e realizada também por mulheres, embora eu não tenha visto nenhuma mulher *hôxwa* em nenhuma Festa da Batata que participei. Entretanto, tive a honra em conhecer a Rosinha (ver figura 10), a única mulher *hôxwa* da aldeia Manoel Alves Pequeno, que, em função da idade e da saúde, não brinca mais no *kà*. Importante ressaltar que a *hôxwa* Rosinha Teptyc é esposa do senhor Secundo Xicun, um dos fundadores dessa aldeia, já falecido. Secundo e Rosinha são avós de Renato Yahé Krahô, amplamente citado nesta tese. Em vista da situação encontrada, ou seja, a quase inexistência de mulheres *hôxwa* na atualidade, pode-se concluir que as relações de nomação têm um papel fundamental na transmissão e circulação do saber, como poderá ser visto no tópico *Como se tornar um/a hôxwa?*

**Figura 10-** *Hôxwa* Rosinha Teptyc na IX Feira Krahô de Sementes Tradicionais, 2013



Fonte: Ana Carolina Abreu.

### 3.2.2 *Llamichu e nacaq*

Entre os naturais de Puquio, cidade localizada na cordilheira andina peruana, capital da província Lucanas, na região de Ayacucho, ao centro do Peru, surgem os *llamichu* (ver figuras 11 e 12). A cidade possui quatro *ayllus* principais (Pichqachuri, Qayao, Chaupi e Qollana) e seus moradores têm orgulho em se apresentar dizendo a qual deles pertence. Na

escola, os/as moradores/as de Puquio aprendem como primeira língua o castelhano, entretanto, seu idioma ancestral é o quechua. Nos anos cinquenta, 70% da população falava a língua, atualmente existem dois movimentos: o de perda do idioma e o de salvaguarda do mesmo, os *llamichu*, por exemplo, só falam em quechua.

**Figuras 11 e 12 - Llamichu e Nacaq, Puquio, Peru, 2016**





Fonte: Ana Carolina Abreu.

A *Sequia Tusuy* (Festa da Água), uma das mais importantes festas do calendário andino, tem normalmente a duração de sete dias e acontece entre os meses de agosto e setembro. Trata-se tanto do profundo agradecimento da comunidade aos *apus* e *wuamanis* pela água recebida, pelo plantio e pela colheita, quanto do pedido para que na próxima sementeira eles sejam presenteados com ainda mais água (sangue que desce das montanhas, pelas acéguas) e mais frutos.

Os *llamichu*, cômicos andinos, representam as comunidades de pastores que vivem nas terras mais altas, são os filhos do *apus* enviados por ele para informar sobre os cumprimentos dos princípios e normas da cultura andina. Aparecem vestidos de lã de lhama e sua máscara é o coro da cabeça do animal. A palavra *llamichu* deriva de lhama e *ichu* é o pasto da puna, seu principal alimento.

Como afirma Arguedas, os *llamichu* personificam as lhamas, “*representan a los pastores y a las propias llamas*” (ARGUEDAS, 1964, p. 248) e de maneira satírica, representam o que o mito os permite pensar, ou seja:

*(...) los apus son los padres que viven en los nevados y de los nevados vienes los llamichu con el encargo dado por los nevados, por los apus, para que los llamichu vean y observen, que las normas de los padres están siendo cumplidas por los hijos, entonces ellos tienen el encargo de felicidad a quienes están cumpliendo con las obligaciones del miembro del ayllu y tiene la obligación de reprochar de castigar y de burlarse de las personas que no están portándose como deberían portarse los hombres y mujeres de un ayllu. Esa es la función principal de los llamichus (...)* (MONTROYA, 2018).

Arguedas (1964, p. 257) sinaliza que depois do primeiro *Angoso*, durante a *Picantada* (momentos da festa que serão aprofundados posteriormente), os *llamichu* aparecem a galopes, lançando de maneira divertida às pessoas da comunidade imprecações a gritos. Imprecação é um desejo intenso de que algo ruim aconteça a alguém, em outras palavras se trata de “rogar uma praga”. Em acordo com Arguedas e Montoya, afirma Juan Francisco Tincopa na revista *Mirador Chanka* (2016):

*Los llamichu representan la consciencia ancestral que revolotean con el humor propio del runa quechua, acosando a todos y a cada uno (...) con la implícita intención de alborotar las mentes de los hermanos aculturados y estimular la memoria ancestral, expresándose en un tono muy resuelto y casi ronco, jugueteando con bromas que frecuentemente desnudan la vergüenza de los hijos de los ayllus que se niegan a sí mismos (...)* (TINCOPA, Juan. F. C., 2016, p. 4).

Para exemplificar, Montoya contou que em 1974 foi interpelado pelos *llamichu* na festa, junto a jovens estudantes de Antropologia. Entre eles os brasileiros Felipe Lindosso e Maria José Silveira que haviam recebido asilo político no Peru em função da ditadura militar no Brasil. Um dos *llamichu* lhe disse em quechua:

*Carambas que bien, tu no sabes, tal vez no me reconocerás, pero, tu eres mi hijo y veo que has progresado mucho porque ya tienes unos lentes, pareces doctor, pareces profesor, pero tienes que reconocer que todas las personas que viven aquí, viven gracias a nosotros, ustedes son nuestros hijos* (MONTOKYA, 2018).

Quando eu voltava caminhando para a praça de Pichqachuri em 2016, também após o primeiro *Angoso*, um grupo de *llamichu* passou por mim e pelo professor Alejo Quispe Licla, puquiano, filho de comunero e comunero do bairro de Pichqachuri. Um deles disse a Quispe em quechua, que me traduziu: “*Al año estará vivo, que será, quizás no llega al año*”. Rimos muito dessa “praga rogada” pelo *llamichu* que alertava Quispe de sua possível morte antes mesmo do ano terminar. O senhor Jorge Tincopa, irmão de Juan Tincopa, também do *ayllu* de Pichqachuri, passou por situações parecidas:

*(...)me conoces, si yo soy tu padre y he vendido mis llamas, mis alpacas para hacerte profesional”, me jodan por todos lados. Entonces, a veces... yo he sido diputado, esa fecha me viene como...en la Sequía, los que me conocen, pucha madre, entonces me dicen “diputado, había llegado nuestro*

*diputado, por nosotros es diputado” y me dice en quechua que quiere decir “del cuco debe plata que gasta, que gana ...si quiere una partecita que nos invite”, y me arrastraban a la tienda para invitarle cosas, osea, ese tipo de comparaciones o metáforas de lisonjas son lindas de ellos y por quechua, no? El dominio del quechua (TINCOPA, Jorge, 2016).*

Reafirma Jorge Tincopa que os *llamichu* são a expressão do homem andino, “*el personaje del hombre andino*” e que eles usam a máscara porque na festa dizem às pessoas “*tus frescas y en quechua, lo que no puede decir ahí por N razones, de la aculturación, de la cuestión histórica opresiva hacia ellos, todo lo que hay, un acumulo de cosas*”, então eles o fazem (as críticas) em tom de broma: “*mil cosas de lisonja, pero la sátira de ellos, bien elegantes, es genial*”. Tincopa, com grande entusiasmo, disse que os *llamichu* são espetaculares, que eles realmente fazem as pessoas rir e que se trata de um teatro aberto onde as pessoas gozam e “*los que entienden en quechua y los entienda gozan porque no se quedan callado, los reprochan, los hablan, responden*”.

Pude vivenciar esses diversos diálogos entre os *llamichu* e os/as moradores/as dos *ayllus*, que respondem também em tom de broma, como diz Tincopa: “*se agarran en quechua*” e se pode chegar a uma importante reflexão “*el día que se pierda el quechua ya no hay llamichu, ya sabes que es la esencia de tu tesis*”. Também fui “vítima” dos chistes dos *llamichu* e como se verá na etnografia da festa, só fui saber o que os *llamichu* me disseram depois que minha professora fez a tradução dos vídeos da pesquisa de campo. Meu parceiro de viagem, Victor Illizarbe, que fala e compreende o quechua, aparece rindo nesses momentos, por isso ele pouco conseguia me traduzir ao vivo o que os *llamichu* diziam.

Sobre a vestimenta dos *llamichu*, veja os detalhes, a começar pela roupa, que me foram revelados por Quispe (2016), quando voltávamos para a cidade, desde o campo, após o primeiro *Angoso*:

*El lenguaje no es solo un instrumento, el lenguaje es todo, ¿no es cierto? Entonces uno te transmite... ¿Qué crees que viene? “Este es bien tradicional, sí?” Sí, pero porque viste así? ¿Por que crees? Los llameros, los representan al personaje típico de la altura, donde se crea más el ganado de la llama, de la alpaca. “Ah, de ahí viene”. Por eso la máscara todo eso, porque ellos viven ahí, hacen su ropa, se visten así, ¿cierto? A diferencia de un nacacho. “Que es extranjero”. Claro. Ellos se visten con lo que producen, ¿que cosa producen? Producen lana de alpaca, de oveja, de llama, ¿no? Eso es. Las hogas que lleva es porque es parte de su trabajo, con las hogas carga la llama y con la llama viaja. (...). Los pantalones son balletes, la balleta es un pantalón tejido de la lana de oveja, tiene dos caras. (...) Su bolsa hecho de lana de alpaca, su sogá igual. Chuspa, se llama la*

*bolsa grande, hay la más chiquita que es pisca para llevar la coca y antes era con su zapato hecho de cuero de llama, alpaca. (...) Esa campana es la campana que lleva la llama en el viaje, que los incas antes o la gente indígena de la altura va de viaje con su llama a traer diferentes cosas para lá. Hacer intercambio de la lana con maíz, las llamas son las que van adelante con la campana, ese es el llamero creador de llamas. A la campana es la que le pesa más. Ahora la bolsa ya no es de la lana, es de plástico (QUISPE, 2016, grifo meu).*

Vale ressaltar que um *llamichu* quando vê o outro vestido de outra maneira faz muitos *chistes* e *bromas* porque, segundo Quispe, todos deveriam usar a vestimenta tradicional. Entretanto, afirma o comunero e mestre *llamichu* do bairro de Pichqachuri, Antonio Lucuica, que hoje em dia é muito caro ter a vestimenta típica dos *llamichu* feita de couro de lhama. Poucas pessoas têm condições de pagar por ela, o que resultou em uma transformação/adaptação ao longo dos anos, mas que os acessórios, a graça, os chistes em quechua, continuam os mesmos.

**Figuras 13 e 14-** *LLamichu* com a vestimenta típica, Puquio, Peru, 2016





Fonte: Ana Carolina Abreu.

Lucuica (2016) também me contou que é *llamichu* desde pequeno, que começou ao lado de seu irmão Fortunato, à época com 12 anos. Fortunato foi morto pela violência política, nos anos 1980. Ele disse que ser *llamichu* é um trabalho duro, que acontece muitas vezes de eles caírem na água no som dos foguetes e terem de carregar a vestimenta pesada, encharcada durante toda a festa. Os *llamichu* se assustam com os foguetes, por que eles desconhecem tudo o que é ocidental, da cidade, tudo o que não é da natureza, que não pertence à serra, às terras altas (ver figura 15). O presidente do *ayllu* de Pichqachuri convidou Lucuica e o ajudou no transporte para que ele participasse da *Sequia Tusuy* em Lima, ali o conheci, no dia 7 de julho de 2016 e nos reencontramos em agosto na *Sequia Tusuy* em Puquio no mesmo ano. Em 2017 ele passou o cargo, foi cargonte da festa<sup>16</sup>, onde tive a honra de viver e participar deste importante momento de sua vida, de sua esposa e filhos junto de sua família.

---

<sup>16</sup> Homens e mulheres, escolhidos em assembleia comunal, dentro de cada *ayllu*, durante a *Sequia Tusuy*, responsáveis por financiar e ajudar na organização da festa do ano seguinte.

**Figura 15-** *Llamichu* assustados com os foguetes, Puquio, Peru, 2017



Fonte: Ana Carolina Abreu.

Ao final, afirma o professor Chamana (2016), como se verá ao longo dos jogos, os *chistes*, as imprecizações, as brincadeiras, as críticas e as mensagens em tom de broma dos *apus* e *wamanis* às pessoas que não estão cumprindo com as normas e princípios da cultura andina, feitas pelos *llamichu*, acontecem no “aqui e agora”, ou seja, com quem está presente, por exemplo se o prefeito estiver na festa “*hagan mofa de él, pero sin la presencia de él no hacen ellos. (...) La imitación, la risa es con quien está (...)*”.

Vale ressaltar que essas ações cômica-críticas também são destinadas não apenas aos seres vivos, mas também aos “não vivos”, por que a cultura andina, como disse Quispe é mágica: “*le damos vida a todo, nada está muerto*”. Por isso o respeito a água, a terra, ao ar, ao sol, as pedras e a convivência harmônica entre todos, ou seja, “*en la filosofía del pensamiento indígena no objetivamos y no hay un punto de vista egocéntrico del hombre, (...) todos somos iguales, todos somos hermanos y hay un equilibrio, eso sería, el respeto al apu, al wamani (...)*”. Em suma, os *llamichu*, filhos e mensageiros dos *apus* e *wamanis*, cumprem na festa a função de lembrar a cada um que lhes cruza o caminho, satiricamente, o lugar de onde veio, as raízes, os valores andinos de sua cultura que não devem ser esquecidos, perdidos e sim revividos e valorizados.

O riso como dispositivo cultural, crítico e educativo, um riso que ensina, mas um ensinar freiriano, visto que os *llamichu* sabem muito bem que ensinar exige o que preconiza Freire: alegria, esperança, curiosidade, liberdade, respeito aos saberes da comunidade,

criticidade, estética e ética, corporalização das palavras pelo exemplo, risco, reflexão crítica sobre a prática, reconhecimento, consciência do inacabamento, humildade, apreensão da realidade, convicção de que a mudança é possível, generosidade, segurança, comprometimento e disponibilidade para o diálogo.

Os *Nacaq* fazem a paródia “*de las personas deshumanizadas (se pintan el rostro con el negro del hollín)*” (TINCOPA, Juan. F. C., 2016, p. 4) que eram os capatazes nas minas ou nas fazendas. Arguedas narra que os *nacaq* simulam marchas militares, execuções e degolações (ARGUEDAS, 1964, p. 257). Montoya me contou em entrevista que em pesquisa de campo ele perguntou para um *nacaq* por que razão ele estava pintado de negro, o *nacaq* respondeu que era porque ele vinha do país mais longe do mundo e que o país mais longe do mundo era a África, que na África todos eram negros e que eles só falam em castelhano, não entendem nada do que falam esses “índios brutos”, estes “cholos” (referindo-se aos *llamichu* e ao quechua) e finalmente que eles vestem as botas dos policiais e usam uma espada de madeira ou de cactos porque é a espada do abuso e da morte (ver figura 16).

**Figura 16-** *Nacaq*, Puquio, Peru, 2017



Fonte: Ana Carolina Abreu.

A réplica é feita pelos *llamichu* que só falam em quechua e não entendem nada do que falam os *nacaqs* “gringos estrangeiros sem vergonhas”. Trata-se, portanto, de uma “representação” do mito e ao mesmo tempo a “recriação” do mito antigo, porque aparecem de

um lado os espanhóis como estrangeiros que vem de longe, “*ellos no tiene en la cabeza ni idea de donde esta España ni donde está África, pero suponen que África es el lugar más lejano y desde ahí vienen esos bandidos españoles que ha venido a hacernos daño en la historia del país*” (MONTROYA, entrevista, 2018, p. 3). O encontro na festa entre os *llamichu* e os *nacaq* é um embate simbólico das relações de poder que revelam os abusos históricos a partir do confronto teatral, jocoso e escarecedor que fica a cargo da criatividade desses atores sociais ao vivenciar na festa esses “personagens”, ao cumprirem na festa sua função social. Em meio à *Sequia Tusuy*, os *llamichu* botam os *nacaq* para correr. A oposição também se encontra nos timbres vocais, não por acaso a voz dos *nacaq* é fina, agudíssima e se contrasta com a voz dos *llamichu*, forte e quase rouca.

Perguntei ao professor Quispe (2016) se os *nacaq* e os *llamichu* sempre existiram e ele disse que os *llamichu* surgem “*mucho más antes*”, porque os negros e negras escravizados/as nas fazendas, principalmente na costa peruana, vão surgir depois da invasão espanhola e os *llamichu* representam ao autóctono, “do lugar”:

*(...) siempre, miles de años acá nosotros vivimos, entonces pienso que los llamichu siempre estuvo aquí, mucho más antes, porque el llamichu representan al poblador alto andino, su oveja, entonces participa en la fiesta del agua, el nacacho viene de la costa, de las haciendas, entonces, te das cuenta de como la Sequia reúne a todos, no excluye, no es cierto? Reúne y se hace un encuentro ahí* (QUISPE, 2016).

Para exemplificar esse enfrentamento, disponho de uma “cena”, das muitas que vivenciei na festa. O *nacaq* estava vestido com o uniforme das pessoas que trabalham nas empresas de mineração, tinha uma capa, um capacete na cabeça, óculos escuros, o rosto pintado de negro, um pau de madeira enorme nas mãos cuja ponta tinha um grande pedaço de cacto, cheio de espinhos, causava medo. O *llamichu* corajoso gritou para o *nacaq* em quechua: “*Imataq kay, yana, yana kasqa, morsilla, morsillam kay, qanratayá (que cosa es esto, bien negro había sido, esto debe ser morsilla, morsilla, este sinvergüenza pues)*”. Segundo a professora de quechua, Fanny Aurea Ccoyllo Sulca, *morsilla* é um chouriço, um produto comestível, preparado com o sangue de um animal que foi morto, colocado normalmente nas tripas de porco que são mais grossas e reservadas para consumir. Todos ao redor riram muito, do *llamichu* comparar o *nacaq* matador a um chouriço. O *llamichu* saiu correndo com certo medo de levar uma paulada de espinhos e foi dançar junto da *capitana* e da milícia.

O professor Chamana (2016) afirma que esse enfrentamento acontece porque um é

serrano (*llamichu*) e o outro *costeño* (*nacaq*) e que o *costeño* sempre quer se sobrepôr, fazer melhor que o serrano. O serrano não pode ser melhor que o *costeño* e enquanto o *nacaq* entra para matar, visto que *nacaq* significa o que mata; o *llamichu* entra para fazer rir, representam os lhameros que vivem nas altas punas e baixam somente para essa festividade, para distrair, recrear o mundo (ver figura 17). Entretanto, sinaliza o professor Chamana em acordo com o professor Quispe, ambos estão variando o sentido de seu comportamento, suas atitudes.

**Figura 17-** Jovens *Lamichu* e *Nacaq*, Puquio, Peru, 2017



Fonte: Ana Carolina Abreu.

Os *llamichu* mais jovens aproveitam para entrar nas lojas e pegar coisas, inclusive roubar ou aproveitar-se da mulher de alguém para lhe dar um beijo, forçando a comicidade no âmbito sexual “*de la morosidad del espectáculo y no salen de ahí, entonces van distorsionando*”. No caso dos *nacaq*, apareceram “*el maricon y la maricon*”. Segundo Quispe, antes os *nacaq* eram somente homens, depois apareceu uma *nacachito* que era seu filho e depois apareceu o *nacacho* mulher, feito por um homem, que representava as mulheres negras escravizadas na costa peruana, “*hasta ahí estaba bien*”, até que os *nacacho* resolveram se vestir de gringa, com o rosto pintado de negro e a peruca loira, com minissaia, mudando a mensagem que a comunidade quer passar, distorcendo a comicidade, do conflito com os *llamichu*, usando de piadas preconceituosas, que imitam os jovens e os personagens da

televisão.

Em suma, a comunidade está atenta às mudanças que vem acontecendo na festa ao longo das décadas, percebendo o desaparecimento de alguns “personagens” como o *huamanguino* e o *gañán*, refletindo e discutindo sobre essas transformações e buscando salvaguardar a mesma e sua estrutura, bem como o interesse dos jovens. Ao meu ver esse interesse é radiante e crescente, visto a quantidade de jovens na festa e a aproximação das escolas com a festividade e tudo o que ela significa na vida das pessoas da comunidade que, sem dúvida, está em ascensão, fazendo presença não apenas nos meses que ela acontece mas, ao longo do ano escolar.

### 3.3 EU: TORA DE BATATA

**Descrição:** Peça aos/as participantes para caminharem pelo espaço. Que eles/as prestem atenção na sensação de pisar no chão descalços, no equilíbrio e peso dos seus próprios corpos. Que eles/as percebam como se movimentam o joelho, a coluna, os ombros, o pescoço, e outras partes do corpo nessa ação de caminhar. Peça para que eles/elas imaginem que seu corpo é uma árvore. Na sequência peça para que eles/as caminhem sentindo o aumento do peso sobre o seu corpo:

Caminhem como se vocês estivessem suportando 60 kg  
Caminhem como se vocês estivessem suportando 80 kg  
Caminhem como se vocês estivessem suportando 120 kg  
Caminhem como se vocês estivessem suportando 150 kg  
Caminhem suportando apenas o peso do seu corpo

### 3.4 NÓS: CORRIDA DE TORA

**Descrição:** Formem duplas com os/as participantes. Faça uma corrida, um/uma participante é o/a *mēhĩ* corredor/a e o/a outro/a o/a *Jàt jō pĩ* (tora da batata). O *mēhĩ* corredor participante vai carregar a tora, na próxima rodada, trocam-se os “papéis”.

**Varição:** Formem trios. Dois (duas) *mēhĩ* corredores/as carregam juntos/as o/a participante que está personificando a *Jàt jō pĩ*.

**Instrução:** Dê alguns minutos para os/as participantes testarem maneiras distintas de segurar e carregar o colega, antes de dar início à corrida. No final das corridas, coloque em foco o/a corredor/a “vencedor/a”. Lembrando que a ideia é estimular os/as participantes a se

divertir e não a competir.

**Criação dos jogos (3.3 e 3.4):** Em agosto de 2018, quando eu medieei no curso de Licenciatura em Teatro da UFT a disciplina Seminários Interdisciplinares V, pedi como trabalho final que a turma se dividisse em dois grupos e que escolhessem um povo indígena do estado do Tocantins para aprofundar os estudos e criar e mediar jogos e brincadeiras que revelassem aspectos importantes dessas culturas. Um dos grupos escolheu a corrida de tora e o povo indígena Xerente, convidou Edmar Xerente, um estudante do curso, para participar e descobrimos ali as diferenças e as semelhanças entre a corrida de tora Krahô e Xerente. Esses aquecimentos foram criados pelos/as estudantes do grupo composto por: Fabrício Carvalho, Quelen Guedes, Eliete Carvalho, Jhébica Cunha e Vanessa Quintiliano. Acrescentei o peso específico das toras no jogo, você verá o porquê logo abaixo.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Segundo o indígena Ronaldo Xyký Krahô (apud ALBUQUERQUE, 2014c, p.54), antes de toda corrida de tora os homens cantores vão à casa da pensão, ou seja, à casa da menina *wýhtý*, para chamar os homens para buscar a tora e correr. Segundo a indígena Matilde Caxêkwýj Krahô (2014b, p. 159), a história de *wýhtý* se inicia com a festa de *wýhtý*. Nessa festa a comunidade se reúne no pátio para escolher uma menina ou um menino de uma família. Quando essa criança é escolhida, a comunidade se dirige até a casa da pessoa, conversa com a família da menina ou menino escolhido e pergunta se eles podem fazer o *wýhtý*. Se a família aceitar, a comunidade volta ao pátio e marca o dia que se iniciará a festa. Enquanto durar o *wýhtý*, a criança escolhida não pode namorar até ficar adulta, momento em que termina o *wýhtý*. A mãe dessa pessoa não pode falar mal de ninguém, a casa vira uma pensão e qualquer *měhĩ* ou *cupě* pode ficar lá, dormir, almoçar, permanecer quantos dias quiser.

Na sequência todos os homens vão no mato onde ficam as toras, às vezes perto ou um pouco longe da aldeia. De lá eles as carregam, correndo de volta para a aldeia.

Qualquer partido pode ganhar. Ganha quem chega primeiro com a tora na aldeia, dá três voltas com a mesma e deixa na casa da pensão. Os partidos são do inverno e verão que disputam um com o outro. Não só os homens têm os partidos, mas as mulheres também. (...) Quem é bom para correr vai ajudar seu partido a vencer a corrida (XYKý Krahô apud ALBURQUERQUE, 2014c, p. 54).

Sobre a corrida de tora das mulheres, para a indígena Sandra Crahwýj Krahô, as mulheres que correm com a tora são divididas nos partidos do verão e do inverno. As

mulheres não cortam a tora, os homens cortam as deles e as delas, e avisam quando ficam prontas, enquanto isso “(...) as mulheres já vão se arrumando, passando urucum no corpo e quando está de tarde então todas as mulheres e meninas saem para buscar a tora, (...)” (Crahkwỳj Krahô apud ALBUQUERQUE, 2014c, p. 142).

As toras normalmente pesam entre 60 e 80 kg, vai depender do tipo de festa que está acontecendo. A corrida com a tora de batata, que acontece no ritual *Jàt jō pĩ* (Festa da Batata), momento do ano em que todos os *hōxwa* da aldeia se reúnem para “brincar” no *kà* (pátio) é a mais pesada, seu peso gira em torno de 120 e 150 kg, somente os *hōxwa* cortam e preparam a tora da batata e apenas os homens correm com ela.

#### **Comentário:**

Pela noite foram surgindo ideias de como poderia ser. Rolou. E ainda convidamos um colega de curso para nos ajudar na roda de conversa, que é também Xerente. A aula fluiu de forma prazerosa e natural. Acredito que não só pela nossa segurança com o conteúdo, mas pelo prazer de estar fazendo e ter algumas ferramentas em nossas mãos, recém recebidas nas aulas de Seminários V (FABRÍCIO, setembro de 2017).

#### **3.4.1 Pàrti ou Jàt jō pĩ**

O *Pàrti* (“tora grande”) ou *Jàt jō pĩ* (“tora da batata”) como dito anteriormente, é “uma das principais festas do povo Krahô (...) um evento grandioso e importantíssimo” (YAHÉ, 2017, p.50). Para Luciano Caprã “A festa de batata é a festa tradicional Krahô” (in ALBUQUERQUE, 2012, p. 23) e conforme Zé Miguel Cõc, o “*Pàrti* é um *amjĩkĩn* grande (...) é do *Wacmējê*” (in LIMA, 2016, p. 238). Trata-se do ritual, que dentre outras características, revela a relação entre os/as *hōxwa* e a fertilidade das plantas cultivadas.

A finalidade do ritual é a de celebrar, determinar a troca dos partidos (*Catàmjê* para o *Wacmējê*), a mudança da estação do inverno para o verão (ARAÚJO, 2015). Segundo Lima (2016, p. 233), a passagem das estações (chuvas do inverno para o tempo seco do verão) está associada à cerimônia do ciclo de vida da batata-doce, ciclo ritual extenso, que conta com “cantos” e “danças” que também operam como marcadores-temporais (do dia, da tarde, da noite, da madrugada, do amanhecer) como se verá ao longo da tese.

Afirma a antropóloga (2016) que o verão é o tempo ideal tanto para colher quanto para plantar a batata-doce, no período entre os meses de abril e agosto. O plantio deve ser na lua cheia, de modo que cresça grande e redonda, geralmente pouco tempo depois da colheita, pois a batata-doce se conserva embaixo da terra (LIMA, 2016, p. 157-158). Para Tadeu Cajhy,

não só a água é dona do plantio, mas também a lua: “o resfriado da lua faz bem para a terra” (CAJHY in LIMA, p. 158).

Entretanto, desde a imposição de uma lógica de desenvolvimento que privilegia o agronegócio, afirma Lima (2016), como a produção da soja transgênica, introduzida ao norte do Tocantins, o povo Krahô e os pequenos produtores rurais da região vêm sofrendo com a contaminação do ar, da terra e da água dos rios, em função dos agrotóxicos utilizados na produção do cereal e na lógica de desenvolvimento que privilegia o agronegócio.

Vale ressaltar que os/as *Wacmêjê* são homens e mulheres que pertencem a essa metade, a esse partido que trabalha, administra e organiza os rituais, dentre outras atividades, nessa época do ano, onde

o sol esturrica as folhas, cascas e peles, deixando o céu inflamado pelo poente vermelho alaranjado. (...). É o período de estiagem, a terra desseca e vira areia, a tortuosidade e aparência ressecada dos troncos espetam os olhos. A vegetação arde, pois é também o tempo do fogo. Impressionante a rapidez e o vigor com que os brotos novos aparecem após a queimada! Aos poucos, os diferentes tons de verde substituem a cinza, o rebrotar é seguido pelo colorido da floração, e o Cerrado vai se transformar em um verdadeiro jardim (LIMA, 2016, p. 237).

Vale lembrar que idealmente, são as mães e irmãs dos *hôxwa* que plantam e colhem a batata-doce que será distribuída na festa. Para Lima (2016), a colheita é um ato de apropriação, se trata de arrancar algo que se cria como um filho para comer e com esse filho não se pode brincar, mexer, se não ele fica com raiva e não cresce: “se a agricultora não cuida das cabeças-filhos de batata, a Batata pode se vingar, vai embora e não mais vai “dar” para ela” (LIMA, 2016, p. 173). As plantas cultivadas não “nascem” simplesmente, elas brotam para alguém.

Outro detalhe, quem planta a batata-doce também precisa fazer resguardo, por exemplo, essa pessoa não deve comer tatu-peba, pois se isso acontecer, o tatu vai atrás das batatas novinhas, caçando-as e desenterrando-as com suas unhas pontiagudas (LIMA, 2016, p. 166). Ainda se tratando de resguardo, a batata-doce sem *ihhóc* (leite), bem seca, assim como a variedade de milho, é o principal alimento consumido nos resguardos de parto e furação de orelha dos jovens rapazes iniciados que têm como objetivo secar o sangue e demais secreções decorrentes desses processos (LIMA, 2016, p. 168).

A Festa da Batata ocorre praticamente todos os anos e participam da festa os/as moradores da aldeia, além de indígenas de outras aldeias que são convidados/as. Os sentidos

do ritual vêm sendo constantemente reinventados em diversas aldeias, não somente na Manoel Alves Pequeno. Isso tem acontecido particularmente no contexto do contato, como afirma Lima (2016, p. 239) e se verá ao longo deste trabalho, em função da diminuição da caça e do cultivo nas roças; da transformação da alimentação e do aumento da dependência em relação aos mercados; da nova dinâmica de realização dos rituais através de projetos; da forte presença de visitantes, fotógrafos/as, antropólogos/as e palhaços/as, que chegam em caravana, ensaiam seus números, se apresentam durante o ritual, etc.; e, sobretudo, de uma nova temporalidade que emerge, descolada do ritmo sazonal do Cerrado e do calendário agrícola o que acarreta algumas consequências para a festa, como por exemplo, as batatas- doces não estarem prontas para serem colhidas e as chuvas ainda não cessarem por completo, impedindo, como vivenciou Lima em 2007, a feitura das fogueiras e a brincadeira no pátio, a “apresentação” dos *hòxwa*.

Na sequência uma versão da história da batata, apresentada pelo mēhĩ Zacarias Ropkã da aldeia Manoel Alves Pequeno em 2006 a Lima (2016, p. 241-243). Essa versão do mito será complementada com a de Ismael Ahpracti, revelada a mim em 2013 (ano de falecimento de Zacarias, com seus 90 anos) que será compartilhada neste trabalho mais à frente, no tópico Caxêkwÿj e Chuquisuso: Calendário agrícola e Calendário das festas.

**Zacarias Ropkã:**

*Jàt*, Batata.

Antes não tinha festa da batata, não tinha mesmo.

Inventaram há pouco tempo, porque alguém viu a Batata fazendo a festa.

Nossos parentes antigos, alguém foi lá e viu.

Então foi por isso que eles inventaram a festa da Batata e correm com a tora da batata.

**Jucelino Huhtê:**

E o que ele viu?

**Zacaria Ropkã:**

Batata. A Batata e outras coisas.

Foi o canto da Batata que ele viu.

Todas as coisas estavam juntas lá:

Milho Pohypej, Cana, Banana, Batata, Cará, Carampá,

Amendoim, Mamão, Abóbora, Croá, Inhame

E essas coisas estavam juntas lá, andando.

Elas estavam jogando cabeças de batata um no outro, comemorando e fazendo:

*oooooooohhhhh*

*oooooooohhhhh*

E alguém estava indo, quando de repente ouviu.

Falou: ‘*O que é isso?*’ Mas assim mesmo ele foi.  
Então ele entrou na roça e viu que as coisas estavam diferentes...  
Pohypej estava com cabelo diferente, assim louro, comprido e bonito.  
E a Banana estava com o mesmo cabelo bonito.

**Homem bonito, mulher bonita.**

A Cana estava também bonita, o Amendoim estava bonito, a Abóbora estava bonita, estava todo mundo bonito!  
E alguém viu tudo isso, foi um dos nossos.  
E os outros estavam lá pro mato ainda, estavam lá pro mato ainda.  
E mandaram esse alguém visitar a roça

**Jucelino Huhtê:**

Ele viu mesmo?

**Zacaria Ropkã:**

Ele viu mesmo!  
Deixaram a roça toda plantada, todo mundo foi.  
E deixaram a aldeia vazia, vazia...  
E eles saíram pro mato, foram mudando de lugares,  
caçando, matando os bichos...  
Passou esse mês, mais esse mês, mais esse mês, mais esse mês, mais esse mês... 5 meses!  
Tudo o que foi plantado já estava maduro.  
Eles já estavam voltando, mas mandaram alguém pra ver a roça e esse alguém viu.  
Ele chegou de repente e viu as Batatas comemorando e fazendo:

*ooooooooohhhh*

E falou: “*O que é isso? Será que é meu povo?*”  
Então ele foi chegando perto e viu que estava todo mundo diferente  
estava todo mundo de **pele branca e cabelo louro.**  
Então ele viu. As coisas chamaram ele:  
**“Ikrātũm, ikrātũm, vem, vem!”**  
**Já que você já viu seus filhos, seus netos, já que você já viu a gente**  
*Vem, vem! E escute, escute bem mesmo!”*  
Então ele entrou no meio deles.  
*“Escuta, nós estamos deixando para vocês,  
você está vendo as toras, as toras estão aí.  
Você está vendo a tora, está vendo a tora.  
Nós já corremos com a tora,  
e os recém casados já trocaram os paparutos.  
Todo mundo já trocou.  
Já é tarde, nós estamos juntos aqui, ikrātũm  
e você chegou de repente.  
Agora você tem que entender mesmo.  
É para vocês continuarem a fazer a festa, **ikrātũm**”*

**Jucelino Huhtê:**

Então a Batata era gente mesmo?

**Zacaria Ropkã:**

Batata? Era gente.  
O Milho também era gente, Banana era gente, Mamão era gente

Amendoim, Batata, Inhame eram gente mesmo.  
Então eles fazem assim, uns desafiam a Batata e os outros vão jogar.  
O Amendoim pegava a [cabeça de] batata e jogava nos outros  
a Cana desafiava, a Banana desafiava,  
o Mamão desafiava a Batata, a Macaxeira desafiava a Batata  
Todas as coisas desafiavam a batata!

**Abóbora não, a Abóbora é hoxwa, a Abóbora só acompanha a Batata.**

**Croá também não desafia a Batata, ele só fica perto da fogueira.**

Cipó do mato também fica perto da fogueira, Gaviãozinho também fica perto da fogueira.

E os *hoxwa* fazem um grupo,

entram na casa e se pintam como a pintura da Abóbora.

É assim a pintura da Abóbora que vocês vêem no corpo dos *hoxwa*.

E o cantador era o Amendoim, o Amendoim que comandava a brincadeira, ele é quem cantava.

Então os *hoxwa* vêm em fila e começa a brincadeira.

Um se mostrando, outro se abraçando, o outro fingia que transava.

Eles iam se apresentando e os outros só ria, só riam, riam...

Então os *hoxwa* cansaram e voltaram para o lugar deles.

Então, o cantor volta para o seu lugar de novo e continua cantando.

Logo em seguida, os *hoxwa* voltavam de novo.

Eles brincavam na beira desse fogo aí.

Eles se divertiam, arrancavam os pentelhos, dançavam...

e os outros só riam, só riam...

Fingiam que transavam, aí que eles riam mesmo...

Fingiam que lutavam, caíam no chão, eles iam se apresentando e os outros só olhando e rindo.

E os *hoxwa* cansavam e voltavam de novo lá para o lugar deles.

Então o cantor volta de novo, e o croá chega na beira do fogo movimentava os braços e voltava.

E o Gavião também vem para a beira do fogo

grita igual Gavião e volta para o seu lugar.

O Cipó do mato vem pra beira do fogo também e volta para o seu lugar.

Croá tem uma fogueirinha separada, Gavião tem uma fogueirinha e o Cipó também.

Os *hoxwa* brincam na beira do fogo

e os parentes dele vão com uma cabaça d'água e molham ele porque o fogo é quente.

O Milho, a Banana e as outras coisas também molhavam os seus parentes.

O cantor vai pro seu lugar e os recém-casados vão para perto dele e andam em torno da fogueira, enquanto o cantor canta para eles.

Antigamente a música dos recém-casados era assim

Eu sei e vou cantar, não sei se vai gravar a minha voz, mas era assim:

*“Eu quero que vocês amarrem o jabutizinho macho  
eu quero que vocês amarrem o jabutizinho macho  
no lombo, no lombo*

*Eu quero que vocês amarrem a abelha macho  
eu quero que vocês amarrem a abelha macho  
no lombo, no lombo”*

Acabou, pronto!

Assim eles terminaram

e vão se espalhando pelas casas...

(LIMA, 2016, p. 241-1243, grifos da autora).

Como afirma Lima (2013), mito e rito estão interpenetrados, numa continuidade cíclica e mimética, um reelaborando o outro. Segundo Antonin Artaud (1999, p. 104), os ritos têm o objetivo de colocar a sensibilidade em um estado de percepção mais aprofundada e mais apurada e o retorno aos mitos (poesia apaixonante) é uma grande necessidade do teatro. Por isso, o interessante é observar como os relatos indígenas, a narrativa das experiências vivenciadas na aldeia e as vozes de outros/as pesquisadores/as, dispostas a partir do próximo tópico, intitulado *Jogos para Exercitar a Expressão Corporal*, se relacionam com este relato de Zacarias Ropkã e vice-versa. De antemão, segue resumidamente o relato de Renato Yahé (2017) sobre o rito *Pàrti* ou *Jàt jô pĩ*, para que se possa conhecer como o ritual personifica e atualiza a mitologia Krahô:

No primeiro dia, é feita uma reunião quando são decididas as medidas da organização da festa (...). Os *hòxwa* vão para o mato cortar a tora da batata *Jàt jô pĩ*. (...) E todas as mulheres da aldeia irão buscar os alimentos da roça como: batata doce, inhame, cará, mandioca e etc. A mandioca é para fazer *paparuto* servido na confraternização entre os noivados ou recém-casados. E cada família é responsável pela preparação do *paparuto* de novos casais, que seria uma oferenda entre as famílias. Essa troca ocorre depois da corrida de tora da batata (...). Durante o dia as atividades culturais realizadas são: corridas de tora, (tronco de buriti), corte de cabelos, pinturas corporais, cantorias nas ruas da aldeia. Durante a noite toda até amanhecer o dia, só tem cantorias no pátio da aldeia. Dessa atividade todos participam os homens, as mulheres e as crianças. (...) Quando amanhece o dia, mais ou menos seis horas, os homens vão buscar a tora da batata. (...) Essa corrida é competida entre dois partidos o *Kýj catêjê* e o *Harã catêjê*. (...) Antes da corrida, é feito um ritual de cerimonial das toras, no qual somente os conhecedores da cantiga podem participar desse momento. Após isso, é liberada a corrida, ou seja, é permitida a largada. O partido que chegar primeiro no pátio da aldeia é considerado o campeão do ano. Essa corrida é muito importante para os Krahô, os jovens se preparam o ano todo para essa competição. (...) Após a chegada das toras, as famílias dos recém-casados começam a trocar *paparutos* entre si e somente os pais dos recém-casados que não tiverem filhos ou são noivos podem trocar o *paparuto*. Ao entardecer, é realizada cantoria no entorno da aldeia, onde somente as pessoas especialistas nos cânticos da festa da batata podem participar, não sendo permitida a presença de outras pessoas participando desse momento. Dentro desse grupo existe uma pessoa especial que tem a função de arremessar as batatas nos outros. (...) E após esse ritual, no final da tarde, são apresentadas várias atividades culturais em torno do fogo onde os *hòxwa* se apresentam de forma engraçada, imita as frutas da roça, ou seja, representam simbolicamente os alimentos da roça. Em cada gesto dos *hòxwa*, são percebidos nos movimentos deles a imitação das plantas. (...) Os pais dos *hòxwa* preparam as fogueiras enquanto eles se organizam para a apresentação. Eles pintam o corpo e o rosto. Essas pinturas são feitas com pedra branca, especial para essa ocasião. (...) Durante essas apresentações os noivos andam em torno da fogueira esperando que as mães de suas noivas as entreguem para eles. Depois que as noivas são entregues aos noivos, os casais andam em torno da fogueira simbolizando a realização do casamento. Essa fogueira é revezada pelos *hòxwa* e pelos

recém-casados. Quando os *hôxwa* se apresentam, os recém-casados se retiram e quando os *hôxwa* se retiram os recém-casados retornam. São apresentações muito alegres e trazem muita felicidade para as pessoas. Se tiver alguém triste, logo a tristeza daquela pessoa vai embora. (...) E após apresentação dos *hôxwa*, os parentes levam a água para dar banho neles e depois é feita a cantoria de *caprân xûm juhkô* para os jovens e moças e assim se encerra a festa da batata (YAHÉ, 2017, p. 50-53).

No mito, tudo o que foi plantado já estava maduro, vivo, fazendo a festa. No rito, que acontece na época da colheita, as mulheres vão para a roça buscar os alimentos semeados. No mito, alguém viu a batata realizando o ritual com as plantas cultivadas, aprendeu a maneira de realizá-lo, sua sequência, quem participa e as funções desempenhadas. O ensinamento mítico, passado de geração para geração é vivenciado ano após ano na preparação e durante o ritual.

Trata-se de celebrar o alimento, a vida, a fertilidade das plantas cultivadas. As *jât* (batatas-doces), cultivadas pelas parentes maternas dos/as *hôxwa* (abóbora), são entregues por eles/as aos *parxô* (croá) e *crô* (rama) e lançadas nas *ihpâr* (plantas de crescimento vertical), como o milho, que as desafiam, junto aos/as participantes que acompanham o cortejo, a cantoria da batata, ao longo do *krincapê* (caminho circular da aldeia). Os/as *mêhĩ* personificam as plantas de acordo com o seu nome pessoal. Ao final, as batatas lançadas que caem ao chão são pegas num repente pelas crianças e levadas para suas casas, onde serão transformadas em alimento.

Ao final, terminarei este tópico pelo começo, voltando no tempo, em um movimento cíclico e contínuo, para que se conheça os primeiros habitantes da terra, os demiurgos *Pyt* e *Pytwrỳre*, Sol e Lua. Dois compadres de caráter dual e antagônico que segundo a mitologia Krahô provocaram a transformação do mundo (aparecimento dos seres humanos, da menstruação, da morte, do trabalho, dos insetos que picam, das cobras, da aquisição do fogo, etc) (ALBUQUERQUE, 2014b, p. 20).

Enquanto o Sol fazia as coisas boas, o Lua travesso, transgredia, discordava e fazia as coisas ruins. O Sol fez os peixes, os pássaros, a sombra, as folhas, os animais de caça, como a anta, o veado, a paca, a ema, a capivara, a onça pintada e o Lua fez o urubu, a raposa e tudo aquilo que não presta: lacraia, formigão, mosca e muriçoca<sup>17</sup>. Explica o *mêhĩ* Dodanin Alves Pereira (in ALBUQUERQUE 2014b, p. 86) que o Sol foi à roça, escolheu a cabaça mais bonita, jogou na água e falou para ela se transformar numa mulher. Então a cabaça se

---

<sup>17</sup> Para aprofundar os estudos sobre as mitologias Krahô, buscar nas referências bibliográficas os livros publicados pelo Projeto Núcleo de Estudo e Pesquisa com Povos Indígenas (NEPPI), vinculado ao Laboratório de Línguas Indígenas (LALI/UFT) e os livros do antropólogo Julio Cezar Melatti.

transformou numa mulher muito bonita e levou também uma cabaça com água para a casa do Sol. O Lua reclamou e disse que também queria uma mulher. O Sol pediu para ele ter calma e esperar. O Lua não teve calma e foi até a casa da mulher do Sol e teve relações sexuais com ela. Quando o Sol voltou, viu sua mulher sentada numa folha de palmeira, sangrando muito. Ele ficou triste, mas não disse nada porque era amigo do Lua. A partir daí toda mulher passou a menstruar. No dia seguinte, o Sol foi à roça, escolheu a cabaça mais feia e fez a mulher para o compadre Lua, mesmo sendo muito feia, o Lua ficou com ela.

Segundo Lima (2016, p. 230), a aldeia ancestral, fundada e habitada pelo Sol e Lua, estava localizada no Pé do Céu, lugar onde o espaço e tempo se convergem, de onde parte o dia, a noite e as estações (seca e chuvosa). A imagem cíclica e dinâmica do espaço-tempo é projetada na aldeia circular Krahô e na organização social das metades *Catàmjê* e *Wacmêjê*. Afirma a antropóloga em acordo com Melatti (1978), que todos os seres, sejam pessoas, plantas ou animais, pertencem a uma das metades de acordo com o nome que recebe, sendo essa dualidade estendida à construção da pessoa. Em torno das metades sazonais organiza-se o calendário das atividades rituais, sociais e agrícolas, o *Pàrti* ou *Jàt jô pĩ*, marca essa transição e assim, ciclicamente voltamos ao início deste tópico, para então finalizá-lo, ressaltando que os ritos reatualizam o espaço-tempo dos mitos (poesia apaixonante).

### 3.5 A ÁGUA ESTÁ EM...

**Descrição:** Faça uma grande roda. Tenha uma bola nas mãos, lance a bola ao chão fazendo com que ela dê um rebote e chegue às mãos de outro/a participante. Antes de lançar a bola fale: a água está nos... rios. Depois de falar lance a bola. O/a participante que pegar a bola diz: a água está (nos lagos, por exemplo) e lança para outra pessoa e assim sucessivamente.

**Exemplos:** A água está no mar, nos rios, nos nevados, nas nascentes, nas lagoas, na represa, na irrigação, na chuva, no granizo, no cano, no chuveiro, na torneira, etc.

### 3.6 A ÁGUA SERVE PARA...

**Descrição:** Faça uma grande roda. Tenha uma bola nas mãos, lance a bola ao chão fazendo com que ela dê um rebote e chegue às mãos de outro/a participante. Antes de lançar a bola fale: a água serve para... tomar. Depois de falar lance a bola. O/a participante que pegar a

bola diz: a água serve para.... (lavar a roupa, por exemplo) e lança para outra pessoa e assim sucessivamente.

**Exemplos:** A água serve para curar, tomar banho, lavar o rosto, lavar o cabelo, lavar a roupa, regar as plantas, limpar o chão, lavar os pratos, dar banho nos animais, cozinhar, fazer suco etc.

**Criação dos jogos (3.5 e 3.6):** Mudei para o Peru em 2016 para realizar o período de doutoramento co-tutela, durante este período visitei a sede do Grupo Cultural Yuyachkani infinitas vezes. Também os acompanhei em suas apresentações, palestras em outros locais. Em agosto de 2017, retornei ao Peru para participar do 9º Laboratório Aberto – Encontro Pedagógico e de uma mostra de repertório em parceria com o *Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social* (LUM), intitulada *Donde se cruzan el arte y la vida*. Esse espaço, criado anualmente pelo grupo Yuyachkani desde 2008, é um convite à imersão, por meio do tempo de convívio, o que torna possível um dos papéis que a arte pode ter na atualidade - e que mais me chama a atenção - é o de ser, para além do objeto artístico, um espaço de resistência e de fortalecimento de redes de criadores, criadoras e cidadãos que almejam interferir nas esferas públicas de suas cidades e países. No último dia do Laboratório uma das atrizes do grupo, Ana Correa, me presenteou com o livro intitulado: *Ukukus: Desde las Nieves del Ausangate- Taller de Juego Teatral* (2015). Fiquei encantada com o livro e com a maneira que os autores Ana Correa, Débora Correa e Augusto Casafranca criaram uma proposta pedagógica desde a arte para ser trabalhada no contexto educativo a partir das características dos *ukuku*, cômicos rituais que expressa diversos elementos da cosmovisão ancestral andina. Os jogos 4.2.5 e 4.2.6 foram retirados da página 56 do livro citado.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Compartilhar o significado e a função da água em diferentes culturas, especialmente para as comunidades andinas e os moradores/as dos *ayllus* de Puquio, a partir da *Sequia Tusuy* (Festa da Água). Segundo os Quechua, a água é vida, essência, sangue dos nevados e montanhas que desce pelas acequias e faz germinar a mãe terra (*Pachamama*) para que todos possam comer (os que creem e também os que não creem nos “deuses” e “deusas” andinos) porque sem alimentos e sem água, a vida não seria possível, ou seja, a água é um bem comum que não deve ser privatizado nem no campo e nem nas cidades.

Para os Krahô, a água dos rios têm grande importância, porque sem ela ninguém

viveria. É por isso, afirma Tiago Capêrkà Krahô (*in* ALBUQUERQUE, 2014a, p. 67), que as aldeias ficam sempre perto das águas: “(...) devemos sempre preservar esses rios e córregos, para não secarem. Para isso, não desmatamos, não fazemos queimadas, não jogamos lixo dentro dos rios (...)”. Ao final, converse com os /as participantes sobre a importância da água para a nossa vida, a partir da seguinte pergunta: o que aconteceria se a água acabasse no planeta? Relembre que o nosso planeta leva o nome de “planeta azul” por que mais da metade é água e que não apenas o nosso planeta é formado por água, mas, também 70% no nosso corpo.

### **Comentários:**

Utilizei alguns dos exercícios cênicos no Estágio III, sendo eles os ingredientes do prato e o da água, passando a bola, mas ao invés de ser água utilizei para composição “no Tocantins tem...”. O tema da aula era Arte Tocantinense e eu trouxe para a turma a seguinte pergunta: vocês sabem quantos grupos indígenas temos no Tocantins? Quais são? Daí ninguém soube responder, quando mencionei os nomes das estações<sup>18</sup>, todos falaram ao mesmo tempo (QUELEN, outubro de 2017).

Fica o conhecimento da importância do cômico nos rituais peruanos. Como banalizamos coisas tão importantes da nossa vida, como a água. A água tem espírito; os *llamichu* são respeitados (...) (FABRÍCIO, setembro de 2017).

O jogo da bola “água”. É muito fácil quando você não está com a bola, mas quando ela vem na sua mão você esquece, como é engraçado e tenso ao mesmo tempo você dar uma tarefa que se usa água (...) (JHÉSSICA, outubro de 2017).

### **3.6.1 Sequia Tusuy**

Terça-feira. Eram seis da manhã quando deixei Lima, capital do Peru, rumo a Puquio: “*pukiu-pukiu*, palavra quechua, significa manancial, ojo de água o riachuelo” (BENDEZU, 1980, p. 17). Meu companheiro de viagem é Victor Suarez Illizarbe, nascido em Puquio, estudante do mestrado da PUC Peru. Depois de anos sem visitar sua terra natal ele iria se (re)conectar com a sua ancestralidade, com um mundo que já não é o seu. Dom Quixote e Sancho Pança, um peruano e uma brasileira, com visões distintas, complementares e também similares frente aos (nossos) mundos. Espero não confundir moinhos de vento com gigantes, mas se eu inculir de algum erro, peço

---

<sup>18</sup> Na cidade de Palmas, capital do estado do Tocantins, existem seis terminais de ônibus de integração, sendo que cada um deles recebe o nome de algumas comunidades indígenas do estado. São eles: Estação Apinajé, Estação Xambioá, Estação Krahô, Estação Xerente, Estação Karajá e Estação Javaé. Desses terminais partem todas as linhas de transporte coletivo da cidade. Concordo com a estudante Quelen, porque aconteceu comigo em sala de aula, quando perguntei na universidade se eles conheciam os grupos indígenas do Tocantins todos ficaram quietos até que uma estudante sussurou: “as estações de ônibus gente!” e todos falaram, mas apenas os grupos indígenas que tinham nome de terminal.

desculpas aos/às naturais de Puquio e reitero, essa história precisa ser escrita não mais por *mistis* ou gringos como eu, mas por você” (Diário, 9 de agosto de 2016).

A *Sequia Tusuy* (Festa da Água) é a festa indígena Quechua peruana mais antiga, vivida pelos *ayllus*, povos e comunidades do território Quechua de agricultura com irrigação. Este detalhe é importante porque onde existe agricultura apenas com água de chuva não tem *Sequia Tusuy*. A base da festa é a obra humana de engenharia hidráulica pré-inca, que serve para levar a água que escorre naturalmente, por gravidade, dos nevados até as lagoas das partes mais altas e até os vales baixos dos Andes, através das *acequias* (canais escavados pela/na terra) tornando possível a agricultura: “*Sin acequias no habría fiesta del agua, y las acequias son los canales de riego, esos canales de riego existen desde hace mucho tiempo atrás, los Incas fueron los grandes, grandes constructores de los canales de riego sobre una experiencia dejada por los pueblos pre-incas*” (MONTROYA, 2018).

O excedente agropecuário resultado desta irrigação permitiu que antes da chegada dos espanhóis o território peruano pudesse alimentar sua grande população. Vale ressaltar que a taxa pluviométrica de Puquio é muito baixa, são apenas três os meses com chuva: janeiro, fevereiro e março. Por esse motivo, a festa começa a se organizar na limpeza das *acequias*, no final das chuvas. Nesse momento, “*los cuatro ayllus de Puquio van a limpiar los canales de riego y limpiar los centros de acopio de agua*” (MONTROYA, 2018). Essa atividade pode durar uma semana e é um trabalho de *faena* comunal, *ayne* coletivo, como se verá depois.

Segundo Montoya (2018), na limpeza dos caminhos d’água se escolhe quem será o *alcalde sequia* organizador da festa que acontece nos meses de agosto, nos *ayllus* de Pichqachuri, Qayau e Chaupi e no mês de setembro, no *ayllu* de Qollana. A festa acontece nos meses citados, pois se trata do período de preparação da terra e do plantio, momento em que se entregam as sementes à terra para que ela frutifique e ofereça os *kawsay* (alimentos). Segundo o professor Roger Albino Bendezu Neyra (1980), nascido em Aucará, Lucanas, os significados dos *ayllus* são:

*Chaupi, que está en medio. También se dice así por el prestigio que alcanzaron en cierto momento. Pichaq-Churi, de cinco hijos. Los hombres de este ayllu tenían por coincidencia o no, cinco hijos. Qayau, de llamar. Del morro Qasay-marka, llamaban a los comunes para sus asambleas; y Qollana, el primero, pionero. Cuenta la leyenda que el primer asentamiento puquiano estuvo aquí* (BENDEZU, 1980, p. 17).

Os quatro *ayllus* de Puquio foram reconhecidos oficialmente como comunidades a partir de 1942. Segundo Arguedas (1964), os *ayllus* de Pichqachuri e Qayau tem alta proporção de população indígena, em Chaupi a proporção de “mestiços” e *mistis* não é tão alta como em Qollana. Qollana e Chaupi são os *ayllus* onde existe maior proporção de população “mestiça” e *misti*, este fato se mantém, até os dias de hoje. Existe também uma irmandade entre Pichqachuri e Qayao e entre Qollana e Chaupi. Atualmente, estes *ayllus* são chamados de bairros e os nomes se mantêm.

Essa questão merece atenção porque diz respeito à luta pelo controle da água. Afirma Montoya (1979) que o fator “água” pode ser considerado como um dos motivos para que as terras situadas em Qollana - principalmente - e depois Chaupi, tenham sido em grande maioria, desapropriadas, roubadas e invadidas pelos *mistis* no processo histórico da formação da estrutura agrária de Puquio. Ou seja “*por estar sus tierras más favorecidas por el agua y, por lo tanto, ser más ricas, fueron las tierras que más atrajeron a los mistis*” (MONTROYA, LINDOSSO, SILVEIRA, 1979, p. 78). Por isso Qollana e Chaupi são comunidades onde houve mais influência dos *mistis*. Pichqachuri e Qayao têm poucos *mistis*, Arguedas os considerava, em *Yawar Fiesta*<sup>19</sup>, como os “mais pobres” e os “mais índios”. Em outras palavras são os *ayllus* mais “tradicionais” frente à invasão colonial.

Como me revelou pessoalmente Montoya (2018), Arguedas teve com Puquio uma relação de carinho, de amor, tensão, de conflito, porque o seu pai foi juiz da província Lucanas, capital Puquio, porém ele durou pouco tempo neste posto, porque era um juiz honrado e ali os juízes teriam de estar apenas do lado dos fazendeiros *mistis* e dos “mestiços”. Entretanto, foi tempo suficiente para Arguedas viver, inclusive, ao lado do pai de Montoya, dez anos mais velho que ele, momentos de boemia, cantoria, serenatas e claro, de sentir o encanto, a força dos *ayllus* de Puquio e sua capacidade de viver coletivamente.

---

<sup>19</sup> *Yawar Fiesta* (Festa de Sangue) é o primeiro romance de José María Arguedas, publicado em 1941. Trata-se de uma celebração realizada desde os tempos da colônia em diferentes partes da serra peruana, que atualmente é pouco realizada. Essa celebração teve seu início a partir da opressão que sentiam os *comuneros* por parte dos *gamonales/mistis*. A festa representa essa opressão de forma simbólica utilizando dois animais: o côndor que é considerado um animal sagrado desde a época pré-inca, mensageiro dos deuses, representante do mundo andino, e o touro, animal trazido pelos espanhóis, representa a opressão dos espanhóis. Em suma, dentre diversos rituais específicos que acontecem durante a captura do côndor e a captura do touro, a ave é amarrada nas costas do touro, que salta para se livrar do côndor que enfurecido agarra e pica o touro. Se o côndor morre é sinal que uma desgraça irá pairar sobre a comunidade, se a ave sai vitoriosa, ela vingará os *comuneros* do símbolo opressor, se libertará e o touro acabará morto. Essa tradição foi descrita por Arguedas na obra, em Puquio e celebra a vitória cultural indígena conquistada através da vontade dos *ayllus* de Puquio em manter viva a sua celebração e a dignidade de seu povo.

Disse Arguedas que “*fue en los ayllus de Puquio que aprendí la solidaridad, la fuerza de los pueblos*”, segundo Montoya isso é claríssimo também para ele, que nasceu e viveu sua infância e adolescência em Puquio. Ambos retornaram adultos a Puquio para essa festa, como antropólogos, para a realização de pesquisa de campo, Arguedas em 1952 e 1956 e Montoya em 1974 e 1975. Essa força dos *ayllus* é, para Montoya, uma das grandes lições que Puquio vem dando à antropologia do país e que muitos/as antropólogos/as têm aprendido. Tal fato acontece, entretanto, alerta Montoya (2018), quando temos a disposição para estarmos próximos, para estarmos *com* as comunidades e que este aprendizado não acontece quando estamos longe e falamos *sobre*, desde fora, externamente, de cima para baixo. Se referindo diretamente a mim, Rodrigo profere: “*a mí me gustó muchísimo saber que esta misma impresión la había tenido usted antes de los treinta años, en Puquio, con la Fiesta del Agua*” (MONTTOYA, 2018).

### ***Apus e Wamanis***

Dos *wamanis*, espíritos dos *apus* (montanhas dos nevados) e das nascentes do alto, escorre a vida, a água é vida e sangue, “*la sangre de los cerros es el agua que baja*”, a vida é água que chega para fecundar a terra e do encontro da água com a terra é possível a vida para os seres humanos, para todos os seres humanos (MONTTOYA, entrevista, 2018).

*La madre tierra no haría nada si no tuviera el agua, por lo tanto el agua y la tierra son la base de todo, pero el agua viene del nevado y el nevado que nos da el agua es nuestro padre, porque el padre es que nos da la vida, y la madre que nos da la vida es la pachamama, la madre tierra. Entonces, el apu, el nevado, el wuamani y la pachamama, esos padres y madres que tenemos nos dan la vida* (MONTTOYA, 2018).

Os *wuamanis* são os espíritos dos deuses que habitam os nevados e as montanhas. Cada *ayllu* realiza as suas oferendas aos distintos *wamanis* (espíritos) que habitam diversos *apus* (montanhas). Em pesquisa de campo realizada em 1952 por Arguedas em Puquio, é revelado por parte do *regidor* e do *awki* de Pichqachuri que a terra tem nome, assim como nós. Dessa forma, existem *wamanis* maiores e menores, Pedrorqo (Don Pedro) é considerado o maior de Puquio e Qarwarasu o maior da região. Para Arguedas, as montanhas são a personificação da terra. Segundo o autor, os *awkis* representantes das comunidades durante a *Sequia Tusuy* também são chamados de *wamani* (ARGUEDAS, 1964, p. 236) e isso eu pude constatar durante a festa. Perguntei ao professor Alejo Quispe (2016) qual a diferença entre

*apu* e *wamani* e ele me disse que:

*(...) en término generales los dos es casi lo mismo. (...) El término está más relacionado al poder, ósea, poder de mando digamos, sinónimo de autoridad, de mayor respecto, el apu; mientras el término wamani está más relacionado al cerro más alto que protege a todos los seres vivos y también a los seres no vivos (...)* (QUISPE, 2016).

Visto que, como dito anteriormente, a cultura Quechua dá vida a tudo, nada está morto, por isso essa atitude de respeito à água e a terra. Pelas palavras do professor Bendezu (1980, p. 22), o *wamani* é o deus tutelar e tem grande poder de decisão e por isso, o *wamani* Pedrorqo “(...) *uno más de aquellos dioses que lograron triunfar de las guerras entre los cerros, habiéndose ganado este el derecho de peronificar la yaku –mama*”, está vendo todos os moradores de Puquio, e desde o alto sabe aliviar as suas necessidades, “(...) *estos cerros tienen una alma, el wamani, que en las noches largas y frías conversan entre sí* (BENDEZU, 1980, p. 33)”.

A *Sequia Tusuy* é, portanto, uma festa de agradecimento dos *ayllus*, das comunidades, pela água recebida dos *wamanis*, dos *apus* e, ao mesmo tempo, um pedido para que ambos voltem a dar a vida no próximo ano e se possível com mais água, mais terra, mais agricultura, para que a vida seja ainda melhor (MONTROYA, entrevista, 2018).

### ***Awkis e Pongos***

As pessoas encarregadas de cumprir com a parte espiritual da festa, com os rituais de agradecimentos e homenagens, que farão possível a chegada da gratidão dos *ayllus* aos *apus*, *wamanis* são os *awkis* e seus *pongos* (ajudantes). Trata-se dos mais importantes atores sociais da *Sequia Tusuy*, escolhidos pela comunidade, visto que cada *ayllu* tem seus *awkis* e *pongos*, que reúnem todas as virtudes espirituais e que possuem vasta sabedoria: “*el awki, como representante de la comunidad y mensajero de ella ante los wamanis y el Aguay Unu, es un sacerdote; pero también personifica a los propios wamanis*” (ARGUEDAS, 1964, p. 264).

Para se tornar *awki* é necessário ter sido *pongo*, os *pongos* são escolhidos entre os jovens que demonstram vocação para o ofício. Os *pongos* estão a serviço dos *awkis*, são aprendizes. Segundo Arguedas (1964, p. 285) muitos *awkis* se convertem em *hampiq* (curandeiros), porque é difícil suportar fisicamente ser *awki*, por isso, normalmente, eles não têm mais de cinquenta anos.

Em 2017, Alejo Quispe me convidou para falar com os *awkis* do *ayllu* de Pichqachuri no *Despacho*, momento em que eles se despedem da comunidade antes de subir até às montanhas para a realização dos rituais de agradecimento aos *apus*, *wamanis* e à *pachamama*. Respirei fundo porque tinha medo de ser inoportuna e, ao me aproximar, recebi sorrisos, eles se lembraram de mim do ano anterior, o senhor *awki* Miguel Rivera Canales exclamou: “*Carolina, la brasileña!* Quispe foi muito generoso, ele criou e fez as perguntas para os *awkis* em quechua e Illizarbe as traduziu posteriormente. Só posso agradecer e transcrever o precioso material que está em minhas mãos:

<p><b>Alejo Quispe:</b> <i>con el Taita Awki (padre) Don Hilarión Garriazo y Taita Awki Miguel Rivera, de la comunidad de Pichccachuri cuéntenos, por favor, qué significa este Despacho Taita Hilarión Garriazo, en el comienzo de nuestra Sequia Tusuy.</i></p>	<p>Com o <i>Taita Awki</i> (pai) Don Hilarón Garriazo e <i>Taita Awki Miguel Rivera</i>, da comunidade Pichccachuri conte-nos, por favor, o que significa este <i>Despacho</i>, no começo da nossa <i>Sequia Tusuy</i>.</p>
<p><b>Awki Hilarión Garriazo:</b> <i>A ver, señores de la comunidad, voy a hablar sobre lo que ustedes nos han encomendado, señor regidor, señor alcalde, estamos saliendo de la comunidad de Pichccachuri en despacho para llegar a nuestros wuamanis, con nuestro traguito, con nuestro vinito, para el señor Pedrorqo, dejaremos nuestra coquita después, regresaremos con mucha alegría, le entregaremos todo nuestros productos, regresando almorzaremos en su orilla, arriba del lago dormiremos un ratito, después bajaremos a la laguna de Mollalla.</i></p>	<p>Vejamos, senhores da comunidade, vou falar sobre o que vocês nos encomendaram – , estamos saindo da comunidade de Pichccachuri em <i>despacho</i> para chegar aos nossos <i>wuamanis</i>, com nosso fuminho, nosso vinhozinho... Para o senhor Pedrorgo, deixaremos nossa coquinha, depois voltaremos com muita alegria, entregaremos todos os nossos produtos. Na volta, almoçaremos na orla e dormiremos, um pouquinho, acima do lago. Depois desceremos para a lagoa de Mollalla.</p>
<p><b>Alejo Quispe:</b> <i>Taita Awki, en este día el pueblo los está despidiendo, ¿así era antes, como estamos viendo ahora?</i></p>	<p>Pai <i>Awki</i>, neste dia o povo está se despedindo, era assim antes, como estão vendo agora?</p>
<p><b>Awki Hilarión Garriazo:</b> <i>Antes era lo mismo, nosotros somos seguidores de los awkis anteriores, estamos siguiendo las enseñanzas de ellos, por eso, la comunidad nos despide con música, con arpa, con caja, con tonadas, todo el pueblo y nosotros somos los mensajeros de toda la comunidad de Pichccachuri</i></p>	<p>Antes era o mesmo, nós somos seguidores dos <i>awkis</i> anteriores, estamos seguindo os ensinamentos deles. Por isso a comunidade se despede de nós com música, com harpa, com caixa, com melodia... Todo o povo e nós somos os mensageiros de toda a comunidade de Pochccachuri.</p>
<p><b>Alejo Quispe:</b> <i>Taita Awki, ¿cómo así escogiste este camino? ¿Desde cuándo? ¿Quién te enseñó a ser Awki? Seguro, primero fuiste pongo, cuéntanos como empezaste.</i></p>	<p>Pai <i>Awki</i>, como você escolheu este caminho? Desde quando? Quem te ensinou a ser <i>awki</i>? Seguramente, primeiro você foi <i>pongo</i>, conte como você começou.</p>
<p><b>Awki Hilarión Garriazo:</b> <i>Bueno, yo fui el pongo de Don Miguel Flores cuando era muy joven, con 20 años, esa vez yo lo acompañé de pongo. Después de Don Demesio Ledesma, después de Don Pablo Arpi, un señor anciano que vivía en la puna, él fue el que me entregó su cargo en una sesión solemne de la comunidad de Pichccachuri, en esa ocasión, el Awki Don Pablo Arpi, dijo:</i></p>	<p>Bom, eu fui o <i>pongo</i> de Don Miguel Flores quando era muito jovem, com 20 anos. Depois fui de Don Demesio Ledesma, depois de Don Pablo Arpi, um senhor ancião que vivia em La Puna, foie le quem me entregou seu cargo em uma sessão solene da comunidade de Pichccachuri. Nessa ocasião, o <i>Awki</i> Don Pablo Arpi disse: “entrego meu cargo de <i>Awki Mayor</i></p>

<p><i>“entrego mi cargo de Awki Mayor a mi pongo Don Hilarión Garriazo, él se encargará de la ceremonia de la pagapa y demás funciones, con su conocimiento de muchos años tenemos garantizada nuestra fiesta”.</i></p>	<p>chefe ao meu pongo Don Hilarión Garriazo. Ele se encarregará da cerimônia da pagapa e demais funções. Com os seus conhecimentos de muitos anos, teremos a nossa festa garantida.”</p>
<p><b>Alejo Quispe:</b> <i>¿Cómo llegarás a nuestro padre Pedrorqo esta noche, con buen corazón como le hablarás para que nuestros hijos tengan buena crianza, cómo le hablarás a él?</i></p>	<p>Como você chegará ao nosso pai Pedrorgo esta noite? Com bom coração, como falará com ele para que nossos filhos tenham uma boa educação?</p>
<p><b>Awki Hilarión Garriazo:</b> <i>Ahora yo y mi comitiva, apenas acabe esta despedida, nos iremos por este camino hasta llegar a nuestro padre Don Pedrorqo, apenas lleguemos, haremos una mesada y le diré en una forma de ruego: “padre mío, estamos llegando hasta ti en tu víspera, en tu alba, en tu día, en tu mes, en tu año, con nuestro llampu blanco, con nuestro vinito, con nuestra coquita, sino te hemos traído todo lo que tú nos pides, nos disculparás, porque habiendo o faltando, siempre te hemos traído nuestra voluntad con mucho respeto.”</i></p>	<p>Agora eu e a minha comitiva, assim que esta despedida acabe, iremos por este caminho até chegar ao nosso padre Don Pedrorgo. Assim que chegarmos, faremos uma oferenda (não tenho certeza, você está certa, é oferenda) e falarei em forma de prece: “meu pai, chegamos a você na sua véspera, no seu amanhecer, no seu dia, no seu mês, no seu ano, com nosso llampu blanco, com nosso pequeno vinho, com nossa coquinha coquita, mas nós trouxemos tudo o que você nos pede , você nos dá licença, porque, com ou sem, sempre lhe trazemos nossa vontade com muito respeito”.</p>
<p><b>Alejo Quispe:</b> <i>Ahora, Taita Awki Miguel Rivera, ¿cómo les dirías a nuestros hijos, a nuestro pueblo, a nuestros hijos y todos, como Awki, qué les dirías sobre esta fiesta que está empezando?</i></p>	<p>Agora, pai Awki Miguel Rivera, como você diria aos nossos filhos e ao nosso povo sobre esta festa que está começando?</p>
<p><b>Awki Miguel Rivera:</b> <i>Bienvenidos queridos hermanos visitantes, buenas noches, ya hemos escuchado a nuestro Awki Mayor, claro, aquí estamos acompañando a nuestro Awki Mayor, un regidor, alcalde y pongos, nos iremos toda esta noche hasta llegar al Taita Apu Pedro y allí, en su homenaje le haremos una mesada y después levantaremos la mesada estaremos regresando a la plaza de la comunidad, pidiendo siempre a nuestro padre Don Pedro, que tengamos un buen año, que haya abundancia de nuestras cosechas y animales. Ahora, tenemos un encuentro con todo el pueblo que ha venido a despedirnos, con alegría, con música, cada año, nosotros vamos a rendir pleitesía a nuestro padre Apu Pedro, llevando nuestros productos para nuestra pagapa, él ya sabe que estamos yendo. Ahora ustedes nos están despidiendo y llegaremos recién hasta Ccashccarumi, donde tendremos un encuentro con los señores de la comunidad de Ccayao y allí, haremos un adelanto con ellos, de ahí, hasta Ruiro Cruz, y allí, nos separaremos y cada quién llegará hasta al Apu Pedro, y allí, nos juntaremos a sus orillas, todos para hacer la ceremonia de la pagapa juntos, si nos falta algo el otro pone, allí haremos un angoso, y descansaremos un momento arriba en la sequia y luego regresaremos, a la laguna de Mollalla, donde la comunidad estará esperándonos con</i></p>	<p>Bem-vindos, queridos irmãos visitantes, boa noite. Já ouvimos nosso Awki chefe, é claro, aqui estamos acompanhando nosso Awki Mayor chefe, um vereador, prefeito e pongos. Vamos sair a noite toda até chegarmos ao Pai Apu Pedro e lá, em sua homenagem faremos uma /oferenda e, em seguida, assim que terminarmos a /oferenda retornaremos à praça da comunidade, sempre pedindo a nosso pai, Don Pedro, que tenhamos um bom ano, que haja uma abundância de nossas colheitas e animais. Agora, temos um encontro com todas as pessoas que vieram se despedir, com alegria, com música. Todos os anos, vamos homenagear nosso pai Apu Pedro, levando nossos produtos para nossa pagapa, ele já sabe que estamos indo. Agora você está se despedindo de nós e chegaremos apenas até Ccashccarumi, onde teremos um encontro com os senhores da comunidade de Ccayao e, de lá, avançaremos com eles para Ruiro Cruz, e lá nos separaremos e todos chegarão até Apu Pedro. Ali nos reuniremos às suas margens, todos juntos para fazer a cerimônia da pagapa, se nos faltar algo o outro coloca, ali faremos um angoso, descansaremos um momento no alto, na acequia e depois voltaremos para a lagoa de Mollalla, onde a comunidade nos espera com muita alegria, com música, comida e dança. Agora, vou lhe dizer, nossos filhos devem aprender tudo da festa,</p>

<p><i>mucha alegría, con música , comida y baile. Ahora, te voy a contar, nuestros hijos deben aprender todo de la fiesta para eso estamos nosotros, yo empecé muy jovencito, tenemos que aprender el lenguaje de los awkis, yo empecé de pongo a los 16 años, y sigo este camino, yo fui discípulo e Don Sixto de la Cruz, y de Don Marcelo Mansalla, ahora, debemos trasnmitir a nuestros hijos nuestra experiencia para asegurar la continuación de la fiesta.</i></p>	<p>para isso estamos aqui, comecei muito jovem, temos que aprender a língua dos <i>awkis</i>. Comecei como pongo aos 16 anos e sigo esse caminho, fui discípulo e Don Sixto de la Cruz, e Don Marcelo Mansalla, agora, devemos transmitir nossa experiência a nossos filhos para garantir a continuação da festa.</p>
<p><b>Alejo Quispe:</b> <i>Muchas gracias por la entrevista y que les vaya bien en su camino.</i></p>	<p>Muito obrigada pela entrevista e que siga bem em seu caminho. (RIVERA, GARRIAZO, QUISPE, 2016).</p>

### **Cargontes/as**

Para saber quem são os *cargontes/as* e quais funções eles/as desempenham na *Sequia Tusuy*, torna-se necessário aclarar quem são as pessoas que adquirem a condição de *regante* ou *comunero/a*. Segundo Montoya, Lindosso e Silveira (1979, p. 207-208), para ser *comunero/a* você precisa ter parcelas de terra na comunidade, viver em algum *ayllu* e ter o compromisso de trabalhar nas *faenas* comunais. Ter parcelas significa que a pessoa tem uma chácara, uma área de cultivo delimitada em uma das comunidades. Para irrigar o cultivo essa pessoa precisa utilizar a água que desce pelos canais de água, ou seja, o acesso a terra exige o acesso a água. Ter um pedaço de terra em Qollana, por exemplo, significa que a pessoa vai regar a terra com a água de Qollana.

O compromisso de trabalhar nas *faenas* comunais é, segundo o autor, a condição imprescindível para ser *comunero/a*, compromisso que deriva de dois fatores principais: o primeiro diz respeito à *faena* agropecuária (a limpeza das *acequias*, por exemplo) e a *faena* urbana de abrir ruas, parques, construir os locais comunais, reformar a igreja, construir escolas e etc. O bairro é o território urbano da comunidade, as roças ou chácaras o território rural dos *ayllus*. Os *comuneros/as* possuem três obrigações fundamentais: “a) *Trabajar en las faenas comunales*; b) *Pasar los cargos dentro de la comunidad* y c) *Asistir a los “cabildos” o asambleas comunales*” (MONTROYA, LINDOSSO, SILVEIRA, 1979, p. 210). Assim acontece nos dias atuais.

Passar o cargo na *Sequia Tusuy* é algo de muito prestígio para as famílias, homens e mulheres de ambos os *ayllus*. O/a *carguyoq* ou *cargonte/a* é “*el que pasa la fiesta, es decir, la financia*” (MONTROYA, LINDOSSO, SILVEIRA, 1979, p. 184). Em algum momento de sua vida, o *comunero/a*, *regante*, usuário/a da água de irrigação, terá de passar o cargo da *Sequia Tusuy*. O/A *carguyoq* é responsável pelos gastos da festa, deve preparar as comidas e bebidas,

inclusive para a *Picantada*, nos *Angosos*, ele/a deve contratar a milícia, os *Danzantes de Tijeras*, os harpistas e violinistas. Ele/a também é responsável por hospedar esses artistas em sua casa e alimentá-los. Para além das questões financeiras, ele/a deve ter energia para participar de todos os momentos da festa, pois sua família é também “protagonista”. O/A *carguyoyq* tem de fazer presença e garantir que tudo ocorra bem, que não falte nada, material nem espiritualmente.

Normalmente, cada *ayllu* nomeia em torno de quatro *cargontes/as*. Existe uma saudável competição entre eles/as. Comenta-se durante a festa quem tem mais harpistas e violinistas, quem trouxe o/a melhor *Danzante de Tijeras* e etc. Antigamente, muitos *cargontes/as* se endividavam e empobreciam após passar o cargo, como está registrado nos escritos de Montoya e Arguedas. Entretanto, observei nesses últimos anos em conversa com as filhas e os filhos de alguns *cargontes/as* que, por se tratar de uma situação pessoal e delicada, reservo o nome, que cada filho/a se responsabiliza em ajudar os pais a passar o cargo com mais ou menos três mil soles. São normalmente oito filhos/as e raros os que não aceitam contribuir e nem viajar até Puquio desde Lima para vivenciar este momento ao lado da família. Acredito, portanto, que com a ajuda dos/as filhos/as que vivem em sua maioria na capital, esses senhores e essas senhoras estão conseguindo realizar essa etapa de suas vidas sem empobrecerem como acontecia anteriormente.

### 3.7 PULOS EM “ORDEM”

**Descrição:** Peça aos/às participantes para formarem duas filas, com os/as mais altos atrás e os/as mais baixos à frente, eles/as não podem se comunicar com a fala, apenas corporalmente. Na sequência, peça-os/as para pular juntos na mesma direção a seguinte variação (quantidade de pulos): 16/8/4/2. Ao final, peça-os/as para caminhar pelo espaço, observando a respiração e a sensação que os saltos propiciaram ao seu corpo.

**Variação:** Peça aos/às participantes para pular juntos mudando a direção na seguinte variação (quantidade de pulos): 10/9/8/7/6/5/4/3/2/1/.

**Instruções:** Aqui se mistura o erro como potencialidade educacional e cômica ao aquecimento, o “despertar o corpo” que contribui para que todos/as fiquem em estado de alerta, de prontidão. Os comandos são simples e não devem ser repetidos, pois deseja-se que o desequilíbrio e o caos sejam instaurados, que os/as participantes busquem solucionar o problema, improvisando e usando a sua criatividade. Alguns/as entendem a regra, outros/as

não, uns/umas começam a pular, outros/as pulam atrasados e muitos não pulam. O exercício tem seu fim quando os/as participantes conseguem solucionar sozinhos/as a situação e realizam - ou tentam realizar - a variação juntos, coletivamente.

**Criação do Jogo:** Vivenciei esse jogo em uma das aulas que tive com o palhaço holandês Eric de Bont, em março de 2010, no NCI.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Os/as cômicos/as rituais não são personagens, não se trata de uma profissão, mas uma função social, um “sacerdócio” que alguns escolhidos ou nominados têm, ao longo de uma vida, o privilégio de possuir e exercer. Sua presença está ligada aos ciclos naturais da agricultura de subsistência, a fertilidade da mulher, do homem, ligados à fertilidade da terra e também à morte. Para a semióloga Júlia Kristeva, eles são os únicos que chegaram a conhecer a si mesmos, porque assumiram todas as suas contradições, aceitam o lado escuro e claro da vida, enfrentam o indizível, permitem todos os excessos, inclusive podem se tornar perigosos, “porque todo acesso ao conhecimento, por oblíquo que seja, representa uma ameaça, porém uma ameaça que salva” (KRISTEVA apud VALDÉS, VICENCIO e VÁSQUEZ, 2009, p. 25).

**Objetivos pedagógicos de ensino de teatro:** Os jogos inspirados nos/as cômicos/as rituais deseja propiciar um encontro entre as pessoas, o riso, os animais, as plantas, os mitos indígenas e a atual luta social de seus povos. Trata-se de ter “êxito” no jogo, na brincadeira, ao se desequilibrar, divertir, mostrar, dançar, parodiar, criticar e compartilhar as emoções/sensações.

#### **Comentário:**

O exercício em grupo motivou o caráter de superação física de cada participante, manter os saltos, a voz, a respiração e o ritmo- descontraído, permitiu ao corpo um estado de alerta. O estado de alerta é resultado do próprio exercício que em seu desenvolvimento estimulou o aquecimento do corpo em graus e a aceleração cardíaca, impulsionando uma respiração mais dinâmica e, por isso, exigiu mais energia e o controle da mesma, logo, apontou-me um estado de presença (...) (FABRÍCIA, abril de 2014).

#### **3.7.1 Como se tornar um/a hõxwa?**

Cada *mẽhĩ* está ligado a certos parentes consanguíneos de maneira especial, o seu corpo se estende pelos corpos de seus filhos/as, de seu pai (ou de seus pais, considerando a paternidade múltipla), de sua mãe e de seus/suas irmãos/irmãs. Dessa 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, não somente

a mãe, mas o pai (ou os pais) da criança que acabou de nascer, passa por um período de resguardo, de alimentação e proibição de alguns alimentos, entre outras particularidades, no período inicial da vida de seu/sua filho/a. Assim, se o indivíduo se liga com algumas pessoas através de seu corpo, liga-se a outras por intermédio de seu nome.

O conhecimento ritual é transmitido do *pàtre* (mestre ritual) e do *increre* (cantor) aos seus aprendizes, entretanto, alguns papéis sociais (*hòxwa*, metades, etc.) e cantos específicos estão ligados por meio das relações de nominação, que envolvem categorias específicas de parentes (LIMA, 2016, p. 379). Essas funções são passadas pelo nome, que, segundo Schiavini, é o maior legado que os Krahô possuem.

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 Krahô não possuem bens, o nome é o maior patrimônio que a pessoa possui e deve tentar enriquecer durante sua vida. (SCHIAVINI, 2006, p. 11)

Os nominadores ideais são o irmão da mãe da criança, a irmã do pai, o avô paterno, a avó materna, ou qualquer parente que ocupe uma dessas posições. Juntamente com o nome pessoal de seu *quêtti* (padrinho) ou *tyj* (madrinha), o indivíduo herda um conjunto finito de nomes, divididos em aglomerados de 4 ou 5 nomes, ou seja, ao receber um nome, a pessoa ganha a possibilidade de dispor de todos os outros nomes do aglomerado (LIMA, 2016, p. 254).

A partir do nome, o/a *mêhĩ* recebe uma série de relações sociais, como passar a pertencer a uma das metades do par *Wacmêjê/Catàmjê* e a ter os mesmos amigos formais daquele/a que o/a nominou. As relações do *ipantuw* (sobrinho/a) com seu *quêtti* ou *tyj*, estabelecidas no “batizado”, são desenvolvidas desde cedo. A partir dos cinco anos de idade, eles/as já são vistos juntos nos ritos, onde desempenham as mesmas funções.

Assim, se o *inxu* (pai) ou *inxê* (mãe) de um *crare* (criança), seu *quêtti* (padrinho), ou *tyj* (madrinha) ou seu *wej xĩm* (avô) ou sua *wej cahãj* (avó) que lhe der o nome for *hòxwa*, a criança adquire a função social de se tornar/virar a abóbora no *Jàt jõ pĩ*, de organizar o ritual, preparar as toras da batata e realizar, durante todos os dias da festa, as ações rituais que serão ensinadas por seu/sua nominador/a. A criança aprende imitando, acompanhando seu *quêtti* ou *tyj* no ritual de maneira formal, assim, o rito é a escola dos *hòxwa*, o momento central da transmissão do conhecimento.

Vale lembrar que se a criança for uma menina e sua *tyj* for *hôxwa*, ela será *hôxwa*, ou seja, esse “papel”, diferente de muitos outros, pode ser vivido também por mulheres. A família dessa criança também passa a realizar atividades que diz respeito ao nome de seu/sua filho/a, como plantar as batatas-doces, que serão compartilhadas na festa.

Em vista da situação encontrada, pode-se concluir que as relações de nomeação produzem parentesco onde a procriação não pode ocorrer, assim, ela tem um papel fundamental na transmissão e circulação do saber. Entretanto, como dito anteriormente, não é porque a pessoa recebe a função de *hôxwa* que ela obrigatoriamente se apresentará como tal: “Não trata-se de um “*dado pré-determinado*”, mas uma “*potencialidade dada*” que vem a ser “*atualizada*” ou não pelos atores” (LIMA, 2013, p. 9). Ao final, a nomeação é transformação, é “corpo” e “alma”, como sinalizou Coelho de Souza (2002, p. 574 apud LIMA 2016, p. 256), porque além de constituir a pessoa como parente, o nome sobrevive à morte, conecta a pessoa à esfera cerimonial, que envolve muitas vezes a presença dos mortos propriamente ditos e ao mundo em que prevalece o aspecto alma, onde se reencena e reconvoça o regime metamórfico do mito.

### 3.7.2 Como se tornar um *llamichu*?

Edgar Ramos (Firu), nos apresentou para toda a família, suas irmãs, irmãos, sobrinhos, sobrinhas, esposa, filhas e amigos/as que vieram de Lima festejar esse momento especial. Ajudei as mulheres a descascar cenouras, cebolas, batatas e a desfiar a carne. Conversamos por horas e rimos muito na cozinha. O senhor Rosalino conversou comigo, perguntei sobre os *llamichu* e ele me disse sorrindo que era *llamichu*, desde criança e que mesmo com seus 70 anos continuava sendo *llamichu*. Que esse ano ele não iria sair de *llamichu* porque estava passando o cargo, mas que um dia eu iria vê-lo, para eu voltar. Segundo Rosalino a pessoa escolhe, decide ser *llamichu* por conta própria, em função de sua personalidade. Para aprender a ser *llamichu* a pessoa deve acompanhar e imitar os mestres maiores na festa. A família do senhor Rosalino nos convidou para almoçar, uma sopa de mote com carne deliciosa nos foi servida, na sequência arroz com trigo e mais carne (Diário, 11 de agosto de 2016).

Segundo o senhor Isac Chamana Aspi (2016), de 54 anos de idade, *llamichu*, professor da Escola Primária Miguel Grau, do bairro de Chaupi, e de um curso de danças na cidade, nascido e criado em Puquio, “*cualquiera no es un llamichu*” e para ser *llamichu* existem quatro condições: “*Uno, primero es el lenguaje, el quechua; dos, que tengas un poco de gracia porque un llamichu no puede ser seco; tres, que seas hábil, que tengas la capacidad de imitar de inmediato; y otro que tengas el vestuario, si no tienes esas*

*condiciones no sales ccc*”.

Sobre as condições dois e três (graça e habilidade), afirma o professor que um *llamichu* aprende a ser *llamichu* na festa, por imitação, os mais novos imitam os mais velhos, não existe ensaio, não tem uma escola de *llamichu* para dizer “*tu vas a hablar así*”. Tratam-se de pessoas que sempre saíram, voluntários, alguns comuneros, ou filhos dos mesmos, pais, filhos que tem essa qualidade de fazer *chiste* e fazer rir as pessoas. Entretanto, alerta o professor, antigamente só existiam *llamichu* mais velhos, os mais novos surgiram nos anos 90 e “*por propia imitación quieren participar también y no le podemos negar, no los podemos sacar*” (CHAMANA, 2016). Tal iniciativa se deu pelas próprias crianças e adolescentes, que saíam de *llamichu* escondidos ou incentivados pela própria comunidade para dar maior festividade.

Hoje em dia, conforme Chamana, em certa medida, a junta diretiva de cada *ayllu* até mesmo obriga a participação dos *llamichu*, porque em alguns anos não haviam muitos, então se tornou necessário uma comissão que a cada ano reivindica: “*ya, digan a sus hijos que salgan, (...) haber de los cien comuneros, veinte van a salir de llamichu o ya, haber, diez o veinte comuneros apunten para que salgan un llamichu, un nacaq*” (CHAMANA, 2016).

Sobre esse ponto, segundo o presidente do bairro de Pichqachuri, o senhor Aurelio Quispe, os regantes que estão passando o cargo buscam uma pessoa ditosa para sair de *llamichu* e que o escolhido tem que cumprir. Ele citou dois mestres *llamichu* de seu *ayllu*: Antonio Lucuica e Rafael Lobo, e explicou que a lista completa dos *llamichu* que iriam sair no ano de 2016 estava nas mãos do vice-presidente regante que é a pessoa que aponta quem vai sair: “*cantidad va a ser...asu madre...chiste no más!*” (QUISPE, 2016).

Sobre a primeira condição, o quechua, o professor Chamana afirma que não são todas as escolas de Puquio que têm aulas de quechua, mas que na sua escola sim, uma vez por semana, com duração de duas horas e por iniciativa dos educadores/as para que a língua não se perca. Trata-se de uma oficina extracurricular, não oficial. Ele ressalta o caráter educativo da *Sequia Tusuy*, como por exemplo, o intento das crianças e jovens *llamichu* que, por iniciativa própria, buscam aprender o quechua: “*mismo con un quechua mal hablado, mezclado con el castellano, ya están saliendo, pudiendo o no pudiendo, pero están mastigando, intentando*”.

O professor Quispe disse que também oferece aulas de quechua em sua escola, que é necessário resgatar, praticar o idioma a nível familiar, comunal e também por parte das

instituições educativas, via uma educação bilíngue intercultural, para que essa língua materna possa se manter e se desenvolver: “*Eso es el quechua para nosotros, porque el castellano es nuestra segunda lengua pues*”. Infelizmente, ressalta o professor, muitos jovens têm vergonha de falar o quechua e muitos pais e mães que têm certo nível educativo, que terminaram a primária, alguns até mesmo a secundária, falam com seus filhos apenas em castelhano.

As crianças, portanto, já não falam quechua, apenas alguns adultos e os senhores e senhoras de idade, salvo nas festividades e atividades culturais, como a *Sequia Tusuy*, por isso os *llamichu* são tão importantes. Frente a isso, Quispe revela que a presença de educadores/educadoras da comunidade nas escolas de Puquio vem transformando as relações entre as festividades, a comunidade e as escolas porque, para ele como comunero, antes de tudo, lhe encanta dançar, cantar a *Sequia Tusuy* e participar, por isso ele leva seus educandos/as para dançar a *Sequia Tusuy*. Também o faz o professor Chamana e tantas outras/as que eu pude ver com meus próprios olhos. Inclusive ambos os professores já subiram junto aos *awkis* e *pongos* até o *apu* protetor de seu *ayllu*, para expressar o respeito que se tem a *Pachamama*, mãe terra. Esse é o momento de compartilhar, de confraternizar e fortalecer os laços familiares, comunais e agora também escolares.

No mês de agosto, Quispe leva os seus educandos/as à Casa do Artesão, idealizada pelo artista Julio Fernandez Quispe, professor aposentado do colégio Manoel Prado e comunero do bairro de Pichqachuri, onde se encontra a “Galeria Chirapa” com uma grande exposição de Artes Visuais. Para além de quadros, pinturas e desenhos, o senhor Fernandez produz nesse ateliê, que ocupa parte de sua casa, a miniatura e bonecos/as de todos os/as personagens da *Sequia Tusuy*. As crianças aprendem com o mestre artesão a fazer os bonecos dos *llamichu*, com todos os detalhes da vestimenta, última condição para ser *llamichu*, revelada por Chamana.

### 3.8 SOU IMPERFEITO/A

**Descrição:** Pergunte aos/às participantes:

- Quem está com fome? (Forma-se o grupo dos/as esfomeados/as).
- Quem se sente culpado/a? (Forma-se o grupo dos/as culpados/as).
- Quem está deprimido/a? (Forma-se o grupo dos/as deprimidos/as).
- Quem está com preguiça de estudar? (Forma-se o grupo dos/as preguiçosos/as).
- Quem está com sede? (Forma-se o grupo dos/as sedentos/as).
- Quem está com sono? (Forma-se o grupo dos/as dorminhocos/as).

**Instrução:** Durante o jogo os/as participantes podem trocar de grupo, alguns inclusive sugerem fazer parte de vários grupos ao mesmo tempo, estimule essas pessoas e explique que elas estão trilhando um ótimo caminho. Aqueles/as que não entraram em nenhum dos grupos poderão ter mais dificuldades para vivenciar a comicidade, porque neste contexto é preciso ser honesto consigo mesmo, enxergar os problemas e brincar com eles.

**Criação do Jogo:** Vivenciei esse jogo em uma das aulas que tive com o palhaço e filósofo estadunidense Jef Jhonson, em março de 2010, no NCI.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Os *hôxwa*, *llamichu*, cômicos e cômicas rituais são seres incompletos, cheios de lacunas, imperfeitos, vulneráveis, normalmente estão com sede e fome de comida, de bebida, de sexo e com algum problema para resolver, compartilhar ou causar. Tais características revelam uma aproximação entre os/as cômicos/as rituais e os bobos, bobas, bufões, bufonas, palhaços e palhaças, entretanto, como se verá no tópico deste jogo, se comparados/as entre si, as diferenças entre eles/as se evidenciam. Em suma, o fato de usarem recursos e técnicas provocadoras do riso, não legitima a substantivação generalizada e, portanto, a extensão do nome palhaço e/ou *clown* a todos/as os/as cômicos/as, em sociedades diversas, em épocas distintas (BOLOGNESI, 2017, p. 110).

**Objetivos pedagógicos de ensino de teatro:** Desenvolver a consciência crítica, promover a aceitação da subjetividade, permitir um momento de descontração e a possibilidade de refletir sobre si mesmo.

**Comentário:**

“Apenas um dos participantes restou fora dos grupos apontados e a professora aborda em diálogo a necessidade de se reconhecer (cada participante) imperfeito, incompleto, necessitado de algo/coisa qualquer (...). No jogo acima me reporte ao espaço dos que “se sentem deprimidos”, por questões pessoais e por via de uma breve percepção sobre meus sentimentos; foi uma forma de expressar-me, purgar sentimentos isolados e íntimos. Depois migrei para o espaço dos que “se sentem uma merda” como forma de frisar meu estado de espírito (deprimido) e ampliar a problemática, o que acabou por subverter o sentimento em um estado de ironia e, finalmente, sentindo-me livre para rir de tal situação” (FABRÍCIA, abril de 2014).

### **3.8.1 Nem palhaços/as, bobos/as e nem bufões/bufonas**

Os/as *kollón*, *kachina*, *payakyamu*, *koshare*, *koyaala*, *tsuku*, *tatsiqto*, *koyemshi*, *mudhead*, *kwikwilyak*, *kusillo*, *chané*, *chiriguano*, *heyoka*, *Baubo de Rotuma*, *maqta*, *qolla*, *curcuche*, *ukuku*, *mekhen*, *má*, *kokoi*, *kabut*, *ipôgnotxóine*, *wikényi*, *hôxwa* e *llamichu* não são

palhaços/as, embora façam muitas coisas que os palhaços e as palhaças fazem, não são bobos da corte, bufões e bufonas, embora tenham semelhanças com aquilo que os bobos/as, bufos e bufas faziam. Não os chamo de “*clowns* institucionalizados” como faz Mazzoleni, nem ao menos de “palhaços sagrados”, “palhaços cerimoniais” ou “bufões rituais”, como fazem a grande maioria de autores e autoras, como se palhaço e/ou bufão, ademais no masculino, fossem palavras que generalizassem todas as categorias de práticas de comicidade. Não. *Manan. Nare.* Nominar é dominar. Trata-se de não tomar exclusivamente as nossas referências culturais ocidentais como paradigmas para a classificação de outras experiências.

A palavra “palhaço” não tem mais de 600 anos, por outro lado, segundo historiadores (FUNARI; PIÑON, 2014), a presença indígena no Brasil, no Peru e na América Latina data ao menos 12 mil anos atrás, embora imensurável de tão grande e multifacetada. Segundo o filósofo e professor brasileiro Mario Fernando Bolognesi, a ancestralidade das sociedades indígenas é muito anterior à época moderna da sociedade capitalista, gestada em fins do período medieval e renascença, “momento em que os *clowns* e os palhaços iniciaram seus processos de consolidação como ícones provocadores do riso, lugar antes ocupado pelos bufões, sátiros e mimos em geral, cada qual em momento e configurações sociais diversas” (BOLOGNESI, 2017, p. 110).

Não se pode tomar o substantivo “palhaço” e estendê-lo a todas as espécies de provocadores do riso, profissionais ou não. As semelhanças entre os/as cômicos/as rituais, os/as palhaços/as, os/as bobos/bobas e os bufões e as bufonas se dão apenas no tocante à adjetivação de seus afazeres e nos artifícios de comicidade<sup>20</sup>. Eles/as se assemelham na utilização dos recursos cômicos e se diferenciam no tocante ao lugar ocupado e ao papel exercido por cada um/uma deles/as em suas comunidades.

Ademais, os/as cômicos rituais são natureza! Ora, o/a palhaço/a é a cultura e a natureza é o seu pano de fundo, ele/a passeia pela natureza, tropeça nela, cheira a flor, espirra seu perfume, etc. Os/as cômicos/as rituais, por outro lado, são a natureza. Para eles/as, a natureza é a cultura, ou seja, a cultura é a terra, a água, os nevados, as montanhas, os animais, as plantas. Os/as cômicos/as rituais escutam a natureza, aprendem, conversam com ela e a personifica, são a abóbora, a lhama...

Além disso, a formação do palhaço ocidental tem um fator fundamental que não faz parte dos/as cômicos/as rituais: o comércio. Uma política vinculada a uma sociedade forjada

---

<sup>20</sup> Em seu precioso artigo: *Palhaços e outros cômicos: do sagrado ao profano*, Bolognesi (2017) irá mostrar aproximações e diferenças entre os palhaços, os bufões, os bobos da corte e os cômicos rituais.

no seio do capitalismo, classista, cristã, cuja comercialização é a base para sua sustentação econômica. O que eu quero ressaltar é que os objetivos a serem alcançados pelos cômicos/as rituais são outros, não se trata de se expor e vender a si próprio como um produto artístico, inserido em um espetáculo comercial, um número, um solo. Até porque os/as cômicos/as rituais raramente estão sozinhos/as.

Del Bosque chama atenção para este ponto que diferencia claramente os/as cômicos/as rituais dos palhaços/as ocidentais: a solidão. Na cena cômica contemporânea, afirma o autor, os *onemanshow* se proliferam, as comédias *stand up* estão na moda, os solos de palhaços e palhaças com seus feitos e respectivos fracassos representam a nata dos festivais de *clown*. Por outro lado, as bandas de bufões são escassas e inclusive os clássicos trios de *clown* branco, augusto e contra augusto brilham por sua ausência: “isto é, os criadores prevalecem sobre as bandas de criaturas” (DEL BOSQUE, 2018, p. 84).

Pausa para a história: senti na pele esta afirmação de Andrés no festival *Anjos do Picadeiro* em 2010, ano em que tive a sorte de conhecê-lo e participar de sua oficina *Bufón Ritual*. Esse encontro foi um divisor de nariz vermelho na minha vida, ali eu o perdi e não desejei mais reencontrá-lo. Durante a oficina e, especialmente no último dia, improvisamos em grupo e a partir dos jogos formamos uma banda de cinco bufões. Incrível! Decidimos sair em bando, uma caravana errante no grande cortejo pelas ruas do Rio de Janeiro: “eu sou porque somos!”.

Claro que no meio do caminho um bufo desgarrado emigrou, sumiu e infelizmente alerta: não pelos mesmos motivos que o faz, o *salqa qolla* andino, o rebelde, mas por egocentrismo, ele precisava prevalecer sobre a banda, ser “protagonista”, caminhar e improvisar ao lado dos grandes mestres/as palhaços/as presentes no cortejo e não junto de um grupo de aprendizes. Ficou no corpo o espírito de solidariedade, foram necessários grandes esforços contra o individualismo e muita escuta. Escuta. Escuta. Escuta. Escuta. Escuta. Escuta. Escuta.

Segundo a socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2016), não pode haver um discurso e uma teoria da descolonização, sem uma prática descolonizadora. A possibilidade de uma reforma cultural profunda em nossa sociedade depende da descolonização de nossos imaginários, das nossas formas de representação, dos nossos gestos, atos e da língua com que nomeamos o mundo. A base deste trabalho é construída a partir dessas informações. É por meio dessa perspectiva que Del Bosque propõe a prática da *desclownolização*, que deseja chamar a atenção para a *clownolização* dos narizes vermelhos como risada dominante:

A pequena máscara vermelha subversiva, a grande contribuição de Pierre Bylan e Philippe Gaulier foi normalizada e domesticada e ouvimos repetir *ad infinitum* o dogma da vulnerabilidade do *clown*, o princípio do fracasso eterno, a busca do palhaço que você carrega dentro e outras mentiras para saber o que significam; mas que mantêm excelentes criadores e comediantes talentosos bem longe dos problemas da *polis*. Esta *clownolização* precisa de uma força contrária que a equilibre. E esse movimento é a *descloownolização* da nossa arte (DEL BOSQUE, 2018, p. 99).

Este trabalho - que desde a epígrafe demonstra revolta com o discurso hegemônico da história que nos vem sendo contada desde a invasão dos colonizadores e dos processos de independência que não a realizaram-, se coloca na busca por praticar a ecologia dos saberes (BOAVENTURA, 2010) com a intenção de gerar corporalmente ações, risos e pensamentos críticos. Mas esta tarefa, afirma Cusicanqui, começa por você mesmo, na sua descolonização, se trata de fazer do passado uma fonte para imaginar o futuro. Segundo Del Bosque, tal feito reclama a busca por pontes que unem, através do riso, culturas diversas: um trabalho coletivo, transoceânico e enorme. Para mim, em acordo com ambos, de maneira individual e coletiva afirmo que a emergência está na descolonização permanente do corpo/pensamento, na busca por uma rota de escape da nossa herança histórico-institucional, como também reivindica o antropólogo e curador de arte brasileiro André Lepecki (2003).

Os/as cômicos/as rituais fazem rir, são poderosos/as, filhos/as dos deuses, deusas, pais *apus*, *wamanis* e da *Pachamama*, personificam a natureza, são a própria natureza. Falam o idioma dos espíritos, são mensageiros/as, mediadores/as entre os vivos e os mortos, entre o cômico e o sério. Sua missão é que o ritual se cumpra por completo. São também devoradores/as insaciáveis, vigilantes da propriedade, das normas, dos costumes, protetores/as dos princípios que regem suas comunidades, guardiões/guardiães dos mesmos modelos culturais que contradizem. Nas festas, rituais e na vida comunitária eles/as organizam, brincam, parodiam, riem, maldizem e punem as pessoas que se comportam mal. Indefesos/as, em várias ocasiões são definidos como crianças, mas também temidos/as, no contexto ritual chegam a ser ingratos e se comportam lascivamente. Desajustados/as, bagunçados/as, prejudiciais, arruaceiros/as, danosos/as, tiram sarro dos objetos sagrados e dos ritos importantes. Fazem paródia dos caciques, *awkis*, prefeitos, padres e presidentes/as comunais. Em determinadas ocasiões punem aqueles que riem, são ladrões/ladras dissimulados/as, desaforados/as, irreverentes e não respeitam nada nem a ninguém. Assumem suas contradições, têm enfrentado o indizível e por isso permitem todos os excessos, até às últimas consequências.

Pelas palavras de Del Bosque (2018), os/as cômicos/as rituais, no passado:

(...) desempenharam um papel mediador no choque de culturas. Eles desmantelaram por uma parte o corpo colonialista, desvelando seu esqueleto de falsas hierarquias e costuraram, por outra, as roupas que permitem que as instituições sagradas dos colonizadores continuem a existir sob o manto de mitologias e ritos invasores, impostos com a cruz e o bacamarte (DEL BOSQUE, 2018, p. 89).

Ao longo dos anos, afirma o autor, os/as cômicos/as rituais vieram desempenhando um papel libertador dentro das suas comunidades, atualmente eles/as continuam tornando visível o censurado, o rejeitado e o reprimido e personificam a força do humor, subvertendo os hormônios do corpo social. Causam escândalo nas cerimônias, festas e rituais mais importantes, exibem falos e vulvas enormes e abertas, simulam atos sexuais, pois para eles, a fertilidade do homem e da mulher faz alusão à fertilidade da terra. Ambíguos/as, divinos/as, humanos/as, celestiais, habitantes do submundo, são também plantas e animais.

Por outro lado, os/as palhaços/as, afirma Bolognesi, distanciam-se deste universo mítico e ritual. Trabalham com pequenos enredos, narrativas curtas que remetem a situações episódicas do cotidiano em geral e do universo circense, em particular, também representam episódios de uma história ampla e complexa e colocam o público frente a frente com a arbitrariedade de sua cultura e a fragilidade de sua identidade. Os assuntos abordados alojam-se no ambiente laico e exploram as mazelas do dia a dia, apresentados como esquetes que normalmente se inserem em um espetáculo de variedades: “eles não acontecem no cotidiano da vida social, mas apenas em momentos, veículos e situações especiais voltadas para essa finalidade” (BOLOGNESI, 2017, p. 119).

Exatamente aí, afirma o autor, se aloja a supressão, lenta e gradual, do riso e do cômico no dia a dia. O riso é aceitável desde que organizado em espetáculo, palatável quando propicia rasos deleites em uma época avessa a ele. Na verdade, o que vemos atualmente é mais que repressão, é uma ofensiva feroz para acabar com os indígenas, naturais, para varrer sua forma de vida (e, portanto, de pensamento) da face do território nacional (brasileiro e também peruano).

O riso e os povos são recriminados e a liberdade do/a profissional cômico/a é tolhida. O nosso tirano zomba perdidamente dos nossos valores, da nossa sociedade, o cômico que ele compra é aquele que seu público exige a partir das tendências e interesses. O resultado desse processo, afirma George Minois (2003, apud BOLOGNESI 2017, p. 119) é um cômico de supermercado, que louva o caráter libertador em um mundo pouco propício ao riso. Concluo que os/as palhaços/as, ao se enquadrarem aos ditames do comércio, abandonam como afirma

Bolognesi (2017, p. 119), a razão última do riso: o contraste com o poder, o estado, as religiões, o sagrado, a moral, o trabalho e as ideologias.

Se o riso espetacularizado não castiga mais os costumes e, frequentemente, investe na afirmação de preconceitos, racismos etc.; o riso festivo, ritual, resiste e sobrevive. Parafraseando Lepecki (2003, p. 11), a dança e, nesse caso, o riso ritual e festivo, é o próximo projeto para a crítica do corpo colonizado: se trata de auscultar o chão, ouvir seus abismos, encontrar suas falhas, determinar os entulhos que a história enterrou sem cuidados, para que possamos praticar a comicidade, não por representação ou imitação, mimese do nariz vermelho, do rosto branco europeu fora de contexto, dos sapatos grandes e paletós, mas sim como crítica ativa do estado silencioso dos corpos colonizados, via o rosto quente e cambiante

Concluo este capítulo com entusiasmo, você acaba de finalizar os *Jogos para Aquecer* e dará início aos *Jogos para Exercitar a Expressão Corporal*. Esta seção teve diversos objetivos, dentre eles, compartilhar através das brincadeiras e da ludicidade a presença de diversos cômicos/as rituais em várias culturas e grupos étnicos, com ênfase nos povos ameríndios, no Brasil e no Peru. Bem como aprofundar as características dos/as protagonistas desta tese, os *hôxwa* e *llamichu* e revelar como uma pessoa recebe ou adquire essa função social. Também se conheceu o contexto festivo e ritual onde esses cômicos/as aparecem, ou seja, a importância de ambas as festas (*Pàrti* ou *Jât jō pĩ* e *Sequia Tusuy*) para as suas comunidades.

Ao final, busquei alertar que existem armadilhas conceituais, de cunho [anti] ético, inclusive acadêmico, de classificar e nominar rituais, festas, atores e atrizes sociais tomando exclusivamente as referências culturais ocidentais como paradigmas para a classificação de outras experiências. Como aliada consciente dos povos indígenas, reafirmo meu compromisso assumido em pesquisa de campo de denunciar essa farsa e visibilizar suas lutas sociais, seus modos de ser, existir, de rir do poder e do poder do riso.

## 4 JOGOS PARA EXERCITAR A EXPRESSÃO CORPORAL

### 4.1 TELEFONE SEM FIO

**Descrição:** Divida os/as participantes em dois grupos: um é plateia e o outro é composto por cinco pessoas. Peça um/uma voluntário/a dentre os/as cinco, este/esta será o/a primeiro/a. Os/as outros/as quatro participantes devem se deslocar para o lado de fora do espaço e serão posteriormente chamados/as, um/uma por um/uma. Leia uma das frases dispostas abaixo no ouvido do/a primeiro/a participante para que a plateia não escute. Peça para ele/a criar três movimentos inspirados na frase. Os três movimentos devem ser repetidos três vezes para o público e em seguida mostrado três vezes para o/a próximo/a participante que deve observar, imitar, mostrar os movimentos do/a colega para o próximo participante e assim sucessivamente. No final, peça para o/a primeiro/a e o/a último/a participante repetirem a sua sequência, para vermos que interferência esta “ligação sem fio” sofreu, revela-se também para o público, ao final de cada rodada, a frase norteadora. Sugestão de frases:

- 1- A tora grande empurraram, derrubaram
- 2- Já arrancaram, a folha compridinha
- 3- Canto glorioso e pois, meu touro
- 4- Com minha coca de mascar
- 5- Com minha lua de pimenta

**Criação do jogo:** Inspirei-me em um jogo que vivenciei em uma das aulas mediadas pela palhaça italiana Giovanna Bellina em março de 2010 no NCI. No jogo de Bellina não tinha as frases, se tratava apenas de uma ação escolhida livremente pelo/a primeiro participante e “copiada” pelos seguintes.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** No livro *A Inconstância da Alma Selvagem* (2002) de Viveiros de Castro, o autor revela que o seu ideal é que antropologia seja a teoria-prática da descolonização permanente do pensamento, o que implica reconhecer a diferença e a autonomia do pensamento indígena: “não podemos pensar como os índios, podemos no máximo pensar com eles”. Assim, a ideia desse jogo é nos fazer pensar com o nosso corpo e com os indígenas. Trata-se de levar o pensamento indígena a sério, não de explicar, interpretar, contextualizar, racionalizar esse pensamento, mas simplesmente o de utilizar, isto é, de tirar suas consequências, verificar os efeitos que ele pode produzir, sobre o

nosso corpo e espírito. Dessa forma, as frases-estímulos escolhidas são frases cantadas pelos/as indígenas, na véspera de suas festas. No próximo subtítulo as frases serão reveladas e seus contextos esmiuçados.

### **Comentários:**

No telefone sem fio em nenhum momento eu me preparei para ser engraçada, entrei na sala e busquei apenas reproduzir o que tinha visto, e fiquei me perguntando: Por que o pessoal está rindo tanto? Fiz algo errado? Nunca fiz esse tipo de jogo e a vontade de jogar me fez ser espontânea, não programei nenhuma ação ou pensei, deixe-me envolver (MARIA DAMARES, abril de 2014).

Foi muito engraçado, mas o cômico mesmo era colocar o primeiro e o último frente a frente para imitar os movimentos, um nunca tinha nada a ver com o outro, a turma foi ao delírio! (INGRID, abril de 2014).

Novamente no jogo do telefone-sem-fio de ações físicas percebemos a exposição como elemento de comicidade, expor-se, revelar-se, romper as barreiras da timidez e da vergonha e explorar o RIDÍCULO, situações impossíveis e ingênuas; simplesmente SER. Colocar-se em foco, ser o riso e rir de si mesmo, rir do outro e com o outro – construir juntos uma corrente de cumplicidade para o riso (FABRÍCIA, abril de 2014).

#### ***4.1.1 Véspera e Canto de Abertura***

Diferente dos outros dias, calmos e tranquilos, ontem e hoje, véspera e dia de se iniciar o *Jât jô pĩ*, as atividades se multiplicaram na aldeia. O boi chegou, foi cortado e distribuído nas casas, em maior quantidade para as famílias que iriam trocar o paparuto - bolo de mandioca com carne, comida cerimonial - no dia da tora de batata. Enquanto isso, os *hôxwa* Ismael Ahpracti e Paulo Jõwàt finalizavam a preparação das toras, no meio do mato. À noite, teve cantoria no pátio. Hoje, quarta-feira, pela manhã, já se podia ver e ouvir o ralar das mandiocas pelas mulheres de algumas casas, durante a tarde, as mulheres separavam as pedras e os homens cortavam as lenhas para o moquém. Várias crianças brincavam de futebol no espaço da associação *hôxwa*, próximo ao quintal de Ahpracti e de “pular de saco”, próximo à casa da *pahhi* Raquel Rõrcaxa. Ambas as mulheres dessas famílias, entre outras, preparavam a mandioca e cortavam a carne para servir de base para o paparuto. Observei minha inxê, Maria Rosa Amxôkwýj, esposa de Ahpracti, fazer com muito cuidado todas as etapas de preparação do paparuto, minha *tyj*, Maria Helena Pokwýj, havia ralado a mandioca. Ahpracti acompanhava o processo e fazia piadas, inclusive com o tamanho da faca de Amxôkwýj. Num repente, os homens se prepararam e correram com a *crow* (tora de buriti). Quando os moquém começaram a pegar fogo, Paulo Jõwàt, que em 2014 e 2015 estava aprendendo as canções da tora de batata, iniciou o ritual, com o canto de abertura, agora como mestre ritual (Diário, 11 de julho de 2018).

Entardecer. O sol se pondo e avermelhando o céu, uma cena típica de verão. Nas casas e quintais, as mulheres começam a escutar o canto de abertura que ecoa do centro da aldeia. Os homens estão todos sentados no pátio, acompanhando o mestre ritual cantar em voz grave (LIMA, 2016, p. 267). Em 2009, a antropóloga Ana Gabriela Morim de Lima registrou este cântico na casa de Domingos Crate, mestre ritual da aldeia Pedra Branca; em 2018, filmei Paulo Jõwàt, mestre ritual, cantor da batata, neste momento do *Jàt jõ pĩ*, no pátio central, junto dos homens, cantando a segunda estrofe deste cântico:

*Prỳ, prỳ, prrrỳ*

<i>Pàre</i>	a tora grande
<i>camẽ hẽ</i>	empurraram
<i>pàre</i>	a tora grande
<i>camẽ hẽ</i>	empurraram
<i>pàre</i>	a tora grande
<i>pỳpỳmỳ</i>	derrubaram
<i>pàre</i>	a tora grande
<i>pỳpỳmỳ</i>	derrubaram
<i>pàre</i>	a tora grande
<i>camẽ hẽ</i>	empurraram
<i>pàre</i>	a tora grande
<i>camẽ hẽ</i>	empurraram

*Prỳ, prỳ, prrrỳ*

<i>ha narê ja</i>	já arrancaram
<i>narê ja he</i>	arrancaram he
<i>ha nare ja</i>	já arrancaram
<i>narê ja he</i>	arrancaram he
<i>narê ja</i>	arrancaram
<i>hõ ryre</i>	a folha compridinha <sup>21</sup>
<i>narê ja</i>	arrancaram
<i>hõ ryre</i>	a folha compridinha
<i>ha narê ja</i>	já arrancaram
<i>narê ja he</i>	arrancaram he
<i>ha narê ja</i>	já arrancaram
<i>narê ja he</i>	arrancaram he

*Prỳ, prỳ, prrrỳ*

(LIMA, 2016, p. 268)

Após o cântico, os homens levantam e seguem rumo às toras de batata que se encontram no meio do mato e que foram minuciosamente preparadas pelos *hõxwa* durante a semana. As toras já foram empurradas e posicionadas a oeste da aldeia, local de onde partirá a

<sup>21</sup>Segundo Lima (2016, p. 269), a folha compridinha é a da madioca, que é parente da batata e que foram arrancadas pelas mulheres em suas roças, para fazer o paparuto que será trocado entre as famílias dos jovens recém-casados.

corrida, no dia seguinte, pela manhã. Em 2014, os homens do partido do verão e do inverno colocaram as toras no rio para ficarem ainda mais pesadas, elas foram retiradas após três dias, foram necessários três homens para conseguir levantar cada tora.

Após uma pausa de várias horas, depois que todos se banham e se alimentam, a cantoria recomeça no pátio central. Desta vez, pelas mãos e voz de outro cantador. Segundo Lima (2016, p. 269), essas famílias de cantos de maracá, que serão cantados na madrugada, podem ser entoadas em qualquer ritual e por isso podem ser cantadas por outros cantadores.

Lua crescente, noite, o *increr* (cantador de maracá) inicia os cânticos, as *hõkrepoj* (mulheres cantoras), de todas as idades, cantam dispostas numa fila única, ombro a ombro, voltadas para o nascente, como é de costume. Algumas mulheres usam, além do *cupentxê*, outro pano que perpassa as costas e o peito para proteger do frio. Os homens se posicionam atrás do cantador, voltados para o poente, espalhados pelo *kà*, dançando, andando, pulando e também assistindo de pé ou sentados. O cantador se posiciona de costas para os homens, um pouco à frente deles e de frente para as mulheres, olhando para elas e cantando com elas, ou seja, ele fica entre os homens e as mulheres. Em algumas canções, ele pergunta, elas respondem, noutras, todos cantam juntos. Às mulheres, em alguns cânticos, cabem alguns movimentos, ainda que permaneçam a todo tempo em fila, no mesmo lugar: “*Seus braços movem-se, em alguns cânticos, marcando o ritmo com o corpo, pelo movimento do quadril, projetando o ventre para frente e para trás*” (LIMA, 2016, p. 269).

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 essa pintura: galões de água e de café trazidos pelos homens para as mulheres, chinelos nos pés que ajudavam a proteger do frio, crianças nos colos, lanternas e o brilho e o som barulhento dos foguetes invadindo o céu.

Hoje eu vivenciei um cântico pela primeira vez, a fila de mulheres andou, na escuridão, na direção dos homens! Andamos cerca de cinco passos à frente e paramos, e assim sucessivamente, até o momento em que os homens ficaram “encurralados”, presos no pouco espaço do *kà* que lhes havia restado. A música aumentou seu ritmo, os homens pulavam mais animados, riam, gritavam e se chocavam uns com os outros, ao manterem o ritmo e o andar de um lado para o outro. Nós mulheres, continuamos entoando a canção, eu imitava minha *inxu* e minha *tyj*, que permaneciam “sérias”, como se estivessem ameaçando os homens, até que o cantador, vendo-os debulhar-se em gargalhadas e sem espaço para se mexerem, parou o cântico. É interessante que só ali se podia 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 (Diário, 6 de maio de 2014).

O sol trazia consigo o dia, que revelava a imagem dos homens, exceto, claro, a de Ismael Ahpracti, o único homem que já havia sido visto e ouvido desde o começo, por todos e todas, nos poucos intervalos dados pelo cantador e durante os cânticos, “interferindo” no ritual, passando entre as mulheres, estimulando-as e fazendo piadas e brincadeiras. Ismael Ahpracti passava perto das mulheres dizendo frases em Krahô, elas riam, se animavam, algumas respondiam, fazendo com que todas rissem mais, outras, como o cantador, mantinham o cântico, sem rir, mas visualmente modificadas. Perguntei à minha *tyj* o que ele estava falando, ela respondeu “*que algumas não sabem a letra e que as mulheres que não foram cantar é porque a mãe não mandou ir*”. Nota-se que não saber a letra das músicas e não ir ao pátio cantar são atitudes vistas com “maus olhos”; dessa forma, para reafirmar as normas sociais, o *hôxwa* 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 Krahô 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.

Em 2014, os cânticos nas noites foram ininterruptos, iniciavam ao redor de 3 da manhã e duravam até o dia amanhecer. Em 2015 e agora em 2018, os cânticos terminaram na madrugada. Nesses últimos anos, o número de mulheres cantando no pátio era menor. Inclusive em 2018, sei que minha *inxu* estava fazendo tratamento para diabetes. Mesmo sem cantarmos até o dia amanhecer, eu não podia acreditar na sua força em permanecer de pé, cantando na madrugada fria por tanto tempo. Eu senti um cansaço enorme hoje e só permaneci até o final dos cânticos por ela, que me chamou junto de sua filha Carmelita com tanto carinho para ir ao *kà*, como nos outros anos. Minha *tyj* não pode nos acompanhar por que está com um crare pequeno, outro motivo pelo qual que me esforcei para estar ao lado de Amxôkwỳj até o final (Diário, 11 de julho de 2018).

**Figura 18-** Maria Helena Pokwýj ralando a mandioca para o *paperuto*



Fonte: Ana Carolina Abreu.

**Figura 19-** Maria Rosa Amxôkwýj cortando a carne para o *paperuto* e Ismael Ahpracti Krahô



Fonte: Ana Carolina Abreu.

Figuras 20 e 21- Mulheres Krahô preparando o *paparuto*<sup>22</sup>



Fonte: Ana Carolina Abreu.

<sup>22</sup> Para fazer o paparuto, explica Guilherma Xah Krahô (*in* ALBUQUERQUE, 2014c, p. 103), as mulheres vão arrancar muitas mandiocas em cofos cheios. Depois os homens e as crianças vão descascar as mandiocas, e as mulheres vão ralar, quando terminar de ralar, os homens vão buscar lenha e as mulheres vão buscar a folha de bananeira, enquanto as outras mulheres vão fazer o moqué. Depois os homens vão cortar a carne, e as mulheres vão começar a botar embira no chão, juntamente com as folhas de bananeira e vão espalhando todas arrumadinhas. Feito isso, três mulheres vão botar a massa de mandioca e carne nas folhas de bananeira e vão enrolando todas as folhas de bananeira e amarrando com embira. Depois colocam no moqué e joga a areia por cima e deixa lá até amanhecer. No dia seguinte, os homens vão tirar o paparuto do moqué e está pronto para comer.

**Figura 22-** Filhas de Maria Helena Pokwýj , ajudando a avó paterna a fazer o *moqué*m



Fonte: Ana Carolina Abreu.

**Figura 23-** Corrida com a *crow* (tora de buriti)



Fonte: Ana Carolina Abreu.

**Figura 24-** Paulo Jõwàt, cantor da tora de batata, juntos dos homens no cântico de abertura, 2018



Fonte: Ana Carolina Abreu.

#### 4.1.2 *Véspera, Mesa Mastay e Despacho*

Quarta-feira, véspera da festa, acordamos cedo e fomos buscar café da manhã. Illizarbe me levou ao Mercado Central de Puquio, comemos a deliciosa *llipta* com leite, um doce andino de propriedades *medicinais*. Derivamos pelo *ayllu* de Qayao na busca pela casa do senhor Augustin Ccoyllo, o primeiro prefeito “indígena” de Puquio, natural deste *ayllu* e pelo centro ao encontro do músico Fábio Auccasi Saidot Galindo, ali combinamos uma noite de música ayacuchana. Almoçamos no restaurante *El Mitsu*, pelas pinturas, logo na entrada foi possível identificá-lo, *Mitsu*, o touro bravo de *Yawar Fiesta* “*que araba la tierra con sus cuernos, que de día rabiaba mirando al sol, y que en las noches corría leguas de leguas persiguiendo a la luna; (...)*” (ARGUEDAS, 1983, p. 79). Na sequência visitamos as associações dos *ayllus* de Qayao, Chaupi e Pichcachuri. O acaso nos presenteou de chegarmos ao *ayllu* de Chaupi no momento de preparação de uma das *Mesa Mastay* por parte dos *awkis* e seus *pongos* (Diário, 10 de agosto de 2016).

A *Sequia Tusuy* se inicia com a *Alba*, preparação das oferendas que inclui a *Mesa Mastay* e o *Despacho* dos *awkis* (mensageiros espirituais). Segundo o professor de Isac Chamana Aspi (2016), na semana anterior à festa, entre segunda e terça-feira, a comissão de *riego*, junta diretiva de cada *ayllu* e seus/suas regantes e cargontes/as conversam com seus respectivos *awkis* e *pongos* em uma pequena cerimônia, para assegurar que ambos irão realizar a *pagapa* aos *apus* e *wamanis*. No dia seguinte, pela manhã, se inicia o *juntachi*, “*que consiste en juntar los mejores productos que han producido diferentes familias (...) todo eso se junta y se lleva a la casa de los cargontes y en ese caso del alcalde mayor, el mesa mastay es el encargado por el awki y el pongo, es el que hace toda la ceremonia, todo un rito*” (CHAMANA, 2016).

Na noite de quarta-feira, véspera do *Despacho*, na associação do *ayllu* de Chaupi, os *awkis* e *pongos* preparavam a *Mesa Mastay*<sup>23</sup>. Uma grande manta estava estendida ao chão, os espaços na manta eram milimetricamente demarcados por fileiras verticais e horizontais feitas com *llampu* (farinha feita dos melhores milhos das colheitas do ano) que formavam quadrados, dentro deles outra cor de *llampu* forrava a sua base. Ressalto que no Peru existem mais de quarenta variedades de milho, eles são multicolores (amarelo, branco, roxo, vermelho e etc). Nas esquinas desses quadrados foram dispostas flores coloridas e dentro dos mesmos, miniaturas de animais e diversos tipos de pedras que eram raspadas em cima da *Mesa Mastay*, o som desta ação podia ser ouvido ao longe.

Depois de uma hora acompanhando a cerimônia da *Mesa Mastay*, após um brinde regado a tragos em oferecimento aos *apus* e *wamanis*, o *awki mayor* entoou a canção sublime dos *awkis* em quechua. O local comunal ressoou a canção de tal maneira que as vozes tomaram conta de cada centímetro do local, o refrão era repetido pelas demais pessoas presentes: “*oh ayli*”. Saímos de Chaupi emocionados. Para Bendezu (1980), esta se trata de uma canção para o *wamani* e por não estar escrita, não tem um texto fixo, além disso, a “nova água” merece uma “nova canção” e, por isso, a cada festa se cria, a partir da mesma melodia e refrão, frases novas com profundo sentimento espiritual e com grande poder artístico verbal.

### ***Mesa Mastay***

Quinta-feira. Acordamos cedo e nos alimentamos em frente ao hotel: café, pão e uma delícia de carne cozida. Frente a estas delícias gastronômicas, acrescento um pormenor à frase de Cusicanqui: “mãos na massa, pés no chão” e muita comida no bucho para sustentar o corpo e alegrar a alma (Diário, 11 de agosto de 2016).

Às seis horas da manhã, a *Mesa Mastay* já estava posta ao chão na casa dos irmãos Huamancha (ver figura 25). Ao redor, sentados em cadeiras, estavam homens e mulheres que possuem funções sociais importantes na *Sequia Tusuy* do *ayllu* de Chaupi. Os *awkis* e seus *pongos* realizavam ora em pé, ora ajoelhados, de cócoras, em movimento, ao redor da manta,

---

<sup>23</sup> O local comunal de Chaupi é colorido e repleto de imagens, na entrada se encontram dois painéis com a pintura de lhamas, vacas e bois pastando; na parede do lado direito tem uma pintura de um *Danzante de Tijeras* junto ao retrato de Arguedas; do lado esquerdo uma pintura de uma escultura de pedra que representa um *Danzante de Tijeras* de 1846, chamada *Pila Alberto*, que está localizada na praça de Chaupi; ao fundo existe um “palco”, no alto uma pintura de Jesus Cristo e ao lado direito os dizeres: *Comunidad Campesina de Chaupi*, um grande relógio e as seguintes palavras: *Ama Llulla/ Ama Qilla/ Ama Sua* (Não mintas/ Não sejas Preguiçoso/Não roubes), ao lado esquerdo uma “oração” que ao final diz: “*nos rendimos al Dios de Jacob, nos rendimos al Dios de Jacob*”.

a cerimônia. O *awki mayor* nos convidou para sentarmos ao redor da mesa (em uma das cadeiras junto dessas pessoas), o que para nós foi uma honra. Éramos os únicos “*mistis*” no local. A finalização dessa última *Mesa Mastay* durou a manhã inteira. A base da *Mesa Mastay*, disposta em cima da manta, era igual à da *Mesa* da noite anterior realizada no local comunal de Chaupi.

A primeira ação que observei foi a retirada de miniaturas de animais, esculpidos em pedra, corroídas pelo tempo, de uma pequena manta que ficava ao lado do *awki*. Pareciam lhamas, vicunhas (também chamadas de *ccoyllo*). Segundo José Calle Tincopa (2017), a presença desses animais na *mesa mastay* simboliza as constelações de estrelas do universo. Descobri posteriormente que essa manta é passada de *awki* para *pongo*, no momento em que o *awki* decide se aposentar dessa função. O *pongo* se transforma em *awki* e herda a função social e a manta, bem como toda a materialidade espiritual que nela se encontra.

**Figura 25-** *Mesa Mastay* de Chaupi, Puquio, Peru, 2016



Fonte: Ana Carolina Abreu.

Na sequência, o *pongo* de Chaupi dispôs em alguns quadrados da *Mesa Mastay* uma base redondinha de pedra, em cima dela miniaturas de lhamas carregando cestos feitos de

pedra, dentro de cada cesto havia uma folha de coca. Ao redor dessa base haviam outras pedras esculpidas que pareciam ser vacas e touros, uma palha de milho cheia de folha de coca e pedras maiores, em seu formato natural.

Depois de um tempo, entre momentos de muito riso, visto que a alegria a partir de piadas e *chistes* fazia sempre presença, o *awki* pegou uma telha de barro repleta de folha de coca, as ateou fogo e depois *llampu*. No queimar, ele ia misturando as folhas e o *llampu*. As pessoas retiravam seus gorros, seus chapéus e os movimentavam sobre a fumaça, deixando-a penetrar e imediatamente os colocava de volta em suas cabeças. Uma senhora, delicadamente, pediu o meu gorro, o expôs na fumaça e me deu novamente, o coloquei na cabeça e agradei com um imenso sorriso que foi retribuído por outro.

Noutro momento o *awki* acendeu um cigarro, se posicionou diante da *mesa mastay* de joelhos, deu dois tragos profundos e os soprou na direção da mesma. Os dois *awkis* tragaram e sopraram a fumaça três vezes, na sequência a ação foi repetida pelas pessoas que estavam sentadas ao redor. Para alguns senhores/as era bem difícil se ajoelhar frente à oferenda, um/a ajudava o/a outro/a. Por coincidência ou não, no momento em que uma senhora trago pela primeira vez, a milícia começou a tocar. Ao final, o *awki* começou a distribuir um copinho de cachaça e, outro senhor, folhas de coca. Num repente, recebi o cigarro que havia sido tragado por todos/as os/as presentes, o senhor me disse com um sorriso: “*termine, se deseas*”, agradei, traguei, finalizei o cigarro, mascamos as folhas de coca e tomamos a cachaça.

Passado um tempo o senhor *pongo* iniciou o raspado das pedras, como eu havia visto na noite anterior, o pó desse raspado ia caindo por toda a *mesa mastay*. Ao final de um raspado, o *awki* entregava outra pedra ao senhor *pongo* que a raspava por toda a *mesa* e assim sucessivamente. Ora o raspado se dava entre a fricção de uma pedra com uma faca, ora de uma pedra com outra pedra. Foram 20 minutos de raspado realizado pelo *pongo* ininterruptamente. No final ele sentou em sua cadeira, respirou fundo, deu um sorriso e mascou sua coca, era visível que essa ação-ritual o deixava cansado. Feliz, ele cumpria com esmero sua função social/espiritual.

O *awki*, junto dos demais, pediu para que todos ficassem de pé, e entoaram o cântico dos *awkis*, que teve o refrão cantado por todos os presentes “*oh Ayli*”<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> As traduções das letras dos cânticos, bem como das falas dos *llamichu* e demais diálogos na *Sequia Tusuy* que se encontram ao longo da tese, foram feitas pelas estimadas educadoras peruanas, especialistas em quechua:

<i>Ayllillay Alillay oh Ayli (3x)</i>	<i>Ayllillay Alillay oh Ayli (3x)</i>	<i>Ayllillay Alillay oh Ayli (3x)</i>
<i>Sr. de Huay Chocloccochoa, oh Ayli</i>	<i>Sr. de Huay Chocloccochoa, oh Ayli</i>	<i>Sr. de Huay Chocloccochoa, oh Ayli</i>
<i>Sr. de Huarcaya, oh Ayli</i>	<i>Sr. de Huarcaya, oh Ayli</i>	<i>Sr. de Huarcaya, oh Ayli</i>
<i>Sr. de Don Pedro, oh Ayli</i>	<i>Sr. de Don Pedro, oh Ayli</i>	<i>Sr. de Don Pedro, oh Ayli</i>
<i>Sr. de Moro Llaca, oh Ayli</i>	<i>Sr. de Moro Llaca, oh Ayli</i>	<i>Sr. de Moro Llaca, oh Ayli</i>
<i>Sr. de Huay Chocloccochoa, oh Ayli</i>	<i>Sr. de Huay Chocloccochoa, oh Ayli</i>	<i>Sr. de Huay Chocloccochoa, oh Ayli</i>
<i>Sr. de Huarcaya, oh Ayli</i>	<i>Sr. de Huarcaya, oh Ayli</i>	<i>Sr. de Huarcaya, oh Ayli</i>
<i>Sr. de Don Pedro, oh Ayli</i>	<i>Sr. de Don Pedro, oh Ayli</i>	<i>Sr. de Don Pedro, oh Ayli</i>
<i>Sr. de Moro Llaca, oh Ayli</i>	<i>Sr. de Moro Llaca, oh Ayli</i>	<i>Sr. de Moro Llaca, oh Ayli</i>
<i>Chayraq chayamun, oh Ayli</i>	<i>Acabou de chegar, oh Ayli</i>	<i>Recién llega, oh Ayli</i>
<i>Turuya aylimuchkayki, oh Ayli</i>	<i>Canção gloriosa e meu touro, oh Ayli</i>	<i>Canto glorioso y pues mi toro, oh Ayli</i>
<i>Qapaq semilla, oh Ayli</i>	<i>Semente forte, oh Ayli</i>	<i>Semilla fuerte, oh Ayli</i>
<i>Qawallaykiqa, oh Ayli</i>	<i>Em teu olhar, oh Ayli</i>	<i>En tu mirar, oh Ayli</i>
<i>Pisi sunqulla, oh Ayli</i>	<i>Falta de coração, oh Ayli</i>	<i>Escaso de corazón, oh Ayli</i>
<i>Churillaykiqa, oh Ayli</i>	<i>Aqui teu filho, oh Ayli</i>	<i>Aquí tu hijo, oh Ayli</i>
<i>Ruraq llapuywan, oh Ayli</i>	<i>Com meu arador, oh Ayli</i>	<i>Con mi arador, oh Ayli</i>
<i>Kukata akuywan, oh Ayli</i>	<i>Com a minha coca para mastigar, oh Ayli</i>	<i>Con mi coca para masticar, oh Ayli</i>
<i>Luna pimientaywan, oh Ayli</i>	<i>Com minha lua de pimenta, oh Ayli</i>	<i>Con mi luna de pimienta, oh Ayli</i>
<i>Rumi qullqiywan, oh Ayli</i>	<i>Com meu dinheiro suado, oh Ayli</i>	<i>Con mi dinero duro, oh Ayli</i>
<i>Kuka kintuywan, oh Ayli</i>	<i>Com coca quintu, oh Ayli</i>	<i>Con coca quintu, oh Ayli</i>
<i>Ay viday, ay viday, haylli, ay viday, ay viday, oh Haylli</i>	<i>Ai minha vida, ai minha vida, haylli, ai minha vida, oh Haylli</i>	<i>Ay mi vida, ay mi vida, haylli, Ay mi vida. Ay mi vida, oh Haylli</i>

Na sequência, o *pongo* retomou a ação de raspar as pedras. O *awki* ao receber as pedras raspadas as soprava, ao norte, rumo aos *apus*, como é feito com os tragos, em seguida, ele devolvia as pedras para a manta. Na sequência o *awki* fez um importante pronunciamento em castelhano, visto que até o momento todas as falas haviam sido em quechua. O senhor presidente de *riego* também pronunciou palavras emocionadas e um dos irmãos Huamancha agradeceu em nome de toda a família.

Era chegado o momento de dobrar a manta, base da *Mesa Mastay*. Formou-se um círculo ao redor da mesma, as pessoas seguravam em suas pontas, ergueram-na do chão, num repente o *awki* fez um movimento brusco, o repetiu e todo o “material” se misturou dentro da manta feito mágica, sem cair. Duas pedras foram colocadas em cima da manta, o *awki* juntou

---

Fanny Aurea Ccoyllo Sulca e Carmen Cazorla Zen. O trabalho de tradução realizado por elas em Lima, depois de minha pesquisa de campo foi árduo e decisivo para o trabalho.

as pontas da mesma, com muita habilidade e rapidez e deu dois nós apertados. A segurou nas mãos, pronunciou algumas palavras em quechua e a jogou duas vezes ao ar. O segundo *awki* e os *pongos* fizeram igual e na sequência todas as pessoas presentes, inclusive eu e Ilizarbe. Ao final, o *awki* colocou a manta dentro de um cesto, junto de uma garrafa de bebida, um maço de cigarros, folhas de coca, uma faca e um chicote. O cesto foi protegido, embrulhado por outra manta.

Enquanto a milícia tocava, foi servida uma sopa bem quentinha, primeiro para os *awkis* e *pongos* e depois para as pessoas presentes no local. Após a refeição, todos se abraçaram, cumprimentaram e choraram juntos. Ao final, os senhores *awkis* pegaram suas varas que estavam em um pequeno altar e o *awki mayor*, em quechua, pronunciou mensagens que tornaram a emocionar os presentes. As autoridades fizeram seus pronunciamentos em tom de despedida e o senhor *awki* finalizou esse momento. Todos aplaudiram, se levantaram e seguiram em fila indiana, de mãos dadas, serpenteando as ruas, bailando ao som da milícia com muita alegria, até a casa de um dos *cargontes* do *ayllu*, onde foram deixadas as mantas da *Mesa Mastay*, prontas para o *Despacho*. Perguntei a uma senhora por que bailamos ziguezagueando as ruas, ela me disse que é para imitar o caminho das águas, das *acequias*.

### ***Despacho***

O *Despacho* ou despedida acontece à noite, trata-se do momento em que os *awkis* e *pongos* se concentram, despedem da comunidade e seguem rumo ao seu *apu* protetor para realizar a *pagapa*, também chamada *chaninchay*, em nome de todo o *ayllu*. Os senhores *awkis* e seus *pongos* normalmente sobem sozinhos. Nesse caminho, tanto na subida quanto na descida, eles realizam diversos *chaninchays* em lugares específicos.

Chegamos ao local rochoso chamado Tukuta, onde aconteceria o *Despacho* dos *ayllus* de Picchchuri e Ccayao. O *Despacho* do *ayllu* de Chaupi acontece em outro local, chamado Llallpu. Num repente começaram a chegar dezenas de pessoas na estrada de terra que antecipa o local circular cheio de pedras onde estávamos. Foram chegando um/uma a um/uma: *awkis*, *pongos*, *varayos alcalde* e *regidor*, *cargontes/as*, moradores/as dos *ayllus* acompanhados de seus familiares, milícias, músicos e *Danzantes de Tijeras*. Círculos se formaram ao redor dos *Danzantes*. Os senhores *awkis* estavam em estado pleno de concentração, raramente falavam alguma coisa. Havia velas acesas próximas a eles e às oferendas, as mantas das *Mesas Mastay* seriam carregadas por eles, amarradas nas costas e ao redor do peito.

Passado um tempo, os *awkis* se levantaram e seguiram caminho até um local circular de pedras, na sequência subiram um enorme morro a perder de vista, sob o som das “*tijeras*” dos *danzaq*. Ressalto que estávamos iluminando com lanternas o caminho íngreme que deu início à caminhada dos “sacerdotes” indígenas (ver figura 29). Eu não podia acreditar na rapidez desses senhores e seus *pongos*. Alguns cinegrafistas profissionais tentaram acompanhar esses senhores o máximo possível, mas rapidamente retornaram exaustos. Um jovem cinegrafista me disse que naquele ano não estava preparado, mas que iria comprar suas roupas térmicas, se preparar fisicamente durante o ano, para em 2017 subir com os *awkis*, caso algum *comunero/a* contratasse seus serviços. Eu respondi que não subiria por respeito, porque eu sabia, mesmo tendo acabado de chegar, que este é um momento não apenas difícil, mas sensível, realizado por aqueles que estão preparados e vem se preparando espiritualmente e fisicamente para tal feito ao longo de uma vida.

**Figuras 26, 27, 28 e 29-** *Despacho dos awkis de Pichqachuri, Puquio, Peru, 2017*





Fonte: Ana Carolina Abreu.

Os *awkis* e *pongos* caminham durante toda a gélida noite e no momento em que chegam ao *apu* Pedrorqo, após breve descanso, com os primeiros raios de sol eles oferecem o coração vivo de uma lhama que os acompanhou no percurso:

*Para la extracción del corazón de la llama, el awki toma un fluido cuchillo, lo introduce por directo hasta este víscera en momentos en que el animal hace supremos estertores de existencia. Está viva aún. Luego mete por la herida su mano derecha sacándole el corazón, arrojándolo zass, cálido y palpitante, encima de las cosas de la pagapa. Es el rito de sangre. (...)* (BENDEZU, 1980, p. 48).

O coração é oferecido à água corrente da acequia, veia do *wamani*, se o seu encontro com a água é sonoro e sua descida é rápida, bom augúrio, a água será copiosa e a próxima campanha de colheita será farta, entretanto, se o coração flutuar na água e descer lentamente é um mau presságio, escassez de água, problemas no plantio e na colheita. Esgotados e cansados, fisicamente e espiritualmente a comitiva retorna à comunidade cumprindo, ao longo dos caminhos de volta, diversos *chaninchays* em lugares específicos.

#### 4.2 EXAGERO

**Descrição:** Divide os/as participantes em dois grupos: *Catàmjê* (inverno) e *Wacmêjê* (verão) ou *llamichu* e *nacaq*. Peça para os *Catàmjê* ficarem de frente para os *Wacmêjê* em fila,

ou peça para os *llamichu* ficarem de frente para os *nacaq* em fila. O/a primeiro/a integrante do grupo vai à frente e realiza uma ação. Na sequência, todos/as os/as integrantes do outro grupo devem ir juntos ao centro e repetir a ação do/a participante, imitando-o em detalhes, só que exagerando muitas vezes. O exercício acaba quando cada integrante de cada grupo for ao centro.

**Instrução:** No momento de exagerar a ação do/a participante, o grupo deve ir ao centro e voltar junto, como um “bando”. Repita durante o jogo os nomes dos grupos à qual cada participante pertence, para que eles/as possam aos poucos se familiarizarem com os nomes indígenas e andinos. No final faça um desafio: peça para que cada grupo escolha um/uma integrante e uma ação que será realizada por ele/a e exagerada pela metade “adversária”. Durante o jogo, peça para que os/as participantes se atentem principalmente aos detalhes, não se trata apenas de imitar e exagerar a ação que o/a participante realizou, mas a caminhada dele/a, como ele/a entra e sai da área de jogo, como finaliza, os movimentos espontâneos que fez e que foram captadas. Sinalize esses detalhes durante o jogo, estimule e elogie os participantes que começam a imitar e exagerar as pequenas ações, reações e detalhes do corpo do outro.

**Criação do jogo:** Inspirei-me em um jogo que vivenciei em uma das aulas mediadas pela palhaça espanhola Pepa Plana, em março de 2010 no NCI. O jogo mediado pela Pepa não incluía as metades Krahô e nem os *llamichu* e os *nacaq*, se tratava de uma divisão simples de dois grupos (A e B).

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Os *hõxwa* e os *llamichu* são cômicos/as rituais que dominam a arte da paródia. Durante a festa, as pessoas que vivem ali e seus visitantes podem se tornar alvo fácil desses embusteiros/as, principalmente os/as que subjugaram alguma regra da comunidade, se portaram mal ou não cumpriram com alguma promessa ou combinado.

Segundo o indígena Yahé Krahô (YAHÉ, 2017, p. 20), a sociedade Krahô é dividida em duas metades sazonais: *Catàmjê* (inverno) e *Wacmêjê* (verão) ou *Kỳj Catêjê* (o mesmo do verão) e *Harã Catêjê* (o mesmo do inverno). Essas nomenclaturas são dadas de acordo com a organização sócio cosmológica do povo Krahô. *Wacmêjê* representa o partido do verão, governa durante a época seca (outubro a abril) e *Catàmjê* representa o partido do inverno, governa durante a época chuvosa (abril a outubro). *Kỳj Catêjê* e *Harã Catêjê* são nomenclaturas dadas para as competições de corridas com toras de festas com pouca duração.

O embate entre os *llamichu* e os *nacaq* revela as relações de poder que existem no Peru desde a colonização (abusos históricos) até os dias de hoje. Neste confronto “teatral” se encontra de um lado os *llamichu*, que representam os pastores e as próprias lhamas que habitam as partes altas, próximas das montanhas e dos nevados, bem como a consciência ancestral Quechua, sua cosmovisão, modo de ser e existir; e do outro lado os *nacaqs*, “degoladores”, homens desumanos, espanhóis, capatazes das minas, das fazendas, estrangeiros. Os tópicos que acompanham esse jogo tem como objetivo revelar a presença e atuação dos *hòxwa*, dos *llamichu* e dos *nacaq* em duas manhãs rituais: a do primeiro dia do *Jàt jò pĩ* e do segundo dia da *Sequia Tusuy*.

#### **Comentários:**

Confesso que no jogo que tinha que imitar o outro de forma bastante exagerada não ocorreu muito bem para mim, não sei explicar muito bem o porquê, mas não me senti muito bem em fazer o jogo (...) Talvez hoje penso que fui muito racional e por isso devo ter me sentido desconfortável, pensar em como fazer a imitação não ajuda. (...) A racionalização nos trava (DADIELI, abril de 2014).

Foi muito hilário, foi cada coisa que saiu, e o incrível era rir das pessoas imitando você, quando o natural seria se sentir ridículo (INGRID, abril de 2014).

#### **4.2.1 Canto da tora de batata (manhã)**

Quando amanhece, no cessar do canto, os homens e as mulheres seguem para as suas casas, alguns/algumas se banham no rio, outros/as tomam um rápido café. Os homens são pintados, ou têm reforçada sua pintura, pelas mãos das mulheres para a corrida do *Párti* ou *Jàt jò pĩ*, a tora de batata. Em 2015, Ismael Ahpracti fez uma ação nesse momento do ritual, que não aconteceu em 2014 e nem em 2019, ele reuniu os *hòxwa* e os homens que cantariam com ele mais tarde os cânticos *Pycajcô*, *Pàri krere* e *Jêjêj* e passaram entrando dentro nas casas, inclusive na casa do *pahhi*, que na época era o Dodanin Piquên. Fizeram grande arruaça e brincadeiras para acordar e chamar aqueles que ainda não haviam acordado para a corrida com o *Párti*. Nota-se que acordar tarde e não participar da corrida da tora de batata, que acontece uma vez por ano, é algo “malvisto” pela comunidade, assim os *mêhĩ* usam de artimanhas cômicas para chamar a atenção e acordar as pessoas.

As mulheres pintam os homens da família com urucum nas pernas (do joelho para baixo, exceto o pé) e nos braços (do cotovelo até o punho). O que os diferencia é a forma como eles se pintam com o jenipapo, já que muitos usam as pinturas características das

metades de idade que disputam a corrida: *Harã catêjê* e *Kỳj catêjê*. No sulco que os Krahô fazem na cabeleira à meia altura da testa, em torno da cabeça, menos atrás, onde o interrompem, é passado urucum.

Ahpracti teve sua pintura iniciada pelas mãos de sua filha Carmelita Cupên e finalizada pelas mãos de sua esposa, Amxôkwỳj. Com as pontas dos dedos molhados de urucum, ao longo das partes do corpo que estavam pintadas de jenipapo, ela traçou listras verticais (ver imagem 40 e 41). Ahpracti também construiu com palha seu *hókheikhiék*, um diadema que tem na parte correspondente à testa, duas pontas em forma de V e o *iòkrétxe* no pescoço, cujo pendente, também de palha, cai pelo dorso. Nota-se, pela fotografia, 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, Amxôkwỳj o mandava (rindo), ficar quieto, para que ele parasse de balançar e ela pudesse terminar de pintá-lo (Diário, 6 de maio de 2014).

**Figura 30-** *Hôxwa* Ismael Ahpracti Krahô se preparando para a corrida, 2014

**Figura 31-** Ahpracti e Amxôkwỳj, 2014



Fonte: Ana Carolina Abreu.

Sáimos por um caminho radial, fora do *krincapê* (rua principal), na direção das toras, Ahpracti tinha duas batatas-doces nas mãos. Próximos uns 50 metros dos troncos, passamos pelo *pàtre*, que cantava baixinho para as toras. Ele para de cantar no momento em que os *Harã catejê*, os primeiros a sair da aldeia, chegam ao encontro das toras. Eles testam e escolhem a mais leve das duas toras, deixando a mais pesada para os seus oponentes (LIMA, 2016, p. 272). Em seguida, as toras são colocadas de volta ao chão, distantes uma da outra

mais ou menos 1 metro. Eles as observam em silêncio, até que se aproximam delas, se olham e juntos rolam-nas uma ao encontro da outra.

Seguidamente, o Roberto Carlos colocou a *jât kraré* (filho da batata), ou seja, uma tora menor, nas cavidades da *Pàrti* (tora grande), “com a qual duas crianças, uma menina e um menino, correm primeiro enfatizando, a oposição entre os gêneros e não apenas entre as metades sazonais e de idade” (LIMA, 2016, p. 272). Na sequência, Raquel Rõrcaxa, a *pahhi* mulher, reforçou o urucum da pintura do *pàtre* e lhe amarrou o *xy* (instrumento musical e ornamento) na região das panturrilhas. Secundo Xicun, em 2015, conferiu as genitálias dos meninos presentes, em tom de brincadeira e sob a risada dos demais, “para saber se estão prontos para ter (ou se já tiveram) relações sexuais” (LIMA, 2016, p. 272). As meninas estavam na fila, mas não foram “conferidas”, era uma brincadeira.

Em seguida, o *pàtre* voltou a cantar para as toras. Ele batia com força o pé direito no chão, onde estava amarrado 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 variavam, 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-los para si, manteve as mãos em seu peito. Foram duas lentas voltas, cantando baixinho, ao redor das toras.

**Figura 32** - *Pàtre* e as toras *Pàrti* e *Jât Kraré*, 2014



Fonte: Ana Carolina Abreu.

Antes de se iniciar a corrida, Ahpracti, que é *hôxwa* - ou uma mulher, geralmente uma parente materna de algum *hôxwa* - entregou as batatas-doces que ele trouxe de casa para o menino que atira as batatas. Um desafiante de uma das metades se coloca à frente do menino, ele ameaça jogar na pessoa, mas a joga no chão. Outro desafiante da outra metade também se coloca à frente do menino que também ameaça, mas apenas a joga no chão. Segundo Getúlio Kruwakraj: “*Eles apenas fingem, enganando, não jogam a batata de verdade. Como o mēcarõ faz, engana. Apenas na cantoria da tarde que ocorrerá o jogo de batatas, agora é apenas uma demonstração*” (apud LIMA, 2016, p. 273).

Logo em seguida, o *pàtre* inicia um cântico animado, que ganha altura e pode ser ouvido por todos. Os corredores começam a se posicionar. Um menino e uma menina pegam as pequenas toras que estão dentro das cavidades e começam a correr. Na sequência, os homens dão início à corrida com as toras de batata. As mulheres, embora não conduzam toras nessa corrida, acompanham os corredores até o pátio da aldeia, junto às crianças e todos os convidados *cupẽ* e *mēhĩ*. Em 2014, Paulo Jõwàt, que em 2019 aprendeu e passou a cantar para as toras, foi o primeiro a segurar e a correr com a tora de batata.

**Figura 33-** Corrida com a tora de batata, 2014



Fonte: Ana Carolina Fialho de Abreu.

A corrida com o *Pàrti* é finalizada quando as toras chegam ao pátio e são derrubadas bem no centro. Imediatamente, os *paparutos* são trocados entre as famílias dos jovens recém-casados e que ainda não tiveram filhos. Em 2014, as casas de duas famílias que trocaram o

paparuto ficavam em lados opostos da aldeia, os *paparutos* eram enormes, foram carregados por quatro pessoas, entre mulheres, que se entrecruzaram em sincronia, exatamente no meio do *kà*. O restante da aldeia fica em silêncio, observando de longe, ouve-se somente o *pàtre* entoando um cântico sozinho no centro do pátio.

Ao findar da troca de *paparutos*, inicia-se uma caminhada no *krincapê* (periferia) ao redor da aldeia, no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio (ver figura 34). Trata-se de pessoas que, de acordo com o nome que possuem, fazem parte de três grupos rituais, são eles: o *pjcajkô* (cacha-morro), o *pàri krere* (buraquinho de bacaba) e o *jêjêj* (choro dos mortos) (LIMA, 2016, p. 285). Na aldeia Manoel Alves, identifiquei fazendo parte desses grupos o Ismael Ahpracti, o seu neto *hòxwa* Mário e um dos filhos do senhor Getulio Kruakraj. Juntos de outros homens, eles andam e cantam, acompanhados de suas parentas maternas, que carregam cabaças cheias de água com a qual molham os cantores, num ato que, segundo Melatti (1978), simboliza a “solidariedade familiar” entre os consanguíneos.

Segundo Lima (2016), o nome dos três grupos diz respeito a três cânticos, entoados nesse momento do ritual. Os grupos têm os mesmos nomes dos cantos. *Pjcajkô* e *pàri krere*, segundo a antropóloga, são duas árvores importantes do Cerrado. O Cacha-Morro, especialmente a espécie encontrada na chapada, sendo esta uma madeira dura, difícil de derrubar, como o tronco com os quais se faz a tora da batata e a Bacaba, uma palmeira frutífera do cerrado, que serve de morada para os espíritos dos parentes mortos, cujo processo de envelhecimento é uma metáfora para falar sobre o envelhecimento dos humanos e que está diretamente associada ao feminino: “*icà krytyc*” (“bico do peito preto”), o primeiro estágio da gravidez, quando o bico do peito fica parecendo a fruta de bacaba, “pequenina, arredondada e pretinha”. O leite da bacaba também estimula a produção do leite materno (*ikàcakô*): “*Você vê a bacaba e já vê a mulher*”, disse Olegário Tejapôc (apud LIMA, 2016, p. 287).

O último canto é chamado *Jêjêj* (o choro dos mortos). Trata-se de um cântico triste, melancólico, cantado por apenas uma pessoa em tom recitativo. Segundo Lima (2016), se trata de um discurso extremamente elaborado, tendo como pano de fundo o canto das mulheres que choram seus mortos, que lamentam a perda de parentes mortos recentemente, cujo luto ainda não teve fim e também os parentes mortos que se apresentavam na Festa da Batata. Em função disso, embora a melodia seja sempre a mesma, as palavras cantadas estão sujeitas à improvisação, “pois elas traduzem a saudade, a lembrança e o sentimento de cada cantor” (LIMA, 2016, p. 292).

Neste momento de escrita, ao assistir novamente os vídeos das festas que participei, justamente quem estava cantando o *Jêjêj*, em 2015, é o falecido cacique e mestre ritual da

aldeia Pé de Coco, Olegário Tejapôc, convidado especial da Manoel Alves Pequeno naquele ano (ver imagem 45, 46 e 47). Senhor Olegário deixou muita saudade. Saudade, exatamente o que representa este cântico:

O aspecto do nome é atualizado nos eventos rituais, em abertura para o tempo do mito e o mundo dos mortos. O espírito do *quêtti* morto, o nominador quem ensinou o canto, se faz presente através do lamento de saudade cantado pelo *ipantu* vivo. (...) Um canto-choro que reconecta vivos e mortos, unindo-os pelo sentimento recíproco de saudade, cantando alguém que já morreu, alguém que já morreu cantando (LIMA, 2016, p. 291).

**Figura 34-** Canto *Jêjêj* e solidariedade familiar, 2014



Fonte: Ana Carolina Abreu.

**Figura 35, 36 e 37-** Olegário Tejapôc, mestre ritual no canto dos mortos, 2015





Fonte: Ana Carolina Abreu.

Os homens da aldeia que participam da “cena” seguinte aguardam o final do *Jêjêj* divididos em duas metades, posicionados em lados opostos da aldeia, rente às entradas no *ká*. Esse momento encerra as práticas rituais da manhã. Falarei sobre ele no jogo *Bulha* (6.2), no grupo de jogos para exercitar a expressão vocal, que foi pensado, criado e mediado em função desse momento.

#### 4.2.2 *Llamichu ocupam as ruas (manhã)*

“Sexta-feira. Acordamos cedo e fomos até a casa da senhora Victoria, tia do *nacaq* Pedro Garriazo Simón, que conheci na *Sequia* em Lima. Ela estava passando o cargo. Pedro nos apresentou para toda a família. Conversamos bastante e, de repente, ouvi o barulho de badalos que normalmente são colocados nas vacas, quando olhei para fora, a casa estava sendo invadida pelos *llamichu*. Saíram como chegaram, fazendo festa, num repente, feito redemoinho de vento de saci pererê” (Diário, 12 de agosto de 2016).

Quando amanhece as ruas de Puquio são ocupadas, invadidas pelos *llamichu* (ver figuras 38 e 39). Eles aparecem em duplas ou em bando de cinco ou mais, até dez. Pode-se perceber nesses grupos a presença de um líder, um homem-*llamichu* mais velho. Alguns bandos são compostos por jovens *llamichu* e até mesmo crianças. Uma proeza ouvir os pequenos *llamichu* falando em quechua, outros tentando falar, ao imitar os mais velhos. Eles param os carros nas ruas e passam nas lojas pedindo comida, recolhem alimentos e moedinhas, com muito humor, brincadeira e “cenas” improvisadas que fazem todas as pessoas se divertirem. Seguem alguns diálogos que vivenciei:

<b>Ana Carolina:</b>	<i>Hola</i>	Olá
<b>Llamichu 1</b> (Seguido de um beijo estalado dado na minha bochecha): <i>Hola mamá, sumaqta rimapayawan qanra</i>	<i>Hola mamá, que bonito suele hablarme.</i>	Oi mamãe, que bonito o som da sua voz.
<b>Llamichu 2:</b> <i>Apurayyá mamá, colaboracionnikita</i>	<i>Apúrese mamá, su colaboración</i>	Apresse-se mamãe, sua colaboração
<b>Ana Carolina:</b>	<i>No tengo más</i>	Não tenho mais
<b>Llamichu 1:</b> <i>Wawanchik, imaynaraqmi kachkan mamacha</i>	<i>Cómo estarán nuestros hijos señora linda</i>	Como serão nossos filhos, linda senhora?
<b>Llamichu 2:</b> <i>Imay atiykita, sumaq atiykita</i>	<i>Lo que pueda, su cariño.</i>	O que puder, minha querida
<i>Miskiqaqmi kachkasqa qala</i>	<i>Apúrese, apúrese señora, para llevarme</i>	Apresse-se, apresse-se senhora, para me levar
<b>Llamichu 1</b> (se despedindo):	<i>Hijita!!!!</i>	Filhinha!!!!

Na sequência um diálogo com um grupo de sete *llamichu* de Qollana, nas ruas do centro de Puquio, em setembro de 2016, neste mesmo momento da festa, no primeiro dia que surgem os *llamichu*:

<b>Llamichu 1:</b>	<i>Hijita!!!</i>	Filhinha!!!
<b>Ana Carolina:</b>	<i>Hola!</i>	Olá!
<b>Llamichu 1:</b> <i>Imaynalla, imayna, allinllachu. Kaumanta hamuchkani, sapallay. Wakmi ñuqapa familiay. Ñuqapa ccarwasumanta hamuchkani. Mamayki hanaypi quedaramun, Tulustin. Mamaykimiki Morolamata michimunchkan hija. Ima ima sumaq kachkanki, mikuruykiman ah.</i>	<i>¿Qué tal? ¿Cómo estás? Desde lejos estoy viniendo, solito. Aquellos los que vienen son mi familia. Yo estoy viniendo desde el cerro Qarwarasu. Tu mamá se quedó arriba, Tulustin, dice que no hay nada, no hay siembra tampoco. Tu mamá está pastando en Morolama, hija. Pero que hermosa estás, estás comestible hijita.</i>	Como vai? Como está? Desde longe estou vindo, sozinho. Aqueles que vem são minha família. Eu estou vindo desde o morro Qarwarasu. Tua mamãe ficou lá em cima, Tulistin, disse que não há nada, não há nem sementes. Tua mamãe está pastando em Morolama, filha. Mas que linda você está, está comestível, filhinha.
<b>Llamichu 2:</b> (Pedindo moedinhas) <i>Apurayyá qanra</i>	<i>Colabórame, apúrate pues, sinvergüenza.</i>	Colabore comigo, apresse-se, sem vergonha!
<b>Ana Carolina:</b>	<i>Ya te di, ya di.</i>	Já te dei, já dei.
<b>Llamichu 2:</b> <i>Ñuqata? Quwankichu mana, mana, llulla kanki, ama llulla kaychu hijita, ama llulla kaychu</i>	<i>¿Me has dado? No, no, no, eres mentirosa, no seas mentirosa hijita.</i>	Me deu? Não, não, não, Você é mentirosa, não seja mentirosa, filhinha.
<b>Ana Carolina:</b>	<i>Te juro, ya di!</i>	Te juro, já dei.
<b>Llamichu 2:</b> <i>Arí? Ari!! Ari!!!</i>	<i>Sí? Sí! Sí!</i>	Sim? Sim! Sim!

Outro diálogo por parte de uma dupla de *llamichu*, também de Qollana, sendo que um deles estava com a máscara da pele da lhama dessecada, não a máscara feita da lã da lhama, o que causava medo, ao mesmo suas ações, a maneira de interpelar, se movimentar e falar era demasiada engraçada:

<b>Llamichu 1:</b> <i>Imaynamá papá kachkanki warmiwan ladu laduykunapiqa, ah! Amor, qawachkayki, cuidaylla amor, qué pasa?</i>	<i>Y ¿cómo así estás tú, con la mujer a mi lado ah? Te estoy cuidando pues amor, cuidando solamente amor, ¿qué pasa?</i>	E como assim você está com a mulher ao meu lado? Estou cuidando de você amor, somente cuidando amor.
<b>Llamichu 2</b> (Empurrando o Llamichu 1):	<i>Pasa, pasa allá.</i>	Passa, passa para lá.
<b>Llamichu 1 para o Llamichu 2:</b> <i>Igualla amorninchikqa hijo</i>	<i>Igual es nuestro amor, hijo.</i>	O mesmo é o nosso amor, filho.
<b>Para mim:</b> <i>Qawayyá sumaq sumaqcha, sumaqcha tawa ñawiyuqqa</i>	<i>Mira pues que hermosísima, mírala tiene apariencia muy bonita, con cuatro ojitos.</i>	Olha que lindíssima! Olha para ela, tem um aspecto muito bonito, com quatro olhinhos.

Figuras 38 e 39- *Llamichu* nas ruas de Puquio, Peru, 2017





Fonte: Ana Carolina Abreu.

Os *llamichu* personificam as lhamas e representam os pastores e as comunidades andinas que vivem nas montanhas, próximas aos *apus* e *wamanis*. Eles são mensageiros destes deuses tutelares e, simbolicamente, encontram os *awkis* e seus *pongos* no seu caminho de volta à comunidade, após a realização da *pagapa*, para auxiliá-los abrindo os caminhos de água e para comemorar o ciclo de plantio e colheita que se aproxima, regados por esta “nova água” que desce das veias das montanhas, de seus *apus* protetores. Por isso, a partir desse encontro, eles surgem nesse dia.

Os *llamichu* de maneira satírica brincam e fazem críticas aos filhos dos *apus*, participantes da festa, se dirigem às pessoas com imprecisões. A riqueza de seus *chistes* em quechua é de se admirar, em poucos minutos chamaram-me de mamãezinha, filhinha, maneira carinhosa com que os moradores dos *ayllus* chamam também suas esposas, tentaram me beijar, disseram que eu estava comestível, bonita, perguntaram sobre os “nossos” filhos, como se nós os tivéssemos, me pediram moedinhas, me chamaram de mentirosa porque os tentei enganar e de quatro olhinhos, porque eu estava usando óculos. Denunciaram a dura realidade da comunidade ao dizer que vieram do nevado Qarwarasu e que minha mãe, a vaca Tulustin, não veio com eles, ficou pastando na montanha e que infelizmente lá no pasto não tem nada, inclusive não há sementeira, plantio e colheita alguma. Trata-se do riso que alegria, denuncia, critica e compartilha lampejos da cultura Quechua, seus valores, dores e alegrias.

#### 4.3 IMPEJ E KUSA: QUE LEGAL!

**Descrição:** Dois/Duas participantes jogam a cada rodada, o restante do grupo é plateia. O/a participante 1 faz um movimento e o mantém, mostra para o público, mostra para o/a participante 2. O/a participante 2 deve se deixar contaminar e imitar o movimento proposto pelo colega, quando ambos estão se divertindo realizando o mesmo movimento, o/a participante 2 deve dizer para o/a 1: *Impej!!!* O/a participante 1 responde: *ÿhÿ !!!* (se pronuncia *ũhũ*) Na sequência o participante 2 propõe outro movimento e assim sucessivamente.

**Variação:** Ao invés de *impej* (que legal) e *ÿhÿ* (sim), use *kusa* e *arí*. *Kusa* é “que legal” e *arí* “sim” em quechua. *Impej* é “que legal” e *ÿhÿ* significa “sim” em Krahô.

**Instrução:** Sinta o momento de finalizar o jogo com cada dupla e chame por outra. A cada rodada comente o jogo, pergunte aos/às participantes o que lhes chamou atenção, quais as características que fizeram a dupla desenvolver o jogo de maneira divertida e quais não, o que pode ter atrapalhado a sintonia da dupla etc.

**Criação do jogo:** Esse jogo é uma variação de um jogo presente em diversas oficinas de palhaços/as chamado *Que legal!* O palhaço baiano Demian Reis compartilhou comigo um extenso material audiovisual de sua ida à aldeia Manoel Alves Pequeno para o *Jât jô pĩ* (Festa da Batata) em maio de 2011, e a viagem do *hôxwa* Ismael Ahpracti Krahô em outubro do mesmo ano para Salvador, para o evento *Hôxwa e Palhaço: Intercâmbios e Interações*, produzido por ele. Nesse encontro, Demian realizou uma oficina de teatro e mediu o jogo *Que legal* na presença de Ismael Ahpracti. Ao ver o jogo, o *hôxwa* deu uma ideia para Demian: trocar o primeiro *Que legal* (fala do participante 2 por *Impej* e o segundo *Que legal* (fala do participante 1 por *ÿhÿ*). Demian e os participantes da oficina toparam a troca e foi impressionante o quanto o jogo ficou mais divertido, verdadeiro, orgânico e intenso.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Primeiramente, os *hôxwa* e os *llamichu* são interessados em tudo. Qualquer movimento, ação, objeto, pessoa, pedaço de papel, roupa, som é estímulo para os seus chistes e brincadeiras. Nesse jogo ressaltamos novamente o poder de imitar, parodiar, criticar e divertir que eles têm, como se poderá observar nos tópicos seguintes, a partir da suas ações no Jogo da Batata (*hôxwa* no *Jât jô pĩ*) e no *Angoso* e *Picantada* (*llamichu* na *Sequia Tusuy*). Em segundo lugar, se trata de produzir a presença, de compartilhar pouco a pouco, lampejos do extenso léxico da cultura indígena Krahô e Quechua de Puquio com os/as participantes. Para Cusicanqui (2016), a possibilidade

de uma reforma cultural profunda na nossa sociedade depende da descolonização de nossos gestos, de nossos atos e da língua que nominamos o mundo, ou seja, retomar o bilinguismo, é uma prática descolonizadora que permitirá criar outros focos de pensamento e correntes nas universidades e escolas de todo o mundo.

**Objetivos pedagógicos do ensino do teatro:** A triangulação é uma técnica, um termo utilizado para determinar um tipo de relação (jogo) utilizada pelos/as cômicos rituais, sátiros, bufões, bobos da corte e palhaços /as de todo o mundo. Trata-se de comunicar com o público, de uma forma direta, aquilo que se passa na “cena”. No caso desse jogo, se busca uma intensa relação estabelecida entre o/a cômico/a, o/a parceiro de jogo e o público. Basicamente o/a cômico/a encontra uma ação, comunica ao seu colega de jogo, eles comunicam a ação ao público e, por fim, tentam “resolver” a ação. Na triangulação há a quebra da quarta parede, que separa o/a ator/atriz do espectador, com essa quebra o público é convidado a participar. O público é o vértice principal no triângulo, é para ele que se conta a história.

#### **Comentários:**

Muito interessante que quando trocamos as palavras em português para a língua Krahô o jogo fica muito mais divertido de se fazer, o ritmo aumenta e a motivação para o jogo também. A improvisação com Alex foi muito divertida, o nosso tamanho [ambos são baixinhos] já gera o riso da galera (...). O interessante é que nunca fiz nada com Alex, por ele ser de outro módulo a gente não tem tanto contato assim, e nunca fizemos nada juntos, e de repente em uma improvisação sem falas (...) e movimentos, deu muito certo. Acho que agora entendo de verdade quando se fala que rolou química entre os atores, deu certo, funcionou. Também porque foi natural, pelo menos pra mim, eu não sabia o que fazer, eu não tinha movimentos na cabeça, pra falar a verdade eu não tinha entendido muito bem o jogo, não sabia qual era a hora de falar as palavras, a professora ainda não tinha falado sobre “deixar se contagiar” e foi o que aconteceu, os movimentos simplesmente surgiram. Era o que o meu corpo queria dizer, e há tanto tempo que sinto falta disso, não pensar pra fazer, mas simplesmente fazer, minhas danças loucas, movimentos malucos que confesso que faço quando estou sozinha em casa, mas daí colocar em cena e ver o quanto é engraçado, e divertido...(DADIELI, abril de 2014).

#### **4.3.1 Canto da Batata (tarde)**

Ao final do embate entre os *Harã catêjê* e os *Kỳj catêjê* no centro do *kà*, seguimos para a casa da menina *wỳhtỳ*, também chamada casa da pensão. Vale ressaltar que eram 10 horas da manhã e os Krahô estavam desde as 3h da madrugada realizando o *Pàrti*, ininterruptamente. Ali aconteceu um *amjĩkĩn* que eu não vi se repetir em 2015, mas que fez presença em 2019.

Trata-se de um rito à parte, que não tem sua realização subordinada a nenhum outro acontecimento, podendo ser efetuado todas as vezes que os habitantes de uma aldeia o desejarem (MELATTI, 1978, p. 129).

No percurso até a casa da pensão, os homens emitem um som alto, aleatoriamente, um seguido do outro. Após a chegada à casa da menina *wyhty*, o som toma outras proporções, ele cresce e se transforma em “coro”. As mulheres, parentes da criança escolhida, preparam café com biscoitos para todos. Com alegria e animação, os Krahô comem, bebem e mantêm os sons descritos acima, sem cessar. Notei que todos os *hôxwa* tinham batatas-doces nas mãos. Num repente, se inicia uma caminhada, casa por casa. Dois *mêhĩ* aparecem com um pedaço de madeira roliço, que é carregado ombro a ombro. Eles usam-no como um varal, para pendurar os *cupentxê* das mulheres que são pegos nas casas (ver figura 40).

**Figura 40-** Crianças carregando os *cupentxê*, 2018



Foto: Ana Carolina Abreu.

As casas são “invadidas” pelo grande grupo formado. Brincalhões, além do pano das mulheres, eles pegam frutas, biscoitos, café, tudo o que veem de comida e bebida pela frente. A maioria das mulheres se encontra preparando o almoço; surpreendidas, elas se divertem com o ocorrido. Alguns Krahô capturam alimentos que elas não querem que sejam pegos, o que resulta em um momento divertido, da mulher correndo atrás do rapaz, dos outros rapazes tentando esconder a comida que vai passando de mão em mão, de boca em boca. O “mastro”

de madeira, que fica cada vez mais pesado, é revezado pelos integrantes do grupo, que ainda improvisam com os que passam.

Ao findar o percurso entre as casas, os homens seguem com os *cupentxê* até o rio, ali se revezam e lavam todas as peças. Recolhem-nas e as colocam para secar na casa da menina *wỳhtỳ*. As mulheres da aldeia, para terem suas peças de volta, trocam-nas por um prato de comida, que é dado a um dos homens que participou desse momento do ritual. Inclusive, minha *inxé*, Maria Rosa Amxôkwỳj , fez o grande favor de me preparar um prato de comida para que eu pudesse resgatar meu vestido, que tinha sido recolhido. As mulheres muito se divertem nesta troca de papéis (os homens lavando as roupas) e pela forma com que as roupas são pegas e devolvidas.

Acredite você que eu fui até o rio só para ver os homens lavando as roupas das mulheres, como vi em 2013 (ver imagem 51) e nada. Não havia homem nenhum. Para onde eles levaram os *cupentxês* sujos? Onde estavam sendo lavados? Voltei caminhando do rio, já cansada e fui espreitando as casas. Encontrei a *pahhi* mulher, Raquel Rõrcaxa, que me revelou o ocorrido: um homem ao lado de um tanquinho. Ele disse para mim: “*Está vendo Paxen, a gente se modernizou*”. Eu ri demais! Os homens se revezavam, ao lado do tanquinho até a casa da pensão, onde os tecidos eram pendurados e onde eles esperavam seu prato de comida como troca” (Diário, 12 de julho de 2018).

**Figura 41:** Homens lavando os *cupentxê* no rio, 2014



Fonte: Ana Carolina Abreu.

**Figura 42:** Homem lavando os *cupentxê* no tanquinho, 2018



Fonte: Ana Carolina Abreu.

No final da tarde, os participantes da cantoria da batata se reúnem na casa da menina *wỳhtỳ*. Os *pàtre* (mestres rituais) cantam com seus maracás, acompanhados das *hõkrepoj* (as cantoras da batata) - uma delas é minha *tyj*, Maria Helena Pokwỳj - e os grupos dos *parxô* (croá), *crô* (ramas) e *hàc* (gaviãozinho), cantores de maracá que também jogam batatas, além dos *hõxwa* (abóboras), que carregam cofos cheios de batatas-doces.

Vale ressaltar, segundo Lima (2016), que o pertencimento aos grupos rituais e o direito de se apresentar na festa é dado pelos nomes pessoais. Ao lado dos nominadores (cabeças velhas), estão os nominados (cabeças novas): “*Os aprendizes escutam o canto entoado pelos mestres, imitando-os e assim aprendendo*” (LIMA, 2016, p. 293). As meninas que acompanham as cantoras da batata são chamadas de “rainhas da Batata”.

É chegado o momento das batatas saírem para cantar. Trata-se de um canto “da” batata, não “sobre” a batata, sinaliza Lima (2016)<sup>25</sup>. A comitiva passa diante de cada casa e faz uma pausa em frente a cada uma delas, onde os *hõxwa* tiram do seu cofo as batatas e entregam aos seus companheiros, as “plantas de rama”, que atiram as cabeças de batata em seus oponentes. Os oponentes são “as plantas de pé”, que se colocam à frente deles, desafiando todo o 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

---

<sup>25</sup> A letra do canto da batata, bem como seu significado, metáforas e versões da tradução, reveladas pelos *mẽhĩ*, se encontra na tese de Lima (2016).

emitiam gritos e os cantadores sacudiam seus maracás com mais veemência (MELATTI, 1978, p. 190).

Certa hora, a *pahhi* Raquel Rôrcaxa 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 dos *pàtres* e de outros rapazes do grupo, que também eram tirados e guardados. Esses presentes oferecidos nos rituais Krahô são, segundo Lima (2016), dádivas trocadas entre as mulheres, mulheres das casas que retribuem a cantoria com colares de miçanga e panos, panelas, pratos e copos. No jogo para exercitar a dança que revela o último dia do ritual, esses presentes serão reunidos no pátio e entregues aos visitantes que vieram de outras aldeias, aos *pàtre* convidados e aos principais participantes da tora de batata.

Em 2014, Marquinhos, um Krahô com deficiência muito entusiasmado, presente em todos os momentos, sempre imitando o *pàtre*, foi o primeiro que se expôs à frente do cortejo, o menino atirou-lhe então várias batatas (ver figura 44). Quando Marquinhos não conseguia escapar e era atingido, ouviam-se os gritos: “ohohohoho...”. Logo em seguida, a brincadeira continuava. Outras crianças também se expuseram, um jovem, inclusive, quase não foi atingido pelas batatas e por pouco não conseguiu avançar e chegar até o menino que atirava as batatas. Um dos objetivos desse “jogo” (além de não ser pego) é alcançar o menino que lança os projéteis, como narra Melatti: “Humpo se expôs diante do cortejo e o menino Kretpei, filho de Joaquim, atirou-lhe batatas. Como nenhuma o tocasse, ele avançou para o menino e suspendeu-o” (MELATTI, 1978, p. 190).

Melatti (1978) e Lima (2016) chamam a atenção sobre esses “jogos de atirar as coisas”, eles também estão presentes nos rituais ligados ao ciclo do milho, como poderá ser visto no jogo *Pōhyjōhrow*, que dá nome ao rito. Retornando à festa, pode-se observar outro detalhe, as batatas que caem no chão são disputadas, pegas e guardadas pelas dezenas de crianças e adolescentes que ficam atrás da pessoa que se expõe, elas são levadas para serem cozidas e comidas em casa. As crianças dão um show à parte. A disputa causa um “empurra-empurra” e, muitas vezes, os menorzinhos, em meio ao caos, conseguem escapulir por entre os maiores com a batata na mão. Muitas crianças não conseguem carregar todas as batatas que conseguem pegar, deixando-as cair no chão, tropeçam nelas e assim as quedas são engraçadas e inevitáveis. Outras, ao pegar uma nova batata, deixam cair a que está nas mãos, outra criança aparece e pega a que o outro havia perdido. Esse momento, de perda de um e da

satisfação do outro, era motivo de muitas risadas. Um *crare* bem miúdo, que passou por essa situação, não desistiu da sua 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 dessas “microcenas” cômicas e efêmeras, dentro desse mesmo grupo e desse mesmo espaço-tempo.

**Figura 43-** Cantoria da Batata, 2014



Fonte: Ana Carolina Abreu.

**Figura 44-** Marquinhos Krahô se esquivando das batatas, 2014



Fonte: Arquivos pessoais.

De repente, Ismael Ahpracti - que até aquele momento segurava em seu cofo as batatas-doces que haviam sido trazidas de casa, que idealmente foram colhidas na roça por sua

esposa, ou por suas filhas e netas, arremessadas pelo menino aprendiz e distribuídas para as crianças da comunidade que as levariam para as suas casas, como alimento que seria cozido, preparado – surgiu, de surpresa, com a função precípua de divertimento. Ele estava vestido com uma máscara de macaco que havia comprado na Rua 25 de Março, numa viagem que ele fez a São Paulo, em dezembro de 2013, a convite de Letícia Sabatella.

Além da máscara, ele tinha um pano amarrado nas costas e um saco grande que carregava no ombro. Ao surgir de dentro de uma das casas, ele se deslocou na direção das crianças. Viam-se crianças correndo para todos os lados, algumas choravam, se escondiam, procuravam seus pais, outras riam e acompanhavam o *ihken* e *hôxwa*. O grupo continuava cantando. Ismael Ahpracti desapareceu como surgiu, num repente. O “cortejo” continuou até terminar meia volta ao redor das casas e se dirigiu, ao final, até o centro do *kà*. A última estrofe do cântico, cantada no pátio central, anuncia o que virá a seguir: a apresentação dos *hôxwa*.

jahê tê tê têê hê	vai andando hê
jahê tê tê	vai andando
jahê tê tê têê hê	vai andando hê
jahê tê tê	vai andando
jahê tê tê têê hê	vai andando hê
hôwa ja mẽ to tẽ hê	os <i>hôxwa</i> já vêm chegando
hôwa ja mẽ to tẽ hê	os <i>hôxwa</i> já vêm chegando
hahê tê tê	vai andando (LIMA, 2016, p.297)

**Figura 45-** Ismael Ahpracti Krahô fantasiado na Cantoria da Batata, 2014



Fonte: Ana Carolina Abreu.

#### 4.3.2 Angoso e Picantada (tarde)

Enquanto eu perseguia os *llamichu* pela cidade, apareceu toda a família do Firu, foi quando me dei conta que estávamos no bairro de Pichqachuri. Segui com eles até o encontro dos *awkis* em Mollalla onde aconteceria o primeiro *Angoso*, seguido da *Picantada*. Subimos caminhando cheios de galões de *chicha de jora* (cerveja artesanal feita da fermentação do milho), de uma bebida alcoólica feita com *ayrampu* (cactos vermelhos pequenos com espinhos grandes e compridos), cachaça e comida, em uma trilha de pedras e terra. Neste caminho compreendi ao ver as *acequias*, as veias dos *apus* por onde escorriam a água que alimentavam as chácaras, as parcelas de terras e sua divisão feitas não por cercas, mas por grandes pedras encaixadas perfeitamente. Vi a água brotar nas nascentes e vi também onde antes tinha água não mais existir, ficando apenas o caminho, seco e vazio (Diário, 12 de agosto de 2016).

**Figura 46-** *Cargontes*, Puquio, Peru, 2016



Fonte: Ana Carolina Abreu.

À espera dos *awkis* e *pongos* que descem pelas montanhas, após a realização dos rituais em agradecimento aos *apus* e *wamanis* pela água recebida, junto dos *cargontes/as*, dos músicos e *Danzantes de Tijeras*, da milícia formada por músicos e uma dançarina chamada capitana e de toda a comunidade em Mollalla, os *llamichu* em grupos, fazem a festa e divertem a todos. Quando se ouvia o som de foguetes no céu os *llamichu* caíam ao chão, às vezes eles estavam próximos de uma *acéquia* e caíam dentro da água. Alguns mestres *llamichu* usavam por inteiro a pesada pele de lhama, eles caíam na água e saíam com muita dificuldade por causa do peso do couro molhado. Todos riam muito. Nesse momento, a poucas horas do primeiro *Angoso*, os *llamichu* imitavam e blasfemavam críticas a favor e

contra os *Danzantes de Tijeras* que, competiam entre eles. Seguem algumas falas dos *llamichu* remetidas a um dançante:

<i>Yaw! Yaw! Qawaykuyyá</i>	<i>Hey! Hey! Observa pues.</i>	Hey! Hey! Presta atenção.
<i>Ciertomantayá, icha ñuqachu, icha ñuqachu</i>	<i>En serio pues, o bailo yo, o lo hago yo.</i>	Sério, ou eu danço ou eu faço.
<i>Yaw! Qacha uya. Yaw! Chaynata?</i>	<i>Hey! Cara sucia. Hey! ¿Sólo así bailas?</i>	Hey! Cara suja. Hey! Você só dança assim?
<i>Llamkapakuchkanmiki chayqanraqa</i>	<i>Está trabajando pues, ese sinvergüenza.</i>	Ele está trabalhando, esse sem vergonha.
<i>Taytamanta yachamusqa qanra</i>	<i>Había aprendido muy bien de su papá, ¿no?</i>	Ele aprendeu muito bem com o pai, não?
<i>Chayna, chaynachata, sumaqchatayá</i>	<i>Así, asisíto, bonito.</i>	Assim, desse jeito, bonito.
<i>Yaw! Chayna? Chakay chakata?</i>	<i>¿Cómo así? ¿A medias nada más?</i>	Como assim? Pela metade e nada mais?
<i>Sumaqtayá</i>	<i>Baila bonito.</i>	Dança bonito.
<i>Yaw! Upallayyá</i>	<i>Hey! Guarda silencio pues.</i>	Hey! Fique em silêncio.

Entrou outro dançante e os *llamichu* continuaram com as críticas:

<b>Um llamichu para outro llamichu:</b> <i>Yaw! Kay qusaykitayá qawariy qusaykita</i>	<i>Hey! Este tu esposo, mira tu esposo.</i>	Hey! Este teu marido, olha o teu marido.
<b>Llamichu para o dançante:</b> <i>Runallpaq, runallpaq</i>	<i>Él dejará chiquito a los demás.</i>	Ele vai deixar os outros pequenos.
<b>Llamichu:</b> <i>Yaw! May! Yanqata alabani, yanqa alabani yaw</i>	<i>Yaw! May! Yanqata alabani, yanqa alabani yaw</i>	<i>Hey!</i> Em vão eu o louvo, em vão eu o louvo.
<i>Qusayki wakpi, qusayki</i>	<i>Allá está su esposo.</i>	Ali está o seu esposo.
<i>Yanqa alabani</i>	<i>Por las puras le alabo, oye.</i>	Pelas puras eu o louvo.
<i>Ya, kanan, ganarunkiña, ganarunkiña</i>	<i>Ya ahora sí le has ganado al otro, ya</i>	Agora você já ganhou o outro.
<i>Sumaq, sumaq</i>	<i>Bonito, hermoso.</i>	Bonito, lindo.
<i>Zapatuwan rmarunqa</i>	<i>Se caerá con esos zapatos.</i>	Ele vai cair com esses sapatos.
<i>Yaw! Wayra aparunqa, wayra aparunqa</i>	<i>El aire lo llevará, el aire lo llevará, porque se ve un poco delgado.</i>	O vento o levará, o vento o levará, porque ele está um pouco magro.

Em setembro de 2016, no *ayllu* de Qollana registrei algumas falas de um mestre *llamichu* em uma roda de pessoas, neste mesmo momento do ritual, ou seja, quando o *ayllu* está à espera dos *awkis* e *pongos*, que estão retornando da *pagapa*:

<b>LLamichu segurando um bonequinho negro nas mãos:</b>	<i>Mi esposa me ha dado un hijo así, si yo soy blanco, de donde me habrá dado este hijo negro, no soy negro. ¿De dónde habrá aparecido?</i>	Minha esposa me deu um filho, se eu sou branco, de onde ela me deu esse filho preto, eu não sou preto. De onde surgiu?
<b>LLamichu para mim:</b> <i>Ay hijita, warmicha, sumaqcha</i>	<i>Mujercita hermosa.</i>	Mulherzinha linda.
<i>Ay ama hina kaychu</i>	<i>Ay por favor.</i>	Ai, por favor.
<b>LLamichu se despedindo de um dos homens presentes na roda:</b> <i>Tupasunña, icha kawsarunkirraq, ama wañunkichu</i>	<i>Ya nos veremos, quizá sigas viviendo todavía, no vayas a morirte, ah!</i>	Nos veremos, talvez você ainda esteja vivendo, não morra, ah!
<b>Senhor respondendo ao llamichu:</b> <i>Amam, jaja</i>	<i>No, claro que no, jajaja.</i>	Não, claro que não [risos].

Na sequência o *llamichu* tirou de sua *pisca* (bolsa), uma latinha vazia de cerveja e pediu moedinhas para as pessoas da roda, neste momento apareceu outro *llamichu*:

<i>Qam payllapaqchu qunki, payqa vecinoyki, ñuqa Paylla Payllamanta hamuchkani, payqa Ccarwarasumantam, ñuqallayqa, ñuqaqa imanasqataq mana</i>	<i>A él no más le vas a dar? Él es mi vecino pues, yo estoy viniendo de Paylla Paylla, él viene de Qarwarasu.</i>	Você não vai dar mais a ele? Ele é meu vizinho, bem, eu venho de Paylla Paylla, ele é de Qarwarasu.
<i>Ñuqapaqa</i>	<i>¿Y para mí?</i>	E para mim?
<i>Imanasqataq ñupaqa mana</i>	<i>¿Por qué a mí no?</i>	Por que não para mim?
	<i>No importa, no importa.</i>	Não importa, não importa
	<i>Ay vida, ah...</i>	Ai vida, ai...
<b>Ajoelhando-se ao chão na minha direção:</b> <i>Gringachamantayá dispidikusaq, tusanña mi amor</i>	<i>Me despediré de la gringuita pues, ya nos encontraremos mi amor.</i>	Vou me despedir da gringa. Nos encontraremos depois, meu amor.
<i>Hamun, kutimun, hamun, kutimun</i>	<i>Viene, se va, viene, se va.</i>	Vem e vai, vem e vai.

Momentos depois, como as águas que escorrem pelas *acequias*, chegaram os *awkis* do *ayllu* de Pichqachuri, acompanhados de seus *pongos*, *varayos* (*regidor e alcalde*) e de outros *llamichu*. Os *awkis* deixaram suas cruces e varas no topo de uma *acequia* que descia forte, cheia de água. Nesse local lançaram *llampu*. Ao longo deste íngreme caminho d'água, de cada lado se dispuseram os/as *cargontes/as* e suas famílias junto dos *awkis*, *pongos* e *varayoqs*.

Os *llamichu* ajudavam os *awkis* e colocavam ordem dando chibatadas com suas *huaracas* (chicotes) nas pessoas que pulavam a *acequia* atrapalhando o *chaninchay* (ver figura 57). Quando os *awkis* terminaram o *chaninchay*, os *llamichu* surpreenderam a todos e continuaram com as chibatadas, todos riam muito. Ou seja, fazendo o errado ou fazendo o certo: chibatadas. A chibatada vinha acompanhada de um *chiste* e para cada pessoa um *chiste* diferente. Quando todos estavam posicionados, um mestre *llamichu* deu início ao *Angoso*, se trata de uma

*(...) ceremonia brindis en el que todas las bebidas que nos dan los kaysay (chicha de qora, de ayrampu, de molle, etc), han de ser ofrendadas a la pachamama en el cuerpo vivo del agua o yakumama que discurre por la acéquia, previamente a brindar todos en un cara a cara general teniendo como nexo de armonía al agua* (TINCOPA, Juan. F. C., 2016, p. 5).

Um mestre *llamichu*, antes de virar seu copo, realizou o *tinkapay*, falou em alto bom tom o nome de todos os *apus* e *wamanis* da região e a cada um deles ofertou gotinhas de sua bebida que eram lançadas ao ar e caíam na *acéquia*, abaixo dele (ver figura 47): “*Ahora si ñuqataqa al apu Qarwarasu, etc, etc, etc, almayakunuta, excelemntemente haz de pastar a todos nuestros animales, o quizá ya se murieron*”. Riram todos em função de sua imprecisão. Depois de virar o copo de bebida e cair ao chão exclamou: “*Yaqachalla sinkapani yaw (Casito me embriago oya)*”; e na direção de outro *llamichu* gritou: “*Yaw qanra (Hey sinverguenza me hiciste caer)*”. Era então, chegado o momento de todos brindarem (ver figura 48, 49 e 50):

*(...) la alegría total, en que unos y otros, sin regateos, menos recuerdo de penas o ingratitudes, más bien olvidando de propósito pasados resentimientos de ayllu o familia, se ofrecen mutuamente lo mejor de sus afectos. La chicha y el aguardiente corren de copa en copa, por entre todas las manos. (...) Es el momento del generoso reencuentro y perdón. Vasos de cañazo y chicha que con todo cariño, con sentimiento a agua y tierra se brindan, y solamente con este motivo, patentizan ante el espíritu de natura, que entre los comuneros de Puquio no existe ni debe existir nada vanal, ni oscuro, ni inamistoso. Que todo es fraternidad y trabajo (...)* (BENDEZU, 1980, p. 58).

Ao finalizar o primeiro *Angoso*, as pessoas caminham rumo à planície frente a grande lagoa de Mullalla. Ali acontece a *Picantada*, “*celebración de compartir los alimentos con todos sin excepción ni discriminación de ninguna clase*” (TINCOPA, Juan. F. C., 2016, p. 5), ou seja, uma grande refeição-ritual, servida no campo em cima das mantas, pelas famílias dos/as *cargontes/as* para toda a comunidade (ver figura 51). De um lado da lagoa estava o *ayllu* de Pichqachuri e do outro Qayao. Os senhores *awkis*, *pongos* e *varayoqs* foram os primeiros a serem servidos. Os músicos e *Danzantes de Tijeras*, bem como as milícias, continuavam sua dança e os *llamichu* suas brincadeiras e *chistes*. Nesse momento, acompanhado de seu pai, vi um *llamichu* bem pequenino que devia ter no máximo 3 anos de idade (ver figura 52).

**Figuras 47, 48, 49, 50-** Primeiro *Angoso*, Puquio, Peru, 2017





Fonte: Ana Carolina Abreu.

**Figura 51-** *Picantada*, Puquio, Peru, 2017



Fonte: Ana Carolina Abreu.

**Figura 52-** *Llamichu*, Puquio, Peru, 2017



Fonte: Ana Carolina Abreu.

Transcorreram algumas horas e os *awkis* de Pichqachuri (ver figura 53) e de Qayao (ver figura 54) seguiram caminho até o centro da lagoa e realizaram outro *chaninchay* (ver figura 55), cantaram o seu cântico e seguiram pela trilha de terra e pedra de volta à cidade.

Toda a comunidade acompanhou os *awkis*, em festa, até a praça principal de seu *ayllu*. Eles fizeram uma pausa em frente à igreja de Pichqachuri que permanecia de portas fechadas. Ali os *awkis* entoaram seu cântico, os *Danzantes de Tijeras* os acompanharam. Esse caminho de volta até a igreja, fizemos eu e Illizarbe ao lado de Alejo Quispe. Ele mostrou a praça e a escultura do touro Misitu e explicou que aqui é onde se passa *Yawar Fiesta* de Arguedas, e que “*la religión católica hay que respetarle, ¿por qué vienen a la puerta de la iglesia? Eso significa que haya respeto, hay un reconocimiento de la otra religión, ¿no es cierto? Es aceptar que también existe y que nosotros existimos*” (QUISPE, entrevista, 2016). Ao final, as pessoas foram para as suas casas, os *ayllus* guardam silêncio durante a noite deste primeiro *Angoso*.

Vale ressaltar que na *Sequia Tusuy* de Puquio, diferente da Festa da Água de Andamarca, por exemplo, não existe nenhuma interferência e participação da igreja, dos padres e nem dos governantes, da prefeitura e do prefeito. Trata-se de uma festa organizada excepcionalmente pelas associações de cada *ayllu*, ou seja, pelos/as naturais e seus descendentes, pelos/as usuários/as de água de irrigação, *regantes*, *comuneros/as* e demais pessoas da comunidade.

**Figuras 53, 54 e 55-** *Chaninchay* na lagoa de Mollalla, Puquio, Peru, 2017





Fonte: Ana Carolina Abreu.

#### 4.4 PRATOS

**Descrição:** Faça uma grande roda. Explique que diante dos/as participantes há um prato gigante e invisível. Eles/as são os ingredientes que vão compor o prato. Diga o nome do prato e peça para que cada um/uma, por vez e no seu tempo escolha um lugar desse prato, faça com o corpo o formato do ingrediente escolhido, mostre aos colegas, fale em voz alta o nome do ingrediente e permaneça “imóvel”. O prato é finalizado quando todos os educandos/as-ingredientes estiverem dispostos no prato.

Prato 1- Salada

Prato 2- Feijoada

Prato 3- Macarronada

Prato 4- Comida típica local, por exemplo: Comida Baiana (BA)/ Galinha Caipira (MG)/ Chambari (TO)/ Feijão Tropicano (MG)/ Ceviche (Peru)/ Arriaco (Colômbia), etc

Prato 5- Comunidades Indígenas Brasileiras e/ou Comunidade Indígena Krahô

Prato 6- Comunidades Indígenas Peruanas e/ou Puquio

Prato 7- Prato do Nada Prato

Prato 8- Prato do Infinito

**Instrução:** Deve-se respeitar o tempo de “preparo” de cada prato. Fique atento às peculiaridades da escola, teatro, grupo, comunidade, cidade, estado ou país que você está mediando o jogo, sempre acrescente uma comida típica local, por exemplo. Faça a mediação desse jogo no começo e no final de um ciclo de oficinas ou no começo e no final do semestre na escola e na universidade. É interessante observar o que os/as participantes conheciam dessas culturas e o que eles passaram a conhecer. Perceber e compartilhar os estereótipos, a homogeneidade dos “ingredientes” usados na primeira rodada no prato das Comunidades Indígenas Brasileiras ou no prato Krahô e no prato das Comunidades Indígenas Peruanas ou no prato Puquio e a diversidade de “ingredientes” que surgem quando o jogo é mediado pela segunda vez, ao final. Converse após a mediação do jogo, relembre os ingredientes, converse sobre eles, problematize, ria e se divirta com as personificações criativas feitas pelos/as participantes.

**Criação do Jogo:** Vivenciei esse jogo em uma das aulas que tive com o palhaço e filósofo estadunidense Jef Jhonson, em março de 2010 no NCI. Acrescentei ao jogo o prato do *hoxwa*, do *llamichu* e um prato típico do local em que o jogo está sendo mediado para estimular ainda mais os/as participantes.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Eu faço a mediação desse jogo no começo e no final de um ciclo de aulas, oficinas ou processo criativo. É interessante observar o que eles/as conheciam dessas culturas e o que eles/as passaram a conhecer. Trata-se de perceber e compartilhar os estereótipos, a homogeneidade dos “ingredientes” usados na primeira rodada nos pratos plurais: *Comunidades Indígenas Brasileiras* e *Comunidades Indígenas Peruanas*. Bem como a diversidade de “ingredientes” que surgem quando o jogo é mediado pela segunda vez e a percepção que eles/as passam a ter sobre as peculiaridades, as características próprias das comunidades, quando aparece o prato Krahô e o prato Puquio.

Converse após a mediação do jogo, relembre os ingredientes, converse sobre eles, problematize, ria e se divirta com as personificações criativas feitas pelos/as participantes. Ao

final lembre-os que os *hõxwa* são a abóbora, eles personificam a abóbora e geralmente, as frutas da roça, como a mandioca, o milho, etc (YAHÉ, 2017, p. 53). Os *llamichu* personificam as lhamas e representam os filhos dos *apus*, pastores de lhamas que habitam as regiões mais altas, próximas dos nevados.

Ao final, para enriquecer este “cardápio” de pratos, compartilho no próximo tópico uma “especiaria” andina, chamada *Danzante de Tijera*, com ênfase em um “ingrediente” que compõe este prato-dança, chamado tonada Palhaço que conta com a participação dos *llamichu*.

### **Comentários:**

O jogo da comida foi bem interativo, a melhor coisa é comer, é tão bom e você se imaginar sendo um legume ou uma fruta ou todos os temperos para fazer um saboroso prato de comida. O prato do *hõxwa*, trazendo a mandioca e fazendo o beiju, então a tapioca, que delícia de prato, meu corpo se transformou com tanta imaginação, expressão. O prato típico do Tocantins é o chambari, com tanta mistura fica saboroso e forte, os alimentos, os ingredientes que compõem o prato são: cebola, cheiro verde, dentes de alho, farinha de mandioca, colher de chá de cominho e perna de boi que nós chamamos de tutano. Saboroso com um bom cheiro no ar, alimenta toda a família que passa a tarde toda de barriga cheia. O bom mesmo foi aprender que o *hõxwa* significa abóbora, a cultura, a festa para se alimentar” (ELIETE, setembro de 2017).

Na dinâmica do prato não programei nenhuma sequência para me introduzir no grupo, fiquei observando os corpos criando formas e me permitindo ser influenciada pela sensação transmitida. Não estava em meu pensamento nenhuma ideia ou imagem do que eu seria, quando o prato do “nada” me levou a ser “eu”, pelas formas, intenções e expressões em cada corpo fiquei impressionada, pois encontrei ali um retrato de parte de minha vida, caminhos, escolhas, conseqüências e emoções (MARIA DAMARES, março de 2014).

Sobre o jogo dos pratos o que eu tenho a dizer é que eu levo jeito para ser vatapá e nunca mais quero ficar dentro do prato vazio (TAÍS, junho de 2014).

No exercício do prato de comida, me chamou atenção as escolhas do Felipe, o quanto ele foi genial nas suas criações (MÉRCIO, abril de 2014).

Acrescento ao comentário de Mércio, as escolhas dos ingredientes do Felipe para que você também se divirta com a criatividade dele: na salada ele entrou chorando, fez sua expressão corporal, olhou para o público e disse: cebola; na comida japonesa entrou, parou no centro do prato, levantou a mão direita, e com a esquerda fez um gesto como que deixando algo escorrer pelos dedos e disse: sal[mão]; na comida baiana ele entrou abraçando os ingredientes já postos e disse: bolinho de estudante (que é uma comida típica da Bahia, entretanto ali, ele literalmente sugeriu um “bolinho”, um “montinho” de estudantes); no prato do *hõxwa* ele entrou pulando, e disse: água; no prato do nada ele foi o primeiro, entrou nadando e disse: “nadando, o que nada”; e por fim no prato do infinito ele entrou abriu os braços e gritou: “ao além!”. Para trazer outros exemplos, a estudante Taís deu um pulo do seu lugar em direção ao prato quando eu disse comida baiana. Todos se entusiasmaram

com o prato de comida baiana. Trata-se da identificação e do desejo de comunicar aquilo que eles sabem e se orgulham. Tivemos: vatapá, dendê, bolinho de estudante, leite de coco, pipoca, galinha, caruru, farofa e feijão. O prato do *hôxwa* foi interessante por que os alunos usaram a imaginação, a partir do que descobriram em aula, do que haviam visto nos vídeos e do imaginário que construíram sobre o *hôxwa* e sobre os Krahô. Os ingredientes foram: batata (vários formatos), fogo, abóbora (vários formatos), lenha, abóbora esparramada, água e alegria. Mércio sempre era um dos últimos “ingredientes”, por causa de sua timidez, e por que era também um bom observador, que aliado à sua inteligência e sensibilidade, sempre surpreendia e fechava o jogo com “chave de ouro”, assim, criava-se um clima de tensão no final, onde todos o aguardavam” (Diário, abril de 2014).

#### 4.4.1 *Llamichu e o atipanacuy*

Sábado. Fomos avisados que às 3h da manhã os *Danzantes de Tijeras* dariam início na praça principal de cada *ayllu* ao *atipanacuy*, repertório completo de sua dança, que teria seu fim por volta de meio-dia. Cheguei à praça de Qayao às 6h da manhã, caminhei até as praças dos outros *ayllus* para ver todos os *danzaq* e retornei a Qayao onde comi *chicharrón* e permaneci até 1h da tarde” (Diário, 13 de agosto de 2016).

O *atinapanacuy*, repertório completo dos *Danzantes de Tijeras*, tem por volta de trinta variações – ou momentos musicais – e o mesmo número de blocos de dança. Os/as *danzaq* bailam competindo entre eles/as. Em 2016 e 2017 três *danzantes* competiram na praça de cada *ayllu*, cada *danzante* tinha o seu harpista, violinista e “capataz” (ajudante); formando, assim, uma quadrilha.

Cada variação, cada sequência tonada tem seu som, dança e nome. Para o senhor *Danzante de Tijeras* Juan Quispe Rojas, jurado do *atipanacuy* do *ayllu* de Qayao de 2017, visto que o vencedor deste *atipanacuy*, escolhido pelo público iria receber um grande troféu, o mais difícil é manusear a “tesoura” de acordo com a música, ou seja, bailar o ritmo de acordo com cada tonada sem deixar de *tintinear* a “tesoura”.

No livro *Taki Unquy: Danzantes de Tijeras*, o *danzaq* Fortunato Anchita Aldoradin (2005, p. 36-37) compartilha o nome das tonadas em sequência, presentes no *atipanacuy*, também conhecido como *Danza Mayor* que segundo ele é distinto da *Alba (Danza Menor)*. Trata-se do *Pasacalle*, *Plaza Yaucuy*, *Tonada*, *Juego*, *Siu Sal*, *Alto Ensayo*, *Pampa Ensayo*, *Zapateo*, *Negrilo*, *Wallpa Waq'ay* (1º e 2º), *Tipac Tipac* (1º e 2º), *Inkaiko*, *Wamanguina*, *Payaso*, *Cascabelina*, *Patara*, *Prueba*, *Pasta*, *Torre Bajay* ou *Q'erro Q'espey*, *Agonia*, *Mala Vida* e *Raqui Raqui* ou *Despacho*.

Todas as tonadas me chamaram a atenção, as vi em Lima, fragmentadas, como espetáculo, como competição e posteriormente sua sequência completa (*atipanacuy*), nas

festas andinas (Puquio e Andamarca). Ressalto que na *Sequia*, em Puquio, a competição é acirrada, o público se expressa, critica, elogia, estimula e decide quem foi o/a melhor *danzaq*. Público esse acostumado com o universo que ali se apresenta e que conhece muito bem cada uma das tonadas.

Sobre a vivência da dança na serra e suas diferentes maneiras de (re)existir na capital, segue o relato da *Danzante de Tijeras* Betty Chuquimajo (Guerreira de Coracora) de 21 anos:

*Acá en Lima -a veces por la naturaleza yo digo, aquí a veces hay mucha contaminación, no hay mucho ese contacto con tus Apus...cuando bailas allá en la sierra clarito ves la luna, clarito ves las estrellas, a veces cuando tu practicas en tu patio así en la noche, tu bailas y como que tu entregas todo lo que tu sientes, lo que te da el Apu, al aire, a la naturaleza, la tierra vive, la Pachamama ¿no? Entonces haces tu pago y así de esa manera te apoya pues la tierra ¿no? Y el agua, por eso es que bailamos también en la fiesta del agua, adoramos al agua, nuestros Apus, el agua, la tierra nos bendicen a nosotros, nos dan valor, fuerza. Esa es la diferencia, en cambio acá yo he visto que solo vamos a bailar donde hay presentaciones que son de una hora que dura. No lo ve o mucho, muy llamativo, pero allá en mi pueblo sí. Lo siento más bonito* (Betty Chuquimajo (Guerreira de Coracora), 21 anos, *Danzante*, apud DURÁN, 2017, p. 38).

Na serra, a destreza, força e beleza dos passos, bem como o manuseio da “*tijera*” para a produção do som, não são suficientes nesse contexto. Em suma, não basta bailar bem, importa também mostrar a energia secreta na tonada *Prueba*, onde cada *danzante* realiza em torno de três provas, dentre elas: comer uma rã, um sapo ou uma cobra vivos, introduzir pela boca até o estômago uma ou mais espadas, suportar o peso duas ou três vezes superior ao seu próprio peso, colocando-se sobre espinhos ou vidros quebrados e etc. Ressalto uma prova que me fez arrepiar, um dos *danzaq* amarrou uma corda na torre da igreja de Qayao e pediu para que quatro fortes homens do *ayllu* a segurasse esticada, embaixo, ao chão. O *danzante* subiu caminhando por cima da corda até a torre da igreja, sem nenhuma proteção. Os homens que literalmente tinham o *danzaq* em suas mãos fizeram muita força para segurá-lo e aguentar a prova até o fim.

Diante de toda essa “seriedade”, concentração, competição, em meio a todo esse contexto espiritual desafiador e coreográfico, apareceu a tonada *Payaso* (Palhaço), por volta das 10h da manhã, momento em que os *llamichu* estão começando a chegar às ruas. Trata-se de uma parte cômica que envolve diretamente o público. Encantou-me ver que, além de dançarinos/as, acrobatas, dotados/as do poder dos *wamani*, esses/as artistas rituais também são cômicos/as.

Em 2016 eu não podia acreditar no que estava vendo e, como retornei em 2017, me dediquei a acompanhar todo o *atipanakuy* e registrar do início ao fim a tonada Palhaço. Cada um dos três dançantes que bailaram na praça de *Qayau* em 2017 – são eles: *Hatun Mayu* (Grande Rio), *Supay Amaru* (Serpente Demônio) e Relâmpago de Poma – realizou duas “palhaçadas”, um após o outro, completando, assim, seis “palhaçadas”. Antes de narrá-las, compartilho mais detalhes sobre os *Danzantes de Tijeras*.

**Figura 56-** *Atipanacuy*, Praça de Qayao, Puquio, Peru, 2016



Fonte: Ana Carolina Abreu.

**Figura 57-** *Atipanacuy*, Praça de Qayao, Puquio, Peru, 2017



Fonte: Ana Carolina Abreu.

*Danzantes de Tijeras*

Os/as *Danzantes de Tijeras* também conhecidos como *danzaq*, pessoas físicas que emprestam seu corpo para que o espírito do *wamani* se manifeste, mostrando sua beleza, sua harmonia, seu poder e sua capacidade fraternal de estar guiando as vidas das pessoas desse povo como *ayllus* (famílias), ou seja, como coletividades conectadas a *pachamama* (TINCOPA, Juan. F. C., 2016, p. 4). A *Danza de Tijeras* possui sua “origem” no que foi a região Chanca, atuais regiões de Huancavelica, Ayacucho, Apurímac e a parte norte de Arequipa. Trata-se de uma dança que conserva características da cosmovisão andina pré-hispânica, somadas a elementos de influência espanhola.

Sobre a “origem” da dança, Montoya (2010, p. 225-246) apresenta em seu livro *Porvenir de la cultura Quechua en Perú*, um texto em diálogo com outros/as autores/as e chega à conclusão que a *Danza de Tijeras* tem direta conexão com o *Taki Unquy* (Enfermidade do Canto) e para isso, dispõem de oito razões para justificar tal vínculo. O *Taki Unquy* consistiu em uma forma de resistência aos espanhóis, uma resposta “indígena” baseada em antigos costumes e que tinha como alicerce os bailes ritualísticos nos quais a dança, a poesia e os cantos se faziam presentes.

Existiram vários *takis* dentro do calendário festivo pré-inca e inca, bem como *takis* que podiam ser realizados quando necessários, como o *Taki Ytu*, atrelado a várias situações como terremoto, enchentes, pestilências ou quando o inca resolvia sair em pessoa para alguma guerra. No caso do *Taki Unquy*, tratou-se de uma resposta dada pelos naturais aos espanhóis, um ressurgimento das *huacas* andinas que haviam sido queimadas e destruídas pelos cristãos. O foco maior de atuação do *Taki Unquy* esteve concentrado entre o eixo de quatro antigas *huacas* andinas, os picos dos nevados Rasuwiiika, Qawarasu, Ancolla/Ampay e Anca Cilla/Anpacheta, esses picos circunscrevem as regiões de Parinacocha, Lucanas, Chocorbos, Vilcashuamán e Andahuaylas.

*El taki onqoy debe ser releído en términos de enfermedad total y curación cósmica. Además que la población andina padecía de dolencias, también con la conquista se produce una “enfermedad cósmica” pues la época estaba morbosa, Dios estaba enfermo, así como la misma sociedad: “la patología desenfrenada se volvió el prelude de la cura inminente” (SULLIVAN, 1988, in MONTTOYA, 2010, p. 226).*

Em seu livro intitulado *Los Danzaq*, Lucy Núñez (1990) afirma que a fonte principal de informação sobre o significado e a história da *Danza de Tijeras* é a tradição oral, que se transmite de geração para geração a partir das relações fundamentais da dança, como a de

mestre (mestra) - discípulo (discípula) ou vice-versa e dançante - divindades (NÚÑEZ, 1990, p. 33).

Os padres da igreja católica inventaram a história, segundo Montoya (2010, p. 209) de um pacto secreto desses/as dançantes com o diabo, não disseram que esses diabos não são diabos, mas sim os *apus*, deuses das montanhas ou *huacas* dos velhos tempos pré-inca e inca. Segundo o autor, cada *danzante* tem seu *apu* protetor e um lugar sagrado (uma catarata, uma lagoa, uma nascente), onde ele/a, seu harpista e seu violinista recebem a energia, o ânimo, o encanto e a melodia para bailar e fazer música.

Para Montoya (2010, p. 211), não se sabe quando a flauta e o tambor foram trocados pela harpa e pelo violino, o que interessa é que, sem pedir permissão a ninguém, os músicos andinos, encantados pela maravilha musical desses instrumentos, com o passar dos tempos, os inseriram e os tornaram seus. A “tesoura” que todos/as os/as *Danzantes de Tijeras* carregam em uma de suas mãos, independente da região a qual pertencem, é um instrumento que produz a música de fundo, que segue fielmente a harpa, o violino, seus pés (em particular) e a todo o seu corpo. As “tesouras” são lâminas metálicas, possuem em torno de 25 centímetros, independente uma da outra, são fêmea e macho, diferenciam por seu som, grave e agudo e pesam em torno de meio quilo.

As roupas dos/as *danzantes* e os detalhes de sua vestimenta variam de acordo com a sua região, assim como diferem seus passos de dança. Ressalto que aqui me refiro especificamente aos/às *danzantes de tijeras* da região de Ayacucho. A vestimenta impressiona por suas cores, bordados e ornamentos, o chapéu pode pesar entre cinco e seis quilos e leva bordado o nome do dançante que lhe é dado por seu mestre ou mestra. No total, a vestimenta pode chegar a pesar quinze quilos. Para exemplificar, seguem nomes de alguns/algumas dançantes: Eugenio Páucar (*Quri Chaki* - Pés de Ouro); Rómulo Huamaní Janampa (*Qori Sisicha* - Formiguinha de Ouro); Fidencio Huamaní Inca (*Qechele* - Mau Gênio); Mario Huamaní Inca (*Qoronta*- Sabugo de Milho), Isabel Rivera Cuba (*La Vengadorita* - A Vingadorinha); Betty Chuquimajo (*Guerrera de Coracora* - Guerreira de Coracora) e Elizabeth López Ysase (*Palomita de San Antonio de Puquio* - Pombinha de Santo Antônio de Puquio).

### ***Tonada Payaso: primeira versão***

Já era por volta das 10h da manhã e os dançantes bailavam desde a gélida madrugada. Parecia-me impossível a força física e espiritual desses corpos em suportar essa jornada ritual.

Num repente, a tonada se modificou, estava mais tranquila, mais alegre, se iniciava naquele momento a tonada Palhaço. Ressalto que o grande público ao redor dos dançantes já havia tomado muita bebida alcoólica. O sol estava forte e a praça estava lotada de mulheres, homens, crianças, idosos/os e barraquinhas de comida e bebida. Tinham pessoas até em cima das torres da igreja, próximas aos sinos.

Na primeira tonada Palhaço, o primeiro dançante convidou dois homens do público para participar. A disposição e a vontade dos presentes em fazer parte desse momento eram enormes. O *danzaq* colocou o primeiro convidado com as mãos no chão, cabeça para baixo e pernas esticadas com as nádegas para cima. Pegou um balão cheio de ar e foi dançando lentamente, tocando sua “tesoura” ao som da harpa e do violino na direção do participante, fez uma pausa e num repente estourou o balão no corpo do mesmo (ver figura 58). Todos riram bastante.

**Figura 58-** *Danzante de Tijera*, Puquio, Peru, 2017



Fonte: Ana Carolina Abreu.

Na sequência o “capataz” trouxe mais um balão, o dançante o segurou na altura das nádegas do mesmo homem. O segundo participante fez como o dançante, mas dessa vez tomando distância, correndo e acertando o “alvo” com veemência. O balão foi estourado e todos riram muito. Vale ressaltar que dessa vez havia farinha dentro do balão, deixando a

calça do participante toda suja. Outro balão surgiu e a ação se repetiu. Na sequência, o dançante indicou que os papéis seriam trocados. Aquele que teve os balões estourados, estouraria os balões no outro participante. O participante que agora iria estourar o balão imitou um touro, arrastou os pés no chão, bateu no peito, correu e partiu para cima do outro participante. Pelo forte impulso ambos os participantes caíram no chão e todos riram muito. Outro balão surgiu e a ação se repetiu mas, dessa vez, no momento do estouro, o dançante fez uma “pegadinha” e retirou o balão, entretanto, deu tempo do participante reagir: ele parou antes de chocar seu corpo com o do outro homem. Outro dançante conseguiu tirar o balão a tempo e o participante caiu na “pegadinha”, saltando o seu corpo sobre o outro participante. Novamente, pela força do impulso, um caiu em cima do outro, levando o público às gargalhadas (ver figura 59). Última vez e o balão foi novamente estourado. O dançante finalizou essa tonada Palhaço cumprimentando, agradecendo os participantes e saudando o público.

**Figura 59-** *Danzante de Tijera*, Puquio, Peru, 2017



Fonte: Ana Carolina Abreu.

### ***Tonada Payaso: segunda versão***

O segundo dançante convidou dois participantes que tiveram seus braços amarrados para trás com fitas isolantes, eles foram colocados deitados no chão e de barriga para baixo. Do lado oposto de cada homem foi colocada uma garrafa aberta de cerveja (ver figura 60).

Cada homem deveria alcançar sua cerveja. Dessa forma, estimulados pela música e pelo público, eles remexiam seus corpos e tentavam a todo custo se movimentar. Quando um dos participantes se aproximou da garrafa, foi puxado de volta, arrastado no chão pelas pernas, e assim sucessivamente até que, mais uma vez, ambos chegaram próximos da cerveja. O homem que chegou primeiro permaneceu deitado, abriu sua boca e teve nela e no seu corpo toda a cerveja derramada, esse foi seu prêmio. O público foi ao delírio! O homem que ficou em segundo lugar foi desamarrado e para a sua alegria levou a cerveja para si.

**Figura 60-** *Danzante de Tijera*, Puquio, Peru, 2017



Fonte: Ana Carolina Abreu.

### ***Tonada Payaso: terceira versão***

Na sequência, o terceiro dançante convidou dois homens para a sua “palhaçada” e pediu para que ambos tirassem suas camisas. O público se deliciava e ria de ambos os corpos que iam sendo revelados. O dançante os colocou sentados no chão e com uma cola do tipo *super bonder*, colocou dois ovos crus nos seus mamilos. No ano anterior, outro dançante havia feito essa mesma “palhaçada”, mas de maneira distinta: o ovo foi colado na testa dos participantes. Todos se levantaram e a “brincadeira” se iniciou. Primeiro o dançante fez um “aquecimento” e pediu para que os participantes o imitassem. Ele tocou sua “tesoura” e fez caminhando um movimento com a cintura. Os participantes, um de cada vez, imitaram o *danzaq*, o público caiu na gargalhada (ver figura 61). Na sequência o dançante lançou um ovo (cru) no ar, por vez, para cada participante, o que conseguisse estourar mais ovos com a boca ganharia a competição (ver figura 62). Assim foram uma média de doze ovos, seis para cada

um. Os ovos foram estourados pelas bocas dos participantes que escorriam pelos seus rostos, corpos e pelo público ao redor.

**Figuras 61 e 62-** *Danzante de Tijera*, Puquio, Peru, 2017



Fonte: Ana Carolina Abreu.

### ***Tonada Payaso: quarta versão***

Na sequência, o primeiro dançante realizou a sua segunda tonada Palhaço. Ele apareceu com uma máscara de monstro, uma sombrinha aberta, dançando no ritmo da tonada e tocando a sua “tesoura”. Convidou uma moça jovem da plateia para entrar debaixo de sua sombrinha, ambos caminharam dançando a tonada juntinhos. O dançante tirou a máscara e

revelou seu belo rosto (ver figuras 63 e 64). Lembrando que, nesse momento, ele não estava com o chapéu típico que os *danzaq* utilizam em outras tonadas e que cobre boa parte de seu rosto. Assim, na tonada Palhaço, podíamos ver e reconhecer esses dançarinos. O *danzaq* pegou um pedaço de papel que parecia uma carta de baralho e colocou primeiramente na sua bochecha, chegou próximo da moça e sugeriu que a mesma desse um beijo naquele local, por cima da carta. Na sequência, o beijo foi dado na testa, na orelha, no nariz e na boca do dançante. Na boca, foram três vezes. Entretanto, na terceira vez, o dançante tirou o papel e o beijo foi, de fato, na boca. Todos riram e comemoraram o beijo! Nas outras vezes, mesmo com o papel, o beijo era comemorado pelo público com a mesma veemência que se comemora um gol, imaginem o beijo na boca! O público foi à loucura!

**Figuras 63 e 64-** *Danzante de Tijera*, Puquio, Peru, 2017



Fonte: Ana Carolina Abreu.

### ***Tonada Payaso: quinta versão***

O segundo *danzaq* começou sua segunda tonada Palhaço, dois participantes foram convidados, ambos apareceram num repente fantasiados de mulher. Tocando sua “tesoura”, acompanhado por seu harpista e violinista o *danzaq* propôs um “jogo”: o que ele fizesse deveria ser imitado pelos participantes, um de cada vez (ver figura 65). Tratou-se de caminhadas, como um desfile, mas com diversos movimentos, rebolados com a cintura, beijos para a plateia e etc. A essa altura do *atipanakuy*, os *llamichu* começaram a chegar à praça, eles potencializaram a “brincadeira”. Agora o público se divertia com a imitação dos participantes que exageravam os passos do *danzaq* e mais ainda, riam das paródias que os *llamichu* começaram a fazer desse “desfile”. Para a surpresa dos participantes o *danzaq* os arrancou as perucas, revelando novamente os homens que estavam participando da brincadeira. Os participantes ficaram surpresos e se esconderam meio ao público, rindo muito.

**Figura 65-** *Danzante de Tijera*, Puquio, Peru, 2017



Fonte: Ana Carolina Abreu.

### ***Tonada Payaso: sexta e última versão***

O terceiro *danzaq* deu início a sua segunda tonada Palhaço, dezenas de *llamichu* participaram improvisando com o público e ativamente na “brincadeira”, dando um show à parte. Se algum *llamichu* extrapolava e atrapalhava o *danzaq*, esse era retirado ou pelo “capataz” ou por alguém do público. O *danzaq* convidou quatro *llamichu* e um homem para esta “palhaçada”, na qual ficaram dispostos em fila, um atrás do outro, ajoelhados. Ambos com um prato de plástico fundo sendo segurado pelas suas mãos, na altura da cabeça. O *danzaq* encheu de cerveja cada um dos pratos (ver figura 66). O “jogo” parecia consistir em derramar a cerveja de um prato ao outro até chegar à boca do primeiro *llamichu* que se

encontrava de boca aberta, de frente para a fila. Entretanto, de surpresa, no decorrer da “brincadeira” o *danzaq* se colocou atrás do homem que era o último da fila, tomou distância e o empurrou com muita força. O homem derrubou o *llamichu* que estava à sua frente, que por sua vez derrubou o outro *llamichu*, sucessivamente, como um dominó. A cerveja se espalhou por todos os lados (ver figura 67). O homem foi arremessado tão longe que caiu com a cabeça ao chão e ali ficou por um tempo, desacordado. Sua esposa apareceu para ajudar, o homem se levantou, colocou seu boné, limpou o rosto e riu para o público e com o público.

**Figuras 66 e 67-** *Danzante de Tijera e llamichu*, Puquio, Peru, 2017



Fonte: Ana Carolina Abreu.

É importante dizer que, mesmo a *Danza de Tijeras* sendo considerada em 2010 pela UNESCO como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, seus músicos e seus/suas dançantes, em sua grande maioria, vivem em duras condições na capital e em outras cidades do Peru. Eles/as não possuem assistência médica e não existem políticas públicas, nem apoio e ações do Governo. A ideia de que o reconhecimento da *Danza de Tijeras* como patrimônio ter representado meramente um apoio nominal que não beneficia de modo concreto os/as dançantes e músicos está presente no imaginário da comunidade. Por outro lado, se pode observar que a “legitimação” da dança se converteu em uma ferramenta de reivindicação, visibilidade, empoderamento e inclusive de mobilidade econômica, ou seja, representou de alguma maneira um passo para a comunidade de dançantes. Assim, a *Danza de Tijeras* segue sendo uma forma de resistir.

#### 4.5 HÔXWARE E LLAMICHUCHA

**Descrição:** Forme duplas. Um/uma dos/as participantes é *hôxwa* (cabeça velha) e o/a outro/a é *hôxware* (criança *hôxwa*/ cabeça nova); ou um/uma dos/as participantes é *llamichu* e o/a outro/a é *llamichucha* (pequeno *llamichu*). O *hôxware*, de olhos abertos, irá tocar o seu *quêtti* (padrinho) ou *tyj* (madrinha) *hôxwa* que estará de olhos fechados. Peça para o *hôxware* observar os traços físicos, o corpo, o cheiro, a textura da pele, da roupa, dos cabelos e os acessórios utilizados pelo seu *quêtti* ou sua *tyj*. Em seguida, todos os *hôxware* devem fechar os olhos e os *hôxwa* devem abrir os olhos e se espalhar pelo local de jogo. Os *hôxware* de olhos fechados devem encontrar o seu padrinho ou a sua madrinha que permanecerão imóveis. Ao final se joga outra vez, os *hôxwa* buscarão por seus *ipantu* (sobrinhos/as).

**Instrução:** As duplas que se encontram devem permanecer juntas, no espaço de jogo, observando os colegas se encontrarem. O foco é o encontro. Ao final conversem sobre a sensação de buscar e reencontrar seu padrinho, madrinha, mestre ou mestra ou a sensação de reencontrar seu sobrinho, sobrinha, aprendiz.

**Criação do jogo:** Esse jogo é inspirado em dois jogos que vivenciei nas aulas que tive com o palhaço alemão Christian Atanasiu e com a palhaça italiana Giovanna Bellina, em março de 2010 no NCI. No jogo de Atanasiu uma pessoa da dupla era o irmão mais velho e a outra o irmão mais novo, um se perdia do outro e ambos precisavam se encontrar. No jogo de Bellina uma pessoa da dupla era uma cadeira, a outra pessoa de olhos abertos tocava nessa

cadeira, observava seus traços, etc. Em seguida, a pessoa deveria fechar os olhos. A pessoa-cadeira trocava de lugar e esperava a outra de olhos fechados a encontrar.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Em ambas as festas onde aparecem estes cômicos/as rituais é possível observar a relação mestre e discípulo e a presença de *hôxwa* e *llamichu* mais velhos (anciãos), adultos, jovens e crianças. Os/as cômicos/as praticantes aprendem com o corpo, imitando, improvisando com os mestres e com o público. Como visto anteriormente, para se tornar um *llamichu* você precisa ter vocação, aptidão, levar jeito para a comicidade, precisa falar quechua ou desejar aprender e ter sua própria vestimenta e máscara. Para se tornar *hôxwa* você precisa ao nascer receber essa função social do seu padrinho ou madrinha através do nome, ou seja, o padrinho/madrinha escolhido pelos pais da criança precisa ser *hôxwua* para seu filho/filha se tornar *hôxwa*. Juntamente com o nome pessoal, a criança Krahô herda uma série de relações sociais, como passar a pertencer a uma das metades (verão e inverno). Para se conhecer ainda mais sobre essas relações, mestres e aprendizes *hôxwa* e *llamichu*, nos próximos tópicos serão compartilhados o momento em que os *hôxwa* entram no *kà*, no final de tarde do segundo dia do *Jât jō pĩ* e o momento do segundo *Angoso*, na *Sequia Tusuy*. Em ambos os momentos, trata-se do último dia em que esses/as cômicos/as aparecem em suas respectivas festas.

### **Comentários:**

Foi pedagogicamente muito rico e com uma abertura incrível para novas discussões e descobertas junto ao corpo dos educandos, o que engloba conhecer o outro pelo toque, relação de confiança para com o outro, saber que o outro está ali, mesmo sem eu ver! (SAMANTHA, 5 de junho de 2014).

No jogo é possível vivenciar também a confiança em si mesmo, pois de olhos fechados o deslocamento pela sala exige a ampliação das qualidades perceptivas e instintivas que guiam o sujeito a pontos de deslocamentos eleitos por ele mesmo, num tempo subjetivo. Neste jogo formei uma dupla com o aluno Felipe Miranda, cujas características decorei na ponta dos meus dedos: um menino magro, cabelos crespos ajustados num bonito black power, nariz grande e largo, um pouco de espinhas, pés grandes; foi fácil nossa interação no jogo, pois temos uma empatia. Falarei de quando fui *hôxware*: nesta vivência me senti criança solta e perdida, mas confiante de que meu mestre *hôxwa* (Felipe) me esperava em algum lugar seguramente, logo, dependia do meu esforço e concentração para achá-lo e quando o reencontrei foi divertido, um alívio principalmente, no sentido de estabelecer um contato visual: quando não vemos o outro e também não nos enxergamos deixamos de ser, existir? A desapareição é de ambos, do que observa e do que executa. Posso dizer que o jogo estimula outras formas de ver, e o instinto é a maior delas (FABRÍCIA, 24 de abril de 2014).

Na atividade do padrinho e sobrinho, onde tínhamos que reconhecer o outro através do tato com olhos fechados eu fiz com Valdicéia. Demorei a encontrá-la, acho que fui o último a encontrar meu “padrinho” (Mércio, 24 de abril de 2014).

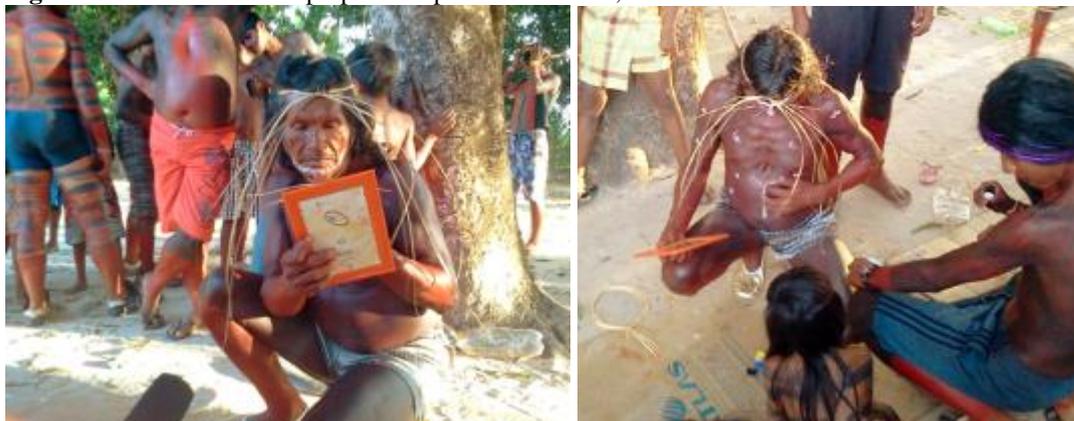
“A minha dupla foi com o Mércio, tocar o corpo dele foi algo diferente, a sensação de respeito não deixava que eu percorresse direito o seu corpo, fazendo com que eu demorasse a encontrá-lo na brincadeira” (Valdiceia, 28 de abril de 2013).

#### **4.5.1 Hôxwa no kà**

Final da tarde, é chegado o momento dos *hôxwa* se transformarem em abóboras. A imitação dos *hôxwa* completa a imagética dos cantos-falas da Batata, assim, ritualiza-se o mito, ensinado pelas plantas, que será aprofundado no jogo *Leitura Mitológica*. Em 2014, o quintal de Ismael Ahpracti estava repleto de *hôxwa*, faziam presença tanto os “cabeças velhas” quanto os “cabeças novas”, ou seja, os mestres e os aprendizes. Segundo Lima (2016), em outras aldeias, este se trata de um momento sigiloso e realizado na casa da menina *wỳhty*. Como se pode observar, na aldeia Manoel Alves Pequeno acontece de maneira diferente. Nesse momento, também fazia presença como público, parentes de outras aldeias e diversos/as *cupẽ*, dentre pesquisadores/as, professores/as, fotógrafos/as. Em cima de um papelão, Ismael Ahpracti dispôs vários potinhos de maquiagem colorida, máscaras, perucas, sapatilhas dourada, branca, peluda, um chapéu, colete de *cowboy*, entre outras fantasias que ele tinha comprado nas lojas da Rua 25 de Março, no ano anterior. Além de palha de buriti, plantas e cofos.

Segundo Bolognesi (2017), no convívio interativo e premidos pela sobrevivência e resistência, os Krahô não escapam aos “encantos” da industrialização massiva, os transformando em instigadores do riso. Isso diz respeito ao tema da liberdade de ação dos *hôxwa* que, no ano seguinte (2015), também utilizaram acessórios carnavalescos. Interessante que, em 2019, como se poderá observar através das imagens, Ismael Ahpracti optou por não utilizar nenhuma fantasia ou maquiagem *cupẽ*. O que surgiu de diferente foi um nariz feito de cabaça que ele utilizou na sua primeira entrada ao *kà*, retirando-o no momento em que ele entrou com os demais *hôxwa* no centro do pátio.

**Figuras 68 e 69- Hôxwa se preparando para entrar no kà, 2014**



Fonte: Ana Carolina Abreu.

**Figuras 70 e 71- Hôxwa se preparando para entrar no kà, 2015**



Fonte: Ana Carolina Abreu.

**Figuras 72 e 73 - Hôxwa se preparando para entrar no kà, 2018**



Fonte: Ana Carolina Abreu.

O momento de preparação para entrar no *kà*, que eu vivenciei em 2014, merece um pouco mais de atenção, por sua riqueza de detalhes e graça. O “aquecimento” dos *hôxwa* foi uma festa. Foram muito engraçadas as improvisações e as brincadeiras que os *hoxwuaré* fizeram ao se transformarem em planta, ao se maquiarem e experimentarem os acessórios disponibilizados por Ismael Ahpracti, além de outras coisas que eles viam ao redor e utilizavam, ressignificando-as, como bambu, saco de estopa, garrafa pet, palha e papelão.

Uma peruca longa, preta, com mechas roxas, fez grande sucesso. Um *hôxwa*, rodeado de crianças, ao colocá-la, partiu por fazer voz de mulher, pegou um celular e começou a improvisar em português: “- Alô meu amor, tu tá onde? (risos). Faz tempo que eu tô atrás de tu (risos). Eu tô com muita sôdade (risos). Você não liga mais (risos). Eu tô esperando uma ligação (risos). Se você fica brabo eu aceito (risos). Oi meu amor (risos). Você tá demais (risos)”. Todos riram muito! Depois a peruca foi parar na cabeça de Ismael Ahpracti, que fez 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. Ismael Ahpracti andou por entre as pessoas e parou ao lado do meu amigo, o palhaço *cupê* Thiago Araújo, a improvisação entre os dois fez todos rirem! Vale ressaltar que Thiago ganhou o nome de *hôxwa* do *hôxwa* e cantador da batata Paulo Jõwàt. Por isso ele se transformou em abóbora e brincou ao redor da fogueira com os *hôxwa*. Eu permaneci no *kà*, aprendendo a cantar ao lado da minha *tyj*, que é cantora da batata e me deu o nome de Paxen. Como se verá adiante, as mulheres cantoras da batata atuam na entrada e saída dos *hôxwa*.

Todos os *hôxwa* prontos, o público aguardava a retomada do ritual em crescente excitação: crianças, mulheres, homens e idosos/as esperavam ansiosos pela entrada dos *hôxwas*. O *kà* estava lotado, iniciou-se a cantoria no pátio. Segundo Lima (2016, p. 305), o grupo do *parxô-croa* toca o *coite* (maracá) marcando o ritmo das entradas e saídas dos *hôxwa*, o grupo do *hàcre-gaviãzinho* toca a *krure* (flauta) para acompanhar os *hôxwa*, as mulheres cantoras da batata entoam o cântico e o mestre do *croa* interage com o mestre *hôxwa*. Conforme Lucaino Caprã (2012, p. 34), “o chamador do *hôxwa* vai chamar os *hôxwa*, que vem para o pátio, para apresentarem a brincadeira e, em seguida, os *hôxwa* vêm novamente para brincar no pátio, perto da fogueira e terminam a brincadeira”.

*Hôxwa* e *hotxuaré* entram em fila, sob a liderança de Ismael Ahpracti, pelo caminho radial que liga a casa ao *kà*, os outros o imitam. Na primeira entrada, Ismael Ahpracti seguiu sozinho, enquanto os outros ficaram à sua espera. No meio do *kà* havia duas fogueiras, uma menor e uma maior, onde se encontraram, frente a frente, Ismael Ahpracti e o *pàtre*. O *hôxwa* levantou o braço direito em direção ao céu e, com ele esticado, desceu lentamente pelo corpo do *pàtre*, sem tocá-lo, passando pela cabeça, tronco, até chegar ao chão. No final dessa “reverência”, o *pàtre* agitou seu maracá em ritmo rápido, seguido por gritos agudos dos Krahô presentes.

No caminho de ida e volta até o grupo de *hôxwa*, Ismael 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.

Enquanto Ismael Ahpracti combina algo com os *hôxwa*, entre a fogueira principal e a fogueira menor, disposta à esquerda do pátio, os grupos citados junto do *pàtre*, seu aprendiz e as mulheres cantadoras da batata seguem entoando o cântico, andando lentamente para frente e para atrás. O grupo para de cantar e tocar quando os *hôxwa* entram no pátio. Dessa vez, todos os *hôxwa* entraram acompanhando o seu líder. Os *hoxwuaire* são os últimos da fila, eles imitam e improvisam com os maiores. A cada volta que davam em torno da fogueira, Ismael Ahpracti inventava alguma ação, algum mote que guiava cada “microcena” 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, Ismael Ahpracti olhou para a produtora da Aldeia Multiétnica, a *cupê* Simone Moura, esposa do indigenista Fernando Schiavini, e começou a imitá-la, seguido pelo grupo. Nessa paródia, ela se deparou com sua própria imagem caricaturada espelhada no grupo de *hôxwa*, que logo em seguida parou num repente e olhou para o céu, mostrando alguma coisa. Depois finalizaram dando infinitos “tchaus” para a “plateia”. O “público” se despedia do grupo gritando: *ohohohohohoh!* Na sequência, se passou o que observou Melatti em 1978:

Os *hôxwa* ainda voltaram quatro ou cinco vezes à praça, fazendo graças (...). Entre os gestos feitos pelos *hôxwa* 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 pelos pubianos, etc. (MELATTI, 1978, p. 191).

Na segunda vez que voltaram, dentre as quatro vezes que apareceram, Ismael Ahpracti manteve-se parodiando um ancião, mas, dessa vez, ele vinha caminhando de lado, cruzando as pernas exageradamente. Essa posição o deixava frente a frente às pessoas pelas quais ele passava. Os *hoxwuaire*, com suas pernas pequeninas, não conseguiam fazer tal movimento, eles tentavam e tropeçavam, em determinados momentos caíam, causando riso entre todos. Noutra repente, mudando o ritmo da caminhada, Ismael Ahpracti passou a dar pequenos saltos com a perna direita e a perna esquerda ele puxava, arrastando-a. Vale lembrar que cada *hôxwa* 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 *hoxwuaire*, que ao olhar para

Ismael Ahpracti, se atrapalhavam e esqueciam o *hòxwa* que estava à sua frente, trombando um no outro, causando quedas e mais risos.

Nessa mesma entrada, ou seja, na segunda volta que deram ao redor da fogueira, Ismael Ahpracti, no ritmo do maracá, começou a girar para um lado e para o outro até cair no chão de pernas para o ar, seguido por todos os *hòxwa*, num efeito dominó. Fomos surpreendidos nesse momento por um efeito especial. O Thiago Araújo me contou que ele havia levado bexigas de soprar e que, no intervalo entre a primeira e a segunda entrada, Ismael Ahpracti pediu para que ele enchesse uma bola para cada *hòxwa*, e que cada um a escondesse em seu corpo, e assim eles fizeram. Contudo, segundo Thiago, Ismael Ahpracti não disse mais nada, apenas Ismael Ahpracti sabia o que ele iria fazer com as bolas naquele momento. Quando ele caiu de pernas para o ar estourando a bola escondida em seu corpo, todos o imitaram e assim todas as bolas estouraram.

Naquele efeito dominó, cada queda era um estouro de bola, e cada estouro, uma enxurrada de risos. Thiago acabou ficando por último, alguns *hòxwa* já estavam inclusive de pé. Quando ele caiu e se ouviu o barulho do estouro, todos reagiram juntos, sem combinar, caindo novamente no chão. Os que ainda estavam no chão levantaram as pernas para o ar. Na sequência, Ismael Ahpracti se recompôs e jogou um papelão por cima de Thiago, que permaneceu no chão, cada *hòxwa* e *hoxuare* se levantou e fez o mesmo, jogando sobre ele tudo o que tinham 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 e saiu imitando o andar de Ismael Ahpracti. Caía, nesse momento, uma chuva de risos.

Em todas as entradas esse mesmo jogo se repetia, Ismael Ahpracti tinha um grande repertório memorizado em seu corpo, que surpreendia o público e guiava os passos da “improvisação”. 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 *hòxwa* não falam, as “cenas” são baseadas apenas na mimese corporal. Contrastando com a ausência de fala dos *hòxwa*, há sempre um homem mais velho que interage com eles, fazendo comentários simultâneos, provocando-os e estimulando-os. Como nos conta Lima (2013, p. 14) “(...) 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”.

Ê *hòxware*, cuidado com o fogo. Que festa será essa? *Hòxware* 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 (ibid: 49 min e 55 seg- 50 min e 6 seg).

Segundo Ismael Ahpracti, os movimentos que os *hôxwa* fazem vêm da abóbora, o movimento dos braços e do corpo imitam os galhos da abóbora que balançam ao vento. Para Lima (2013), cada volta que ele dá ao redor da fogueira, num ritmo acelerado ou em passos mais lentos, é o jeito de uma planta diferente. Ressalta a antropóloga que a imitação dos *hôxwa* 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 *hôxwa* brincam com a humanidade que as anima. A brincadeira também provoca medo, ou seja, a comicidade está ligada ao seu poder de assombração, seu aspecto grotesco e misterioso (LIMA, 2013, p. 15).

O final desse dia de ritual se deu pelas mãos do *pàtre*, que entoou uma última canção, acompanhado pelo grupo *parxô-croa*, pelo grupo *hàcre*-gaviãzinho e pelas cantoras da batata, entre elas minha *tyj*, Maria Helena Pokwỳj . Os *cupẽ* presentes puxaram uma salva de palmas, seguidos pelos *mêhĩ*.

#### 4.5.2 *Llamichu, Nacaq e o segundo Angoso*

Sábado. Ao final do *atipanacuy*, seguimos rumo à casa do senhor *cargonte* e *llamichu* Rosalino e de sua esposa Nemésia. Toda a família de senhor Rosalino estava usando roupas típicas feitas especialmente para esta ocasião. A senhora Nemésia separou uma roupa para eu vestir e participar da *aylla* junto de sua família. Ela disse que essa vestimenta havia sido de sua falecida mãe. Em vários momentos as *mamachas* me paravam no caminho para elogiar a minha roupa, porque era a que se usava antigamente (Diário, 13 de agosto de 2016).

O segundo *Angoso* (cerimônia de brindar e agradecer aos *apus wamanis* pela água recebida sob o caminho d'água) do bairro de Pichqachuri acontece na lagoa Churulla. Entretanto, não existe lagoa, mas um buraco, vazio e terroso onde antes era repleto de água. Os *llamichu* fingiam nadar sincronizadamente na lagoa, faziam *chistes* referentes à falta de água em Puquio, chamavam a atenção dos presentes para essa escassez e revelavam que, em épocas passadas, havia muita água naquele local. Independente da ausência de água, os senhores *awkis* e *pongos* realizaram diversos *chaninchays* na “*acéquia*” e na “lagoa”.

Claramente se podia observar a emoção no cantar do seu “hino”, ou seja, no seu agradecimento emocionado aos *apus*, *wamanis* e à *pachamama* (ver figura 74 e 75).

**Figuras 74 e 75-** Segundo *Angoso* em Churulla, Puquio, Peru, 2016



Fonte: Ana Carolina Abreu.

As pessoas estavam muito felizes e emocionadas, a maioria delas fez presença com suas roupas típicas multicoloridas, especialmente para a ocasião. As mulheres com suas *polleras*, *monillos*, *rebosos*, *sombreros* (chapéus), ataviados com fitas de cetim de diferentes cores onde estavam penduradas as flores de *qantu*, os homens com suas botas de couro e

camisas de flanela quadriculada e colorida e seus chapéus também adornados com fitas de cores vivas (ver figura 76).

**Figura 76-** Família do senhor Rosalino e da senhora Nemésia, Puquio, Peru, 2016



Fonte: Ana Carolina Abreu.

O segundo *Angoso* acontece em setembro, como em todos os anos também no *ayllu* de Qollanas, transcrevo alguns diálogos entre os *llamichu* e os senhores *awkis* e seus *pongos*, no alto da *acéquia* onde acontece o *chaninchay* e a liberação da água para o segundo *Angoso* deste *ayllu*, no ano de 2016. Os *llamichu* ajudavam os *awkis* a abrir uma espécie de tampa, que segurava a pouca água da *acéquia* pela qual eles passavam. Era preciso liberar essa tampa, repleta de pedras, para que a água pudesse descer em maior quantidade (embora escassa) e posteriormente regasse as chácaras e as plantações (ver figura 77). Presenciei momentos de muita graça com os *llamichu*, o primeiro deles com o presidente da associação que fazia parte da comitiva.

<b>Llamichu:</b> <i>Apuray, apuray, suchuriy, suchuruy, chayraq hamunan presidente? Qanra!</i>	<i>Apúrate, apúrate, retira, retira, ¿estas son horas de llegar presidente? ¡Sin vergueneza!</i>	Rápido, rápido, tira, tira. Isso são horas de chegar, presidente? Sem vergonha!
--	--	---

Neste momento um foguete estourou nos céus, os *llamichu* caíram no chão assustados, o que fez com que o presidente da associação risse bastante. Como dito anteriormente, os *llamichu* são os únicos que têm permissão para zombar e brincar com as autoridades da festa, *awkis*, *pongos*, *varayoqs*, presidentes das associações e etc. Alguns

jovens estavam descansando naquele local, deitados em suas mantas, um grupo de cinco *llamichu* saltou na direção deles:

<b>Llamichu 1:</b> <i>Yaw umasapa, yaw!</i>	<i>¡Hey cabezón, hey!</i>	Hey, cabeção, hey!
<b>Llamichu 2:</b> <i>Imaynallam, chayraqmi chayaykamuchkani, ayimanalla, allinllachu, imaynam, karu purina</i>	<i>¿Cómo están? recién estoy llegando, ay, ¿qué tal, están bien? ¿Cómo están? Debemos caminar lejos.</i>	Como vão? Acabei de chegar. Estão bem? Como vão? Devemos caminhar para longe.
<b>Um dos jovens rindo:</b> <i>Karu purina!</i>	<i>¡Debemos caminar lejos!</i>	Devemos caminhar para longe!

Com suas vozes graves, os *llamichu* emitiram gargalhadas e saíram correndo. Neste momento, uma senhora que fazia parte da comitiva se virou para mim e disse: “*¡Allá están!*” apontando sua mão para a encruzilhada que dividia uma *acequia*, ou seja, um caminho de água em dois. Na sequência:

<b>Awki</b> (Indicando que ele abra a <i>acéquia</i> ): <i>Kichay kichamuy yaw</i>	<i>Abre, abre, hey.</i>	Abra, abra, hey.
<b>Llamichu 1 para llamichu 2:</b> <i>Kichay chayta</i>	<i>Abre eso.</i>	Abra isso.
<b>Llamichu 2 para llamichu 1:</b>	<i>Es su tapa muy chiquitito.</i>	É bonezinho dele.
<b>Llamichu 1 para llamichu 2:</b> <i>Ñuqa kichaykurusaq</i>	<i>Yo lo abriré.</i>	Eu o abrirei.

Alguns *llamichus* saltaram na água para abrir a tampa e retirar as pedras. Um ajudando o outro:

<b>Llamichu 1:</b> <i>Yaw, yaw, kayta hapiykapuway</i>	<i>¡Hey, hey! Estito agárramelo, por favor.</i>	Hey, hey! Pegue para mim, por favor.
<b>Awki:</b>	<i>Poca agua.</i>	Pouca água.
<b>Llamichu 1</b> (Apontando para o <i>llamichu 2</i> uma pedra pesada): <i>Apamuyyá qanra</i>	<i>Tráelo pues sirvenguenza.</i>	Traga aqui, seu sem vergonha
<b>Awki</b> (Apontando para o <i>llamichu</i> o local onde ele deveria arrastar a pedra): <i>Wak kuchunpi</i>	<i>En aquel rincón.</i>	Naquele espaço

De fato, a água que descia não tampava nem os pés dos *llamichu*, com a tampa que parecia uma guilhotina, menos água passava para o outro lado. Os *llamichu* tentavam verdadeira, mas desastrosamente abrir a tampa do canal de água.

<b>Llamichu 1:</b> <i>Mituwan churaruy</i>	<i>Ponlo con barro.</i>	Coloque com lama.
<i>Imapas urquypas, maqlla kaptin</i>	<i>Saca cualquier cosa sácalo si es tacaño.</i>	Retire qualquer coisa, retire se for mesquinho.
<b>Llamichu 2:</b> <i>Maqllasunkichik</i>	<i>Será tacaño con ustedes.</i>	Vai ser mesquinho com vocês.
<b>Awki:</b> <i>Champata apamuyyá</i>	<i>Trae la champa pues. Com esa agua no va a conocer al novio. Poca agua!</i>	Traga o champanhe então! Com essa água não vai conhecer o noivo. Pouca água!
<b>Llamichu 1:</b> <i>Yakutayá kachaykamuy yaw usakama, may yaku, wak qanraqa</i>	<i>Suelta el agua, hey piojoso, ¿dónde está el agua? Ese sinvergüenza</i>	Solta a água, vagabundo! Onde está a água? Esse sem vergonha!

**Figura 77-** *Llamichu, awkis* e o segundo *Angoso* de Qollana, Puquio, Peru, 2016



Fonte: Ana Carolina Abreu.

Para aclarar, a palavra *champa*, que aparece na fala do senhor *awki* acima, significa bloco de grama ou raiz. Gritando ao longe apareceu outro *llamichu*, segurando um pato morto nas mãos (ver figura 78):

<b>Llamichu abraçado com um pato:</b> <i>Kay sayachkani kayta protestachkanimiki, kayta qawariy</i>	<i>Aquí estoy parado, esto estoy protestando pues, mira esto.</i>	Estou aqui parado, eu estou protestando, olha isso.
<b>Awki para os três llamichu que continuam tentando tirar as pedras:</b> <i>Yaw qanra champata apamuyriki</i>	<i>¡Hey! Trae la champa pues.</i>	Traga o champanhe então.
<b>Llamichu para todos:</b> <i>Aaaaah upallay</i>	<i>¡Silencio!</i>	Silêncio!
<b>Kawsarirun mamáy kawsarirun, yaw upa, kawsarirunmi kay qawariyyá jaaaa</b>	<i>Revivió mamá, revivió, hey tonto, hey revivió, mira pues, ja.</i>	Mamãe reviveu, reviveu! Ei, tonto! Reviveu, olha só!

Todos riram, mas a ação de retirar as pedras continuava:

<b>Awki para os três llamichu:</b> <i>Lliw, lliw plastiku</i>	<i>Todo, todo, el plástico.</i>	Todo, todo, o plástico.
	<i>Toda la tierra, saca y estira con la champa.</i>	Tira toda a terra, tira e estica com o champanhe.
<b>Llamichu com o pato “vivo” nas mãos, para a senhora:</b> <i>Yaw chacha kiru, asuriy, yaw pasanayta. Churichayta muchuy apumanyá sipiruwankimanmá, jaaaa. Yaw mierda aaaah.</i>	<i>¡Hey! ¡Dientes de sonrisa vigente, hey! Que debo irme. A mi hijo de las penas lo llevarías a otra vida pues, jaaa. Hey mierda ahhh.</i>	Hey! Dentes do atual sorriso, hey! Eu devo ir embora. Você levaria o meu filho das tristezas para outra vida. Hey, merda!
<b>Para um senhor:</b> <i>Mineru usakama mas que sipirunqa.</i>	<i>Minero piojoso más que seguro lo ha de matar.</i>	Mineiro ruim, é mais do que certo que é preciso matá-lo
<b>Para a senhora novamente:</b> <i>Yaw chacha kiru ahahah, mamáy rimamuy imallatapas yaw. Yaw anchuriy yaw</i>	<i>¡Hey! Dientes de sonrisa vigente, ahahah, señora, habla cualquier cosa, hey. Hey retira, hey.</i>	Hey! Dentes do atual sorriso, (risos) Senhora, fale qualquer coisa, hey! Hey! Retira, hey!

Figura 78- Llamichu, awkis e o segundo Angoso de Qollana, Puquio, Peru, 2016



Fonte: Ana Carolina Abreu.

Na sequência os senhores *awkis* e *pongos* realizaram o *chaninchay*, pegaram o *llampu* e em formato de cruz o lançaram dentro da *acéquia*, me aproximei e pude visualizar a bifurcação, a encruzilhada de dividia um caminho d'água em dois. As demais pessoas que compunham a comitiva também lançaram o *llampu* nessas *acequias*. Os *llamichu* também queriam jogar o *llampu*, as brincadeiras continuaram e foi interessante observar que eles também têm permissão para realizar esta ação-ritual (ver figura 79):

<b>Llamichu 1 fazendo graça com a senhora que estava lançando o llampu:</b> <i>Ruquykita apamuy tapamunanchikta</i>	<i>Trae tu sombrero para tapar.</i>	Traga o seu chapéu para cobrir.
<b>Llamichu 2:</b> <i>Ñuqa yakuman urmaykuymantas</i>	<i>Yo me podría caer el agua quizá.</i>	Talvez eu pudesse cair na água.
<b>Llamichu 1 para llamichu 2:</b> <i>Urquy chay rumita yaku pasananta.</i>	<i>Saca esa piedra para que pase el agua.</i>	Tire essa pedra para que a água passe.
<b>Llamichu:</b> <i>Kaychamanyá papáy, yaku pasanapaq</i>	<i>Aquisito llampu pues señor por favor, para que pase el agua.</i>	Aqui <i>llampu</i> senhor, por favor, para que a água passe.

**Figura 79-** *Llamichu, awkis* e o segundo *Angoso* de Qollana, Puquio, Peru, 2016



Fonte: Fonte: Ana Carolina Abreu.

Nesse momento o senhor *awki* deu o *llampu* para que os *llamichus* o pudessem lançar sob as *acequias*. A comitiva e os *llamichu* seguiram caminho com sua tarefa realizada pela metade, não conseguiram retirar todas as pedras, mas algumas delas, o que fez passar maior quantidade de água pelos caminhos, pelas *acequias* para a realização do *Angoso* e posterior utilização da água para regar as chácaras. Há poucos metros dali, a comitiva encontrou os/as *cargontes/as* do *ayllu* e a milícia que estava tocando e bailando. Os *llamichu* que desceram da *acéquia* acompanhando os *awkis* distribuíram ramos de *ichu* (trigo) e folhas verdes, recolhidos por eles nas alturas. Eles os penduravam na fita de cetim colorida que estava amarrada no chapéu de cada *cargonte/a*.

Os *awkis* encostaram com cuidado as suas cruces adornadas de *qantu* em um local cheio de pedras. Antes da adoração das cruces, alguns senhores distribuíram bebidas e folhas de coca, um dos *llamichu* se aproximou de mim oferecendo bebida, ele disse em quechua que era um trago especial, fruto de sua urina, Illizarbe rindo muito tomou com muito gosto a bebida e eu também, mesmo sem entender nada do que ele dizia. A brincadeira continuou e outro *llamichu* se aproximou de mim com um bonequinho negro:

<b>Llamichu:</b> <i>Rosacha, mana churikunchu, ajá, canela, qamta maskachkakaraykimi, wawaykimiki ay hijita, rubiachata, kaynacha, yanacha, ay hijita</i>	<i>Rosita no vas a tener hijos de la mamacita color canela, a ti te estaba buscando, este tu hijo pues, ay hijita, rubiecita, asicita, negrita, ay hijita.</i>	Rosinha, você não vai ter filhos da mamãezinha cor de canela, eu estava procurando por você, este é seu filho, bem, oh filhinha, loirinha, desse jeitinho, ousada, oh filhinha.
---	--	---

Neste momento o *llamichu* vê um *nacaq* barrigudo, corre na direção dele:

<b>Llamichu:</b> <i>Waksi maman, huktawan chichurunña, paymiki maman, chichuña, ñuñuta quyá</i>	<i>Esa es su mamá pues, ya está esperando otro, esta es pues su madre, mira pues está 'preñada' [embarazada], canela, ¡dale de lactar!</i>	Essa é sua mãe, já está esperando outro. Essa é sua mãe, olha, ela está grávida, amamenta!
---	--	--

O *llamichu* coloca o boneco no peito do *nacaq* para mamar, o *nacaq* segura o riso mas não aguenta e começa a rir.

Figuras 80, 81, 82 e 83- *Llamichu* e *Nacaq* no segundo *Angoso* de Qollana, Puquio, Peru, 2016



Fonte: Ana Carolina Abreu.

Na sequência começou a chamada *Adoración de las Cruces* (*ayllu* de Qollana), pouco antes de seu segundo *Angoso*. O senhor *sequia alcalde*, *sequia regidor*, os senhores *cargontes*, suas esposas, maridos, as senhoras *cargontas* e seus esposos, um por vez, realizava uma sequência de três “bênçãos”, que se trata de ajoelhar e subir com a cruz nas mãos, três vezes (ver figuras 84 e 85). Os *llamichu* imitavam esses senhores e senhoras que com certa dificuldade, em função de sua idade, realizavam essa ação. Reitero, somente os *llamichu* tem permissão para fazer essas paródias e escárnios dessas pessoas nesse momento do ritual.

O último *cargonte* entregou a cruz para o *awki mayor* que junto do *awki menor* e seus *pongos* iniciaram o seu cântico ancestral. *Llamichu* e *nacaq* cantavam exageradamente o refrão do “hino”, “*oh ayli*”. As pessoas riam e se emocionavam ao mesmo tempo. Os *awkis* permitiam essa intervenção e continuavam concentrados na canção. Na sequência, seguiram caminho até o local onde todo o *ayllu* estava à espera (ver figura 86). Nesse percurso, vários *chaninchays* em partes distintas das *acequias* foram realizados.

Junto de todo o *ayllu* de Qollana, entre este segundo *Angoso* e a *Aylla*, diante de mim, passou um *llamichu* buscando alguma coisa, uma senhora me disse: “*está bucando su llama*”, de repente o *llamichu* parou frente a um jovem de gorro, o retirou da sua cabeça e disse em quechua: “*Aqui pues mi llama!*” e todos riram muito. Instantes depois, observei a presença de um policial, com um coturno enorme, todo de preto e rosto muito sério observando o *Angoso*. Quando eu olhei para baixo, um *llamichu* às escondidas pegava um pouco de água da *acéquia*, fazia um barro com terra e colocava em cima da botina do policial, essa ação se repetiu e o policial não viu o *llamichu* que, ao finalizar a ação, saiu correndo. Todos estavam atentos aguardando ansiosos o momento em que o policial se daria conta do feito, foi muito engraçado, todos riram e o policial ficou muito bravo, sacudiu a botina cheia de barro olhando para as pessoas ao redor, que tentavam segurar o riso a qualquer custo.

**Figuras 84, 85 e 86-** Segundo *Angoso* de Qollana, Puquio, Peru, 2016



Fonte: Ana Carolina Abreu.

**Figura 87-** Segundo Angoso de Pichqachuri, Puquio, Peru, 2016



Fonte: Ana Carolina Abreu.

**Figura 88-** Segundo *Angoso* de Pichqachuri, irmã da senhora Nemésia e senhora Victoria, Puquio, Peru, 2016



Fonte: Ana Carolina Abreu

Concluo este capítulo, na alegria em comunicar que você chegou à metade da jornada, caso tenha escolhido ler a sequência dos jogos de maneira linear. Entretanto, se você escolheu este capítulo à deriva, de maneira aleatória, pontual, espiralar ou de trás para frente, excelente, o importante é se divertir e a liberdade em escolher. Como pode ser visto, nesta seção, chamada *Jogos para Exercitar a Expressão Corporal*, se iniciou um caminho na direção das narrativas das experiências vivenciadas nos rituais, os jogos cômico-críticos revelaram a etnografia da véspera, do primeiro e parte do segundo dia das festas, onde os *hôxwa* e *llamichu* são protagonistas, para que se conheça a complexidade e a pluraridade dessas práticas ancestrais.

Ao final, esta seção revelou o momento em que ambos os/as cômicos/as apareceram, surgiram nas festas pela primeira vez, o que falaram e/ou expressaram, suas funções, seus cânticos, práticas, movimentos e ações. Os jogos trouxeram as experiências na pesquisa de campo para a sala de aula e/ou ensaio, não a partir da mímese e da representação, mas sim através de brincadeiras, de frases-estímulos, da criação de partituras cômicas, da personificação de alimentos, plantas e sentimentos, dos exercícios paródicos, do prazer de imitar e exagerar, do se deixar contaminar pela energia do outro e da sensação do cuidado, da busca, do tato, do abraço, do ser padrinho ou madrinha, protetor/a, mestre ou mestra e aprendiz.

## 5. JOGOS PARA EXERCITAR A EXPRESSÃO VOCAL

### 5.1 CAGÃ E AMARU: DESPERTANDO A VOZ

**Descrição:** Peça aos/às participantes para colocarem as mãos um pouco acima da cintura e um pouco abaixo do peito, nas laterais, e respirarem pelo nariz sentindo como as mãos se movem. Essa respiração é chamada diafragmática, quando respiramos bem usamos o diafragma. Peça aos/às participantes para inspirarem e expirarem com as mãos no diafragma em 4 tempos (4 segundos). Peça aos/às participantes para inspirarem e expirarem em 8 tempos (8 segundos). Ao final, peça aos/às participantes para inspirarem em 4 tempos (4 segundos) e expirarem deixando o ar sair enquanto fazem o som de *cagã* e *amaru* (cobra), um sibilar sonoro que deve durar o quanto eles/as conseguirem.

**Instruções:** Alerta os/as participantes a não tensionar os ombros e o pescoço. *Cagã* é cobra em Krahô e *amaru* é cobra em Quechua.

**Criação do Jogo:** Aprendi a respirar, despertar e aquecer minha voz com a professora de expressão vocal da UFOP, no curso de Bacharel em Interpretação Teatral Silvana Stein, posteriormente tive a mediação de processos criativos, aulas de canto e aprendizados sobre o treinamento da voz com a querida professora Letícia Afonso, no projeto de extensão Mambembe-Música e Teatro Itinerante da UFOP. Ao final, resalto o aprendizado que tive na oficina da atriz do Grupo Cultural Yuyachkani Teresa Ralli intitulada: *O trabalho do ator sobre a sua voz*. Nessa oficina brinquei sozinha de dar nomes de animais (cobra, cachorro, abelha) aos exercícios de respiração, para que eu não me esquecesse deles ao anotá-los no meu diário.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** mais palavras do léxico Krahô e Quechua: *cagã* é cobra em Krahô e *amaru* é cobra em Quechua, para que se possa de alguma maneira contribuir com uma reforma cultural profunda na nossa sociedade, como nos fala Cusicanqui (2016), que depende da descolonização de nossos gestos, atos e da língua que nominamos o mundo, afinal: “*no puede haber um discurso de la descolonización, uma teoria de la descolonización, sin una práctica descolonizadora*” (2016, p.48).

#### 5.1.1 Ayne, reciprocidade e dádiva

Em uma de suas aulas, Montoya nos ensinou o conceito de reciprocidade e de *ayne* em diálogo com o ensaio sobre a dádiva, de Marcel Mauss (1968): “dar para receber e receber comprometendo-se a devolver”. Nesse ensaio, Mauss apresenta um estudo sobre o fenômeno da dádiva entre os povos da Polinésia, da Malenésia e os indígenas da América do Norte, procurando explicar as “origens” humanas da troca. Para tanto, ele discorre sobre os princípios fundamentais da organização e da lógica econômica e social destas que ele vai chamar de “sociedades de reciprocidade”. Para o autor, tem de estar clara a diferença entre troca e reciprocidade, a qual a segunda implica a preocupação pelo outro para produzir valores afetivos ou éticos, como a paz, a confiança, a compreensão mútua e a amizade. Por outro lado, a troca utiliza desses valores, mas para se poupar da violência, pois ela é uma relação de interesses, embora suponha uma reciprocidade mínima.

Segundo Montoya (2018), os incas organizaram um espaço fundado na verticalidade, um triângulo. No vértice desse triângulo está o nevado e as bases são a Costa, os Andes (Serra) e a Amazônia: o Peru, “*geográficamente es un juego de triángulos, permanentemente y por la estructura vertical nos situamos siempre arriba y abajo*” (MONTROYA, entrevista, 2018 p. 7). A reciprocidade entre “os de cima” e “os de abaixo” se resume da seguinte maneira: “*tú me das lo que yo necesito y yo te doy lo que tú necesitas, cuando me haga falta vienes y me ayudas, y cuando te haga falta, yo estaré para ayudarte, ese es el principio*” (MONTROYA, entrevista, 2018, p. 7). Dessa maneira, a forma de conseguir algo que não se produz é fazendo um intercâmbio de produtos, mas isso só é possível quando existe uma relação de parentesco, de conhecidos, para que um encontre e receba o outro em uma “cerimônia do encontro” e de solidariedade “*que es la coca, conversar, hablar de todo y no de los negocios, ni de nada a lo que venimos*” (MONTROYA, entrevista, 2018, p. 7).

Isso significa que o *ayne* é a ajuda mútua entre os membros de uma “família estendida”. Montoya (2018) me deu três exemplos de *ayne* direcionados a Puquio: o primeiro se trata de uma pessoa que se casará com a outra. A partir disso, os amigos (as) do casal, os pais, toda a família, primos/as, irmãos e irmãs vão ajudar a construir a casa, e em troca desse trabalho, a família oferece comida. No final, ao terminar a casa, uma festa, com música, com baile e mais comida.

O segundo exemplo se chama “*ayne sensível*”, que acontece a partir de pequenas necessidades, por exemplo, um *comunero* sabe que seu amigo vai passar o cargo, portanto ele precisa de lenha, madeira, milho, *chicha*, *cuyes*. Diante disso, ele vai até a casa do amigo e o presenteia com dez *cuyes*, o amigo recebe, não anota, não tem caderno, não tem nada, mas sabe que recebeu dez *cuyes*. Quando necessitar, esse amigo irá retribuir os dez *cuyes* e, claro,

apenas quando ele puder e quando o amigo necessitar. Não existe uma dívida, se trata simplesmente de um compromisso pessoal. Um dia de trabalho por um dia de trabalho, um quilo de milho por um quilo de milho, ou seja, um sistema de equivalências. Como afirma Montoya, o *ayne* funciona dentro do *ayllu*, dentro da casa, entre as casas, entre os *ayllus*, entre “os de cima” e “os de abaixo”, ou seja, é um princípio generalizado e essa solidariedade se estende, ela é o sustento da relação social, “*está en la fiesta, está en la fiesta del agua, está en el canto, está en la música, está en todo, en todo, en todo, en todo, eso es el ayni*” (MONTROYA, entrevista, 2018).

O terceiro exemplo diz respeito aos *llamichu*:

*(...) los llamichus son parte de un ayne, yo sé que usted es el maestro de los llamichus, mi primo hermano Henrique va a pasar el cargo de la fiesta del agua en el próximo año, me voy a comprometer con él para que ustedes seas su llamichu. Sí, de acuerdo, yo arreglo con usted un pacto, no le puedo pagar nada ahora, antes no, o simplemente un servicio que va a dar a mí y yo se lo voy retribuir después, solidaridad ante los dos, solidaridad entre yo y el primo y afecto entre usted y el primo* (MONTROYA, 2018).

Ao final, Montoya me explica que o *ayne* está ligado à outra palavra que se chama *minga*. A *minga* é um *ayne* estendido, uma espécie de *faena* coletiva dentro do *ayllu* em seu conjunto, por exemplo, a construção do teto da escola de uma comunidade. Nesse caso, o *ayllu* convoca todos para uma *minga* em um dia específico, onde a comunidade vai trabalhar e levar apoio, uma bebida, uma comida, um cigarro, folhas de coca e, ao final, se realiza uma grande festa.

Entre os Krahô, Lima (2016) versará sobre a relação fundada na dádiva e na reciprocidade que se estabelece entre a batata e a agricultora, remetendo também ao clássico “*Ensaio sobre a dádiva*” de Mauss. Visto que as plantas na roça não “nascem” simplesmente: elas brotam para alguém, e elas “dão” para alguém, entretanto, para que isso aconteça, a mulher que planta a batata precisa respeitar o resguardo, do contrário, a batata fica com raiva e pode inclusive causar doenças e abandonar a mulher, ou seja, a batata pode se mudar para uma nova roça e retribuir outra pessoa (LIMA, 2016, p. 173).

A partir do mito, a antropóloga relembra a mulher estrela que traz seus filhos-plantas do céu, oferecendo-os aos *mêhĩ*. No contexto do *Jât jō pĩ*, a festa de colheita da batata, os *hōxwa* (abóboras) e suas mães (“donas” das batatas) personificam essas relações, como pode ser visto ao longo da tese. Isso se dá porque idealmente são as parentes maternas dos *hōxwa* que oferecem as primeiras batatas (plantadas e colhidas por elas) para o ritual: “as cabeças

grandes, as primeiras que nascem bem no centro das ramas” (LIMA, 2016, p. 175). Outro detalhe importante é que essas batatas não podem ser comidas antes da festa, elas são arremessadas na brincadeira, junto aos cânticos e por pessoas que receberam um nome pessoal que lhes permite exercer tal função social.

Durante esse momento da festa, afirma Lima (2016, p. 176-177), os grupos cerimoniais que “representam” os “companheiros da batata”, a partir do arremessador das batatas, ofertam as batatas que saem das roças das parentes maternas dos *hòxwa* às pessoas da comunidade, assim as batatas circulam pela aldeia e se transformam, ao final, em alimento. Em retribuição, as mulheres de cada casa oferecem presentes associados ao universo feminino – panos, voltas de miçanga, panelas, copos, pratos – que são distribuídos entre os/as cantores e convidados no último dia da festa. Os convidados que recebem os presentes passam a ocupar a posição de “devedores” e são, portanto, incitados a retribuir em abundância quando forem os anfitriões da próxima festa, em suas outras aldeias.

As trocas de *paparutos* são outro exemplo citado por Lima (2016), visto que se trata de um alimento trocado na Festa da Batata que “substituem (no presente) as crianças que serão (no futuro) concebidas pelo jovem casal, firmando o contrato de casamento entre os diferentes segmentos matrilocais, que serão por princípio exonômicos” (LIMA, 2016, p. 178). Lembrando que o *paparuto* é uma receita ensinada por *Caxêkwỳj*, a mulher-estrela, e que eles serão trocados pelas famílias até que o casal tenha o primeiro filho.

Ao final, em ambas as festas, Krahô e Quechua, o que se pode observar é que na economia da dádiva ritual, as trocas são subjetivas e personalizadas, diferentemente da economia mercantil, impessoal e utilitária, forjada por nossa sociedade capitalista e neoliberal, como explica Mauss (1968). Afirma o autor que “*dar algo para alguém é dar algo de si*”, como vimos a partir dos exemplos, dar parte de si diz respeito a dar sua substância (matéria) ou essência espiritual. A reciprocidade nessas comunidades é assim, para além da material, espiritual.

## 5.2 BULHA

**Descrição:** Divide os/as participantes em dois grupos: *Catàmjê* (inverno) e *Wacmējê* (verão) ou *llamichu* e *nacaq*. Os/as participantes devem se juntar como um bando, um cardume e devem andar, fazer movimentos juntos e revezar a liderança. O/a líder propõe um movimento que deve ser repetido pelos demais, muda-se a direção, muda-se o/a líder. Na sequência, peça para os/as participantes no momento em que for líder, fazer junto do movimento um som, uma bulha que deve ser repetida por todo o bando na direção do outro

grupo que reage primeiro com seu líder e depois com todo o grupo que repete o som e o seu movimento.

**Instrução:** Não se trata de imitar nem mimetizar as ações dos Krahô ou dos *llamichu* e *nacaq* e nem de dramatizar partes dos rituais. Divididos em grupos, brincando de seguir o líder e liderar, os/as participantes vão se divertindo na realização de diversos sons e movimentos corporais. Os nomes dos grupos servem de inspiração, de estímulo para que os/as participantes se familiarizem com as palavras Krahô, Quechua, com os/as cômicos rituais, com o modo de ser, de viver e de se organizar dessas comunidades.

**Criação do jogo:** Lembro-me de fazer essa dinâmica nas aulas de expressão corporal com o professor Ricardo Gomes no curso de Interpretação Teatral que cursei na UFOP. A ideia do educador era que vivenciássemos a experiência de coro, de andarmos juntos sob a liderança de alguém e de revezarmos essa liderança ao mudar de direção, assim todos experienciávamos ser coro e ser líder. O que fiz foi acrescentar os nomes dos grupos e os sons feitos primeiramente pelo líder e depois por todo o grupo.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Reforçar a relação entre o líder e o grupo presentes em vários momentos, em ambas as festas, como por exemplo no *Jât jô pĩ*, na manhã em que se corre com a tora de batata, após as trocas de *paparutos* e as cantorias. Trata-se de um embate entre as metades *Kỳj catêjê* (o mesmo do verão) e *Harã catêjê* (o mesmo do inverno). Cada grupo entra por um lado do *kà*, o líder exhibe gritos que imitam no caso dos *Kỳj catêjê* a rolinha e dos *Harã catêjê* o gavião, os grupos respondem ao líder, batendo os pés no chão. Aproximando-se uma metade da outra que se ameaçam mutuamente, até se juntarem no centro do *kà*, dispersando-se. Essa relação também está presente nos *llamichu*, que aparecem em grupo, ou duplas, guiados por um líder. Esse líder, às vezes, se desmembra do grupo - como algumas lhamas escapam de sua trompa - protagoniza ações e retorna aos seus. Em Paucartambo, na festa em homenagem a Virgem de Carmem, esta função social, esta “lhama” rebelde, se chama *quitaqolla*.

#### **Comentário:**

Durante as aulas, foram formados dois grupos de guerreiros que se enfrentavam. Um maior, outro menor, assim o meu grupo era o da caixinha, formado por: Dadieli, Dany, Marcos Leonardo, Felipe e Vítor. No momento que o grupo se enfrentava me sentia uma guerreira, mas o meu lado palhaça estava aflorado e várias vezes eu não conseguia parar de rir (Valdiceia, 15 de maio de 2014).

#### **5.2.1 Harã catêjê e Kỳj catêjê**

Em 1971 vi, após o desfile dos personagens e da troca de *paparutos*, uma cena que não ocorreu em 1967: as metades *Khoikateye* e *Harākatēye* 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). Em 2014 vi esta “cena” na Festa da Batata, que não ocorreu em 2015 e 2018. Foi tão impactante para mim que, logo ao retornar da aldeia, pensei no jogo *Bulha*, especialmente para ela. Hoje, ao rever as imagens, vejo que no processo criativo, mediado na universidade, o jogo virou cena e abriu a apresentação dos/as estudantes da UFBA, em 2014. (Diário, 18 de outubro de 2019).

Na manhã em que se corre com a tora de batata, após as trocas de papaturos e no final do *Jêjêj* (o choro dos mortos), os homens já estavam posicionados, divididos em dois grupos, no caminho que liga as casas às entradas opostas do *kà*. Eles entram no pátio central, encenando uma guerra entre os *Harā catêjê* e *Kỳj catêjê*. Em 2014, cada metade possuía em torno de 40 membros e um líder, que seguia na frente do grupo. A metade liderada por Francisco Hyjnõ entrou primeiro no *kà*. A liderança era gestual e vocal, feita com o corpo e com gritos agudos, em tom caricatural.

Trata-se da seguinte sequência: Francisco Hyjnõ andava, o grupo andava; ele parava, todos paravam; ele gritava, todos batiam com os pés no chão (ver figura 89 e 90). O andar é feito com os joelhos levemente dobrados, os braços soltos ao longo do corpo e o olhar fixo para frente, onde estavam os seus “oponentes”. Quando cessavam os gritos de Francisco Hyjnõ, seguido do som das batidas dos pés no chão dos homens de seu grupo, ouvíamos, ao longe, a resposta da outra metade. O som feito por ambos os líderes pode ser ouvido à grande distância.

Os grupos ficam um de frente para o outro, parados, no limite entre o fim do caminho radial e a entrada do pátio central. Os líderes se olham e, em silêncio, por um impulso sincrônico dos corpos, entram no *kà* (ver imagem 91), ficando bem próximos. As duas metades permanecem se olhando, o público se aproxima, faz um círculo ao redor dos grupos e começa a instigar os *mêhĩ*, favorecendo o clima de suspense e tensão entre eles. Nesse momento, um Krahô me puxou pelo braço, conduzindo-me para um lugar onde eu pudesse ver melhor o clímax da “cena”: “-Paxen! Por aqui cê vai ver melhor!”

Os líderes das metades foram ao centro e simularam uma “luta”. Um pegou nos braços do outro e tentou empurrar o seu oponente para o outro lado. Quando retornam aos seus grupos, os líderes incentivam os demais a provocar seus oponentes, assim, o ambiente hostil é subvertido pelo clima de brincadeira. Uma metade avança na direção da outra, trocando de

lugar. Nessa passagem, eles se esbarram, provocam, brincam uns com os outros, o clima de tensão, de fato, é substituído pelo deboche e pela graça.

Diante dessa “andança”, o público também troca de lugar e “toma partido”, escolhendo um dos grupos para seguir. Essa “cena” terminou como começou: cada metade de um lado, olhando-se fixamente, contudo, em lados trocados e duplicados de tamanho, visto que os espectadores passam a integrar um dos partidos. As mulheres, em sua maioria, permanecem observando esta “guerra de brincadeira” a partir das extremidades do pátio.

**Figuras 89, 90 e 91** – *Harã catêjê* e *Kỳj catêjê*, 2014





Fonte: Ana Carolina Abreu.

### 5.3 CUHKÕN CAHÀC E AYLLA

**Descrição:** Faça uma grande roda. Compartilhe com os/as participantes a letra da canção *Cuhkõn cahàc* (Krahô) ou a letra da canção *Aylla* (Quechua). Leia uma frase e peça para os/as participantes repetirem em voz alta e assim sucessivamente. Utilizando dessa mesma dinâmica, acrescente à letra a melodia do cântico. Ao final cantem juntos. Divida os participantes em dois grupos, peça para que cada grupo crie uma nova melodia e uma sequência de movimentos, coreografia, ações, utilizando apenas a letra aprendida. Segue abaixo a partitura da música como ela é cantada e me foi ensinada pelo *hõxwa* Ismael Ahpracti Krahô e a partitura criada pelo grupo de estudantes do curso de Licenciatura em Teatro da UFBA, em 2014, na disciplina Metodologias para o Ensino de Teatro.

<i>Ajpê mõi</i>	Vamos todos
<i>Cuhkõn cahàc</i>	Abóbora
<i>Acucren</i>	Comer
	Vamos todos comer a abóbora

**Partitura 1-** *Cuhkõn cahàc*, cantada por Ismael Ahpracti Krahô

Voz  
aj pe mō aj pe mō cuh kōn ca hác cuh kōn ca hác a cu cren cu cren a cu cren

8  
V.  
a cu cren a cu cren cuh kōn ca hác aj pe mō aj pe mō

Fonte: Armando de Mendonça Filho (partitura encomendada para a pesquisa).

**Partitura 2-** Versão do cântico *Cuhkõn cahàc*, criado por um grupo de educandos/as.

$\text{♩} = 120$

Voz  
aj pe mō aj pe mō aj pe mō

Palmas  
aj pe mō cuh kōn ca hác cuh kōn ca hác cuh kōn ca hác cuh kōn ca hác

6  
V.  
a cu cren a cu cren a cu cren a cu cren

11  
V.  
u-u-u-u-u...

Fonte: Armando de Mendonça Filho (partitura encomendada para a pesquisa).

**Criação do jogo:** No material audiovisual do palhaço baiano Demian Reis que foi compartilhado comigo, aparece durante a oficina o *hõxwa* Ismael Ahpracti, ensinando a todos os presentes essa canção. Posteriormente, em Cataguases, Minas Gerais, no I Encontro de Palhaços/as Rituais produzido por mim, pedi ao Ismael Ahpracti que cantasse conosco esse cântico e foi muito especial, assim o pude aprender ainda melhor. A canção *Aylla*, eu aprendi na *Sequia Tusuy* com as mulheres, especialmente com a senhora Nemésia e suas filhas que fazem parte da família do senhor *llamichu*, *comunero*, *regante* e *cargonte* da *Sequia Tusuy* em 2016, Rosalino Ramos Rivera.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Um cântico indígena Krahô, ensinado pelo *hõxwa* Ismael Ahpracti Krahô sobre o ritual *Jàt jō pĩ*. “Vamos todos comer a abóbora”, afinal como contou o ancião indígena, “a abóbora é *hõxwa*” e “quando a batata se prepara para nascer ela autoriza a abóbora a fazer a festa”; e um cântico andino de Puquio, da *Sequia Tusuy*, chamado *Aylla*, cantado em um momento específico do ritual pelas mulheres, que será aprofundado no próximo tópico.

**Objetivos pedagógicos de ensino de teatro:** Aqui se deseja compartilhar a noção de

“apropriação”, se trata de escolher uma obra de arte, estudá-la com atenção, conversar sobre ela, tomá-la como modelo e não simplesmente copiá-la, mas interferir na obra de alguma forma. Esta atividade pode ser feita a partir de uma pintura, uma escultura, uma fotografia, uma *performance*, uma música, uma cena, etc. O objetivo é modificar a sua composição, trabalhar apenas com uma parte da obra e repetir algum elemento (MEIRA, SOTER, ELIA, PRESTO, 2016, p.74).

### **Comentários:**

Colocar o ritmo na música do *hôxwa* foi para mim muito divertido. Sobre a criação do ritmo, primeiramente queríamos que fosse um arrocha, mas não estava ficando muito legal e fomos cantando, colocando alguns ritmos. De repente, Mércya começou a bater as mãos de um jeito que só ela sabe, que também era conhecido por nós da sala como o “grove”. Aí nós nos animamos em transformar a música em ritmo de pagode baiano. Começamos a cantar e fazer os ajustes para que fosse encaixada a letra, sem perder o sentido, e traçamos que começaria devagar. Eu ditava as “manha” e o último era o “grove” de verdade, além de terminar com o “ragga” batendo na boca com o som de “u”. Mais uma vez foi a nossa brincadeira posta em cena, nós brincamos imitando os cantores de pagode da Bahia em sala, e ser posta em cena foi muito bom, fazer parte da célula [mostra de trabalho-aula interativa] então, foi muito importante para nós, para mim mesma foi muito bom (DADIELI, abril de 2014).

Transformar uma música (por exemplo, a usada no ritual da Festa da Batata) em outras possibilidades, requer colocar em prática aquilo que o educando já traz consigo, sua bagagem, seus repertórios, suas particularidades que os tornam únicos e essenciais em meio a um coletivo. O que pode servir de boa fonte de dados para o educador/mediador desse processo de ensino-aprendizagem a afinar aquilo que este educando já apresenta com o que se espera ser apre(e)ndido de acordo com sua faixa etária/acadêmica (SAMANTHA, 5 de junho de 2014).

### **5.3.1 Solteira, solteira**

Após o segundo *Angoso* se deu início a *aylla*. No *ayllu* de Pichqachuri, com a vestimenta típica da *aylla*, bailei junto da família do senhor Rosalino e da senhora Nemesia. No *ayllu* de Qollana, bailei junto da família da senhora Rufina, esposa do falecido Miguelito Huamán. Cada *cargonte/a* era responsável por uma grande fila conduzida por um *danzante de tijera*, que seguiu deste local até a praça do *ayllu* em zigue-zague, imitando as *acequias*. Antes de partir, as famílias dos/as *cargontes/as* se reuniram junto a um harpista e um violinista e cantaram a *aylla*. A *aylla* é cantada somente pelas mulheres, com muita alegria e entusiasmo, em falsete.

Antigamente a *aylla* era cantada e bailada apenas por mulheres solteiras, hoje não mais. Por isso os *llamichu* brincavam com as senhoras que cantavam a *aylla* dizendo em

quechua: “*solas, solas, toda la vida solteras*” e os homens falavam: “*jala, jala*” (pedindo-as entre risos para que elas saíssem dali, dando a entender que elas não eram solteiras, ou seja, não podiam cantar). Uma senhora rindo muito, contestou: “*Chutamuy Virgilio (jala Virgilio), saia Virgilio!*”!

Afirma o senhor Juan Francisco Tincopa (2016) que a *aylla* significa:

*(...) el inicio de la celebración al florecimiento de la vida del ayllu, en cuya comparsa animada por la música del arpa y violín y sus clásicos cantos ancestrales, los jóvenes (maqtas) y las muchachas (pasñas) pasan a ser el centro de la alegría y el compartir, pero acompañados por todo el ayllu, puesto que este era el escenario propicio para pasar a la vida de responsabilidad adulta, en los momentos en que el amor está brotando a flor de piel con toda su intensidad armonizadora* (TINCOPA, Juan. F. C., 2016, p. 5).

Nas esquinas até chegar à rua principal, próxima à igreja do *ayllu*, se faz uma pausa e as mulheres cantam a *aylla* novamente. Quando se chega à rua principal, uma última *aylla* é cantada, a comunidade aplaude emocionada e muito feliz. Neste momento os *llamichu* se despedem da *Sequia Tusuy*. Segundo o imaginário das comunidades de Puquio, eles desaparecem em meio às montanhas, retornam para os altos pastos onde habitam, e pastoreiam ao lado dos *apus* e *wamanis* de quem são filhos e fiéis mensageiros.

<b><i>Aylla</i></b> <sup>26</sup>	<b><i>Aylla</i></b>	<b><i>Aylla</i></b>
<i>Qillu sisachay, sisaschallay wayta, qillu sisachay</i>	<i>Flor amarilla, florcita linda de amarillo florece</i>	Flor amarela, florzinha linda de amarelo floresce
<i>Qilluchata sisaspaykichu engañawachkanki</i>	<i>Por florecer de amarillito me estás engañando</i>	Por florescer amarelo você está me traindo
<i>Qillu sisachay, qilluchata sisaspaykichu engañawachkanki</i>	<i>Flor amarilla, por florecer de amarillo me estás engañando</i>	Flor amarela, por florescer amarelo você está me traindo
<i>Qilluchallay Wayta, ispidillaschallay</i>	<i>Florcita amarilla, espidilla linda</i>	Florzinha amarela, <i>espidilla</i> bonita
<i>Qilluchallay Wayta, ispidillaschallay</i>	<i>Florcita amarilla, espidilla linda</i>	Florzinha amarela, <i>espidilla</i> bonita

<sup>26</sup> Essa letra da *aylla* foi cantada pela família da senhora Nemesia Ramos Licla, do bairro de Pichqachuri, em 2016. Seu filho Carlos Ramos Licla com a ajuda das mulheres da família, gentilmente fez a transcrição para mim.

<i>Ischuchay wayllachay soltero, soltero</i>	<i>Ichu, waylla espidilla soltero, soltero</i>	<i>Ichu, waylla espidilla solteiro, solteiro</i>
<i>Ischuchay wayllachay soltero, soltero</i>	<i>Ichu, waylla espidilla soltero, soltero</i>	<i>Ichu, waylla espidilla solteiro, solteiro</i>
<i>Maytaq mamayki, Maytaq taytayki Mamayuqtaqa desposaykiman</i>	<i>Donde está tu madre, dónde está tu padre Si tuvieras madre te desposaría</i>	<i>Onde está a sua mãe, onde está seu pai? Se você tivesse mãe, eu me casaria com você</i>
<i>Taytayuqtaqa solterataykiman</i>	<i>Si tuvieras padre dejarías de ser soltera</i>	<i>Se você tivesse um pai, deixaria de ser solteira</i>
<i>Ischuchay wayllachay, ispidillaschallay</i>	<i>Ichu, waylla espidilla mía</i>	<i>Ichu, waylla espidilla minha</i>

**Partitura 3-** *Aylla*, Puquio, Peru, 2016

♩ = 130

1

9

15

Fonte: Laís García (partitura encomendada para a pesquisa).

**Figura 92-** *Aylla*, Puquio, Peru, 2016



Fonte: Ana Carolina Abreu.

#### 5.4 LEITURA MITOLÓGICA

**Descrição:** Peça aos/às participantes para formarem dois grupos. Na sequência, forme duas filas, um/uma participante de frente para o/a outro/a. Imprima e entregue para a fila número 1 o texto

*A Mulher Estrela*, escrito pelo indígena Luciano Caprã Krahô (2012) na língua Krahô ou o texto *Chuquisuso- A Mulher Huaca*, narração Quechua recolhida por Francisco de Ávila em 1598. Imprima e entregue para a fila número 2 o mesmo mito, traduzido para o português (por Luciano Caprã) e para o castelhano (por José María Arguedas). Cada participante vai ler um parágrafo, primeiro os/as da fila 1 em Krahô ou Quechua e depois os/as da fila 2 em Português ou Castelhano.

#### **Caxêkwỳj - A Mulher Estrela**

Luciano Caprã Krahô (2012)

<i>Pê mam mhĩ na ãncrecer nẽ ihtỳj hõ krĩ kãm apu hacry nã amẽ kwỳ mẽ ipa nẽ pê ajco amẽ pê jacró pit ku. Pê ajco ihtỳj mẽ kwỳ kõt awjahẽ nẽ ihtỳj tep mã mẽ kwỳ kõt cupẽ. Nẽ pe ajco cunẽa cã pê amẽ gõr.</i>	Certa vez um <i>mẽhĩ</i> solteiro vivia feliz na aldeia com seu amigo. Comia pau pubo, caçava, pescava e dormia com seu amigo junto no pátio.
<i>Mã amcro nõ nã mẽhĩ kwỳ te ra mã amjĩ mã ihpro na hapôj. Nẽ rama mẽ prõ jũkwa kãm mẽ gõr nẽ nẽ rama hipêr cã pê amẽ gõr nare.</i>	Até que o amigo do <i>mẽhĩ</i> arrumou uma noiva, dormia na casa da noiva e não dormia mais no pátio.
<i>Mã ramã mẽhĩ crecer ita até cã pê apu gõr mã</i>	O <i>mẽhĩ</i> solteiro dormia sozinho no pátio. Quando

<i>amcro nõhnã caxêkwỳj te mēhĩ hõr nã hõpun ate mã caxekwỳj pjê mã iwry nê cute prõti nã amjĩ toj.</i>	Caxêkwỳj viu o <i>mēhĩ</i> dormindo sozinho, desceu para terra e transformou-se numa rã.
<i>Nê mēhĩ jõ kõt nã hopir mã mēhĩ te amjĩ tê te prõti mēn. Mã hiper põrti mēhĩ jõkõt nã hopir mã cute hipêr prõti mēn. Mã caxêkwỳj te mēhĩ mã icakoc, nê ihpê prõti nare ihpê caxêkwỳj hipêr ihmēn nõ kãm mã.</i>	Subiu no peito do <i>mēhĩ</i> , mas o <i>mēhĩ</i> empurrou a rã. A rã subiu novamente no peito do <i>mēhĩ</i> , mas empurrou a rã de novo. Caxêkwỳj falou para <i>mēhĩ</i> : Eu não sou rã, eu sou Caxêkwỳj não me empurra.
<i>Mã pê mēhĩ mã paj crinare, mã pê caxêkwỳj mēhĩ mã icakoc, juma ca há ita que nê jũ ihpupun nare que impej. Mã pê mēhĩ há pátwỳ ta amjĩ japakre nê mã hũrkwa mã tê nê cute hã pát wỳ ita pyj nê mã hapỳ mã cà mã to tê. Nê cute caxêkwỳj mē hõr to apēntu.</i>	O <i>mēhĩ</i> ficou assustado, Caxêkwỳj falou para <i>mēhĩ</i> : Eu quero que ninguém me veja. E o que você vai fazer comigo? O <i>mēhĩ</i> lembrou-se da cabaça. Foi lá na casa dele, pegou a cabaça, voltou para o pátio e dormiu com Caxêkwỳj até de manhã.
<i>Mã hõrkêt nã mēhĩ te ha pát wỳ pyj nê cute pát wỳ kre kãm caxêkwỳj xàh nê hũrkwa wỳ kre kãm caxêkwỳj xàh nê hũrkwa wỳ ta mã nê cute há kwỳc cwỳr pê hã pát wỳ ita xõj. Pê nê jumã caxêkwỳj ita jakrepej nare. Pê caxêkwỳj pát wỳ kãm ihkrê.</i>	Bem cedo, o <i>mēhĩ</i> pegou a cabaça, colocou Caxêkwỳj dentro e levou para casa dele. Amarrou a cabaça em cima de jirau dele. Niguém sabia que Caxêkwỳj estava dentro da cabaça.
<i>Mã pê caxekwỳj mēhĩ mã icakoc. - Quê há jũm jũ caxuw ipupu há ma hapỳ mã cojkwa mã api, mã mēhĩ há pát wỳ pro rē mã caxêkwỳj cumã acxà. Mã hanẽa mēhĩ cumã acxà. Mã caxêkwỳj te hipêr mēhĩ mã icakoc. Wa há awcapát ita kãm. Wa há cormã ihjapoj. Quê há xà mē kwỳ amē cunẽa hõr pa mã cupa hõr caxuw.</i>	Mas Caxêkwỳj falou para o <i>mēhĩ</i> : Quando alguém me vir, voltarei para o céu. Quando o <i>mēhĩ</i> abriu a cabaça Caxêkwỳj sorriu para ele. O <i>mēhĩ</i> sorriu para ela também, Caxêkwỳj falou para <i>mēhĩ</i> : Saio somente à noite, quando toda sua família estiver dormindo, para eu dormir com você.
<i>Mã amcro nõ nã mēhĩ to te mēhĩ pupun apu caxêkwỳj mã acxà pát wỳ kre kãm. Nê cumã pát wỳ ita pupun prãn. Mã amcro nõ nã mēhĩ mã hũjãhé wỳ tê mã ma Ito ita kwỳc wỳ tê, nê mã kwỳc kõt hopir nê cute Pat wỳ ita pro mēn nê cute caxekwỳj pupun nê cumã caxekwỳj ita cupa.</i>	Mas quando o irmão mais novo do <i>mēhĩ</i> viu o <i>mēhĩ</i> sorrindo para Caxêkwỳj, ficou cheio de curiosidade. Quando o <i>mēhĩ</i> saiu para caçar, o irmão foi lá no jirau do <i>mēhĩ</i> , subiu no jirau, abriu a cabaça, viu Caxêkwỳj dentro da cabaça e ficou com medo de Caxêkwỳj.
<i>Mã mē mēhĩ to ita kwỳc pê wry nê nê cute juma caxekwỳj ita jarēn nare cumã hũpa mã rama mēhĩ hũjahé pĩn tê nê mã ho kwỳc kõt hopir nê cute há pát wỳ pro mēn. Mã nê hipêr caxêkwỳj mēhĩ inxỳ nare.</i>	Ele desceu de jirau e não contou, para ninguém ficar com medo. Mas quando o <i>mēhĩ</i> chegou da caçada, subiu no jirau dele, abriu a cabaça, Caxêkwỳj não sorria mais para ele.
<i>Mã mēhĩ te caxêkwỳj cukỳj: - Ampo kõt mã ca nê hipêr imã axỳ nare? Ampo nã nare xam rama ato te ipupun. Awcapát ita kãm wa há ma hapỳ mã to tê quê mē kre caxuw.</i>	O <i>mēhĩ</i> perguntou: - Por que você não sorriu mais para mim? - Porque teu irmão mais novo já me viu. Nesta noite, eu vou voltar para o céu para trazer a semente para sua família plantar.
<i>Caxêkwỳj te mēhĩ cukỳj: - Ampo kõt mã mē akwỳ apu pẽ jacróku. Nê pẽ jacró ita pej nare ihkeanre to ihkeanre.</i>	Caxêkwỳj perguntou a <i>mēhĩ</i> por que sua família esta comendo pau-pubo. Isto não presta, é muito ruim.
<i>Awcapát kó ata kãm mã caxekỳj jõpir nê hapynê awcapát kó ata kãm cute ampa hy amjĩ jaxàh mã coxêkwỳj te mē cumã ampa hy ta ihhênpej par tu: mēhĩ ca há pur nã to. Cate tahnê nê kãm ampo hy ita cunẽa kre par tu. Nê hanẽa mēkey mã quê nê hipêr mē pĩ jacró ku nõ kãm mã.</i>	Naquela noite Caxêkwỳj subiu para o céu, voltou com as sementes, na mesma noite e Caxêkwỳj explicou tudo bem direitinho. O <i>mēhĩ</i> , você vai fazer uma roça bem grande e plante todas estas sementes. - Fale para sua família, para não comer mais pau-pubo.

<p><i>Nē hap̄y mā awcap̄at kō ata kām caxêkw̄ȳj jō pir cojkwa mā. Pēa mā mēh̄i mā pecre nē ma hap̄ȳ mā hūr̄kwa w̄y mā. Hanēa amcro ita kam que jūmjē cà pē j̄y neapu caxêkw̄ȳj japē cokwa kām.</i></p>	<p>Caxêkw̄ȳj subiu de volta para o céu na mesma noite. O <i>mēh̄i</i> ficou muito triste e voltou para casa dele. Até hoje, nós <i>mēh̄i</i>, quando estamos no pátio, procuramos Caxêkw̄ȳj. (CAPRÂN KRAHÔ in ALBUQUERQUE, 2012, p. 174-186)</p>
---	--

### Chuquisuso- A Mulher Huaca

Francisco de Ávila (1966)

<p><i>Ña pariacaca Runaman tucuspas aton ña caspa enemigonta mas cayta ña callarircan chaysi chay enemigonpa sutinri huallallo carvincho carcan runacta micochuppac cay [mi]tam cay quipampi churason atina curcantahuan ñam hari chay huallallo cavinchup causas cantaca runamicascanta huapas yma ayca ruras cantauanpas ñaupac capitulopi rimarcanchic canami rimason huarocheripi chay chay quitipi rurascancunacta chay simire caymi.</i></p>	<p><i>Quando ya Pariacaca tomó figura humana y hubo crecido, se hizo grande, empezó a buscar a su enemigo. El nombre de su enemigo era Huallallo Carhuincho, devorador de hombres. En adelante, nos ocupamos de la lucha de ambos, porque ya hemos hablado de cómo fue la vida de ese Huallallo Carhuincho, de cuántas cosas hizo, de cómo devoraba a la gente; ahora vamos a hablar de los sucesos que ocurrieron en los alrededores de Huarochíri. Tales sucesos se realizaron como lo vamos a contar en seguida:</i></p>	<p>Quando Pariacaca tomou forma humana e cresceu, se fez grande e começou a buscar o seu inimigo. O nome do seu inimigo era Huallallo Carhuincho, devorador de homens. A partir de agora, vamos nos atentar à luta de ambos, porque já conversamos sobre como era a vida daquele Huallallo Carhuincho, quantas coisas ele fez, como devorou pessoas. Agora vamos falar sobre os eventos que aconteceram em torno de Huarochíri. Tais eventos ocorreram como vamos contar a seguir:</p>
<p><i>Ña pariacaca haton runa caspas hanac pariacaca ñiscaman huallallo caruinchup tiaskanman rircan chaysi huarocheri chay hura haycupica huc llacta huay qui husa sutioc yuncap llactan carca chaysi chay llactayoc runacunaca chay pacha haton fiestacta ruraspá haton vpiayta vpyarcancu chay hina vpiá cuptinsi pariacaca ñiscaca chay llactapi chayarcán chayaspas payca runacunap manyallanmanta tiacorcan huaccha ynalla chay hina tiaptinsi chayllac tuyoc runacunaca mana hucllapas ancocarcancho tucoy punchao chay yna captinsi huc huarmica chay llacta yuctac añam yma ynam chay huacchallactaca mana ancocayconcho ñispas huc haton yurac potohuan achuacta apamuspa corcan ahcysi payca pani acha</i></p>	<p><i>Quando Pariacaca tomó ya la figura humana, cuando era ya hombre grande, se dirigió hacia el Pariacaca de arriba, al sitio que habitaba Huallallo Carhuincho. En ese tiempo, en una estrecha quebrada que había muy debajo de Huarochíri, existía un pueblo yunca; se llamaba Huayquihusa. Los hombres de ese pueblo celebraban una gran fiesta; era día de bebida grande. Y cuando estaban bebiendo, así, en grande, Pariacaca llegó a ese pueblo. Pero no se dio a conocer; se sentó en un extremo del sitio que ocupaba la ocurrencia, como si fuera un hombre muy pobre. Y como se sentó de ese modo, en todo el día ni una sola persona le convidó nada. Una mujer común se dio cuenta del aislamiento en que estuvo Pariacaca; “¿Cómo es posible</i></p>	<p>Quando Pariacaca tomou forma humana, quando já era um homem grande, se dirigiu até o Pariacaca de cima, ao lugar onde Huallallo Carhuincho vivia. Nesse tempo, existia um povo yunca; se chamava Huayquihusa. Os homens desse povo celebravam uma grande festa, era dia de muita bebida. . E quando estavam bebendo, muito, Pariacaca chegou ao povoado. Mas não se deixou perceber, se sentou em uma extremidade do local onde acontecia o evento, como se fosse um homem muito pobre. E como se sentou dessa maneira, durante todo o dia, nenhuma pessoa o convidou para nada. Uma mulher comum se deu conta do isolamento no qual Pariacaca estava: “Como é possível que ninguém tenha convidado este homem para nada?” dizendo isso, levou para</p>

<p><i>cusioemi canqui cay ashuacta (c)omuaspa canan punchaomanta pihccantin ponchao ninpi himactas cay llactapi riconqui chay rayco chay ponchaoca amatac cay llatapi tianquicho caro llamantac anchorinque pactas camtauan huahuay quictaran pantaspa hua ñochiquiman anchay cay runacuna ñocacta piñachihuan ñispas chay huarmicta ñircan chaymantari cay runacunactari amatac huc simillactapas hoyari chicho oyari chip tiquín camtahuanmi huaño chiquiman ñispas ñircan chaysi chay huarmica huahuancunahuan turancunahuan chay pihca ponchaomanta chay llactamanta anchorircan chaysi chay llactayoc runacunaca manalla quispa vpia cornancu.</i></p>	<p><i>que a este hombre no le hayan invitado nada?” diciendo, le llevó chicha en una mate grande, blanco. Entonces él le dijo: “Hermana, eres bienaventurada por haberme servido esta chicha; de hoy a cinco días más no sabes todo lo que ocurrirá en este pueblo. Por eso, aquel día, tú no debes estar aquí; no sea que confundiéndonos a ti y a tus hijos con los otros, les pueda matar yo mismo. Estos hombres me han causado ira”, y siguió hablándole: “No has de comunicar nada de lo que te digo a estos hombres, porque si algo les dijeras, a ti también te mataré”. Obedeciendo la advertencia, esa mujer se retiró del pueblo antes del quinto día en compañía de sus hijos y de sus hermanos. Mientras tanto, los hombres del pueblo siguieron bebiendo sin temor ni pena.</i></p>	<p>chicha para ele, em um pote grande, branco. E ele lhe disse: “Irmã, você é abençoada por ter me servido esta chicha; de hoje a cinco dias você não sabe o que acontecerá neste povoado. Por isso, no quinto dia, você não deve estar aqui; não seja confundida, você nem seus filhos, com os outros ou eu mesmo poderei te matar. Esses homens me causaram ira”, e seguiu falando, “Você não deve contar a nenhum desses homens o que eu te disse, porque eu também te matarei se você contar algo”. Obedecendo ao aviso, essa mulher se retirou do povoado antes do quinto dia, em companhia de seus filhos e seus irmãos. Enquanto isso, os homens do povoado seguiram bebendo, sem medo nem tristeza.</p>
<p><i>Chay pachas cay pariacaca ñiscaca guarocheri hanacnin horcuman vichay corcan chay horcom canan mata ocoto sutioch chay huc raymin huc horcom puypuhuana sutioch maytam caymanta rispa huarocheriman hurayconchic chaycunan cay hina sutioch chay orcopis cana chay pariacacaca haton tam yayta ña callarircan chaysi quillorunto pucarunto hatarispas chay runacunactaca tucoyninta mamacochaman aparcan mana huc llactapas perdonaspa chay pacha chicha yaco lloella purispas chay huarocheri anacnincuna huaycunactapas rurarcen chaymantas canan ña chaycunacta pucho caspas chay llactayoc huaquiñin yuncacunactaca mana rima payaspa paycunari [ancha allí] chay taricuspapas mana musyaptin yachaptinsi chay chipa ñic cuparap chacran canaman ripurcan chaysi canan</i></p>	<p><i>Al mismo tiempo, el tal llamado Pariacaca subió hasta una montaña que está en la parte alta de Huarochíri. Esa montaña se llama ahora Macacoto y el otro cerro próximo se llama Puypuhuana. Y así, la ruta que seguimos para bajar a Huarochíri se llama del mismo modo que los cerros. En esa montaña, Pariacaca empezó a crecer, y haciendo caer huevos de nieve [granizo] roja y amarilla, arrastró a los hombres del pueblo y a todas sus casas hasta el mar, sin perdonar a uno solo de los otros pueblos. Fue entonces que las aguas, corriendo en avalanchas, formaron las quebradas que existen en las alturas de Huarochirí. Y cuando desapareció todo, algunos de los hombres del pueblo [de Huayquihusa] bajaron a la zona caliente [yuncacuna], silenciosamente, sin hablar y sin que nadie los</i></p>	<p>Ao mesmo tempo, o tal chamado Pariacaca subiui até uma montanha que fica na parte alta de Huarochíri. Hoje em dia essa montanha se chama Macacoto e o outro morro próximo se chama Puypuhuana. E assim, o caminho que seguimos para descer até Huarochíri tem o mesmo nome que os morros. Nessa montanha, Pariacaca começou a crescer e, fazendo cair ovos de neve (granizo) vermelho e amarelo, arrastou os homens do povoado e todas as suas casas até o mar, sem perdoar nenhum dos outros povoados. Foi assim que as águas, correndo em avalanches, formaram os barrancos que existem nas proximidades de Huarochirí. E quando tudo desapareceu, alguns dos homens do povoado (de Huawkihusa) desceram até a zona quente (yuncacuna) silenciosamente, sem falar e quem que ninguém os vise. Se</p>

<p><i>chay llactayoc cupara runacuna ancha yaconmanña ña carispa pucyo llamanta charanmanpas posaspa cusarcan cay pucyum canan s lorenzo hanacnin aton orcomanta llochircan chay orcum canan sunacaca sutioo chaypis cana hatonco challa carcan chaymanta huray pusamuspasnantac huchilla cochacunaman honta chispa chacrancunacta parnocuc carncan.</i></p>	<p><i>advertiera. Se fueron hasta las chacras de Cupara. Y allí, los que habitaban ese pueblo Cupara, padeciendo de la sequedad de la tierra, sobrevivieron llevando agua de un manantial. El manantial salía de una montaña grande que está hacia arriba de San Lorenzo. Esa montaña, ahora, se llama Sunacaca. Allí había una laguna grande. De ella guiaban el agua hasta otras lagunas pequeñas, y llenándolas, se sutían de agua para regar.</i></p>	<p>foram até as chácaras de Cupara. E ali, os que habitavam esse povoado de Cupara, padecendo pela seca da terra, sobreviveram levando água de um manancial. O manancial saía de uma montanha grande que fica acima e San Lorenzo. Essa montanha agora se chama Sunacaca. Lá havia uma lagoa grande. Dela guiavam a água até outras lagoas pequenas e, enchendo-as, sem abasteciam de água para regar.</p>
<p><i>Chay pachas chay llactayoc huc huarmin chuqui suso sutioo carcan ancha sumac hurmi chaysi cay huarmica sarancuna ancha chaquiptin huaca cospa parco corcan yacon ancha pisicaptin chaysi chay pariacaca cachay taricuspa chay huchoylla cochanta yacollanahuan chay cochap siminta quirpas coporcan chaysi chay huarmica ñatac ancha nanacta huaca corcan chay hinactaricuspa chaysi chay pariacacaca pani ymactam chica huaranque (?) nispa taporcan chaysi payca cay sarallaymi yacumantacha quipuanyaya [ñiptinsi] ñispa ñircan chaysi pariacacaca ama llaquicho ñocam yacuctaca cay cochay quimanta ancha ahca yacacta llocsi chinuasac hichaca camhua ñaupac yac puñoson ñispa ñircan ñiptinsi canan payca ñirca ñaupacras cay yacocta llocsichemuy chacray parcusca captinca allitacmi puñoson ñispas ñircan chaysi allitacmi ñispa yacoctaca ancha ahcacta llocsichimurcan chaysi chay hurmipas ancha cusicospa tucoy chacrancunacta parco corcan chaysi ña parcoyta pucho captinca puñoson ñispa nircan chaysi manam [cay] cunaca cayamincharac puñoson ñiptinsi pariacacaca ancha</i></p>	<p><i>El aquel tiempo, vivía una mujer muy hermosa en el pueblo del que hablamos; ella se llamaba Chuquisuso. Un día regaba, llorando, su campo de maíz; lloraba porque la poquísima agua no alcanzaba a mojar la tierra seca. Entonces Pariacaca bajó, y con su manto tapó la bocatomía de la laguna pequeña. La mujer lloró más dolorosamente, viendo que la poquísima agua desaparecía. Así la encontró Pariacaca, y le preguntó: “Hermana, ¿por qué sufres?”. Y ella contestó: “Mi campo de maíz muere de sed”. “No sufras-le dijo Pariacaca-. Yo haré que venga mucha agua de la laguna que tienen ustedes en la altura, pero acepta dormir antes conmigo”. “Haz venir el agua primero. Cuando mi campo de maíz esté regado, dormiré contigo”, le contestó ella. “Está bien”, aceptó Pariacaca, e hizo que viniera mucha agua. La mujer, feliz, regó todos los campos, no sólo el suyo. Y cuando acabó de regar los sembrados, “Ahora vamos a dormir”, le dijo Pariacaca. “Todavía no, pasado mañana”, le dijo ella. Y como Pariacaca la amaba mucho, le prometió de todo, porque deseaba dormir con ella. “Voy a convertir esos campos en tierra con riego, con</i></p>	<p>Naquele tempo, vivia uma mulher muito bonita no povoado do qual falamos; ela se chamava Chuquisuso. Um dia regava, chorando, sua plantação de milho; chorava porque a pouquíssima água não era suficiente para molhar a terra seca. E então Pariacaca desceu, e com seu manto tampou a captação de água da pequena lagoa. A mulher chorou mais dolorosamente, vendo que a pouquíssima água estava desaparecendo. Pariacaca a encontrou assim e perguntou: “Irmã, por que você está sofrendo?”. E ela respondeu: “Minha plantaça de milho está morrendo de sede”. “Não sofra”, disse Pariacaca, “Eu vou fazer com que venha muita água da lagoa que vocês tem, mas, antes, você tem que aceitar dormir comigo”. “Faça com que a água venha primeiro. Quando a minha plantação de milho estiver regada, durmo com você”, respondeu a mulher. “Está bem”, aceitou Pariacaca, e fez com que viesse muita água. A mulher, feliz, regou todas as plantações, não só a sua. E quando acabou de regar as sementes, “Agora vamos dormir”, disse Pariacaca. “Ainda não, só depois ed amanhã”, disse ela. E como Pariacaca a amava muito, lhe</p>

<p><i>chay huarmieta munaspa puñoy manrac ñispas yma aycactapas chay huarmiman pro mi tircan cay chacraiquicta mayomanta yacuyuctam rurapus cayque ñispa chaysi huarmica chay tarac ñaupac ruray chay rac puñason ñispa ñircan chaysi pariacaca allitacmi ñispa.</i></p>	<p><i>agua que vendrá del río”, de dijo. “Haz primero esa obra, después dormiré contigo”, dijo ella. “Está bien”, contestó Pariacaca y aceptó.</i></p>	<p>prometeu de tudo, porque desejava dormir com ela. . “Vou transformer esses campos em terra irrigada, com a água que virá do rio”, ele disse. “Primeiro faça essa obra, depois dormirei com você”, ela disse. “Está bem”, respondeu Pariacaca e aceitou.</p>
<p><i>Cocochalla sutioc haycumantas s lorenço anacnin huchuella surco chay camaca ñaup mantapas yuncacunap rarcansi homurcan ancha huchuylla rarcalla chaytas canan pariacacaca astauan haton yachispa chay suracuparap chacrancama rarcacta chaya chircan chay rarcactas canan pumacuna hatuccuna machac huaycuna yma ayca piscocuna picharcan allicharcan cayta ña allí chaypacmi cay pumacuna otuncoypas yma aycapas pim ñaupac siqueson ñispa camachinacorcan chaysi hucpas pim ñaupac siqueson ñispa camachinacorcan chaysi hucpas hucpas ñocarac ñocarac ñispa ñircancu chaysi hatotac atiparcan ñocam curaca cana ñocarac ñaupasac ñispachaysi pay atoc ñaupamurcan yna ñaupamuspa pian chaupicta s lorenço hanacnin hurcucta seque mup [pica] tinsi concayllapi huc yutuca piscpisc ñispa pahua rimurcan chaysi chay hatoc ca huac ñispa muspaspas huraman hurma murcan chaysi chaymanta chaycunaca ñatac ancha piñaspa machac huayta seque chimurcan chaysi mana chay hurmamuptinca astahuan hanasnintas chayrarcenin rinman carca chaysi cunaca as huranta rincay atocpa hormamuscanmi canan camapas sutilla ricurin yacupas huray cumuntac.</i></p>	<p><i>En ese tiempo, los pueblos yuncas tenían, para regar sus tierras, un acueducto muy pequeño que salía de una quebrada que se llamaba cocochalla y que estaba un poco arriba de San Lorenzo. Pariacaca convirtió ese acueducto en una cequia ancha, con mucha agua, y la hizo llegar hasta las chacras de los hombres de huracupara. Los pumas, los zorros, las serpientes, los pájaros de toda clase barrieron el piso del acueducto, lo hicieron ellos. Y para hacer el trabajo, todos los animales se organizaron. “¿Quién va a guiar la faena, quién ha de ir por delante?”, dijeron. Y todos quisieron ser los guías. “Yo antes que todos”, “Yo”, “Yo”, reclamaban. Ganó el zorro. “Yo soy el curaca; yo voy a ir por delante”, dijo. Y comenzó el trabajo, encabezando a los otros animales. El zorro guiaba la obra, los otros le seguían. Y cuando iba avanzando el trabajo, por encima de San Lorenzo, en un cerro, de repente se echó a volar una perdiz. Saltó: “Pisc, pisc!” gritando. El zorro quedó aturdido; “Huac!” diciendo, se cayó; rodó hacia abajo. Los otros animales se enfurecieron e hicieron subir la serpiente. Dicen que se el zorro no se hubiera caído, el acueducto hubiera seguido por una ruta más alta; ahora pasa un poco por debajo. Y aún se ve muy claro dónde cayó el zorro; el agua baja por allí mismo.</i></p>	<p>Nesse tempo, os povoados yuncas tinham, para irrigar as suas terra, um aqueduto muito pequeno que saía de um barranco que se chamava cocochalla e que estava um pouco acima de San Lorenzo. Pariacaca transformou esse aqueduto em uma vala larga, com muita água e a fez chegar até as chácaras dos homens de huracupara. Os pumas, as raposas, as serpentes, todos os tipos de pássaro varreram o piso do aqueduto. E para realizar o trabalho, os animais se organizaram, "Quem vai guiar a tarefa, quem deve seguir em frente?," Disseram eles. E todo mundo queria ser o guia. "Eu antes de tudo", "eu", "eu", gritavam. A raposa ganhou. "Eu sou o curaca, eu irei na frente", disse. . E começou o trabalho, encabeçando os outros animais. A raposa guiava a obra e os outros a seguiam. E quando o trabalho ia avançando, sobre San Lorenzo, em um morro, de repente uma perdiz começou a voar. "Pisc, pisc!" gritando. A raposa ficou assustada; "Huac", disse e caiu, rolando para baixo. Os outros animais ficaram enfurecidos e fizeram a cobra subir. Dizem que se a raposa não tivesse caído, o aqueduto teria seguido por um caminho mais alto, agora está um pouco mais baixo. E ainda se nota bem no mundo a raposa caiu, a água fica mais baixa exatamente no lugar.</p>

<p><i>chayatocpa vinastanta cay tucoyta pucho cospam ñatac pariacaca puñoson ñispa ñircan chaysi ñata chaco anac cacaman chay pirac puñoson ñispa [llalla carcan] chircan chay cacam canan yanacaca sutioc chaypis huaque puñorcan ñapuñospas canan chay huarmica haco yscay ninchictac maytapas rison ñiptinsi paica aco ñispa chay coco challa ñisca rarcap llocsimuscanman pusarcun chaysi chaypi chayaspaca chay huarmi chuquisuso ñisca sutiocca cay rar caypitac tiasac ñispas chaypi rumitu cuspa chira yarca chaysi chay pariacaca chaymantasa quispa hanacman vichaycorcan chay taca cay quipanpin villason cay coco challa ñisca rarcap siminpim canan rumi chira huarca tian chay chuquisuso ñisca huarmi ynaspam chay hanacnin huc rar capimtaemi chay pachapas vincompa sutioc pim canan ñatac cuniraya chira huascatac tian chaypim canan cuniraya pochocarcan ychaca yma ayca rurascanta (ca) cay huaquin quepanpi capitulocunapim villason.</i></p>	<p><i>Quando el acueducto estuvo concluido, Pariacaca le dijo a la mujer: “Vamos a dormir”. Pero ella contestó: “Subamos hacia los precipicios altos; allí dormiremos”. Y así fue. Durmieron sobre un precipicio que se llama Yanaccacca. Y cuando ya hubieron dormido juntos, la mujer le dijo a Pariacaca: “Vamos a cualquier sitio, los dos”. “Vamos”, respondió él. Y se levó a la mujer hasta la bocatoma del acueducto de Coccochalla. Cuando llegaron al sitio, esa mujer llamada Chuquisuso dijo: “Voy a quedarme en el borde de ese acueducto”, e inmediatamente se convirtió en yerta piedra. Pariacaca siguió cuesta arriba, siguió caminando hacia arriba. Pero de ese suceso hablaremos después. En la bocatoma de la laguna, sobre el acueducto, una mujer de helada piedra está; ella es la que se llamaba Chuquisuso. Y cuando hicieron otro acueducto, por una zona más alta, también en ese tiempo y en ese lugar llamado Huinconpa, está ahora Cuniraya, helado e inerte. Allí fue donde Curinaya acabó. Pero de todo lo que hizo antes hemos de hablar en los capítulos siguientes</i></p>	<p>Quando o aqueduto estava pronto, Pariacaca disse para a mulher: “Vamos dormir”. E ela respondeu: “Subamos para os altos precipícios, ali dormiremos juntos”. E assim aconteceu. Durmiram em um precipício que se chama Yanaccacca. E quando já haviam dormido juntos, a mulher disse a Pariacaca: “Vamos para qualquer lugar, os dois juntos”. “Vamos”, respondeu ele. E levou a mulher até a captação do aqueduto de Coccochalla. Quando chegaram ao local, essa mulher chamanda Chuquisuso disse: “Eu vou ficar na borda desse aqueduto” e se transformou em pedra dura. Pariacaca seguiu costa acima, seguiu caminhando para o cume. Mas desse sucesso falaremos depois. Na captação da lagoa, sobre o aqueduto, está uma mulher gelada de pedra, ela é a que se chamava Chuquisuso. E quando fizeram outro aqueduto, numa região mais alta, também nesse tempo e nesse lugar chamado Huinconpa, está agora Cuniraya, gelado e inerte. Foi ali que Cuniraya acabou. Mas, nos próximos capítulos, vamos falar de tudo o que ele fez. (ÁVILA, 1966, Capítulo 6)</p>
---	--	---

**Criação do jogo:** Este jogo foi criado e mediado por mim na disciplina Seminários Interdisciplinares I com os estudantes do curso de Teatro e Filosofia no segundo semestre de 2017 na UFT. Quando cheguei à sala com os livros didáticos das escolas Krahô, feitos pelos próprios indígenas em parceria com o Laboratório de Línguas Indígenas/Núcleo de Estudos e Pesquisa com Povos Indígenas da UFT, coordenado pelo professor Francisco Edviges Albuquerque no campus de Araguaína, escutei dos/as estudantes: “Professora Ana, vamos ler em Krahô!!!”. Confesso que eu tinha planejado a leitura no jogo apenas em português, embora eu tenha feito a impressão do mito para todos/as na língua portuguesa e na língua Krahô. Imediatamente respondi aos/às estudantes: “Sim!!! Vamos ler em Krahô e também em

Quechua!!”.

Mais uma vez aprendi com os/as estudantes, também foi deles/as a ideia em começar a leitura pela língua Krahô e na aula posterior na língua Quechua. Enquanto o/a participante lia a sua frase, todos olhavam para ele/ela. Ficávamos ansiosos pela leitura em português e em castelhano, pela tradução do que havíamos acabado de escutar. Rimos e nos divertimos muito por que não sabíamos ao certo a pronúncia das palavras em Krahô, os/as estudantes improvisaram, criaram, se divertiram e aprenderam o mito da mulher estrela. Acredito que o mesmo ficará em suas memórias. O mesmo se deu com o mito em quechua, com uma diferença, por eu ter estudado quechua no Peru, eu sabia pronunciar as palavras, foi muito divertido! “Professora Ana, somos políglotas agora”, ouvi no final da aula.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Afirma Lima (2013), como dito anteriormente, mito e rito estão interpenetrados, numa continuidade cíclica e mimética, um re-elaborando o outro. Nesse jogo os/as participantes vão conhecer o mito de “origem” das plantas cultivadas entre os Krahô a partir de *Caxêkwỳj* - A Mulher Estrela e o mito de “origem” da *acequia* de Coccochalla a partir da Mulher *Huaca* Chuquisuso, que protege e assegura a água e os alimentos, ou seja, a sobrevivência de seu povo. Explique aos/às participantes que antigamente os Krahô não tinham fogo, nem planta, foi *Caxêkwuj* a mulher estrela que veio do céu e trouxe as sementes e as frutas. A partir daí, como me contou Ismael Ahpracti Krahô, apareceu a abóbora que depois virou *hôxwa* e é no ritual *Jât jō pĩ* que se colhe a batata-doce que autoriza a abóbora a fazer a festa, que seria o único momento do ano em que todos os *hôxwa* se reúnem.

Ao final, assinale que os *llamichu*, cômicos rituais presentes na *Sequia Tusuy* representantes dos pastores andinos que habitam as terras altas, vivem próximos das *huacas* (locais onde as divindades são cultuadas) e dos *apus* e *wamanis*, espíritos que habitam os nevados. Para agradecer e celebrar a água e os alimentos colhidos da terra, eles descem junto aos senhores *awkis* até Puquio e os seus quatro *ayllus* para comemorar a água recebida, a terra cultivada e os frutos colhidos.

#### **5.4.1 *Caxêkwỳj* e *Chuquisuso*: Calendário agrícola/Calendário das festas**

O mito pré-incaico *Chuquisuso* - *A Mulher Huaca* se encontra em um manuscrito que possui 31 capítulos e 2 suplementos, do início do século XVII, escrito por um sacerdote católico chamado Francisco de Ávila (1573-1647), que, no seu trabalho de extirpação de

idolatrias, recolheu um extenso testemunho oral na zona de Huarochirí. Ávila escutou essas histórias em quechua, que foram transcritas no idioma por um informante indígena, cristianizado, que se debate entre a obediência à Ávila, à sua nova religião e ao respeito às antigas *huacas*. A transcrição conta com o seguinte título: “*Tratado y relación de errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos*”.

Mesmo sendo traduzido para o espanhol e outros idiomas, foi tardio o valor atribuído a esse manuscrito. Algo similar aconteceu com Guamán Poma de Ayala e sua obra *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (1615). Segundo John Murra (2014), recém no século XX, foi a partir da tradução do manuscrito realizada pelo escritor e antropólogo, citado ao longo da tese, José María Arguedas (1975)<sup>27</sup>, que se recuperou *Dioses y hombres de Huarochirí*, passando a ser considerado como o equivalente ao *Popol*<sup>28</sup>, narrativa dos indígenas Maia-Quiché, descoberta no século XVIII.

Interessante notar que esse documento foi escrito com o fim de erradicar as crenças e práticas “religiosas” andinas, mas se transformou em uma valiosa obra para que se possa conhecê-las. O primeiro deus que aparece na narrativa que compõe o jogo é *Pariacaca*. Segundo Maria Rostworowsky (2007), *Pariacaca* é uma divindade aquática, dos raios e trovões, das chuvas torrenciais, já que seus poderes se baseiam no uso da água, e, por isso, ele é o deus que sustenta a vida de todos.

A união sexual presente no mito de Chuquisuso, que simboliza a gravidade do problema da falta de água na comunidade, faz com que se mantenha um equilíbrio no cosmos. Ao se unir com *Pariacaca*, ela entrega ao seu povo o que está escasso, criando e dando origem à acequia de *Cocochalla*. Dessa maneira, soluciona-se o problema que trazia consigo a escassez dos alimentos, visto que a terra, mesmo fértil, não pode produzir sem água.

As ações de Chuquisuso, uma mulher astuta que trabalha na sua chácara, como tantas mulheres puquianas, faz referência ao paralelismo de gênero que explica a maneira com que fluem os direitos de uso da água por parte dos homens e das mulheres. Atualmente, em Puquio, como pode ser visto ao longo da tese, não somente os homens, mas as mulheres

---

<sup>27</sup> Para aprofundar os estudos, segue a referência das traduções inglesa e francesa: SALOMON, Frank e George L. Urioste. **The Huarochirí Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion**. Austin: University of Texas Press, 1991. TAYLOR, Gerald. **Rites et traditions de Huarochirí**. Paris: L’Harmattan, 2004.

<sup>28</sup> BROTHERSTON, Gordon e Sérgio Medeiros. **Popol Vuh**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

passam o cargo, são *cargontas*, *regantes*, *comuneras*, responsáveis por financiar e organizar a festa de seu *ayllu*.

Vale ressaltar que a posterior petrificação de Chiquisuso cria, nesta comunidade agrícola - onde a água e a terra têm vital importância, como em Puquio -, um espaço ritual, ou seja, uma relação entre a mulher e sua comunidade, que se reforça através das oferendas à *huaca* e os benefícios que outorga no cuidado da acequia. Aqui, a fertilidade da mulher faz alusão à fertilidade da terra, do encontro da água com a terra.

Na narrativa mítica, a limpeza da acequia é feita pelos animais. No capítulo seguinte, o relato segue não no tempo mítico, mas no plano ritual, onde estão detalhadas as ações que os/as moradores/as desta comunidade realizavam e realizam durante este ritual de limpeza e das oferendas à Chuquisuso. Assim acontece na *Sequia Tusuy*: meses antes do início da festa, acontece a limpeza das acequias, dos caminhos d'água, pela comunidade, através de *faena* comunal. Durante a festa, a comunidade oferta e espera receber das *huacas*, *apus* e *wamanis* a água, sangue que desce dos nevados pelas montanhas, alimento das chácaras que fará possível o plantio, a colheita, ou seja, a vida de seus *ayllus*.

O mito Krahô *Caxêkwỳj* – *A Mulher Estrela*, foi-me revelado pelo *hôxwa* Ismael Ahpracti (2013), quando eu o perguntei como a batata tinha ensinado os *mêhĩ* a fazer o ritual. Imediatamente ele falou de *Caxêkwỳj*. A narrativa de Ismael Ahpracti coincide com a de Luciano Caprã, vista neste jogo, e a de Olegário Tejapôc, que se encontra na tese de Lima (2016), embora em cada uma delas se possa observar detalhes diferentes, que as enriquecem mutuamente. É interessante frisar que se trata de uma mulher-estrela, que mesmo tendo sido contrariada, descoberta, voltou aos céus (sua morada) e retornou com as sementes, com as mudas da batata-doce, amendoim, inhame, madioca e outros vegetais. *Caxêkwỳj* explicou que os *mêhĩ* não deviam comer pau-pubo (pau podre), e os ensinou a plantar, cultivar e preparar os alimentos, o paparuto, por exemplo, foi ensinado a ser feito por *Caxêkwỳj*.

A partir dessa constatação, Ismael Ahpracti me explicou que, com o ensinamento de *Caxêkwỳj*, apareceu a abóbora, que depois virou *hôxwa*. O ensinamento da batata, entretanto, acontece porque os Krahô 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. Segundo Ismael Ahpracti, num belo dia, um *mêhĩ* voltou sozinho para a roça e viu “*as fruteiras fazendo esse movimento, fazendo essa alegria*”. Em um primeiro momento, assustado, o *mêhĩ* se escondeu e ficou só escutando, depois a batata entrou, olhou para cima e o viu, ele estava

olhando para baixo. Neste momento, a batata começou a conversar com o *mêhĩ*, a explicar o que estava acontecendo:

- Olha, você pode descer, eu quero contar pra você, você é igual eu, você tá 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, tá 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 *hôxwa*, batata mesmo jogando em outra batata, e a abóbora diz que é o *hôxwa*. Então a abóbora diz que é *hôxwa*, a abóbora diz que é *hôxwa* 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 quieto 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 *hôxwa* 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 dos 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 (AHPRACTI, 2013).

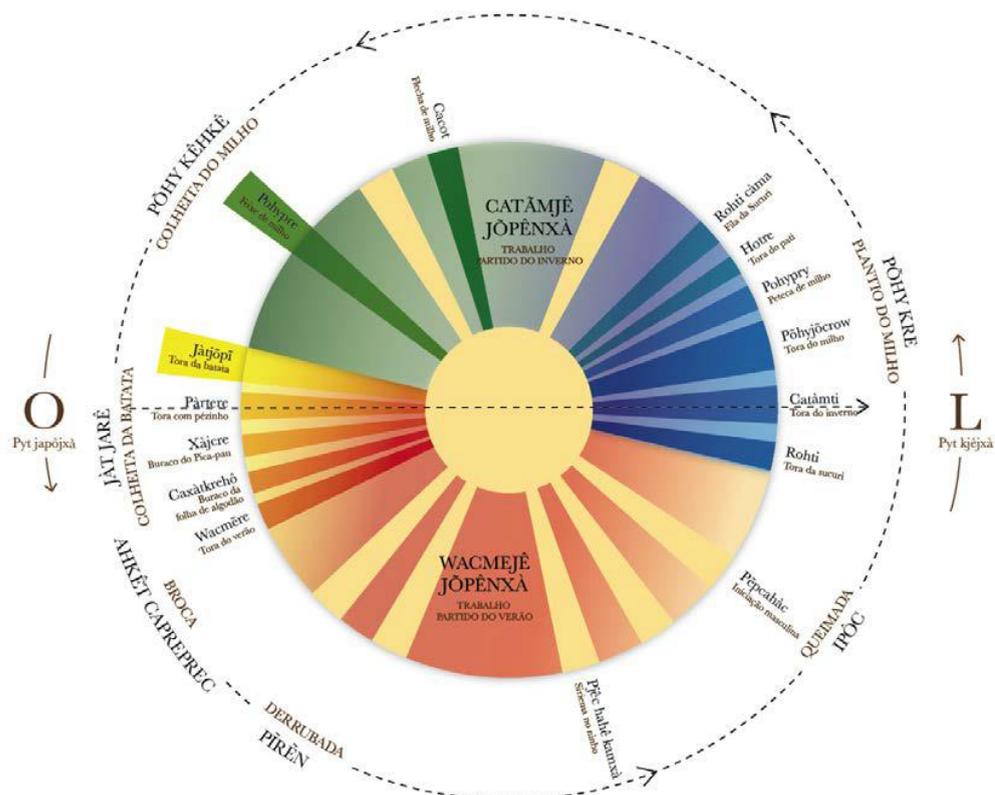
Segundo Lima, o *mêhĩ* que viu o movimento da festa poderia ser considerado um *wajacá* (pajé), que viu, ouviu, aprendeu e lembrou-se de tudo. Ensinou aos outros que, desde então, fazem a festa todo ano. Nota-se, portanto, o papel central conferido aos sentidos para a apropriação do conhecimento, “(...) 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).

Ao final, parafraseando Lima (2016, p. 234), concluo que tanto a *Sequia Tusuy*, quanto o *Jât jō pĩ*, fornecem uma noção concreta e não abstrata do tempo, imprimindo ritmo e dinâmica à vida social, ao mesmo tempo, os ritos reatualizam o espaço-tempo dos mitos, onde e quando as plantas e animais falavam. Assim, os calendários de plantio e colheita tornam possível a observação dos ciclos de vida, ecológicos e sociais dessas comunidades. O calendário agrícola revela o calendário dos rituais, das festas, entretanto, esboçar esse calendário não é tarefa fácil. Sinaliza Lima (2016) a impossibilidade de abarcar todos os

rituais Krahô associados ao calendário sazonal e agrícola em um único cosmograma, tamanha riqueza de detalhes.

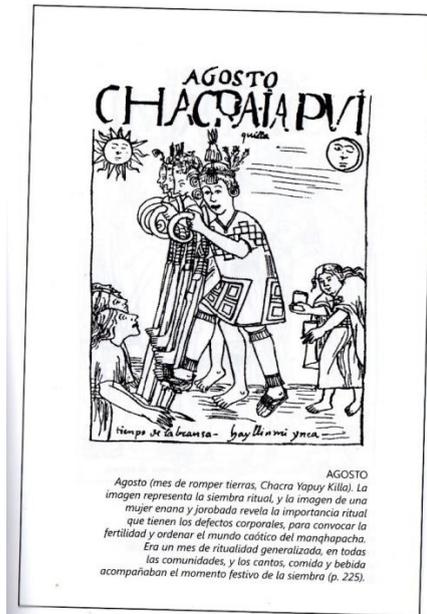
Por isso, finalizo este tópico compartilhando o cosmograma (mapa-calendário) produzido por Lima (2016) com a ajuda de mestres, cantores e pesquisadores Krahô, cujo foco se dá sobre o ciclo de vida e ritual da batata-doce e, portanto, à passagem do inverno para o verão; e alguns meses do calendário ritual andino, desenhados por Waman Puma de Ayala, encontrados em sua *Primer Nueva Cronica y Buen Gobierno*. Trata-se de uma carta de mil páginas, escrita entre 1612 e 1615, dirigida ao Rei da Espanha, com mais de trezentos desenhos a tinta. Interessante observar que, mesmo adotando o calendário gregoriano, que começa em janeiro e termina em dezembro, a sequência mostra “*el orden de las relaciones entre los humanos y el mundo sagrado, que acompanha tanto las labores productivas como la convivência comunal y los rituales estatales*” (CUSICANQUI, 2016, p. 19).

**Diagrama 1-** Cosmograma: ciclos rituais, sazonal e agrícola



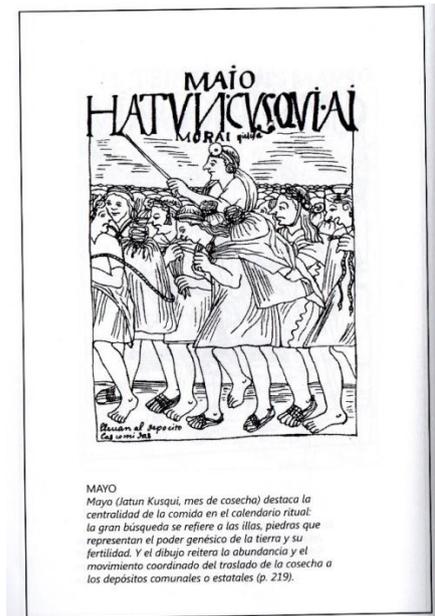
Fonte: LIMA, 2016, p. 236.

Desenho 2- Agosto<sup>29</sup>



Fonte: Guamán Poma de Ayala in CUSICANQUI, 2016, p.33.

Desenho 3- Maio<sup>30</sup>



Fonte: Guamán Poma de Ayala in CUSICANQUI, 2016, p. 30.

<sup>29</sup> AGOSTO. Agosto (mes de romper tierras, Chacra Yapuy Killa). La imagen representa la siembra ritual, y la imagen de una mujer enana y jorobada revela la importancia ritual que tienen los defectos corporales, para convocar la fertilidad y ordenar el mundo caótico del manqhapacha. Era un mes de ritualidad generalizada, en todas las comunidades, los cantos, comida y bebida acompañaban el momento festivo de la siembra (AYALA, p.225).

<sup>30</sup> MAYO. Mayo (Jatun Kusqui, mes de cosecha) destaca la centralidad de la comida en el calendario ritual: la gran búsqueda se refiere a las illas, piedras que representan el poder genésico de la tierra y su fertilidad. Y el dibujo reitera la abundancia y el movimiento coordinado del traslado de la cosecha a los depósitos comunales o estatales (AYALA, p.219).

## 5.5 QUEBRA-CABEÇA POEMA

**Descrição:** Imprima e recorte palavra por palavra, a letra da música *Povos do Brasil*, interpretada por Maria Bethânia e composta por Leandro Fregonesi, lançada em 2014, e a letra do wayno *Lucanas Ancestral*, escrita por Edwin Montoya em 1972<sup>31</sup>, e as coloque em um envelope. Forme grupos com cinco ou mais participantes, entregue um envelope para cada grupo. Peça ao grupo para abrir o envelope e montar um poema, um texto, uma sequência de palavras com esse quebra-cabeça de palavras. Na sequência peça para os/as participantes lerem em voz alta sua criação, que eles/as pensem em uma maneira de apresentá-la à turma, colocando uma melodia, um ritmo, inserindo sons na leitura, palmas, ruídos, assobios, dividindo as frases ou palavras por distintas pessoas e etc.

**Instrução:** Somente ao final revele que essas palavras foram recortadas da música *Povos do Brasil* ou do wayno *Lucanas Ancestral*. Coloque as músicas para os/as participantes ouvirem. Ao/à mediador/a deseje paciência, dá muito trabalho recortar as palavras das letras das canções centenas de vezes, mas vale a pena.

**Variação:** Use sua criatividade, se existe alguma música, poema, dramaturgia, literatura, notícia, receita, bilhete, carta que dialoga com o que você deseja mediar em sala de aula, em sala de ensaio, para a criação de uma *performance*, intervenção urbana, etc, recorte-o/a e os/as distribua.

### **Povos do Brasil**

Quando o samba começou na areia  
Festa na aldeia de Tupinambá  
Fez brilhar a luz da lua cheia  
Deus Tupã clareia deixa clarear

Jurunas, Guaranis, Caingangues, Caipis  
Terenas, Carajás e Suruís  
Xavantes, Pataxós, Apurinãs, Kamayurás  
Cambebas, Canidés e Cariris

São povos do Brasil donos desse chão  
Herança cultural do nosso sangue

---

<sup>31</sup> Montoya, Rodrigo. **Encanto y Celebración del Wayno. En honor de Jorge Núñez del Prado y de Edwin Montoya.** Cusco: Dirección Regional de Cultura Cusco, 2013, p.144.

Eu sou Tupiniquim, sou Caiapó  
 Sou Curumim, Tumbalalá, Kaxinawá  
 Yanomami

Parintintin, Tabajara, Tiriyo, Macuxí  
 Potiguara, Anambé, Kaxixó, Ticuna  
 Tuyuka, Bakairi, Crenacarore, Kalapalo  
 Kanoê, Enawenê-nawê

Quando o samba começou na areia  
 Festa na aldeia de Tupinambá  
 Fez brilhar a luz da lua cheia  
 Deus Tupã clareia deixa clarear

<b><i>Lucanas Ancestral</i></b>	Lucanas Ancestral
<i>Lucanas de sol radiante, el Qarwarasu te alumbra desde sus nieves eternas, reflejando en [la laguna de] Yawriwiri el alma de los rucanas, a través de tus vicuñas y sus verdes pajonales.</i>	Lucanas do sol radiante o Qarwarasu te ilumina desde suas neves eternas refletindo na (lagoa de) Yawriwiri a alma dos rucanas através de seus vicunhas e seus verdes pastos
<i>Evocamos Andamarca, histórica por sus ruinas y sus famosos danzantes. El Yawar Fiesta de Arguedas, el legendario Yarqa Aspiy, tus waynos y yaravies, Lucanas de mis recuerdos.</i>	Evocamos Andamarca, histórica por suas ruínas e seus dançarinos famosos. El Yawar Festa de Arguedas, O lendário Yarqa Aspiy, teus waynos e yaravés Lucanas de minhas lembranças
<i>Cuando salimos de Puquio, divisamos tus distritos, lugares de nuestra infancia, San Pedro, San Juan, Chaviña, Aucará, Huachuas, Otoa, Laramate, Chipao, Ocaña, Huancahuaco, Sancos, Cabana.</i>	Quando saímos de Puquio localizamos teus distritos lugares da nossa infância San Pedro, San Juan, Chaviña, Aucará, Huachuas, Otoa, Laramate, Chipao, Ocaña, Huancahuaco, Sancos, Cabana.
<i>Bordeando el Kuntur Sinqa, atravesamos Galeras, y el llanto invade mi alma. Le pido a la madre Tierra, a las saywas del camino para volver nuevamente hasta morir en tu seno.</i>	Nas margens do Kuntur Sinqa, atravessamos Galeras, e o choro invade a minha alma. Eu peço a Mãe Terra, às saywas do caminho para voltar novamente até morrer em teu seio.

**Criação do Jogo:** Criei este jogo quando mediei a disciplina *Folclore Brasileiro* no curso de Licenciatura em Teatro da UFT, no segundo semestre de 2017. Na sequência introduzi o jogo no material da tese e no plano de aula da disciplina *Seminários Interdisciplinares III*, mediada com os estudantes de Teatro e também de Filosofia no primeiro semestre de 2018, onde de certa maneira “concluí” a lista de jogos aqui compartilhada com você.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** culturas no plural! Converse com os/as participantes sobre a pluralidade de culturas, modos de viver, existir, cantar, bailar, celebrar dos diversos povos espalhados pelo mundo, especialmente na América Latina, no Brasil e no Peru. Povos, conhecimentos, pensamentos, atores e atrizes sociais que resistiram à invasão, ao massacre e ao extermínio, desde a colonização até os tempos atuais.

**Tarefa:** Peça para cada estudante escolher ao final da aula uma palavra desse quebra-cabeça que ele desconheça. Que ele/a faça uma pesquisa em casa e traga na próxima aula o resultado de sua pesquisa. Inicie o próximo encontro com os/as educandos/as revelando ao grupo o significado de cada palavra, peça aos/ participantes para gravar, criar e compartilhar um vídeo deste momento. Inclusive os/as estimule a acrescentar ao vídeo imagens que ajudem a revelar as palavras.

### ***5.5.1 Lucanas Ancestral: aspectos sociohistóricos***

Com a invasão espanhola, os povos passam a tributar dos Incas para o Rei da Espanha, surge ademais outro tributo, chamado *mita*, um trabalho por turnos durante um grande período de tempo nas minas: “*Trabajaron en las minas y en los latifundios propiedad del conquistador. Las comunidades independientes subsistieron sólo en las tierras menos productivas* (BLANCO, 2016, p. 12)”. Eles também passam a ser chamados indiscriminadamente por índios (habitantes das Índias) e para dominar e doutrinar, por parte da igreja, se impõe o quechua como língua padrão. Segundo Remy (2013, p. 8), “*se quechuiza todo el territorio, con excepción de los aymara (...)*”.

Afirma Hugo Blanco (2016) que a resistência começou desde o início, com Manco Inca e Tupac Amaru I, logo pela notável rebelião de Juan Santos Atawallpa e a mais célebre de Tupac Amaru II que alcançou a Bolívia com Tupac Catari e “*sacudió todo el dominio español*”. Como resultado dessa última revolta, as práticas mais brutais dos invasores cessaram. Entretanto, para se ter uma ideia do poder destrutivo colonial, entre 1570 e 1580, o

vice-rei da Espanha, Francisco Alvarez de Toledo coloca em prática uma medida que, segundo a historiadora Marina Zuloaga (2012)<sup>32</sup>, foi uma das mais complexas e drásticas da colonização espanhola em seus domínios da América: as reduções. Tratava-se de concentrar ou “reduzir” aldeias autóctones, pequenas e dispersas para formar povos de maior escala com característica urbana, compactas e uniformes, para restringir a liberdade dos indígenas e assegurar o poder imperial nos espaços regionais e locais. Assim, debilitava o poder onívoro que caciques e padres haviam adquirido durante as primeiras décadas da colonização, mas utilizava-se deles ativamente para manter o aparato institucional das reduções e a estabilidade do sistema fiscal e laboral dos “índios”.

Para tanto, Toledo ordenou que as reduções fossem feitas distantes das *huacas* e *mocaderos* que os “índios” possuíam no seu tempo de “infidelidade”; que os próprios indígenas deveriam derrubar suas casas e queimá-las guardando apenas a madeira que seria utilizada nas novas casas que eles deveriam construir no lugar que lhes seria ordenado; caso isso não acontecesse eles seriam castigados e os caciques responsáveis por efetivar os decretos no tempo estimulado pelo vice-rei, teriam seus postos retirados e trocados por outras pessoas.

Desta forma, se produzem comunidades indígenas em um território delimitado com fronteiras, reconhecido e “protegido” pelo Estado em troca de tributos. Esclarece Remy (2013, p. 8) que o que hoje se conhece por comunidades andinas “*son estos sobrevivientes de los ayllus antiguos*”. Segundo Zuloaga (2012), não devemos perder de vista os aspectos devastadores das reduções, mas é necessário lembrar que esses povos resistiram e que as estruturas andinas sobreviveram às reduções e o poder colonial foi se desestabilizando pelos mesmos meios concebidos para estabilizá-lo. Isso coloca em questão a ideia de que, mesmo concebidas como uma estratégia de domínio imperial a curto e médio prazo, resultou ser um instrumento utilizado pelos indígenas para reforçar sua autonomia e identidade no contexto colonial.

A existência até os dias de hoje dos *ayllus* em Puquio, atualmente chamados também por bairros, cada um com suas terras comunais, seus comuneros/as, regantes, suas associações, seus dirigentes e lideranças, ou seja, sua organização própria, bem como sua praça com igreja, escola e local comunal onde se reúnem para as assembleias comunais, sua *Sequia Tusuy* e sua autonomia frente a uma cidade que possui prefeito e autoridades, são exemplos disso. Vale

---

<sup>32</sup> Marina Zuloaga Rada, *La conquista negociada: guarangas, autoridades locales e imperio en Huaylas, Perú (1532-1610)*, Lima: IEP-IFEPA, 2012. Para aprofundar o tema: Jeremy Mumford, *Vertical Empire. The General Resettlement of Indians in the Colonial Andes*, Durham: Duke University Press, 2012.

ressaltar que, segundo historiadores/as e professores/as da região de Ayacucho<sup>33</sup>, os *ayllus* correspondem ao período que os arqueólogos chamam de Formativo, ou seja, 2.000 a.C, momento em que os grupos étnicos que habitam a região de Ayacucho acumularam novos conhecimentos, o que garantiu a sua segurança alimentar, a partir da consolidação da agricultura em diversas alturas.

Esse feito foi um grande passo para a formação extensa dos *ayllus*, aldeias étnicas, agrupações familiares, que possuem terras agrícolas de forma coletiva, trabalhadas também de forma cooperativa, cujas habitações eram construídas em várias parcelas de terra. Mesmo que no período Formativo o nomadismo tenha sido substituído pelas agrupações sedentárias junto dos terrenos de cultivo, eles continuavam se movendo, principalmente os criadores de gado e pastores. Essas famílias, ou *ayllus*, se assumem como parentes e descendentes de um tronco comum, real ou fictício, que reforça sua identidade.

No começo da República, Simón Bolívar que tem o projeto de estabelecer a cidadania única, a qual todos sejam iguais, peruanos, elimina os tributos às comunidades indígenas, entretanto, quando ele sai do Peru, o tributo se (re)impõe, bem como a “proteção” das terras comunais, ou seja, o regime colonial referido aos indígenas. Esse regime continua até 1851, momento em que o presidente Ramón Castilla, ao observar que o Estado peruano está copioso de dinheiro pela exploração do guano nas ilhas<sup>34</sup>, outorga que “*ni esclavitud ni tributo indígena; acabemos con la continuidad colonial*”. Assim, as terras comunais deixam de estar “protegidas” e os indígenas passam por um processo complexo, o qual começam a ser pressionados para colocar à venda as terras de maneira “*más o menos, voluntária; más o menos, violenta*”, afirma Remy (2013, p. 9).

Trata-se de um momento de expansão das fazendas, onde os fazendeiros para resolver o problema de escassez de mão de obra, com o término dos tributos pagos pelos indígenas (visto que para pagar os tributos eles precisavam trabalhar nas fazendas ou nas minas), incorporaram em suas fazendas comunidades inteiras (a terra e os trabalhadores): “*A cambio de las tierras que necesitan –que fueron suyas pero terminaron absorbidas por la hacienda– los indígenas entregan una renta en trabajo; es decir, trabajan ahora para el patrón: trabajan para este y/o entregan*” (REMY, 2013, p. 9).

---

<sup>33</sup> Esta citação faz referência ao livro *Historia y Cultura de Ayacucho* (2010) escrito por docentes de Ayacucho e historiadores do *Instituto de Estudios Peruanos* (IEP).

<sup>34</sup> *Guano* é um poderoso fertilizante depositado pelas aves nas ilhas do litoral e utilizado pelos países europeus para a agricultura intensiva. O peru foi o único país do mundo a exportar guano.

A chegada do dinheiro do guano ocasionou também o aparecimento dos chamados caudilhos provinciais, ou “*gamonales*”. Homens que se erigiam como mediadores entre o Estado e as províncias, podiam ser fazendeiros, latifundiários, funcionários públicos, comerciantes importantes, chefes militares ou combinar essas condições. Eles controlavam a vida política e social de suas localidades e muitas das vezes eram designados como prefeitos, vice-prefeitos e juízes.

Na primeira década do século XX, essas comunidades, que continuavam sendo dominadas pelos fazendeiros, protagonizaram uma série de levantes em defesa de suas terras. Nessa época começaram as lutas pela terra, visto que antes as mobilizações eram pelos abusos, os maus tratos e os impostos. Segundo Blanco (2016) as rebeliões comuneras eram contestadas com massacres e prisões. Augusto B. Leguía, então presidente, lança um programa de reformas modernizantes, porque para ele, o regime vigente na serra peruana era um obstáculo para o desenvolvimento do capitalismo, do mercado e da produção, afirma Blanco (2016). As comunidades começam, portanto, a buscar o Estado central, a negociar com ele para que as terras sejam reconhecidas.

Nessa época foram construídas diversas rodovias pelo país, inclusive a que liga Nazca a Puquio, através de uma Lei de 1921 que obrigava os homens maiores de 18 anos a trabalharem na construção das mesmas. Esse recrutamento prejudicou os fazendeiros e latifundiários, que ficaram sem mão-de-obra para as suas fazendas, por isso eles se tornaram inimigos políticos de Leguía. Os indígenas aproveitaram a situação e diversos *ayllus* se rebelaram contra vários fazendeiros, entretanto, concluído o primeiro período de Leguía, que foi marcado por essa abertura populista, o regime se endureceu e a população nativa foi reprimida e continuou subjugada. Entretanto, o efeito havia sido alcançado e seria duradouro: as lutas pelas terras e o declive produtivo das fazendas.

Segundo Hubo Blanco (2016), a serra peruana continuou por muito tempo com o sistema latifundiário importado do feudalismo europeu: “*en el que hacían trabajar gratuitamente a los indígenas en concepto de pago de arrendamiento por una pequeña parcela del territorio, usurpado a los propios indígenas cuyo uso les concedía*” (2016, p. 3). Entretanto, nessa época, as fazendas ayacuchanas se encontravam em crise, seus produtos não podiam competir com os produtos de Lima ou Huancayo que chegavam através das rodovias e eram mais baratos. Assim, os fazendeiros começaram a vender suas terras aos comerciantes, burocratas e até mesmos aos indígenas.

Desde os anos 1940 os indígenas haviam começado a adquirir fundos para comprar suas terras e a sustentar prolongados processos judiciais para adquirir as propriedades rurais.

Nos anos 1950, iniciam novamente os movimentos que buscam terminar definitivamente com a entrega de produtos e o trabalho gratuito. Segundo Blanco, os anos mais intensos da luta campesina pela terra em Ayacucho foram entre 1956 e 1964, quando faziam marchas pelos presos, bloqueavam as rodovias e a atividade comercial da província, comícios e greve: *“llegó a haber cien haciendas en huelga, cien haciendas con reforma agrária con el nombre de huelga, la reforma agrária la había hecho el campesinato sin saber que estaba haciendo la reforma agrária”* (2016, p. 3). Por isso a Reforma Agrária que aconteceu em 1969 durante o governo do general Juan Velasco Alvarado, que tinha o objetivo de incorporar os indígenas à órbita do consumo, inclusive trocando sua denominação de “índios” para campesinos, afetou uma quantidade reduzida de terrenos em Ayacunho e em Puquio, já que a maioria dos latifundiários e fazendeiros haviam parcelado ou vendido parte de suas propriedades para as comunidades indígenas ou simplesmente abandonado o campo.

Hugo Blanco reconstrói a reflexão dos militares que na época estavam no poder: *“estos índios se han acostumbrado durante más de diez meses a vivir sin trabajar para la hacienda.¿Cómo vamos a conseguir que vuelvan a trabajar para el patrón? Eso se va a convertir en un incendio. Mejor sacamos una ley de reforma agraria, pero sólo para esta zona”* (2016, p. 7). Foi exatamente isso que fizeram, entretanto, como era de se esperar, a rebelião se estendeu por outras regiões do Peru.

Pouco tempo depois, na região sul central do Peru, compreendida pelo departamento de Ayacucho (onde se encontra Puquio), parte de Apurímac (Andahuaylas e Chincheros) e parte de Huancavelica (Acobamba e Angares) se produziu o maior número de vítimas gerado pela guerra interna, o terrorismo e a guerra suja, entre 1980 e 2000, representando 42% dos mortos à escala nacional: *“hubo 70.000 muertos, la mayoría de ellos indígenas”* (BLANCO, 2016, p. 19). Trata-se de um momento de violência política, da formação e desenvolvimento do Sendero Luminoso, a irrupção da luta armada na região, os enfrentamentos com as Forças Armadas e o Estado, a resposta indígena e campesina e a formação de sentinelas (rondas) de autodefesa, bem como o seu declive.

Com as sentinelas se impôs uma lógica militar nas comunidades indígenas campesinas. A vida foi organizada em função da guerra e qualquer transgressão das regras era drasticamente castigada. A vida dos/as indígenas, campesinos/as, especialmente as mulheres solteiras e viúvas era sacrificada, eles/as tinham que abandonar suas chácaras, suas parcelas de terra e se submeter a um regime militarizado, com exercícios, treinamentos e caminhadas de vários dias, sozinhos/as ou ao lado de soldados. Muitas festas e rituais nessa época foram proibidas pelas autoridades militares, o fenômeno dos deslocamentos massivos fez com que as

pessoas perdessem seus referenciais territoriais e diversos músicos e artistas tiveram que buscar refúgio em Lima e se adaptarem ao meio urbano.

Assim, os “índios”, reduzidos a campesinos, a partir dos anos de 1990 quando eleito Alberto Fujimori, passam a ser pensados e tratados na categoria socioeconômica de “pobre”. Já não são as instituições públicas do setor agrário as que se ocupam deles/as, mas sim os programas de luta contra a pobreza. Um deles chamado Planificação Familiar (1996-2000) que teve como resultado a esterilização forçada de mais de 300.000 pessoas, em sua maioria mulheres (ao redor de 250.000): *“Gran parte de las mujeres afectadas son indígenas y campesinas de bajos recursos y quechua hablantes cuya salud se vio afectada y deteriorada como consecuencia de los procedimientos quirúrgicos a los que fueron sometidas sin ser debidamente informadas”* afirmou a diretora executiva de Anistia Internacional no Peru, Marina Navarro<sup>35</sup>.

Segundo Blanco (2016), a partir do governo da ditadura de Fujimori se pretende dissolver a comunidade indígena ou *ayllu* tentando converter o campesino comunero em independente, ilhado, para que assim seja fácil presa à voracidade dos que pretendem arrebatar sua terra. Depois desses massacres, é possível compreender porque o movimento indígena peruano aparece “atrasado” frente ao movimento indígena da Bolívia e do Equador.

Enfim, segundo Remy (2013), os chamados indígenas coloniais, em sua maioria na serra peruana, são aqueles que foram vencidos pelos incas, integrados ao Tawantinsuyo, logo ao Rei da Espanha, ao regime colonial e posteriormente ao Estado nacional, através de uma relação tributária, que se estende durante muito tempo e que “termina” em comunidades campesinas. Atualmente as lutas sociais e seus atores e atrizes protagonizam um retorno às suas origens indígenas, através de autodenominação e se declarando pertencer a um povo indígena ou originário.

Nos alerta Blanco (2016) que, hoje em dia, as comunidades indígenas estão sofrendo outra agressão muito importante, desenvolvida pelas companhias mineiras multinacionais e também as extrativistas de gás e as que pretendem privatizar a água. Os transgênicos dos EUA, desenvolvidos por empresas agroindustriais subsidiadas na produção e exportação, estão substituindo os ricos alimentos andinos, assolando os agricultores e baixando o nível de nutrição da população em geral. A coca, folha sagrada da cultura andina, consumida há milhares de anos vem sendo erradicada e criminalizada.

---

<sup>35</sup> *La República. Caso de esterilizaciones forzadas en Perú, el más grave de América Latina. 21 de octubre de 2015.*

Os/as indígenas e camponeses/as vêm sofrendo também com a corrupção das autoridades, sejam elas judiciais, políticas, policiais, tributárias, de saúde, de educação, municipais, etc. O habitante do campo também sofre com a falta de serviços elementares de saúde, educação, eletricidade, água potável, serviço sanitário e vias de comunicação que eu pude ver com os meus próprios olhos em Puquio.

Concluo este capítulo eufórica pelo que foi possível visibilizar e na expectativa que você esteja curioso/a pelo que ainda está por vir. Os *Jogos para Exercitar a Expressão Vocal* tiveram como objetivos despertar a voz, revelando a complexidade do *ayne*, ou seja, das relações de reciprocidade Quechua, Krahô e alguns de seus léxicos; mediar um processo criativo alimentado pelas metades *Harã catêjê* e *Kÿj catêjê* e pelos cânticos ensinados pelos/as próprios/as indígenas; causar um estranhamento, uma espécie de jogo de trava-língua ao propor leituras mitológicas também nas línguas indígenas e não apenas no português e/ou espanhol, que revelam a partir de *Caxêkwÿj* e *Chuquisuso* a fertilidade da mulher que está ligada à fertilidade da terra e sua relação com o território, a comicidade, os *hôxwa* e *llamichu*; mostrar o retroalimentar-se do calendário agrícola e do calendário das festas; problematizar os aspectos sociohistóricos peruano e brasileiro para que se (re)conheça o passado histórico, se viva o presente olhando para o futuro, no que está por vir.

## 6 JOGOS PARA EXERCITAR A IMPROVISAÇÃO COM MÁSCARAS E A PARTIR DAS VISUALIDADES E MATERIALIDADES

### 6.1 LLAMICHU 1: PARODIAR O PRAZER DE IMITAR

**Descrição:** Faça uma grande roda. Seis pessoas irão participar do jogo, o restante será plateia. Peça para o/a participante 1 (carne do *llamichu*) dar uma volta completa dentro do círculo. Os/as outros/as cinco participantes vão um/uma por vez, no seu tempo, entrar no círculo em fila atrás do participante 1. Explique anteriormente que se trata de realizar uma paródia do participante 1 e que o exagero deve ser feito de forma gradativa. O/a participante 2 exagera um pouco, o/a 3 um pouco mais, o/a 4 um pouco mais e o/a participante 5 exagera tudo que sua criatividade permitir. A primeira rodada é feita sem máscaras e a segunda com máscaras, lembrando que o/a participante 1 (carne do *llamichu*) não utiliza máscara em nenhuma das rodadas.

**Instrução:** Como no jogo do *Exagero*, estimule os/as participantes a prestarem atenção aos detalhes do/a participante “protagonista” (carne do *llamichu*). Se você não tiver uma máscara de *llamichu* e não conseguir confeccioná-la não tem problema, faça o jogo sem a utilização de máscaras.

#### **Comentários:**

Sempre surgia o pensamento de que se fosse muito severa a imitação, a pessoa que estava sendo imitada sentir-se-ia ofendida. Sendo assim, me deparei com o dilema: experimentar e extravasar nos exercícios para assim aprender/saber o que se pode fazer, ou conter-se um pouco em prol de um coleguismo amistoso? (DANY, abril de 2014).

Nesta prática não fui necessariamente a “carne de *hòxwa*”, mas pude compor a linha evolutiva sendo um dos participantes que exagerou a forma inicial. No entanto, fui também “carne de *hòxwa*”! Pois percebo no jogo que, ao parodiar o primeiro na roda, os próximos que entram também acabam sendo parodiados. O olhar sobre o exagero recai sobre todos participantes, uma vez que todos pretendem superar o exagero anterior, acabam por expor-se mais e tornar-se tão engraçado quanto a primeira pessoa que adentra o círculo. Parodiar o primeiro é mero pretexto para rir dos participantes posteriores, um “quem rir por último ri melhor” – para rir do primeiro rir-se do último. Como observadora do jogo destaco o momento em que o primeiro participante se retira do círculo para observar a fila de cômicos que o parodiou e por unanimidade todos riem e se espantavam alegremente. No espanto de serem representados com formas distorcidas pelo exagero, rindo dos cômicos, por ironia própria do jogo, o participante passa a rir de si mesmo (FABRÍCIA, abril de 2014).

## 6.2 LLAMICHU 2: PERGUNTAS E RESPOSTAS

**Descrição:** Convide três participantes para jogar, o restante será público. Dos/as três participantes, dois/duas serão *llamichu*. O/a participante 1 é a carne do *llamichu*, ele/a deve ir ao centro do espaço e responderá perguntas simples que será feita por você, mediador/a. Os *llamichu* vão se colocar próximos, um de cada lado do/a participante 1 e vão imitar, parodiar, exagerar as respostas do/a participante. Corporalmente, os *llamichu* poderão fazer o que desejar, quanto às respostas eles precisam responder igual ao/à participante, embora possa utilizar o timbre de voz que desejar. Para exemplificar veja um exemplo:

Mediador/a para o/a participante 1: O que você gosta de comer?

Participante 1: Batata-frita

Mediador/a para o *Llamichu* 1? O que você gosta de comer?

*Llamichu* 1: Batata-frita

Mediador/a para o *Llamichu* 2: O que você gosta de comer?

*Llamichu* 2: Batata-frita

Pode acontecer do/a participante falar muitas coisas e os *llamichu* não conseguirem (verdadeiramente) lembrar a resposta completa, neste momento eles podem e devem improvisar:

Mediador/a para o/a participante 1: Você tem irmãos? Participante 1: sim

Mediador/a para o *Llamichu* 1: Você tem irmãos?

*Llamichu* 1: Sim

Mediador/a para o *Llamichu* 2: Você tem irmãos?

*Llamichu* 2: Sim

Mediador/a para o/a participante 1: Como eles se chamam? Participante 1: Jandira, José, Moacir, Neusa, Sebastiana, Eva e Osvaldo

Mediador/a para o *Llamichu* 1: Como eles se chamam?  
*Llamichu* 1: Maria Lúcia, Catirina, Joaquim da Silva, Luis Eduardo Oliveira e Silva, Carlos Eduardo Pereira, Luisa de Sousa e Silva e Tião de Sousa e Silva.

Mediador/a para o *Llamichu* 2: Como eles se chamam?

*Llamichu* 2: Juju e Jojó

**Variação:** Realize uma rodada sem máscaras e as outras com as máscaras.

### **Comentários:**

O processo criativo de imitar é libertador, extravasa o “eu” cômico. Experimentar nesse universo nos limpa a mente, viajar nessa cultura foi maravilhoso e surpreendente. As máscaras são desconfortáveis, mas usá-las faz realmente sermos outra pessoa (QUELEN, setembro de 2017).

O jogo com um no meio e os *llamichu* te exagerando, nossa, ri demais, por que o *llamichu* é o que queremos ser, exagerar às vezes, mas com medo e o *llamichu* com a máscara você faz e o melhor faz o público rir junto com

você. Certeza levarei os *llamichu* para os meus futuros alunos. Cada um fez um *llamichu* do seu jeito e que fez todos nós darmos muitas risadas. (...) As máscaras dos *llamichu* eram muito lindas. Esse jogo me lembra bastante a aula que eu dei no meu PIBID na escola em que meu tema era sobre os “caretas de Lizarda”, confeccionei máscaras com eles feitas com o molde de papelão e íamos colando folhas secas. Não pude fazer igual, então adaptei através da “queimada” e eles com a máscara e uma roupa larga (JHÉSSICA, 5 de setembro de 2017).

### 6.3 LLAMICHU 3: EU ACREDITO

**Descrição:** Convide três participantes para jogar, o restante será público. Dos/as três participantes dois/duas serão *llamichu*. O/a participante 1 é a carne do *llamichu* ele/a deve ir ao centro do espaço e terá liberdade para falar o que desejar, iniciando o jogo com a seguinte afirmação: Eu acredito ..... Os *llamichu* vão se colocar próximos, um de cada lado do/a participante 1 e vão imitar, parodiar, exagerar o discurso do participante.

**Instrução:** Nesse jogo os *llamichu* têm total liberdade para criar, poderão emitir sons, caminhar pelo espaço, se posicionar onde desejarem e etc.

**Varição:** Realize uma rodada sem máscaras e as outras com as máscaras.

#### **Comentários:**

Esse jogo foi muito criativo e nos mostrou as possibilidades de arrancar dos outros, movimentos verdadeiros, orgânicos, mas que tenham potência expressiva e desperte o riso apenas pelo fato de serem naturais. Quando as pessoas forçavam e não transmitiam verdade no que estava sendo dito, isso invertia o estado de comicidade para uma representação falsa e sem muita energia, isso ficou bastante nítido (FELIPE, abril de 2014).

Os jogos desenvolvem uma expressão corporal própria, fazendo com que a nossa percepção seja mais minuciosa perante as ações e formas desenvolvidas, que vai se modificando a partir das relações existentes, fazendo com que o imitar se expanda pela energia que o movimento do outro nos proporciona (MARIA DAMARES, abril de 2014).

A imitação e o exagero envolvendo mais de uma pessoa podem nos revelar uma série de aspectos inerentes à relação com a alteridade: Como percebo o outro? Quais características o outro me revela como potencial cômico? Quais as possibilidades esse exercício de percepção e reprodução me oferece para uma construção cômica na cena? Estes questionamentos passaram pela minha cabeça ao longo das práticas e me induziram a refletir, sob uma nova ótica, a relação entre os companheiros de jogo/cena. Pedagogicamente falando, esta relação estabelecida entre um coletivo em sala de aula, através das práticas do cômico ritual, pode habilitar os participantes a revelarem-se diante do outro no processo, de uma maneira lúdica e cômica. O ato de observar o outro ao mesmo tempo revela nossa forma de se perceber como pessoa. Observamos outros potenciais como a prontidão, criatividade, espontaneidade e aceitação do outro e de si. Estes são alguns dos elementos

que ocupam o primeiro plano do acervo de aspectos próprios do teatro (MARCOS LEONARDO, abril de 2014).

**Criação dos jogos:** Os três jogos acima eu vivenciei na oficina do bufão Andrés Del Bosque. Entretanto, na oficina não foram utilizadas máscaras. Eu acrescentei as máscaras inspirada no Grupo Cultural Yuyachkani, principalmente ao participar da oficina *O ator e a máscara* com Débora Correa e Augusto Casafranca no 9º Laboratório Aberto – Encontro Pedagógico, ao assistir os espetáculos do grupo onde máscaras são utilizadas, conhecer o respeito e a pesquisa que eles desenvolvem sobre cada cultura onde aparecem as máscaras, ao viajar com eles para Paucartambo na festa da *Virgen Del Carmen* onde conheci outros tantos cômicos rituais e “personagens” diversos. Por fim, agradeço às máscaras a participação de diversas pessoas, dentre muitas crianças, tímidas, envergonhadas. A máscara liberta e encoraja. Utilizar as máscaras proporcionou momentos de muita diversão por parte daqueles/as que sentiam certa dificuldade em brincar, não dos jogos coletivos mas, de certa maneira, naqueles jogos em que se pode notar a “divisão” participante/plateia.

#### **Comentários:**

Com os *llamichu* aprendi que temos que mudar e não ficar na mesma mesmice do dia a dia, percebi que vivemos imitando cada dia a mesma coisa e quem tem que mudar somos nós mesmos, mas para melhor (...). Acordar toda manhã e não mudar os seus afazeres, não mudar cada passo de seu dia, os *llamichu* me ensinaram a dar um gostinho de mudança na rotina igual de todo dia. Já pensou ter alguém para mostrar meu jeito de ser no meu dia a dia, imitando meu andar, meu jeito de falar, de gritar, de arrumar o cabelo, de sorrir, mudaria o meu jeito de agir e ser? Será que eu me tornaria uma pessoa mais atenta a cada passo eu desse na minha vida? Que vida, que mundo estamos sem ter ninguém para me avisar comicamente se estou bem ou errada ou correta. O *llamichu* me imitando ou brincando comigo eu saberia me informar com suas expressões corporais, com seu exagero (ELIETE, setembro de 2017).

Finalmente conhecemos os famosos e tão citados *llamichu* dos povos peruanos Quechua. (...) Os jogos de carne de *llamichu* foram o melhor. Com o exagero e imitação, os cômicos usavam máscaras e faziam tudo que é permitido pelos deuses da montanha, como nos Quechua. (...) Por que não tivemos um tipo de trabalho desses mais cedo? Foi intenso e profundamente acrescentador (FABRÍCIO, setembro de 2017).

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Vivenciar na prática o parodiar: o prazer de imitar. Uma das estratégias/práticas cômicas usadas pelos/as cômicos/as rituais.

**Objetivos pedagógicos de ensino de teatro:** Segundo os artistas do Yuyachkani

Augusto Casafranca, Ana Correa e Débora Correa, quando se coloca uma máscara se faz um intercâmbio com ela: “*Nosotros le prestaremos nuestro cuerpo para darle vida y ella nos prestará su rostro para despertar en nosotros nuevos cuerpos*” (2015, p. 23). Eles chamam a atenção para o fato de que quando estamos mascarados, escondemos nossa identidade e aparência e jogamos ao ter uma nova personalidade. Trata-se de um estado que não alcançaríamos sem a máscara. Ao final, a pessoa se transforma e usa uma energia diferente da energia cotidiana.

**Figuras 93,94,95-** *Llamichu* na sala de aula, TO, Brasil, 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

#### 6.4 PÕHY JÕH CROW 1: CONFECCIONANDO PETECAS

**Descrição:** Para confeccionar as petecas, você e os/as participantes precisam juntar grande quantidade de palha de milho seca. Recolha a palha do milho em alguma feira ou mercado, separe as folhas e deixe-as secando durante uma semana no sol. Peça para cada participante separar para si ao redor de dez palhas. Siga os 5 passos:

1) Desfie a palha e construa duas linhas como se fosse um barbante. Se você é educador/a em escola

pública ou Instituto Federal como eu e tem em média 35 educandos/as por turma e ao redor de 12 turmas, ou seja, 420 educandos/as pule esta etapa, compre sisal, corte-o e distribua.

2) Amarre as pontas da linha menor, fazendo um círculo, dê um nó bem forte, esta será a base da peteca.

3) Pegue as palhas de milho e as desfie deixando-as com a largura de dois dedos indicadores. Faça uma trouxinha, vá dobrando as palhas de acordo com o tamanho de sua base. O círculo do passo 2 é a referência. Ao terminar coloque um peso em cima dessa trouxinha para ela não soltar. Guarde-a.

4) Pegue palhas de milho e as desfie deixando-as com a largura do dedo indicador, essas serão as “penas” da peteca. Vá encaixando “pena”, por “pena”. Com as crianças você pode fazer esta atividade em dupla, uma ajuda a outra.

5) Por cima dessa base circular feita com sisal e as “penas” de palha de milho coloque a trouxinha de palha de milho feita no passo 3. Junte “pena” por “pena” acima da base e com a linha maior do sisal amarre as “penas”.

## 6.5 PÕHY JÕH CROW 2: LANÇANDO NÚMEROS

**Descrição:** Peça para os/as participantes sair em fila do espaço onde confeccionaram as petecas com a peteca nas mãos, levantando o braço para cima. Num local amplo, um pátio, um jardim ou um estacionamento, faça uma grande roda. Primeira rodada: passe por cada um/uma, na sequência da fila falando a numeração em voz alta. Segunda rodada: peça para que cada participante diga o seu número em voz alta. Terceira rodada: ao dizer o nome o/a participante deverá dar uma palmada em sua peteca (ele/a vai jogar a peteca para ele/a mesmo).

**Instrução:** Faça várias rodadas. Aos poucos as petecas vão cair menos ao chão e o grupo ficará estimulado a conseguir fazer uma rodada inteira sem deixar a peteca cair.

## 6.6 PÕHY JÕH CROW 3: CONTANDO UMA HISTÓRIA

**Descrição:** Mantenha a sequência do jogo anterior. Dessa vez, ao invés do número, o/a participante deverá dizer uma palavra no momento em que dá uma palmada na sua peteca. O objetivo é contar a partir de palavras uma história com início, meio e fim. Os/as três primeiros/as participantes tem palavras específicas:

Participante 1: Era

Participante 2: Uma

Participante 3: Vez

Participante 4: ... (etc)

**Instrução:** Faça várias rodadas. Estimule os/as participantes a não perderem o ritmo do jogo e a não deixarem a peteca cair. A história pode ser ilógica, fragmentada, absurda, o importante é eles improvisarem e não deixarem um espaço grande entre um participante e outro, nem desistirem da história que está sendo contada, às vezes acontece, inicie o jogo novamente.

#### 6.7 PÕHY JÕH CROW 4: BRINCADEIRA

**Descrição:** Peça aos/as participantes para se espalhar pelo espaço. Dois/duas deles/as ficarão de costas para o grupo, o primeiro será da metade *Wacmêjê* (verão) e o segundo da metade *Catàmjê* (inverno). O/a participante 1 ficará com um cesto na mão, com todas as petecas de todos/as os/as participantes. Ele/a lançará com as mãos uma peteca por vez para o *Catàmjê* que está atrás dele. O participante 2 *Catàmjê* com uma palmada lança a peteca para o restante do grupo. O grupo não pode deixar a peteca cair. No momento em que uma palmada é dada na peteca todos devem gritar: A! Quando a peteca cair ao chão, deve-se gritar na direção de quem a deixou cair: Oh!Oh!Oh!Oh!

**Instrução:** O jogo termina quando acabam as petecas do cesto do lançador ou até as petecas se despedaçarem por completo.

**Criação dos Jogos:** Conheci o ritual *Põhy Jõh Crow* pelas palavras de Melatti (1978), quando eu realizei a leitura do seu livro *Ritos de uma Tribo Timbira*. Este rito marca a passagem da responsabilidade da administração das atividades da aldeia da metade *Wacmêjê* (verão) para a metade *Catàmjê* (inverno). Veja a parte da leitura que me encantou:

Aleixo, portador do mesmo nome pessoal de Esteves (Uri?hi Itx~ek Hektókót), colocou-se diante de Raimundo Agostinho, tocando o joelho direito no chão, voltado para o oeste. Raimundo Agostinho atirou-lhe uma peteca e Aleixo a rebateu para os demais, que estavam às suas costas. Quando a rebateu, todos gritaram a! Então a peteca foi sendo rebatida para cima por quantos pudessem fazê-lo e, cada vez que alguém a tocava, os demais gritavam a! Até que a peteca caiu no chão. Então Raimundo Agostinho atirou outra peteca a Aleixo, que a rebateu. E assim os mesmos gestos se repetiram até que se acabaram as petecas do cesto. Perguntei a Pedro Peño porque faziam assim com as petecas e ele limitou-se a responder que era alegria (MELATTI, 1978, p. 173).

Fui atravessada por essa resposta de Pedro Peño Krahô, eu queria mediar essa

alegria. Para tanto, selecionei dois aquecimentos que vivenciei na oficina de Andrés Del Bosque, realizado com bolas, troquei por petecas (contagem com a peteca e contando uma história) e ao final tentei, intuitivamente, mediar a “brincadeira” presente no ritual. Para minha surpresa essas atividades se alastraram fortuitamente, até hoje recebo mensagens de ex-educandos/as, amigos/as compartilhando suas experiências ao mediar essa sequência de jogos. As petecas proporcionam alegria. Ressalto que, logo em seguida, quando tive acesso aos livros didáticos escritos pelos Krahô e pelo professor do curso de Letras da UFT, Francisco Edviges Albuquerque, encontrei uma preciosa descrição desse mesmo ritual pelo indígena Daniel Rêj Krahô, compartilhado na sequência.

Posteriormente, ao realizar a leitura da dissertação de mestrado de Francinaldo Freitas Leite (2017), destaque dentre os estudos acadêmicos sobre este tema, intitulado: *Saberes Tradicionais Krahô: Contribuições para Educação Física Indígena Bilíngue e Intercultural*, aprendi que na atualidade tanto os Jogos Mundiais dos Povos Indígenas quanto os Jogos Tradicionais do Povo Krahô, utilizam destas ações rituais como modalidade etno esportiva. No caso dos Jogos Mundiais se trata de jogo de demonstração, chamado *Peikrân* e nos Jogos Tradicionais Krahô, da prova *Põhy pry japir xâ*. Para Francinaldo (2017), o *Põhy pry japir xâ* na aula de educação física (e eu amplio para as aulas de teatro), pode tomar a forma de um jogo cooperativo, visto que a tarefa de não deixar a “peteca” cair, exige o empenho de todo grupo em função de um mesmo propósito: “É uma forma que o professor pode utilizar para ensinar o valor da solidariedade e da força da união entre os povos” (LEITE, p 2017, p.140).

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** O nome do *amjikîn* (ritual) *Põhy Jõh Crow* (Plantar o Milho) é formado pelos elementos *põhy* que significa milho e *crow* que significa buriti e também tora, pois geralmente as toras são feitas do tronco de buriti e o elemento de ligação *jõh*. Segue o texto do indígena Daniel Rêj Krahô (2012), na íntegra, sobre o *Põhy Jõh Crow*:

*Quê ha mẽ hũmre cà pé mẽ amjĩ to cuprõ. Quê ha pahhi mẽ cumã quê mẽ põhyh kre.*

Os homens se reúnem no pátio, e o cacique da aldeia avisa para a comunidade plantar milho na roça.

*Nê quê ha mẽ põhy kre nê hapỹ mã krĩ mã mẽ mẽ.*

Eles plantam milho e depois voltam para aldeia.

*Nê apẽhnã hõt kêt nã quê ha cà pé mẽ cuprõ. Quê ha pahhi mẽ ihcu kij pé*

*mẽ mẽ acunãa te pur kãm mẽ põhy kre.*

No outro dia bem cedo, a comunidade junta-se no pátio, reúne-se de novo. O cacique da aldeia pergunta para comunidade se todos eles plantaram milho na roça.

*Nẽ pytwrý nõ nã quẽ ha ra põ hy ãmpej, tu cute mẽ ihkẽh kẽm caxuw. Nẽ pur to jũm hõh tac kjẽ, ita quẽ ih kê kẽ ra, põhy prý caxuw.*

Após alguns meses, o milho está pronto para ser colhido. O dono do milho recolhe a palha para fazer peteca.

*Nẽ apẽhnã hõt kêt, quẽ jũri crow nõ ja kẽp. Nẽ quẽ ha, wacmẽ jẽ mẽ catamjĩ ajpẽn mẽ ajoĩn to tẽ, krĩ mã mẽ mẽ ajpẽn ta põj.*

Ao amanhecer o dia, bem cedo, algumas pessoas cortam a tora no mato. Os partidos do Verão e do Inverno correm com a tora para aldeia.

*Nẽ krĩ mã mẽ to cato mẽ mã cà mã mẽ to tẽ mẽ cà ji pôcri mẽ cumẽ. Nẽ pyt quẽ ha catãmjẽ hõxwa, jũrkwa ri mẽ cuprõ mẽ amẽ põhy prýh to mẽ jỹ.*

Ao chegarem à aldeia, vão direto para o pátio e jogam-se no meio do pátio. À tarde, o partido do Verão junta-se na casa do palhaço e faz peteca.

*Nẽ quẽ ha pyjẽ amẽhkra cucrà pyhto. Nẽ quẽ ha mũ iry ahkrajre, mẽ mẽ ãntuw, põhy prýy pẽr catẽjẽ.*

Depois, as mulheres vão pintar os filhos com urucum, ficam na fila, as crianças, os jovens e os adultos.

*Nẽ krĩ capehnã mẽ to ajrõ mẽ põhy prý mẽ hũhkra kãm mẽ quẽ ha kãj mã mẽ cupẽ to tẽ mẽ ha ma cà mã mẽ to, cato mẽ ha mẽ ihcunãa amẽ hapĩ.*

Eles dão voltas na aldeia com a peteca na mão, levantando o braço para cima, mostrando a peteca.

*Quẽ ha cà mã mẽ to cato, mẽ mẽ irẽn catẽ, mã mẽ to cuprõ. Quẽ ha mẽ cumã curẽ quẽ mẽ pjẽ kãm ih nõ pým nare. Nẽ quẽ ha põhy prý hamrẽ quẽ ha hanẽam amjĩm hamrẽ.*

Em seguida, eles vão direto para o pátio, e juntam as petecas para os jogadores, que vão jogando para os jovens. Eles não deixam a peteca cair no chão e vão brincando até a peteca se acabar (RÊJ KRAHÔ apud ALBUQUERQUE, 2012c, p. 35-43).

### **Comentários:**

Essa foi uma aula em que realmente vivi o momento, o estado de brincadeira que a brincadeira com as petecas propõem. Se o objetivo é suscitar alegria, foi o que aconteceu comigo. Não estava muito bem nesse dia, com dor de cabeça, cansada, mas a ideia de ir para fora da sala me animou mais e toda a brincadeira com a peteca também. A brincadeira me fez lembrar da minha infância, brincando de forma parecida com uma bola no quintal da minha casa com minhas amigas. Isso me fez escolher mais por viver aquele momento, que me dava muito prazer, o prazer que a brincadeira propõe

(DADIELI, abril de 2014).

Quando derrubavam a peteca era como se roubassem meu doce, voltei pra infância, foi uma conexão natural (abril de 2014 ).

Na aula temática referente à Tora de Milho me senti bem à vontade. Tive contato com peteca (ao que me recordo desde a infância) em 2011, na aula de dicção com a professora Iami Rebouças. Apaixonei-me e decidi ter uma desde então (até hoje não comprei, mas abriu-se aí a possibilidade de ter uma bem artesanal e feita por mim!). Foi muito prazeroso o confeccionar da peteca e o jogo com a mesma. (...) Considero um ótimo jogo para os itens: desenvolvimento e estimulação da consciência corporal e criativa, aumento da atenção e percepção do espaço e favorecimento do espírito de grupo (SAMANTHA, junho de 2014).

Os jogos com a peteca me conduziram a uma atmosfera pessoal de emoções e memórias, nos quais eu ansiava a minha vez e o engraçado é que eu ficava pensando no que falar e na hora de fazer o lançamento da peteca tudo desaparecia, fazendo com que eu curtisse o momento e não programasse nada (MARIA DAMARES, abril de 2014).

Ótima didática para usar com os alunos, a interação da turma, coletividade, a cooperação e a união, aprender a fazer coisas manualmente, de fácil acesso e sem custos. Todos tinham que estar unidos e mentalizando que a peteca não iria cair, assim, o jogo iria fluir (LORENA, maio de 2014).

No segundo encontro pude participar da elaboração de petecas feitas de palha de milho e também brincar com elas. Foi um momento muito alegre e divertido, principalmente na hora em que não podia deixar a peteca cair. E para esta atividade tinha que haver: foco, atenção, prontidão e corpo-mente presente (MÉRCIO, abril de 2014).

**Figuras 96 e 97-** Estudantes do curso de Licenciatura em Teatro da UFT, TO, Brasil, 2017





Fonte: Ana Carolina Abreu.

## 6. 8 IMAGEM E AÇÃO KRAHÔ E QUECHUA

**Descrição:** Divide os/as participantes em dois grupos. Trata-se do conhecido jogo de imagem e ação, mas com palavras em Krahô e Quechua. Imprima as fichas que estão em anexo. O/a mediador/a fica com as fichas nas mãos, cada integrante do grupo deve retirar, às cegas, uma ficha e fazer para o seu grupo a mímica correspondente à palavra sorteada.

**Varição:** No Ensino Fundamental, os/as educandos/as do nono ano me disseram: “Professora Ana, deixa a gente brincar da versão 1, desenhando no quadro?”. Eu perguntei: “Versão 1?”. Eles/as me explicaram que a versão 1 do jogo “Imagem e Ação”, você sorteia a palavra, desenha e o grupo precisa adivinhar a palavra a partir do desenho. A versão 2, ao invés de desenhar, o participante faz a mímica. Topei a sugestão, aprendi com eles/as e foi muito divertido! Essa é uma versão muito interessante quando você percebe que a turma está com vergonha, que as pessoas estão inseguras para brincar.

**Criação do jogo:** Eu estava compondo minhas aulas para a disciplina *Folclore Brasileiro* da UFT, no curso de Licenciatura em Teatro (2017.1) quando lembrei do *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2012), de Luís da Câmara Cascudo. Decidi fazer o jogo Imagem e Ação com o dicionário e deu certo. A dinâmica se tratava da pessoa abrir uma página aleatoriamente (eu criava um ambiente de tensão), dava foco para o livro. Na sequência, a pessoa não podia mudar a página que foi aberta, mas podia escolher dentre as palavras dispostas na página a que iria “mimetizar”. Ao final a pessoa lia os significados da palavra. Resolvi fazer as fichas com as palavras que incluem verbos em Krahô e Quechua,

especialmente para esta pesquisa.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Um pouco mais do léxico Krahô e Quechua, em suma, trata-se de revelar a partir do vocabulário, diversos aspectos dessas culturas. Lembrando que as palavras das fichas dialogam com as festas onde aparecem os cômicos rituais *Hôxwa* e *Llamichu*.

## 6.9 PINTURAS CORPORAIS KRAHÔ

**Descrição:** Mediam-se com os/as participantes experimentações na preparação de tintas para pintura corporal com jenipapo e urucum. As instruções estão logo abaixo. Depois de preparar as tintas, forme duplas com os/as participantes, um vai pintar o/a outro/a. Dentre a diversidade de pinturas corporais Krahô, selecionei algumas que me chamaram atenção na pesquisa de campo, deixe os/as participantes escolher a que eles desejam ser pintados.

**Instrução:** Se você for mediar esse jogo na escola ou em um Instituto Federal conte, explique aos/às participantes como as mulheres indígenas Krahô preparam as tintas para as pinturas corporais, entretanto, para facilitar utilize tinta guache na prática. Divida a tinta guache em pequenos potes e distribua para as duplas. A pintura deve ser feita com as mãos, com os dedos. Vale ressaltar que o jenipapo costuma demorar algumas semanas para sair do corpo e o urucum vários dias. Por isso, caso for utilizar esses frutos na produção das tintas, explique e pergunte aos/às participantes se eles/as podem se pintar com esse material. A tinta guache sai com mais facilidade, por ser feita à base de água e raramente causa irritação na pele. Entretanto, não se esqueça de perguntar aos/às participantes se eles/as têm algum tipo de alergia, etc.

Como se prepara a tinta preta com jenipapo, segundo a indígena Sandra Crahwÿj Krahô:

O jenipapo é uma fruta, que nós indígenas usamos muito nas nossas pinturas corporais. Alguém busca no mato e quando chega a casa descasca a fruta, para ralar, depois de ralada põe na vasilha. Após cinco minutos fica pronta para uso. Depois pega uma pedra e põe no fogo, quando ficar quente, retira do fogo e coloca na mancha de jenipapo. Retira a água, guarda dentro de um vidro, para pintar alguém. Para pintura, a pessoa pega algodão, molha na tinta, para fazer a pintura, conforme a pessoa determina. Quando termina a pintura, a pessoa não pode tomar banho, precisa deixar secar bem, para depois tomar banho. A pintura fica muito preta e bonita depois de bem sequinho no corpo (CRAHKWÿJ KRAHÔ apud ALBUQUERQUE, 2014c, p. 84).

Como se prepara a massa de urucum, ou seja, a tinta vermelha com o urucum segundo a indígena Vilma Côrên Krahô:

As pessoas pegam uns três *cofos* cheios de urucu, tiram as sementes, colocam numa vasilha grande põem água. Esfregam bem as sementes até que soltem toda a cor e as sementes ficam brancas. Depois tiram as sementes, coam para ficar só o caldo. Em seguida levam ao fogo deixa ferver e vão tirando a espuma até que forme uma massa consistente. Colocam mais um pouco de água e fervem por alguns minutos. Pode colocar um pouco de óleo de coco. Tirem a panela do fogo, põem ao sol e vão tirando a espuma com colher durante uma semana até endurecer. Colocam numa folha de bananeira e podem usar para pintar. Na hora que for usar, molhem as mãos com óleo ou água. Essa massa pode ser guardada por muito tempo (CÔRÊN KRAHÔ in ALBUQUERQUE, 2014c, p. 106).

### **Pintura 1- *Wacmêjê* (partido do verão)**

**Desenho 4-** Mulher *Wacmêjê*. Desenho de Edilson Kenpawên Krahô

**Desenho 5-** Homem *Wacmêjê*. Desenho de Xôpa Krahô



Fonte: Albuquerque (2014b, p. 142).

Fonte: *Idem* (2014b, p. 135).

**Pintura 2- *Catàmjê* (partido do inverno)**

**Desenho 6-** Mulher *Catàmjê*. Desenho de Gelma Kôjkwa Krahô

**Desenho 7-** Homem *Catàmjê*. Desenho de Marcela Pahnajê Krahô



Fonte: Albuquerque (2014b, p. 134).

Fonte: Idem (2014b, p. 68).

**Pintura 3- *Hôxwa*** Ismael Ahpracti Krahô sendo pintado por sua esposa Maria Rosa Amxôkwÿj para a corrida da tora de batata

**Figura 98-** Ahpracti e Amxôkwÿj , 2014



Fonte: Ana Carolina Abreu

**Pintura 4- *Hôxwa* se preparando para entrar no *kà* (pátio) no ritual *Jàt jô pĩ* (Festa da Batata).**

**Figura 99- *Hôxwa* no *Jàt jô pĩ*, 2014**



Fonte: Ana Carolina Abreu.

**Criação do Jogo:** Quando retornei da aldeia Manoel Alves Pequeno em 2014 eu estava no início do processo criativo de criação e mediação dos jogos com os estudantes do curso de Licenciatura em Teatro da UFBA. Voltei da viagem “batizada”, com os cabelos cortados, com a tinta de urucum e jenipapo no meu corpo e fui direto para a sala de aula. Os/as estudantes ficaram impressionados e pediram uma aula de pintura corporal indígena Krahô. Organizei o material e tentamos fazer a tinta com as frutas. Inesquecível a entrega dessa turma, passados 5 anos consigo lembrar com muito carinho de cada um/a.

Contei aos/às estudantes que, no dia do meu “batizado” na aldeia, minha *inxê* (mãe) Maria Rosa Amxôkwỳj, esposa do *hôxwa* Ismael Ahpracti Krahô que já foi uma criança *wỳhtỳ*, fez o corte do meu cabelo, depois que os homens me levaram cedinho, por volta das 6 da manhã, nos ombros, junto da comunidade para banhar no rio. Ao retornar, emocionada, também carregada por eles, fui colocada sob uma esteira, pintada com urucum e jenipapo, ganhei muitos presentes de toda a comunidade e o mais importante: ganhei um nome indígena (Paxen) pela filha do *hôxwa* Ismael Ahpracti Krahô, minha *tyj* (madrinha) Maria Helena Pokwỳj. Como minha *tyj* é *Catàmjê* eu passei a ser do partido *Catàmjê* e a me pintar como uma *Catàmjê*, na aldeia na corrida de tora eu corro com ela ao lado das mulheres desse partido (inverno), no ritual *Pàrti* tento mesmo sem sucesso, pela dificuldade da língua, cantar ao seu lado, pois ela é cantora da tora de batata.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Segundo a indígena Diana Caxàt Krahô (in ALBUQUERQUE, 2014b, p. 50), existem vários tipos de pinturas corporais Krahô. Existem aquelas que os pais pintam o/a filho/a, logo que ele/a nasce, de acordo com o partido, *Wacmêjê* e *Catàmjê*, os dois nomes representam os partidos de Verão e Inverno. As duas pinturas servem para identificar o grupo a que a pessoa pertence, sendo uma na vertical (verão) e outra na horizontal (inverno). Essa pintura é igual para homens e mulheres. Assim, quando acontece uma competição de corrida de tora ou de flecha, a pessoa já será identificada pelas pinturas.

Sobre o corte de cabelos dos Krahô, Caxàt Krahô assinala a sua importância e afirma que o mesmo é a identidade do seu povo. Somente as mulheres cortam o cabelo, seja dos homens ou das outras mulheres. O corte é feito nas festas mais importantes: *Pêp Cahàc*, *Ketuucajê* e *Tep mẽ Têêre*. Nessas festas homens, mulheres, crianças e jovens cortam os cabelos. A festa mais importante é o *Pêp Cahàc* (Festa do Morto). Vivi esse ritual em 2015, ao lado do *hòxwa* Ismael Ahpracti Krahô e sua família, em função da morte de sua bisneta.

Sobre as vestimentas, segundo a indígena Carmem Lúcia Mākryj Krahô (in ALBUQUERQUE, 2014b, p. 184), antigamente, os velhos não se vestiam e nem sabiam o que era roupa, eles usavam embira<sup>36</sup> e folha de bananeira para cobrir o corpo. Com o passar do tempo e com o contato com o não indígena, começaram se vestir, uma vez que as roupas eram dadas de presente para os indígenas: “os não indígenas ensinaram os Krahô a usarem roupas. As mulheres passaram a usar pano para cobrir a cintura. Os homens vestem camisa, bermuda e calça (...)” (*idem*).

### **Comentários:**

Este foi um dos encontros mais emocionantes, quando partimos para a pintura indígena (...). Urucum e jenipapo foram os materiais de pintura, entretanto, tivemos problemas com o segundo, pelo fato ele não estar adequado para a extração de sua tinta. Então, usamos o carvão como seu substituto. Alguns desenhos foram-nos apresentados, cada um significava algo (...). Foi o nosso momento de entrega, concentração e sintonia com este, que não deixa de ser um ritual comum aos Krahô (SILAS, junho de 2014).

Não queria me pintar, não estava num dia muito bom, mas por outro lado, você estava me olhando com uma cara de: “Vai Pretinha”. Daí, não resisti, me pintei e foi uma delícia. Com a pintura/figurino consegui ter no mínimo a “cisão Krahô”. A parte chata foi ter que lavar minha roupa três vezes pra sair o urucum (TAÍS, junho de 2014).

---

<sup>36</sup> Embira é o nome de uma fibra extraída da casca de algumas árvores, para a confecção de barbantes, cordas ou simplesmente para amarrar alguma coisa.

Posso dizer que foi uma aula que eu senti a “alma do grupo”, da turma, na maneira que o processo foi conduzido, na unidade de pintura corporal que estava presente em todos e principalmente na generosidade em ajudar a pintar o corpo do outro, foi um trabalho de grupo e fiquei feliz com o resultado (FELIPE, maio de 2014).

## 6.10 OBJETOS DRAMÁTICOS 1

**Descrição:** Faça uma grande roda. Coloque uma caixa com diversos objetos no centro do círculo. A caixa precisa ter pelo menos um objeto para cada participante. Diga ao grupo que o/a último/a a chegar até a caixa é o/a “vencedor/a”. Ao ouvir uma palma, os/as participantes precisam acelerar, ao ouvir outra palma eles/as retornam para a travessia mais lenta que puderem realizar até a caixa. O/a último/a a chegar escolhe o objeto e o/a próximo/a participante que irá escolher o objeto e assim sucessivamente. Disponha o grupo em duas filas, uma de frente para a outra. Um/a participante por vez vai até o/a participante que está à sua frente utilizando o objeto de maneira cotidiana, se é um chapéu ele pode colocá-lo na cabeça, se é um telefone, ele pode realizar uma chamada, atender uma ligação, etc. Na próxima rodada, um/a de cada vez vai até o/a participante que está à sua frente utilizando o objeto de outra maneira, um chapéu pode se transformar em um pinico, um telefone em bucha de banho, etc.

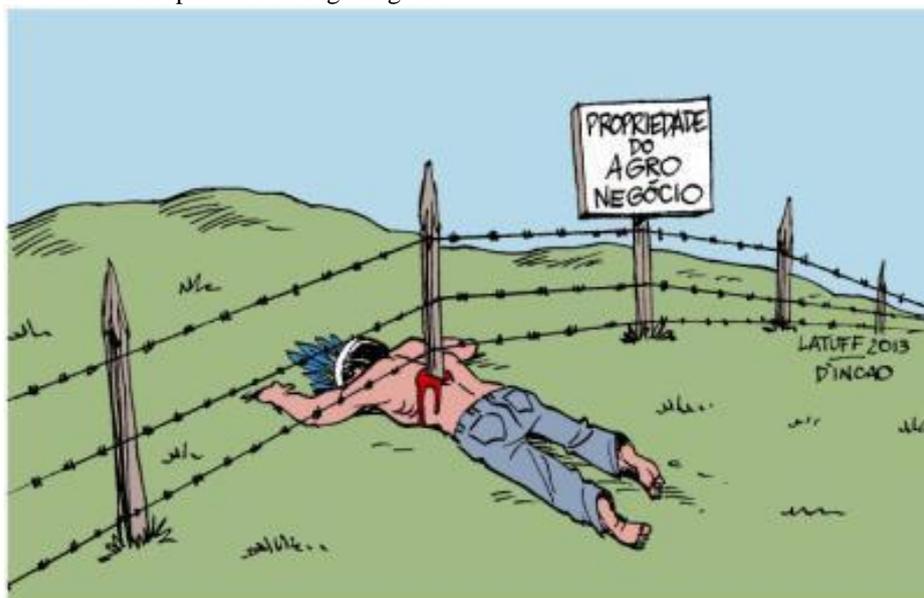
## 6.11 OBJETOS DRAMÁTICOS 2

**Descrição:** Divida os/as participantes em grupos. Entregue uma imagem para cada grupo. Peça para eles/as criarem uma foto inspirada na imagem entregue por você, eles precisam utilizar os objetos que estão em suas mãos (jogo anterior). Tire uma foto da foto criada. Na sequência peça para eles/as criarem uma cena que aconteceu antes daquela foto, utilizando os objetos.

**Instruções:** Antes do jogo se iniciar, mostre as imagens, converse sobre elas, sobre a atual luta social dos povos protagonistas desses jogos, desta pesquisa. O que o riso, o que os *hòxwa* e os *llamichu* podem revelar sobre a intensidade da experiência e resistência de suas comunidades? Para além de uma Festa da Água “sem água”, é possível uma comunidade viver com uma perversa escassez de água, reduzindo a produção de sua agricultura de subsistência, ameaçada e morta por mineradoras internacionais e nacionais e a mercê da boa vontade política de seu prefeito que auxilia apenas as comunidades que nele votaram? Para além de uma Festa da Batata “sem batata”, é possível uma comunidade viver ilhada por uma plantação danosa de soja transgênica, ameaçada por fazendeiros, com a água de seus rios

comprometida, ameaçada por projetos de infraestrutura como hidrelétricas, hidrovias, rodovias e o agronegócio das monoculturas, irrigações, utilização de agrotóxico e apropriação privada das sementes?

**Desenho 8-** Propriedade do Agronegócio



Fonte: Carlos Latuff.

**Desenho 9 –** Leilão da Resistência



Fonte: Carlos Latuff.

Desenho 10- Executivo, Legislativo e Judiciário



Fonte: Carlos Latuff.

Desenho 11- Justicia Ahora



Fonte: Alesia Lundi.

**Figura 100-** #ApuCcarhuarazoSomosTodos, comunidade Magdalena de Tintay, Peru, 2015



Fonte: Urpichallay Emma Robles.

**Desenho 12-** História em quadrinhos sobre discriminação, Peru, 2013<sup>37</sup>



Fonte: Julissa Hinojosa e Ana Santander (estudantes do 3º C).

**Criação do Jogo:** Estes jogos (Objetos Dramáticos 1 e 2) foram criados e mediados pelo educando Francisco Laécio de Holanda, em seu trabalho final na disciplina que mediei no curso de Licenciatura em Teatro da UFT, chamada *Técnicas de Teatro e Dança na Educação* (2017.1/ 2017.2). Francisco escolheu como inspiração a prática do *jeu dramatique* a partir do autor Jean-Pierre Ryngaert, em especial sua leitura da obra *O jogo dramático no meio escolar* (1981). A única mudança que fiz sobre a sequência criada por Francisco foi a troca das imagens. Escolhi imagens que dialogassem com a minha prática, indico o mesmo para você, sintase livre para criar a partir dos efeitos pedagógicos e/ou cênicos e críticos que você deseja questionar.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** A atual luta social dos povos indígenas brasileiros e andinos peruanos, com ênfase nas comunidades protagonistas deste trabalho. Os Krahô e os povos indígenas do Cerrado são vítimas do grande Plano de

<sup>37</sup> 1) *Segundo día de clases. Compañeros vamos a jugar el patio.* 2) *¿Puedo jugar con usted es? No.* 3) *Chola! Anda a tu chacra!*

Desenvolvimento Agrário (PDA) Matopiba, o mais recente de uma série de outros que vêm sendo implementados nesse bioma, na perspectiva de imposição de uma lógica de desenvolvimento que privilegia o agronegócio e a exploração de *commodities*. Em 40 anos, o resultado foi o crescimento do desmatamento em mais de 70% da cobertura vegetal do Cerrado, a compactação e o envenenamento dos solos, provocando a diminuição das chuvas e consequentemente, a seca das nascentes dos rios, ameaçando gravemente a soberania hídrica e alimentar dos povos.

Sobre Puquio, ressaltamos a falta de água para uns e a abundância de água para outros, a escassez de água nas lagoas e nas *acequias* que garantem a irrigação dos plantios. A empresa multinacional de mineração já atirou e assassinou pessoas e vem cooptando assinaturas da população para extrair na região. Segundo Montoya (2015), trata-se de um projeto de morte a troco de alguns milhões de dólares. Entretanto, esse dinheiro é um privilégio para um número reduzido de peruanos/as que não se estende a mais de 10% da população. É importante ressaltar que o mapa da mineração e o da pobreza são iguais, ou seja, as regiões onde teve e ainda possui mineradoras são as regiões mais pobres.

### **Comentários:**

O objeto que escolhi de dentro da mala foi uma boina bem estampada. O primeiro movimento que eu realizei foi caminhar até a pessoa que estava na minha frente e colocar a boina na cabeça. O Segundo movimento, eu usei a boina como se fosse um lenço de limpar o rosto (...) Logo depois, o meu objeto se transformou em um pão com mortadella, onde eu simulei comê-lo durante a caminhada, em direção ao colega. A imagem que meu grupo recebeu mostrava um homem indígena caído sobre uma cerca de arame, aparentemente ele estava morto e ao lado tinha uma placa que falava sobre o agronegócio. Ao descrever a foto eu fiquei no chão representando o homem indígena enquanto uma colega simulava enfiar algo sobre as minhas costas. Sobre a improvisação nós simulamos um grupo indígena reunido em sua aldeia quando um “não indígena” latifundiário surge armado e atira contra aquele grupo. Foi uma maneira de tentar representar como é essa “guerra” entre essas comunidades indígenas e os grandes empresários que tentam tirar tudo que esses povos têm em suas comunidades (BEATRIZ, junho de 2018).

Nesse jogo, o objeto da mala que escolhi foi o espelho, na primeira caminhada relatando movimentos comuns, usei o espelho para me ver, analisar o meu próprio reflexo. Na segunda caminhada com movimentos criativos eu transformei o espelho em um aparelho celular, e o usei para tirar uma *self*. Ao nos juntarmos em grupos, o grupo na qual fiquei recebeu a imagem de uma ilustração infantil, onde retratava a cena de um indígena morto e um homem branco com uma arma na mão. Com o espelho, o deixamos ao lado do indígena caído no chão, para retratar as trocas de ouro e riquezas naturais por espelhos, nas quais existiam muito entre as etnias indígenas e os portugueses (GABRYELLA, junho de 2018).

### 6.11.1 Atual luta social Krahô e Quechua

#### Festa da Água “sem água”

Seguimos para o local comunal de Pichqachuri, chegamos na hora da reunião dos *comuneros/as*. Fomos muito bem recebidos, rimos muito com o presidente Aurelio Quispe e com as pessoas que chegavam para a reunião, principalmente nos intervalos das informações importantes que eles/as nos contavam sobre a atual luta social dos *ayllus* de Puquio. Diversas brincadeiras alegraram o ambiente, mesmo se tratando de assuntos sérios: rir e resistir (Diário, 10 de agosto de 2016).

Sobre as informações que o presidente da associação do *ayllu* de Pichqachuri, Aurelio Quispe, compartilhou na reunião, as mais importantes são sobre a falta de água e sobre a invasão de uma mineradora que está trabalhando de maneira ilegal, mais ou menos a 7 km de uma lagoa da região, nas terras “comuns”, ou seja, nas terras pertencentes aos *ayllus*. Eles já fizeram *pagapa*, pediram aos *apus* e *wamanis*, já visitaram o local com uma comitiva e foram recebidos a tiros (inclusive, algumas pessoas morreram nesse confronto). As lagoas estão secando e o problema não se resolve, pelo contrário, se agrava.

Afirma o presidente deste *ayllu* que algumas comunidades como Qollana e San Andrés estão dando cobertura à mineradora e chegaram a assinar documentos dando autorização para que ela trabalhe com máquinas grandes, retirando em torno de 500 toneladas diárias de minério. O *ayllu* de Chauipi está se decidindo se apoia ou não a mineração ilegal e “*Qayao é contra a mineradora, está lutando com os de Pichqachuri*”.

Atualmente, quem tem o controle da água da cidade é a prefeitura, embora as comunidades (*ayllus*) sejam completamente autônomas, inclusive independentes umas das outras, tendo cada *ayllu* sua junta diretiva, seu conselho, associação, presidente, praça, igreja, escola e local comunal. Assim, para além dos recursos limitados de água de irrigação que alimenta as chácaras dos/as *comuneros/as* e das terras comunais, uma senhora de Pichqachuri revelou que, em sua casa, ela recebe água encanada (através da rede municipal) apenas três vezes por semana, das 8h às 10h da manhã. Entretanto, no hotel em que eu estava hospedada no centro, ao lado da Praça de Armas, a água é abundante, assim como na casa do prefeito, que estava sendo reformada em 2016, quando os funcionários utilizavam água o dia inteiro.

Também falta saneamento básico em Puquio, existe grande quantidade de esgoto a céu aberto nas comunidades. Essa realidade me foi confirmada também pelo professor Milton Ausberto Arquíñego Tincopa, nascido em Puquio, que eu tive a sorte de conhecer e entrevistar na escola onde ele trabalha, chamada Manoel Prado, em 18 de agosto de 2016.

*(...) Para empezar en Puquio el servicio de agua no es potable, lo que hacen es juntar el agua, echarle un poco de cloro y eso es lo que llega a las viviendas y como en todo lugar hay épocas en que no hay agua que se esta época, entonces la agua llega en promedio a las cinco de la mañana supongo y a las ocho de la mañana ya no hay agua, pero según tengo entendido en otros lugares si hay agua todo el día (...)(ARQUIÑEGO, 2016).*

Ressalta o professor que existem pequenos povoados com poço de oxidação e Puquio não, ou seja, tudo o que deságua das casas, das escolas, inclusive do hospital, vai para os rios e chega até o mar. Isso acontece pelos interesses políticos, pois, em Puquio, votam nas eleições todos os habitantes das províncias. O prefeito atual ganhou com os votos dos outros distritos, em Puquio ele perdeu, por isso seus investimentos são em função dos lugares que o elegeram, para Puquio resta “*la construcción del asfaltado de algunas calles, uno no ve otra cosa más...*” afirmou Arquíñego (2016).

*Es cosa que es interesante porque como preservar el medio ambiente si no contamos con esos servicios y ahora teniendo la posibilidad de hacerlo porque si hay dinero, acá en acostado tenemos como un canal de que empieza en la parte de arriba, pero desde acá estaba contaminado, ahora el municipio lo está canalizando, y lo hidratando; eso era un foco de infección (...) Ahora están echando prácticamente y van a hacer una especie de alameda, muy bonito todo, pero que mejor hubiera sido complementar con el pozo de oxidación, iba a ser más interesante (ARQUIÑEGO, 2016).*

O problema se agrava porque a bacia do nevado *Qarwarasu*, a maior da região, fonte de 14 rios do estado de Ayacucho, também encontra-se em sério perigo de desaparecer. Segundo Montoya (2015), em seu artigo intitulado “*En Defensa del Nevado Qarwarasu, su Agua-Vida-Fiesta y sus Danzantes de Tijeras*”, isso está acontecendo tanto pelo aquecimento global quanto pela ameaça das mineradoras locais ilegais e das grandes mineradoras, que sacrificam a água e a vida dos seres humanos, plantas e animais com o único propósito de enriquecer.

Na batalha pelo *Qarwarasu*, participa a mineradora australiana chamada *Laconia South América S.A.C*, proprietária de um grande depósito na sua base, a partir da permissão do ex-presidente Ollanta Humala. A empresa, entretanto, não iniciou a exploração dos minerais graças à firme e corajosa mobilização das comunidades da região e de suas frentes de defesa, através dos seus migrantes em Lima.

Para examinar o problema, o que se observa nos últimos anos, por parte do governo, através da *Presidencia del Consejo de Ministros*, é a estratégia de ofertar aos dirigentes comunais uma “mesa de diálogo e conciliação”, a partir de três fontes separadas, divididas para levá-los de um lado ao outro, da seguinte maneira: “*que o cultural seja tratado no Ministério de Cultura; o ambiental, no Ministério de Meio Ambiente; a questão da mineração, no Ministério de Energia e Minas*” (MONTROYA, 2015, p. 2). Os interesses são claros; de um lado, estão as empresas internacionais e o Estado peruano como seu aliado, e do outro, os povos do país cujos territórios se encontram nos chamados recursos naturais. Cada lado conta com concepções distintas sobre a realidade, a vida e o uso de tais recursos.

O desenvolvimento, como sinônimo de riqueza, de acumulação de fortuna, é um privilégio para um reduzido número de peruanos e peruanas, que não se estendem mais que 10% da população, o restante, ou seja, a maioria da população não beneficiada, compartilha a situação de pobreza. Assim, em troca de alguns milhões de dólares, se envenenam as nascentes dos rios, os lagos e as lagoas. Como assinala Montoya (2015), faz 500 anos que o mapa da mineração do país é o mesmo do mapa da pobreza.

Esse cenário faz lembrar dois crimes ambientais ocorridos no Brasil: o primeiro cometido em 2015, pela Vale do Rio Doce, empresa brasileira (privatizada em 1997 durante o governo do então presidente Fernando Henrique Cardoso), a partir do rompimento da barragem (armazenamento de resíduos) da Samarco, empresa da Vale e da *BHP Billiton* (multinacional australiana do setor de minérios). A enxurrada de rejeitos de mineração devastou o distrito de Bento Rodrigues, em Mariana (MG), e chegou até o mar, através do Rio Doce. Mais de quatro anos depois da tragédia, a empresa continua impune. O segundo crime, cometido pela mesma empresa, aconteceu em janeiro deste ano, também em função de um rompimento de barragem, nesse caso a barragem Córrego do Feijão, em Brumadinho (MG), que causou a morte de mais de 300 pessoas, soterradas pela avalanche de lama tóxica.

Diante da complexidade desse cenário, Montoya (2015) apresenta nove sugestões, que compartilho na íntegra devido a sua importância, para fazer frente à vulnerável realidade andina e de todo o país, que se potencializou pelo acordo firmado entre o ex-presidente Pedro Pablo Kuczynski, em 2016, e a China. Trata-se de um *Plan de Acción Conjunto* (2016-2021), para, entre outras medidas, fortalecer o setor de mineração no país. As recomendações de Montoya são importantes não somente para os atores e atrizes sociais, atualmente envolvidos pela defesa do nevado *Qarwarasu*, mas também para todas as peruanas e peruanos, em defesa da água e em defesa do seu próprio país.

*1-Hacer un esfuerzo grande para precisar una línea propia y autónoma de acción de las comunidades y pueblos afectados por el deshielo de los nevados y amenazados por el grave peligro de perder su cuenca madre de 14 que nacen del nevado Qarwarasu, si la empresa minera australiana explora e inicia la explotación de las minas;*

*2- Conviene recordar que la Presidencia del Consejo de Ministros (PCM) defiende la firme decisión del gobierno de apoyar a las empresas multinacionales. Por eso, conviene oír sus recomendaciones, examinarlas con mucho cuidado y seguir solo las que de alguna forma puedan reforzarse la posición de las comunidades;*

*3- Buscar, afirmar y defender la unidad de las comunidades, pueblos, frentes de defensa y asociaciones de residentes en Lima, por encima de todo;*

*4- Apoyar la iniciativa de conseguir que las asambleas de todas las comunidades de la cuenca acuerden -luego de largos y serios debates y por plena mayoría de votos la decisión- declarar intangibles las tierras comunales en la cuenca del Qarwarasu, fundándonos en el Acuerdo 169 de la OIT, en la Declaración Universal de las Naciones Unidas sobre los pueblos indígenas y en el derecho que tienen las comunidades a defender lo que es suyo;*

*5- Como la fiesta del agua y la danza de tijeras han sido ya reconocidas como Patrimonio Cultural de la Nación, el paso que sigue es garantizar el su territorio. Para eso es indispensable que las asambleas de todas las comunidades de la cuenca de Qarwarasu, acuerden luego de largos y serios debates y por plena mayoría de votos la decisión de crear una Reserva multicomunal del Qarwarasu. Conseguir esa reserva permitirá defender el agua y los pastos y asegurar que nuestros productores de alpacas, llamas, y ovejas mantengan e incrementen sus hatos;*

*6- Multiplicar la cantidad de vicuñas dentro de la reserva multicomunal debe ser una prioridad si se toma en cuenta la importancia económica de su lana;*

*7- Presentar el problema del agua como consecuencia del calentamiento global y de la amenaza por una posible explotación de una empresa minera australiana en las faldas del apu-huamani Qarwarasu, en casa una de las fiestas del agua que vienen en agosto y setiembre de este y de los próximos años. Cantar, bailar, movilizarse y defender la cuenca del Qarwarasu, al mismo tiempo;*

*8- Aceptar y agradecer la solidaridad de instituciones y ONGs que apoyan los planteamientos de las comunidades y pueblos; 9- Dejar abierta una puerta para aceptar apoyos de otras instituciones cuidándonos de que no impongan sus puntos de vista (MONTTOYA, 2015, p.21-22).*

Concluí-se que a água é um bem comum que não deve ser privatizado nem no campo nem nas cidades. Infelizmente, “frente às opções de proteger e garantir a água como um bem comum ou, de privatizá-la, o Estado peruano vai claramente à direção de privatizá-la” (MONTTOYA, 2015, p. 21). O que fica pendente, portanto, é o questionamento da tese de

desenvolvimento capitalista como única possibilidade de desenvolvimento, sem ter em conta outra proposta como a de *Allin Kawsay* ou *Suma Qamaña*, Viver Bem em quechua y aymara, que provém dos povos indígenas bolivianos e equatorianos.

### **Festa da Batata “sem Batata”**

Antigamente, usavam-se no *Pàrti* ou *Jàt jô pĩ* batatas plantadas na aldeia; hoje, para haver batatas suficientes para a festa, os Krahô precisam comprá-las nos mercados ou com produtores da região que, na maioria das vezes, os exploram. Começa a existir, dessa maneira, uma dependência cada vez mais generalizada de *pore* (dinheiro) e dos alimentos e bens industrializados da cidade.

Segundo o indigenista Fernando Schiavini (2015), isso acontece porque, com o assentamento das comunidades indígenas em locais permanentes e a consequente diminuição dos espaços de produção, a quantidade de alimentos a partir dessas atividades se reduz. As primeiras atividades afetadas são exatamente a caça e a colheita, que necessitam de maiores espaços. Desta forma, espécies e variedades ou são substituídas por outras apresentadas como mais vantajosas economicamente, ou compradas nos mercados na cidade ou com produtores da região.

Por essa mesma perspectiva, segundo Lima (2016), desde o século XIX, os Krahô sofrem com os conflitos territoriais, o crescimento das cidades ao redor, o avanço das frentes agrícola e pastoril. As consequências desse processo são sentidas na agricultura tradicional e no uso dos recursos naturais, ou seja, a diminuição da caça, da pesca e da coleta; a tendência à homogeneização das espécies cultivadas e a perda de variedades locais; a dependência acentuada do mercado; os novos padrões alimentares; etc.

O problema da falta de água está alcançando não somente os Krahô, mas também a maioria dos povos indígenas do Brasil. Em 2016, os povos indígenas Krahô, Tapuia (Goiás), Apinajé, Xerente, Karajá, Karajá de Xambioá, Krahô-Canela, Kanela (Tocantins); Pataxó Hã Hã Hã (Bahia), Guarani e Kaiowá (Mato Grosso do Sul), o Kaiapó (Pará) e as comunidades tradicionais das Quebradeiras de Coco, os Quilombolas, Ribeirinhos e Campesinos se reuniram com mais de 600 participantes na III Assembleia dos Povos Indígenas de Goiás e Tocantins, realizada em Palmas, capital do Tocantins, entre os dias 20 e 23 de junho de 2016.

Como resultado, os povos fizeram uma carta-manifesto ao presidente da República, Ministério da Justiça, Fundação Nacional do Índio (FUNAI), Ministério Público Federal (MPF) e à sociedade brasileira dizendo “não” ao Plano de Desenvolvimento Agrário (PDA)

chamado MATOPIBA, por considerá-lo um projeto de destruição e morte do Cerrado e de seus povos em grandes extensões das áreas do estado do Maranhão, Tocantins, Piauí e Bahia. Essa região é a nova fronteira agrícola do Brasil, voltada para o agronegócio, constituída basicamente por grandes proprietários de terra, com o apoio do Estado e das grandes empresas.

Segundo a carta feita pelos povos, o MATOPIBA é o projeto mais recente de uma série de outros, que vêm sendo implementados faz dezenas de anos nesse bioma, na perspectiva de imposição de uma lógica de desenvolvimento que privilegia o agronegócio e a exploração de *commodities*. Em 40 anos, o resultado foi o crescimento do desmatamento em mais de 70% da cobertura vegetal do Cerrado, a compactação e o envenenamento dos solos, provocando a diminuição das chuvas e, conseqüentemente, a seca das nascentes dos rios, ameaçando gravemente a soberania hídrica e alimentar dos povos.

Segundo Lima (2016), para eliminar os competidores que causam prejuízos às safras dos campos de cultivos homogêneos, em função das qualidades exigidas pelo mercado, faz-se uso de adubos químicos e biocidas que envenenam tudo ao redor, suprimindo a biodiversidade local. Dessa maneira, proliferam apenas as sementes resistentes aos bioquímicos, híbridas e geneticamente modificadas, patenteadas e comercializadas pelas grandes corporações multinacionais de agricultura e tecnologia: “ao fim do ciclo, resta a paisagem degradada” (LIMA, 2016, p. 374).

Os povos indígenas, em sua carta, também disseram “não” aos grandes projetos de infraestrutura, como as hidroelétricas, hidrovias, rodovias e o agronegócio das monoculturas, às irrigações, à utilização maciça de agrotóxico e à apropriação privada das sementes. Vale ressaltar que, atualmente, as terras indígenas no estado do Tocantins são “ilhas de Cerrado” em meio ao desmatamento e o que se vê nas fronteiras dessas terras são justamente grandes áreas de pastos e monoculturas.

Frente a esse processo devastador, os povos ressaltam que seu objetivo principal é contribuir com uma nova sociedade. Sociedade que respeite a Mãe Terra e a harmonia na convivência com todas as formas de vida: “Queremos oferecer nossa sabedoria e conhecimentos e nossos projetos de Viver Bem”.

Assim, pela sua importância, urgência, e para que se observe a semelhança com o caso peruano, compartilho as exigências expostas no documento final da III Assembleia dos Povos Indígenas dos estados de Goiás e Tocantins (2016):

1. A conclusão, o quanto antes, dos processos de demarcação das nossas terras tradicionais: a terra dos Kanela do Tocantins; a conclusão da

demarcação da terra indígena dos Krahô-Kanela; da terra Apinajé II/Gameleira, do povo Apinajé; e a terra do povo Krahô da aldeia Takaywrá;

2. A conclusão da revisão de limites do território do Carretão, do povo Tapuia, de Goiás;

3. A imediata demarcação, desintração e proteção da Terra Indígena Taego Awá, do povo Avá-Canoeiro;

4. Que o Congresso Nacional rejeite a Proposta de Emenda Constitucional (PEC) 215; e o Projeto de Lei (PL) 1610, que abre as terras indígenas para a exploração da mineração, dentre outros que buscam retirar nossos direitos constitucionais;

5. Que o Congresso Nacional archive a PEC 65/2012, que flexibiliza o licenciamento ambiental. Repudiamos as manobras que colocam os interesses do agronegócio e do latifúndio acima da Vida e desrespeitam a Constituição Federal que, no seu artigo 225, garante o direito a ter um meio ambiente saudável para todos;

6. Que sejam realizadas Audiências Públicas para debater o PDA MATOPIBA e os possíveis impactos e interferências deste programa no bioma Cerrado e nos territórios indígenas, quilombolas e nas demais comunidades camponesas e rurais, e que seja garantida ampla participação destes movimentos;

7. Que o Governo Federal cancele o programa PDA MATOPIBA e os órgãos competentes embarguem todos os projetos relacionados a ele em andamento nos estados do Maranhão, Tocantins, Piauí e Bahia;

8. O cumprimento da legislação brasileira e internacional, por exemplo, os Estudos e Relatórios de Impacto Ambiental (EIA/RIMA) e a Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT), em relação a todos os projetos considerados impactantes, que envolvem desmatamento, uso de agrotóxicos, hidrelétricas, mineração, indústria madeireira, hidrovias e qualquer alteração nos nossos modos de vida tradicionais;

9. Que seja realizado (com urgência) o julgamento da Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADIN) 5312 do Projeto de Lei (PL) estadual 2.713/2013, que dispensa o licenciamento ambiental das atividades agrossilvipastoris, que integram lavoura, pecuária e floresta, empreendimentos impactantes do agronegócio;

10. Que o Ministro Teori Zavascki do Supremo Tribunal Federal, relator da ADI 5312, julgue o quanto antes a liminar que questiona a Lei 2713/2013, do estado do Tocantins.

11. Que, conforme preconiza os Art. 231 e 232 da CF, seja efetivada com urgência a Fiscalização e Proteção dos Territórios Indígenas, literalmente abandonados pelo Estado brasileiro;

12. Que seja feita uma auditoria no Distrito Especial de Saúde Indígena (Dsei) de Tocantins.

13. A melhoria na atenção à saúde indígena dos povos indígenas de Goiás e Tocantins; e que seja respeitada a nossa relação com nossos familiares falecidos, sem que seja rompido o vínculo com seu povo, respeitando nossa diversidade cultural;

14. Que seja abandonada de uma vez por todas a criação do Instituto Nacional de Saúde Indígena (Insi), que significa a privatização da saúde indígena; e o fim do controle social da Política de Atenção à Saúde Indígena;

15. Que as Secretarias Estaduais de Educação (Seduc) respeitem o nosso direito à uma educação diferenciada e de qualidade, respeitando a forma organizacional e cultural de cada povo indígena; e que sejam cumpridas todas as nossas demandas na melhoria da educação escolar indígena;

16. Que a Universidade Federal do Tocantins (UFT) explique como foi firmado o convênio com o PDA MATOPIBA, através do qual foi criado o Instituto do Matopiba nesta universidade. Queremos saber: “quais são as bases deste acordo” e “como este convênio e este instituto irão contribuir na proteção do Cerrado e dos territórios indígenas, quilombolas e das comunidades tradicionais”.

Os povos também exigem uma rigorosa apuração e punição dos assassinos de seus líderes e responsabilizam o Estado brasileiro pelo processo de violência e genocídio contra os líderes indígenas no estado do Mato Grosso do Sul, especialmente os Guarani e Kaiowá. Por fim, eles convocam a sociedade brasileira, como fez Rodrigo Montoya com a sociedade peruana, a lutar junto deles na defesa dos direitos indígenas duramente conquistados, na defesa da vida e do planeta Terra e por toda a construção de uma sociedade mais justa, democrática e plural.

Ao final, concluo que a partir das festas e rituais, por meio dos *hôxwa* e dos *llamichu*, é possível observar o horizonte comunitário e as subjetividades coletivas que sobreviveram às propostas coloniais que tinham como objetivo extirpar suas idolatrias, convencê-los de sua barbaridade, selvagerismo e de que eles não tinham deuses, mas simplesmente diabos e demônios. Assim, por sua força, resistência e sobrevivência, pode-se dizer que as festas citadas não correm o risco de desaparecer, graças também a uma tendência orientada das comunidades a partir de sua reprodução e desenvolvimento relativamente autônomo.

Finalmente, como os Krahô, também os dirigentes andinos descobriram que a defesa dos recursos naturais deve ser ao mesmo tempo uma defesa das culturas, línguas e identidades dos povos. Porém, para que se tenha uma Festa da Água “com água” e uma Festa da Batata “com batata”, ou seja, para que os recursos naturais não sejam privatizados por completo e cheguem a ser um dia meramente ficcionais, ornamentais, fazendo parte apenas do passado, estou de acordo com Montoya quando argumenta que é necessário iniciar, aparecer no horizonte peruano, e estendo ao horizonte brasileiro, uma organização política indígena. É

necessário seguir o caminho e exemplo de nossas irmãs e irmãos bolivianos, equatorianos e mexicanos, desestabilizando assim o “chão terraplanado do colonizador que se permite mover sem permissão e nunca tropeçar” (LEPECKI, 2003, p.8), para que se dance, se jogue, se ria, brinque, cante e lute o problema do equilíbrio nada firme ou liso da história.

Concluo este capítulo “atenta e forte”, por ter corroborado com a denúncia das injustiças que os povos indígenas (não apenas Krahô e Quechua) vem sofrendo ao longo de centenas de anos e na atualidade. Como salientou Bolognesi (2019), na sua fala durante a defesa desta tese, os ritos e os mitos, por decorrência, seus atores e atrizes sociais, estão devidamente imbricados na materialidade da vida e da existência. O sentido dos ritos emana das necessidades fundamentais, com vistas a evitar e combater a fome e, com isso, afirmar a continuidade e a preservação dos povos: para os Krahô, o alimento, simbolizado na batata e na abóbora; para os de Puquio, a água, que trará alimento.

Assim, derivado dessa materialidade do mito e do rito, tem-se o sentido da resistência política e social, na época atual. Para os indígenas brasileiros, o avanço da devastação das matas e a ampliação das fronteiras da agropecuária; para os peruanos, a destruição das riquezas naturais, levadas adiante pela mineração. Em ambos os processos nota-se a expansão selvagem do capitalismo - ainda primitivo, na categorização de Karl Marx - com a devida conivência de autoridades governamentais, que dão as costas às leis. No Brasil, no presente momento histórico, líderes indígenas, quilombolas, do Movimento Sem Terra (MST), etc. têm sido assassinados/as. O fogo se alastra e avança sobre a Amazônia, o Pantanal e o Cerrado. A extração de minerais avança, aqui e no Peru, com métodos extrativistas que poluem e destroem a natureza, além de provocar acidentes irreparáveis, como os da Vale do Rio Doce, com a conivência das autoridades judiciais.

Ao final, foi possível conhecer na prática, a partir da comicidade e ludicidade, a função social dos cômicos/as rituais, em especial os *hôxwa* e os *llamichu*, ou seja, suas respostas à barbárie e a maneira como corroboram com as lutas sociais. Bem como exercitar a paródia, a crítica e a liberdade de expressão, trazendo o jogo também para o dia a dia dos/as participantes, suas lutas internas e externas. Inspirado nos modos de ser e existir Krahô e Quechua, este tópico também trouxe o divertir e o alegrar, o emascarar-se para revelar-se; o tato e a troca na prática das pinturas corporais indígenas, seus significados, cores, produção da tinta e o pintar-se, a si e ao colega, mutuamente.

## 7 JOGOS PARA EXERCITAR A IMPROVISAÇÃO COM CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA E CRIAÇÃO DE CENAS

### 7.1 ÁGUA-RITUAL

**Descrição:** Neste jogo se explora a qualidade cotidiana, ritual e “sagrada” da água através da improvisação de cenas. Forme grupos com os/as participantes e indique que eles/as improvisem uma cena, estimulados pelas seguintes situações:

- Um batizado
- Uma limpeza de *acequias*
- Indígenas lavando roupa no rio
- Tomando banho de rio
- Pescando no rio
- Preparando *chicha* de *jora*<sup>38</sup>
- Cozinhando batata-doce

**Criação do jogo:** Este jogo retirei do livro: *Ukukus: Desde las Nieves del Ausangate- Taller de Juego Teatral* (2015, p. 56-57), escrito por Ana Correa, Débora Correa e Augusto Casafranca, do Grupo Cultural Yuyachkani. Modifiquei e acrescentei algumas situações. Vale ressaltar que o jogo faz parte da seção do livro chamada *El vínculo del ukuku com el agua*, meu objetivo ao trazer este jogo é compartilhar o vínculo dos *llamichu*, dos *hôxwa*, bem como o de suas comunidades com a água.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Reforçar o significado e a função da água na (s) nossa (s) cultura (s), nas culturas indígenas brasileiras e nas culturas andinas peruanas.

---

<sup>38</sup> 3 A *chicha* de *jora* é uma bebida ritual, festiva, preparada com o milho de *jora*. Trata-se da bebida mais servida na *Sequia Tusuy* (Festa da Água) e é considerada a bebida preferida da nobreza Inca. No Peru existem mais de 50 variedades de milho, são diversas formas, cores, tamanhos e texturas. Seguem os ingredientes: 1 kg de milho de *jora*, ½ kg de açúcar mascavo, 1 pedaço de rapadura e 3 litros de água. Preparação: Mergulhe a *jora* em água morna por meia hora. Em seguida, troque a água e deixe de molho por mais meia hora. Coe o milho de *jora* e coloque-o a ferver em 3 litros de água em fogo baixo por 8 horas mexendo constantemente. Ao ferver não deixe reduzir a quantidade, adicione água morna para manter o nível. Adicione o açúcar e a rapadura até que tudo se dissolva e espere a bebida esfriar. Coloque a *chicha* em panelas de barro e proteja-as com peneiras através das quais ela filtra o ar. Deixe a *chicha* em repouso por oito dias, no final remova a espuma, coe os sedimentos e sirva.

## 7.2 SIGA O MESTRE HÔXWA

**Descrição:** Faça uma grande roda. O/a primeiro/a participante a entrar caminhando em círculo é o/a líder, ele deve personificar um legume, uma verdura ou uma fruta, cinco participantes entram no jogo, em fila, atrás do líder.

**Instrução:** Pode acontecer de uma pessoa entrar atrás do líder, personificando outro legume, fruta, etc, ou apenas parodiando, imitando e exagerando o corpo do líder, mesmo sem saber qual legume, fruta, etc, ele está personificando. O/a mediador/a deve estimular as improvisações, dar ideias e permitir que o processo criativo aconteça livremente.

**Criação do Jogo:** No I Encontro Internacional de Comicidade Ritual de Cataguases/MG, que aconteceu entre os dias 9 e 11 de dezembro de 2013, produzido e organizado por mim, Ismael Ahpracti Krahô recriou a “brincadeira” que acontece na aldeia ao redor da fogueira com alguns dos participantes do encontro<sup>39</sup>. Primeiro ele entrou sozinho no círculo criado a sua volta pelos palhaços/as do encontro com seu maracá. Depois convidou algumas pessoas a circular com ele ao redor da roda, improvisando situações, movimentos e trocas com o público. A brincadeira continuou e outros/as palhaços/as acompanharam Ahpracti como fazem os *hôxwa* na aldeia. Diante desses momentos, tanto os que vivenciei na aldeia quanto os que vivenciei no encontro de palhaços/as na cidade, criei este jogo, se trata de brincar seguindo um líder-planta.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** Relembre aos/às participantes que o *hôxwa* é a abóbora e que no ritual eles personificam a abóbora e também outros frutos da roça, como a mandioca e o milho. Sobre a relação entre o líder *hôxwa* e os outros *hôxwa*, veja o texto *Palhaços na Aldeia (Hôxwa)* (2014) do *hôxwa* Mário Ahkôhxê Krahô:

No dia em que os palhaços Krahô brincam, começa uma festa que chama festa da batata. Antes dos palhaços brincarem, as mães deles vão juntar galhos secos para fazerem fogueira no meio do pátio. Um dos Hôxwa mais velho vai ser o chefe ele é como o mestre, e organiza todos os outros palhaços para brincar e explica quem vai à frente e quem vai atrás e quem fica com o maracá. Aquele que vai com maracá, vai ficar perto do fogo, tocando o maracá. Aqui os *Hôxwa* brincam na festa da batata, depois que jogam as batatas é no final da festa. Eu também sou um dos palhaços da aldeia, todos nós nos reunimos na casa do Senhor Ismael que é o mais velho

---

<sup>39</sup> A descrição detalhada da participação de Ismael Ahpracti Krahô nos dias deste encontro se encontra na minha dissertação de mestrado, que pode ser acessada pelo link: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/17916>.

e que nos pinta. A brincadeira dos *Hôxwa* começa mais ou menos as cinco e meia da tarde e vai até a noite onde eles ficam fazendo mímicas bem engraçadas e toda comunidade fica em volta assistindo com muita alegria e animação com a fogueira acesa. Essa brincadeira do palhaço acontece todo ano durante a festa da batata, sempre termina assim com as brincadeiras em volta da fogueira. É uma festa muito importante para o povo Krahô, sempre vem pessoas de outras aldeias para participar (Ahkôhxê Krahô in ALBUQUERQUE, 2014c, p. 69, grifo meu).

É importante compartilhar com os/as participantes que o *hôxwa* atua com o corpo e com a capacidade de ver o mundo às avessas. Contudo, a imitação é feita à maneira do *hôxwa* que está aprendendo, em outras palavras, cada *hôxwa* imprime no seu corpo a brincadeira e imprime à brincadeira suas próprias características. No jogo, os/as participantes devem fazer o mesmo, cada um terá a liberdade para personificar uma planta, uma fruta, brincar com esse corpo em diálogo com o público e com os que estão na roda brincando também.

**Objetivos pedagógicos de ensino de teatro:** As improvisações usadas nesse jogo viraram números que foram utilizados na *Mostra de Trabalho-Aula Interativa* com a turma do curso de Licenciatura em Teatro da UFBA, na disciplina Metodologia do Ensino do Teatro, em 2014. O grande desafio de reproduzir e ensaiar os números criados e, posteriormente, apresentá-los com a presença do público a partir da improvisação foi conseguir manter o mesmo frescor, o mesmo estado de jogo, quando vivenciado pela primeira vez. Como apresentar e trocar com o público de maneira espontânea, como se fosse a primeira vez, com o mesmo espírito de brincadeira e divertimento que foram vivenciados na improvisação?

### **Comentários:**

Simplesmente apareceu a imagem de um pé de feijão na minha cabeça (DANY, abril de 2014).

No último exercício em roda, onde um componente circulava dentro da roda, imaginei que Dany estava simulando uma cenoura caminhando. Entrei no jogo dele, pois, o som que o mesmo estava produzindo foi bastante sugestivo. Nesta circunstância, encontramos juntos, talvez, um novo caminho para jogar (o que foi bastante engraçado para mim). Dialogamos a todo o momento sem deixar de perceber o outro, além de criar uma expectativa e interesse em quem estava assistindo (Marcos Leonardo, abril de 2014).

Quando o Dany adentrou na roda pensei numa mandioca agarrada ao galho, pela expressão de seu corpo que ansiava ser arrancado por aqueles que sabem o valor de um alimento. (...) Ao Fabrícia se aproximar de mim, visualizei uma abóbora madura, pela sequência do corpo dela, que me puxou, levando-me a criar no meu corpo a história de uma folha que não aceitava desprender-se de seu fruto. No início fiquei nervosa, mas depois relaxei, pois, me lembrei do vídeo de quando Ismael Ahpracti estava indo ao rio, e ao descer para se banhar todos riam dele, pela expressão em seu rosto e corpo,

ele estava ali para se divertir e a simples ação de alguém que vira o corpo se tornava engraçada, porque ele acreditava no que fazia. Então, em mente, eu comecei a repetir várias vezes: onde está a festa? (MARIA DAMARES, abril de 2014).

Neste jogo improvisei pensando no movimento da moita de aipim/mandioca em dia de ventania. Um movimento partia de uma ondulação da coluna associada a uma caminhada em três tempos, também tentei manter uma máscara facial e o olhar direcionado as pessoas da roda; seguiram-me na improvisação Damaris e Daniel, apropriando-se dos movimentos e ritmos. Passamos a estabelecer uma relação entre as “personagens”, nos comunicando pelo olhar, depois, estimulada pela professora Ana Carolina, introduzi um som que os outros participantes no improvisado adotaram e passou também a constituir parte de nossa comunicação – um som agudinho, ternário, um “mimimi”. Juntos, caminhávamos pelo círculo, aproximando-nos das pessoas, cheirando, dançando... Um ponto engraçado ocorreu quando, por cansaço, o grupo perdeu força, energia e para estimular a continuidade do uso do “mimimi”, com tom de fala, reprovando-me, os cômicos atrás de mim diziam: “- Mi-mi-miiiiii! Mimi, mi, mimimi!”. Como se brigassem, todos juntos, atrás de mim, cantando o “mimimi”! Muito cômico! Seres inexistentes, com um dialeto inexistente, comunicando-se a nível humano! As reações emotivas dos seres também estão dentro de uma humanidade e os seres respondem com chorinho, bicos e caretas mal-criadas (FABRÍCIA, abril de 2014).

Na improvisação com o Mércio, eu entrei no jogo primeiramente pra ajudar um amigo, eu sei o quanto ele “sofre” fazendo coisas em que tem que se expor tanto. Quando entramos na faculdade compartilhávamos dessa timidez, eu não gosto muito de falar, prefiro observar e até escrever do que falar. Mas em questão da cena, jogos, principalmente que não usam fala, eu gosto muito e me jogo. Então entrei no jogo para incentivá-lo também a se jogar. Mas eu também me sentia tímida ao fazer o jogo, apesar de querer me jogar por isso, naturalmente surgiram esses movimentos que eram como espécie de defesa natural minha, porque eu estava sendo observada. As pessoas olhavam para mim e a professora também pedia para olhar para as pessoas, isso era realmente difícil. Então, naturalmente surgiu a coisa de dar o susto, como uma defesa mesmo àqueles olhares, porque pra mim também era difícil. Mas no fim deu tudo certo, é interessante ver como nosso corpo reage ao que estamos sentindo e propõe coisas. Os movimentos que fiz não foram pensados, foram naturais. (...) Foi realmente muito legal (DADIELI, 24 de abril de 2014).

Essa dinâmica foi interessante, mas em dados momentos não fluiu de forma bacana, isso aconteceu pelo fato de que a pessoa que estava imitando o vegetal, estava mais preocupado em fazer graça do que brincar e arriscar no jogo, fizemos uma discussão sobre o assunto e encerramos aí o nosso dia (FELIPE, 10 de abril de 2014).

### 7.3 NACIREMA 1: CORPO-TEXTO

**Descrição:** Projete o texto Nacirema (encontra-se no anexo), do autor Horace Minner (1956), na parede através de um aparelho *data-show* ou imprima o texto em letras

grandes. Peça aos/às participantes para se espalharem pelo espaço. Explique que eles/as devem se inspirar na leitura que será feita em voz alta, e realizar movimentos que podem ou não ser acompanhados por um som. No final, peça para que eles se deitem ao chão e, de olhos fechados, falem em voz alta frases, palavras que lembram do texto, anote.

**Instrução:** O objetivo é tornar o jogo cada vez mais orgânico. Se aparecem dois estímulos, movimentos distintos, o grupo deve, sem conversar, escolher um movimento e repeti-lo ou algumas pessoas repetem um movimento e outro grupo, o outro. Para combinar a leitura em voz alta diga ao participante que iniciará a leitura que ele irá escolher o próximo participante para continuar a leitura quando ele finalizar o parágrafo e assim sucessivamente.

**Criação do jogo:** Esse texto me foi apresentado pela minha amiga, dançarina e antropóloga, Daniela Botero Marulanda. Encantei-me com o texto e mais ainda com a revelação que ela fez desta leitura ao final da mesma, que você descobrirá à frente. Fiquei pensando em uma maneira de mediar uma leitura do texto desde o corpo, experimentei. Antes dos comentários, compartilho as palavras e frases que foram ditas pelos/as educandos/as do curso de Licenciatura em Teatro da UFBA (2014.1), na disciplina Metodologia do Ensino do Teatro.

Magia...mais; Curandeiro religioso; Fazer retroceder; Os dentes continuavam sendo deteriorados; Transformar pessoas grandes em magras; Agulhas nos dentes, mágicas enfiadas nos corpos; Caixa mágica; Peitos grandes peitos pequenos; Nacirema; As mães eram acusadas de amaldiçoar seus filhos.

### **Comentário:**

Durante o exercício prático de leitura proposto pela professora, alguns fragmentos me causaram estranhamento e confusão. Mais adiante pude perceber que toda aquela narração estava, na verdade, revelando nossos hábitos cotidianos, só que por um olhar diferente. O estímulo do texto para a realização das ações corporais em conjunto, aconteceram de forma muito subjetiva. Visualmente falando, as imagens formadas com as mudanças de movimentos em conjunto, ao mesmo tempo em que ativava o corpo para o aquecimento e presença, ligava-se de alguma forma ao conteúdo do texto lido. Ou seja, uma abordagem diferenciada de uma leitura que realmente foge do convencional e cansativo. Vemos então um grande potencial metodológico nessa prática (MARCOS LEONARDO, março de 2014).

## **7.4 NACIREMA 2: IMAGENS E FOTO**

**Descrição:** Antes de o jogo iniciar peça aos/as participantes para escolher 4 das várias frases ditas por eles/as e anotadas por você no jogo anterior. Peça aos/às participantes

para caminharem pelo espaço. Ao ouvirem uma palma, diga para eles formarem duplas. Peça para eles caminharem novamente e, ao ouvirem uma palma, que formem trios. Um participante do trio vira líder e guia os outros dois participantes com o dedo indicador. Nesse momento, leia uma das 4 frases em voz alta. Os/as estimule a utilizar o nível alto, médio e baixo. Ao ouvir uma palma eles devem “congelar” o movimento e guardar minuciosamente essa posição que será chamada de Imagem 1. Na sequência construa com eles a Imagem 2 (leia a frase 2) e a Imagem 3 (leia a frase 3). Ao final será feita a Foto 1 com todo o grupo (leia a frase 4). Na sequência, os/as participantes devem executar as imagens e a foto correspondente, no local correto, segundo a sua indicação, por exemplo: Imagem 1 (forma-se rapidamente a Imagem 1)/ Imagem 2 (forma-se rapidamente a Imagem 2)/Foto 1 (idem)/ Imagem 3 (idem)/ Imagem 2 (idem), etc.

Frases escolhidas e utilizadas na turma do curso de Licenciatura em Teatro da UFBA (2016.1), na disciplina Metodologia do Ensino do Teatro:

Frase para Imagem 1: Os dentes continuavam sendo deteriorados

Frase para a Imagem 2: Caixa Mágica

Frase para a Imagem 3: Peitos grandes e peitos pequenos

Frase para a Foto 1: As mães eram acusadas de amaldiçoar seus filhos

**Instrução:** Depois de prontas, no momento de reproduzir as imagens e a foto, estimule os participantes a executá-las o mais rápido possível. A ideia é causar desequilíbrio, vulnerabilidade, descontração, erro, caos, risos, divertimento e atenção.

**Criação do Jogo:** Vivenciei esse jogo em uma das aulas que tive com o palhaço holandês Eric de Bont, em março de 2010, no NCI. Trata-se de um jogo de aquecimento, eu o transformei em jogo improvisacional para criação de cena acrescentando as frases do Jogo Nacirema. No caso da Foto 1, Bont pediu que criássemos coletivamente a foto mais ridícula do mundo, substituí essa instrução também por uma frase.

### **Comentários:**

Cada imagem e foto poderiam fazer surgir cenas muito interessantes, cenas cômicas muito potentes. Como exemplo, posso citar duas líderes, Danieli e Taís na Imagem 3 (peitos grande e peitos pequenos). Ambas as líderes colocaram seus dedos que serviam de guia para os outros integrantes do trio na direção dos seus seios, ou seja, as duas apontavam para si mesmas, ambas com superioridade. Quando a sala se entreolhou, e viram a Imagem 3 de cada grupo, todos riram. Pois a mesma imagem havia sido feita, sem ninguém combinar nada. Entretanto, mesma imagem, mas, realizada por pessoas diferentes, uma das líderes (Dadieli) era pequenina, baixinha, seios pequenos,

entretanto seu corpo mostrava superioridade a outra era alta, com seios fartos, seu olhar era irônico, como quem diz: “olhem e admirem”. Trataram-se, no primeiro caso, de uma “fragilidade” que se transformou numa potencialidade cômica e nas duas imagens juntas, a potencialidade dos contrastes. Outro detalhe interessante, na Foto, os educandos fizeram uma imagem parecida com a do filme “Hotxuá”, quando Ahpracti parodiando uma mulher, dá a luz a uma criança. Nessa improvisação em sala, mais uma vez eles utilizaram o corpo como potencialidade para o riso, os pais eram bem pequenos, magrinhos e a “criança” era alta, robusta, o que causou o riso de todos, quando eu os convidava um por um, para verem a maravilhosa foto que tinham feito.” (FABRÍCIA, março de 2014).

### 7.5 NACIREMA 3: IMPROVISANDO COM O TEMA

**Descrição:** Divida os/as participantes em dois grupos. Cada grupo tem 10 minutos para improvisar uma cena usando de estímulo uma das frases do jogo Nacirema 1: corpo-texto ou do jogo Nacirema 2: imagens e foto.

**Instrução:** Trata-se de uma acumulação sensível, tudo que foi vivenciado pelos participantes nos jogos anteriores pode ser utilizado na criação dessa cena.

**Criação do Jogo:** Pensei nesse jogo para potencializar e encadear a sequência de jogos que têm como objetivo a criação dramática e de cenas.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** As reflexões sobre esse texto apresenta uma descrição “distanciada” de hábitos de uma população que causa estranhamento, perplexidade e algum divertimento aos leitores de primeira viagem, são um caminho bem interessante para se falar sobre perspectivismo ameríndio ou multinaturalista<sup>40</sup>. Para tanto, diga aos/as participantes que existe um mistério sobre o texto e deixe que eles/elas tentem descobrir. Escreva a palavra Nacirema no quadro ou em um cartaz para ajudar. Se ninguém descobrir, diga que Nacirema é *American* (Americano) ao contrário e que esse texto, em realidade, descreve as nossas próprias práticas com o nosso corpo, como o fazer a barba masculino, o secador de cabelo feminino, as plásticas, etc. Trata-se de destacar que, quando julgamos outras culturas, esquecemos-nos de observar como nossas práticas podem provocar

---

<sup>40</sup> Segundo Viveiros de Castro e Déborah Danowski (2014) não devemos confundir relativismo cultural com perspectivismo ameríndio ou multinaturalismo. O relativismo cultural divulgado pela ideologia dominante é meramente a ideia de que existem várias opiniões sobre o mundo, o universo ou a “realidade”, onde o mundo é uma coisa só. Entre essas opiniões, há uma considerada certa, a verdade científica, o restante é “cultura”, superstição, visões exóticas de gente que vive “fora da realidade”. Em relação a essa gente, podemos até mostrar um pouco de tolerância (afinal, são opiniões, visões de mundo, devemos ser multiculturalistas). Oposto a este pensamento está o perspectivismo ameríndio ou multinaturalista, trata-se de considerar muitas visões de um só mundo e não de visões de mundo. Mundos compostos de uma multiplicidade de visões, onde cada ser, cada elemento do mundo é uma visão no mundo, do mundo, é mundo.

espanto quando observadas de fora e analisadas sem que se considere o significado delas em determinado contexto social. Essa sequência de jogos tem como objetivos propiciar ao/à participante assimilar a ideia de diversidade cultural como algo constitutivo das sociedades humanas e refletir sobre o respeito à diferença, refletir sobre as nossas culturas.

### **Comentário:**

O meu grupo fez o da caixinha e foi além de tudo divertido, usamos o ritmo e o nosso corpo pra expressar. Na improvisação da caixinha nós tínhamos começado com a ideia de fazer sons de música, foi então que Felipe deu ideia desses sons saírem da caixinha. Cada um inventou o seu som, preferimos colocar sons conhecidos, populares, que logo o ouvinte identifica o ritmo. Como a caixa era mágica, preferimos pôr um suspense na entrada para o que vai ser revelado, além do fato de estar sempre protegendo sua caixinha dando uma enorme importância a ela. (...) O “iiiihh” (como se fosse não gostei) que era uma fala, um som, passou a fazer parte de forma natural da improvisação e passou a também ser a deixa de saída de um e a entrada do outro. A partir de brincadeiras que já existiam na sala, os meninos me deixaram para o final com o arrocha, por eu brincar na sala bastante com o ritmo, e que a gente sabia que iria trazer logo o riso da nossa plateia. Realmente a improvisação da caixinha nos surpreendeu, quando ensaiamos achávamos que estava mesmo muito legal, era simples, estava muito ligada e tinha todo um sentido, pelo menos para nós enquanto fazíamos. A ideia era acreditar naquela caixinha: ela existe e o som dela é o melhor do mundo (mesmo tendo o desprezo na improvisação, pelo “iiiihh”). Na hora do Mércio, como ele não queria ficar muito tempo cantando nós adiantamos o “iiiihh” e acrescentamos o riso que também ficou bom, para aperfeiçoar a ideia de que os sons até ali não estavam agradando, somente o último iria contagiar a todos. No final percebemos como ficou boa a improvisação, talvez porque acreditamos muito no que estávamos fazendo, além de tudo nos divertimos. Para mim foi muito bom fazer, tem coisas que nós sabemos que não podemos fazer em sala, em aula, algumas disciplinas realmente não permitem, e poder colocar uma brincadeira que já era nossa em cena é muito bom. A nossa improvisação fazer parte da célula [demonstração de trabalho-aula interativa] foi melhor ainda, e eu realmente não tinha pensado antes de ver como encaixou muito bem. Era um ótimo início, começa com todo aquele suspense, sem fala, só com sons, deu muito certo, só mudou o final que entrou com a música do ritual, outra sacada muito boa, para fazer o link com o que viria, e uma responsabilidade grande, mas que fiz com muito gosto, de puxar a música do ritual, do mesmo modo que acreditava naquele arrocha, acreditei nessa música com foco no que viria, na “missão” que tínhamos a seguir (DADIELI, março de 2014).

## **7.6 PIRUCHA SOMÁTICA**

**Descrição:** Peça aos/às participantes para se espalharem pelo espaço. Pesquise na internet, encontre e coloque a música da *Sequia Tusuy*. Fale para os/as participantes movimentarem diferentes partes do corpo ao ritmo da música, de forma independente: pés,

mãos, cabeça, cintura, etc. Na sequência peça para cada participante escolher e explorar a parte do corpo que ele mais se divertiu ao movimentar. Faça uma grande roda. Cada participante deve ir ao centro e movimentar o corpo ao ritmo da música, mostrando, dando ênfase a parte do corpo escolhida. O restante dos participantes permanece no círculo e deve imitar e se movimentar com/como o/a colega. A *Pirucha* somática termina quando todos/as forem ao centro, ou seja, quando todos/as se movimentarem colocando em evidência a parte do corpo escolhida.

**Instrução:** Coloque as máscaras dos *llamichu* ao redor da roda e permita que o/a participante a use, caso deseje, no momento de ir ao centro mostrar seus movimentos corporais, dando ênfase a parte do corpo escolhida. Ao final, mostre aos/às participantes imagens, fotos e vídeos da *Sequia Pirucha*, dançada em Puquio. Para a criação de coreografia, peça para os/as participantes selecionarem três movimentos diferentes com a parte do corpo escolhida. Em seguida, repetir os três movimentos. Essa sequência poderá ser desenvolvida individualmente ou coletivamente.

**Criação do Jogo:** Inspirei-me no trabalho da professora e pesquisadora Neila Cristina Baldi (2017), intitulado *Por um Balé Somático: Cartas sobre o aprenderensinar balé clássico por meio das abordagens de Béziers e Laban/ Bartenieff e do Construtivismo Pós-Piagetiano*. A *Pirucha*, o baile ou sapateio presente na *Sequia Tusuy*, tanto me impressionaram que, quando voltei do Peru, eu queria mediar e acrescentar a *Pirucha* nessa sequência de jogos, mas como? Sem dúvidas, pela via somática! De um balé somático de Neila por uma *Pirucha* somática de Ana Carolina.

**Variação:** Na aula com os/as estudantes de filosofia da UFT, um estudante perguntou: “Professora na hora de ir ao centro posso usar a máscara do *llamichu*?”. Até o momento as máscaras estavam guardadas na minha mochila, por que os *llamichu* não fazem presença na *Pirucha*, momento específico da *Sequia Tusuy* em Puquio. Pensei e, claro, disse sim ao estudante e por isso acrescentei ao jogo o ato de colocar as máscaras ao redor da roda. Aqui a história se repete e as máscaras cumprem uma função pedagógica, lembra que eu relatei que os/as participantes mais tímidos topavam participar dos jogos e se divertiam quando usavam as máscaras? Muitos compartilharam seus movimentos sem a máscara, mas a maioria, por timidez ou para se divertir, desejou e colocou as máscaras.

**O que se pretende revelar sobre as culturas indígenas:** A *Sequia Pirucha*, Baile ou *Sequia Tusuy* é o ponto de maior intensidade de alegria na *Sequia Tusuy* (Festa da Água).

Observe que à dança inclusive se dá o nome da própria festa. Cumpridas as responsabilidades espirituais, a *Sequia Pirucha* anuncia a todos que é chegada a hora de *bailar*, sapatear. Baila-se a Pirucha durante toda a noite do terceiro dia festa, no quarto, quinto e sexto e último dia quando acontece o *Despacho* (Despedida). Mais detalhes sobre a dança se encontram no corpo da pesquisa.

**Objetivos pedagógicos de ensino de teatro:** Articuladas desde o fim do século XIX e ao longo do século XX, as abordagens somáticas são, oriundas da pesquisa de pioneiros/as envolvidos/as com áreas diversas de conhecimento como as artes cênicas, educação corporal, física, fisioterapia, terapia ocupacional, etc. Um exemplo brasileiro são os procedimentos somáticos na dança de Klauss Vianna, o artista tornou-se um difusor da ideia de um intérprete que também é criador, ou seja, um sistema de educação e preparação corporal, de orientação somática, que propõe ao dançarino a observação, a leitura e a tradução das motivações, dos sentidos, das forças internas do gesto em dança. A ideia de soma envolve a primeira pessoa, assim o cruzamento soma-corpo resgata o olhar do próprio dançarino, sujeito-soma. Ao final, pensar a educação somática para a construção de um corpo cênico e na formação do artista da dança contemporânea significa buscar maneiras de fazer teatro e dança reinventando ou transformando códigos e padrões corporais de organização teatral e coreográfica, onde a criação se transforma em pesquisa de movimento.

#### **Comentários:**

A aula foi de tirar o fôlego literalmente no sentido de suar muito, desidratar o corpo de tanto suar...ufa! A música foi fundamental para sincronizar a energia dos corpos (QUELEN, 5 de setembro de 2017).

Que aula maravilhosa, o começo bastante cansativo em dar o movimento e pegar o movimento do próximo, sem parar e depois com os *llamichus* te provocando. Foi muito bom por que te provoca, te empolga também a fazer um movimento para que ele exagere (...) (JHÉSSICA, 5 de outubro de 2017).

#### **7.6.1 Saída da Pirucha, Pirucha Tusuy e Despacho**

Segui até a casa do *cargonte* Rosalino. Devolvi emocionada, com abraço e afeto a vestimenta para a senhora Nemésia. Durante toda a *aylla* eu nem lembrei de câmera e filmadora que estavam na minha mochila que deixei com Ilizarbe para que eu pudesse bailar. Mais tarde, Jorge Tincopa nos convidou para seguir até a casa do senhor *awki* Miguel Rivera Canales, onde aconteceria a saída da *Pirucha*. Ali, ouvindo uma canção, me vi em lágrimas, mesmo sem eu saber o que dizia a letra, escrita e cantada em quechua. Água cristalina ... água cristalina ... (Diário, 13 de agosto de 2016).

No começo da noite acontece a saída da *Pirucha*, normalmente da casa de cada

*cargonte/a* até a rua central de cada *ayllu* onde se inicia o que a comunidade chama de *Sequia Tusuy*, Baile ou *Sequia Pirucha*. Na casa do senhor *awki* Miguel Rivera Canales uma música em quechua era entoada de maneira emocionada por uma mulher em tom agudíssimo, as pessoas choravam e sorriam ao ouvir a canção que teve, em seu final, aplausos afetuosos de todos/as os presentes. A música foi criada especialmente para a família do senhor *awki* e para este momento específico, a saída da *Pirucha*.

<i>Agua Cristalina</i>	<i>Agua Cristalina</i>	Água Cristalina
<i>Pedro Urqu agua cristalina, Pichqachurita sirvikuaq kasqanki Pedro Urqu agua cristalina, Pichqachurita sirvikuaq kasqanki Chaynasa ñuqapas sirvikullachkani kawsasqachallayta barriochallayta Chaynasa ñuqapas sirvikullachkani barriochallayta, llaqtaypihiñataq (BIS)</i>	<i>Cerro Pedro de aguas cristalinas, tú quien sirves a Pichqachuri Cerro Pedro de aguas cristalinas, tú quien sirves a Pichqachuri De esa manera también te serviré mientras viva barrio querido De esa manera también te serviré mientras viva barrio querido, mi pueblo querido (BIS)</i>	<i>Cerro Pedro de águas cristalinas, você que serve a Pichqachuri Cerro Pedro de águas cristalinas, você que serve a Pichqachuri Dessa maneira também servirei a você enquanto viva bairro querido Dessa maneira também servirei a você enquanto viva bairro querido, meu povoado querido (BIS)</i>
<i>Miguel Rivera sequia alcaldillay sumaqchallata punchuyta tukunki Paulina Mori sequia alcaldillay sumaqchallata llikllayta tukunki Chaypicha, chaypicha yachaykamullanki tukuylla sirviyta uchuyta qatunta Chaypicha, chaypicha yachaykamullanki tukuylla sirviyta uchuyta qatunta (BIS)</i>	<i>Miguel Rivera alcalde de cequia terminarás de hacer mi poncho muy bonito Paulina Mori alcalde de cequia terminarás de hacer mi manta muy bonita De esa manera aprenderás a servir a todos, grandes y chicos De esa manera aprenderás a servir a todos, grandes y chicos (BIS)</i>	<i>Miguel Rivera prefeito de cequia, você terminará de fazer meu poncho muito bonito Paulina Mori prefeito de cequia, você terminará de fazer meu cobertor muito bonito Dessa forma, você aprenderá a servir a todos, adultos e crianças Dessa forma, você aprenderá a servir a todos, adultos e crianças (BIS)</i>
<i>Arpachay, violinchay compañaykullaway Pirucha pataman kusirinanchikpaq Arpachay, violinchay compañaykullaway Pirucha pataman kusirinanchikpaq Mamaypas, taytayas manañas kanñachu Pirucha Pampa waqaysiwanampaq Wawaypas, churiypas manañas kanñachu Pirucha Pampa waqaysiwanampaq</i>	<i>Violín, arpa mía, acompáñenme a Pirucha, así podremos alegrarnos Violín, arpa mía, acompáñenme a Pirucha, así podremos alegrarnos Dicen que mi madre y mi padre ya no están para que me ayuden a llorar en la Pirucha Pampa Tampoco tengo hijos e hijas que me acompañen a llorar en la Pirucha Pampa</i>	<i>Violino, minha harpa, me acompanha até Pirucha, para que possamos nos alegrar Violino, minha harpa, me acompanha para Pirucha, para que possamos nos alegrar Dizem que minha mãe e meu pai não estão mais lá para me ajudar a chorar na Pirucha Pampa Também não tenho filhos e filhas que me acompanham a chorar na Pirucha Pampa</i>

**Partitura 4-** Agua Crystalina, Puquio, Peru, 2016

$\text{♩} = 112$

Voice 

Violin 1 

6  
Voice 

Vln. 1 

11  
Voice 

Vln. 1 

16  
Voice 

Vln. 1 

20  
Voice 

Vln. 1 

25

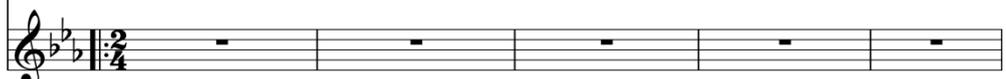
Voice 

Vln. 1 

30

Voice 

Mi-guel Ri-ve - ra se-qui-a al- cal dil lay su maq chal la ta

Vln. 1 

35

Voice 

pun chuy ta tu kun ki Pau-li - na Mo - ri se-qui - a

Vln. 1 

42

Voice 

al - cal-dil-lay su maqchalla ta llikl lay ta tu kun ki

Vln. 1 

50

Voice 

Chay-pi- cha, chay-pi-cha ya-chay-ka-mul - lan - ki tu-kuyl-la sir - viy-ta u-

Vln. 1 

56

Voice 

chuy-ta qa-tun - ta Chay-pi- cha, chay - pi cha ya-chay - ka-mul-lan - ki tu-

Vln. 1 

62

Voice

kuyl-la sir-viy - ta u-chuy-ta qa-tun ta

Vln. 1

69

Voice

Ar-pa chay, vi-o-lin

Vln. 1

77

Voice

chay com-pañay-kul - la-way Pi ru-cha pa - ta-man ku - si-ri-nan-chik-paq

Vln. 1

83

Voice

Ar-pa-chay, vi - o-lin-chay compañay-kul-la-way Pi - ru-cha pa - ta-man ku-si-ri-nan

Vln. 1

89

Voice

chik-paq Ma-may-pas, tay-tay-pas ma- ñañas ka

Vln. 1

96

Voice

ña chu Pi ru cha Pam pa wa qay si wa nam paq Wa-way-pas, chu

Vln. 1

102

Voice

riy-pas ma-nañas ka-nña-chu Pi ru cha Pam pa wa qay si wa nam paq

Vln. 1

108

Voice

Vln. 1

113

Voice

Vln. 1

Fonte: Laís Garcia (partitura encomendada para a pesquisa).

Na sequência, as pessoas seguiram rumo à rua principal de Pichqachuri, próxima à igreja do *ayllu* onde se deu início a *Sequia Pirucha*. Em suma, cumpriu-se com a parte espiritual e dava-se início a parte festiva do evento. Para o senhor Juan Francisco Tincopa (2016), o baile é o ponto de maior intensidade de alegria coletiva da festa, afinal, após o devido cumprimento das responsabilidades espirituais é chegada a hora de *bailar*, *sapatear*. Cada *cargonte/a* dispõe de um harpista, um violinista e um *cajoneador*, que golpeia com os dedos a madeira da harpa, ele é o responsável por marcar a dança com extraordinária destreza (ARGUEDAS, 1964, p. 261). Frente a cada grupo de músicos, liderado pelo *cargonte/a*, seu filho, filha ou alguém próximo de sua família, forma-se uma grande roda e se baila em círculo, homens e mulheres. A pessoa que está ao centro da roda é a responsável por estimular as outras e liderar a dança com o corpo: a hora de caminhar, de girar, de parar e de sapatear. Baila-se a noite inteira revezando e pulando de roda em roda. Bailando se pode sentir a manhã chegando e com ela os primeiros raios de sol. O dia amanhece diante dos olhos dos *ayllus* de Puquio.

Ilizarbe e Tincopa foram embora cedo e me deixaram na *Pirucha* com a família do senhor Rosalino e da senhora Nemésia, minha nova família. O frio da madrugada era congelante por isso não parávamos de bailar. Foi necessária uma noite inteira para eu aprender o sapateado da *Sequia*. A

batida do cajon guiava meus pés, o violino meu coração e a harpa minha alma, como me ensinou o mestre arpista Cholo Victor. A manhã chegou esquentando nossos corpos exaustos (Diário, 14 de agosto de 2016).

### *Pirucha Tusuy*

Domingo. Depois de bailar na gélida madrugada, descansei das 7h da manhã até o meio-dia. Encontrei Illizarbe para almoçar e confesso a minha dificuldade em caminhar depois de tanto sapatear. Escovar os dentes era um ritual de lágrimas, por que meus lábios estavam machucados pelo sol e pelo frio. Caminhamos eu e Illizarbe, *ayllu* por *ayllu* para ver as rodas de sapateio, para ver a *Pirucha Tusuy* de céu azul e ensolarado de domingo. Vale ressaltar que a maioria dos *cargontes/as* são pessoas idosas e todos/as sem exceção a esta altura da festa já estavam há tempos bailando e tomando seus tragos. De onde vinha tanta força e energia? Era o que eu me perguntava ao sorrir para eles/as em um dos meus tantos momentos de admiração. “*Venga Carolina!*” e lá fui eu, novamente para a roda sapatear. Uma curiosidade que por nada me espantou, a maioria dos *cargontes/as* que resistiu a essa jornada de dança, gozo e festa e que permaneciam ao centro de suas rodas de baile neste domingo eram as mulheres (*cargontas*) ou as esposas dos mesmos. Ao lado, sentados, encostados e até dormindo, estavam os homens. Viva las *mamachas!* (Diário, 14 de agosto de 2016).

Os próximos dois dias de festa, domingo e segunda-feira, são dedicados a *Pirucha Tusuy*. No final, no último dia, terça-feira, as comunidades se despedem de sua *Sequia* com o *Despacho*. Nos dias finais, ao caminhar pelos *ayllus* de Puquio se pode vislumbrar as dezenas de rodas de *Baile* ou *Sequia Tusuy*. Na segunda-feira, dia de aula nas escolas, os/as professores/as e diretores/as saem, em sua maioria, com seus estudantes para bailar. As rodas das crianças são deslumbrantes. Ver os pequenos pezinhos sapateando ao som da harpa e do violino faz renascer a força e as energias dos *ayllus* de Puquio.

Ao caminharmos pelos *ayllus*, chegamos a Chaupi e acompanhamos a Escola Primária Miguel Grau na *Pirucha Tusuy*. O professor Isac Chamana Aspi nos convidou para ver sua sala de aula e o trabalho dos seus educandos/as sobre a *Sequia*. Pendurados em um varal na parede, dezenas de caderninhos coloridos contavam ludicamente a partir de desenhos, frases e cores a sequência completa da *Sequia* e seu significado desde a cosmovisão andina.

Bailamos com as crianças, conversei com elas, anotei os seus nomes<sup>41</sup> e nesse

---

<sup>41</sup> Heidi Ortiz Espinoza, Lenildo Marco de la Cruz, Angeline Juliec Corrisco Salas, Kusi Urpi Huamani Alejo, Jhasmin Pauccara Castro, Greisi Mayomi Huamani Flores, Emilia Esmeralda Ramos, Luis Pumachahua Sanchez, Daniela Huaylla Roque, Julia Juanita Pariona Mayhuri, Judith Yesenia Cáceres Taya, Paols Igari Quispe

momento de interação descobri que um estudante era *llamichu*, ele se chama Romeu Peter Barrientos e me apresentou sua colega, *capitana* da Sequia. Tenho registros de diversas rodas compostas por crianças que estavam bailando a *Sequia Pirucha* acompanhadas de seus educadores/as. Arguedas ficaria emocionado com essas cenas, visto que antigamente, como dito anteriormente, a escola proibia os estudantes de participar e bailar a *Sequia*. Hoje eles são levados e incentivados pelos educadores/as, fazem parte da festa. Isso se dá pela ampliação do acesso à escola, crianças pertencentes a alguns *ayllus* não tinham permissão para estudar, hoje elas estão nas escolas; o quechua era proibido, hoje ele é ensinado e por educadores/as dos *ayllus*, naturais de Puquio, que conseguiram se formar e assumir esse cargo.

Segunda-feira. Despedi-me das crianças emocionada. Chegamos ao *ayllu* de Pichqachuri e encontramos a família do Firu, sua mãe era quem estava no centro da roda liderando o sapateio, o senhor *awki* Miguel Rivera Canales estava no centro de outra roda com seu arpista e violinista, bem como a senhora *cargonta* Victoria Ilizarbe, tia do *nacaq* Pedro. À noite fomos para a casa do músico Fábio Auccasi Saidot Galindo. Ouvimos e cantamos dezenas de *waynos* ayacuchanos que, segundo Montoya (2010), se trata de um gênero musical que tem uma história de setecentos anos e que após a chegada dos espanhóis viveu na clandestinidade durante quatro séculos. Com a recente chegada dos primeiros migrantes em Lima, nos anos 30 e 40 do século XX, se passou a ouvir os *waynos* na capital, embora discriminados. A brutal discriminação vem diminuindo, mas não desaparecendo” (Diário, 15 de agosto de 2016).

Figuras 101 a 107- *Pirucha Tusuy*, Puquio, Peru, 2016 e 2017







Fonte: Ana Carolina Abreu.

**Figura 108-** *Llamichu Romeu e Capitana*, Puquio, Peru, 2016



Fonte: Ana Carolina Abreu

**Figura 109-** Estudantes do professor Chamana, Puquio, Peru, 2016



Fonte: Ana Carolina Abreu.

### ***Despacho***

Antes do Despacho, seguimos até o Colégio Pedagógico<sup>42</sup>, o diretor nos contou que a

---

<sup>42</sup> O Colégio conta com um grande acervo sobre as culturas Huypa (Mayobamba), Rukanas, Markawasi, Sallqan, Mochica, Soras, Ñawpallaqta, Ccochalla, Nasca, Chilques, dentre outras. Em suas paredes estão pintados o retrato de Arguedas (1911-1969); do peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930) que produziu uma importante obra dedicada à reflexão em torno da realidade latino-americana, tendo como questão central a perspectiva revolucionária socialista, a partir do referencial teórico marxista; do professor Horacio Zevallos Games, dirigente sindical e popular (um dos fundadores da SUTEP- *Sindicato Único de Trabajadores en la Educación*), militante do Partido Comunista do Peru (*Patria Roja*), integrante da *Unión de Izquierda Revolucionaria* (UNIR) por onde foi candidato, eleito deputado por Arequipa; de um *llamichu* bem sorridente e junto a ele os dizeres: *Fiesta del*

escola foi *cargonte*, passou o cargo no ano passado. Fiquei surpresa porque para mim somente uma pessoa poderia ser *cargonte*, mas como a escola tem uma parcela de terra na comunidade e é *regante*, ou seja, utiliza a água que desce pelas *acequias*, lhe foi dirigida essa função social. Na sequência, tivemos uma roda de conversa com um grupo de educandos/as do Ensino Médio. Nosso interesse era o mesmo: saber dos/as estudantes o que eles/as tinham para nos contar sobre a *Sequia Tusuy* e o seu envolvimento com a mesma, visto que no ano anterior a escola, por ser *regante*, ter uma parcela de terra e usar a água do *ayllu*, passou o cargo. Ressalto que o detalhamento dos materiais dos encontros com as escolas, educadores/as e estudantes de Puquio ficará para pesquisas futuras. De antemão afirmo que essas experiências foram extremamente importantes para esta pesquisa. A troca nas escolas está diluída ao longo deste trabalho.

Às 16 horas, seguimos até a casa da *cargonta* Victoria Ilizarbe. Toda a família estava organizando os preparativos para o *Despacho*: “*Conservan los nativos de Puquio, la creencia de que la fiesta tiene una alma que es bueno despedirla, y también a los maleficios o enfermedades que la fiesta ha podido generar*” (BENDEZU, 1980, p. 121). No quintal da casa uma roda de senhores e senhoras bailava a *Sequia*, a poeira se misturava aos raios de sol que pairava alta em função do sapateio. Dentro da casa, em um dos cômodos, as pessoas da família distribuía aos familiares e aos convidados bacias de plástico, maçãs e laranjas que estavam penduradas por um barbante colorido, amarradas em uma cobertura ou manta, junto a um saco de pão. Com a ajuda do barbante uma pessoa pendurava na outra todos esses presentes ao redor do corpo, inclusive a bacia: “ (...) *cuelgan al cuello, a las espaldas y al hombro, restos de los comestibles, bebidas y frutas. Como el moqon-tullo o rótula del toro; las waqtas o costillares de la vaca; cueros le llama, oveja, panes, bebidas, frutas, etc*” (BENDEZU, 1980, 212).

Subimos um pequeno morro até chegar à rua. Todos se reuniram ao redor do harpista e do violinista que iniciaram um cântico acompanhado pela senhora e seu esposo. A música era cantada em meio às lágrimas, todos estavam muito emocionados (ver figura 110). Cantando e chorando a família fez um brinde. Num repente, a senhora Victoria estendeu sua mão ao seu esposo, quando ele retribuiu o movimento, ela tirou a mão e seguiu bailando, todos riram. Seu esposo deu a mão ao seu filho que ria também. Pareceu-me brilhante essa

---

*Agua/ Primero lo Nuestro/ Después el Resto*; de uma lhama entre nuvens e nevados, de um touro com um côndor preso em suas costas e os dizeres: *Yawar Fiesta/ J.M. Arguedas* e de um *Danzante de Tijeras*

mistura de risos e lágrimas. Sobre esse momento afirma Bendezu: “(...) *la charlatanería de la comadre, llega a herir la sensibilidad u orgullo del compadre favorecido. (...) Felizmente todo va a pasar rápido y sin mayores consecuencias*” (1980, p. 114). Seguimos juntos, caminhando até a rua principal do *ayllu* de Pichqachuri de mãos dadas, zigue-zagueando como as *acequias*, a cada esquina se fazia uma pausa e o cântico era novamente entoado.

<i>Despacho</i>	<i>Despacho</i>	<i>Despacho</i>
<p><i>Arpachallay violinchay waqaymasichallay tumpachallata ripukunaypaq Arpachallay violinchay waqaykaysiway despedidaypi waqaykunaypaq Plazakunapi, masiykunaqa pasakunkuña wayrawan vientuwan parischakuykuspa Masiykunaqa ripukunkuña wayrawan vientuwan parischakuykuspa (BIS)</i></p>	<p><i>Arpita, violín, compañero de llantos acompáñame un momento antes de irme Arpita, violín, compañero de llantos acompáñame un momento antes de despedirme En la plaza mis amigos ya se fueron, con el viento con el aire formando pareja En la plaza mis amigos ya se fueron, con el viento con el aire formando pareja (BIS)</i></p>	<p>Harpa, violino, companheiro de choro, me acompanhe um momento antes de eu sair Harpa, violino, companheiro de choro me acompanham um momento antes de dizer adeus Na praça meus amigos se foram, com o vento no ar formando um par Na praça meus amigos se foram, com o vento no ar formando um par (BIS)</p>
<p><i>Cumpañaykullaway Ripuchkaniñam Wayrawan vientuwan parischakuykuspa Paqarin kayllay horasta Mayopampatam muyuykachallasaq Paqarin kayllay horasta Mayopampatam muyuykachallasaq Intipas yaykuykuchkanñam Killapas yaykuykuchkanñam Paqarin kayllay horasta wayrawan, vientuwan muyurillachkasaq Paqarin kayllay horasta wayrawan, vientuwan muyurillachkasaq (BIS)</i></p>	<p><i>Acompáñenme ya me voy con el viento con el aire formando pareja Mañana a estas horas por Mayopampa estaré dando vuelta Mañana a estas horas por Mayopampa estaré dando vuelta El sol ya está saliendo La luna ya se esconde Mañana a estas horas con el viento, con el aire estaré dando vueltas Mañana a estas horas con el viento, con el aire estaré dando vueltas (BIS)</i></p>	<p>Venha comigo e eu vou com o vento com o ar formando um casal Amanhã a esta hora para Mayopampa eu estarei girando Amanhã a esta hora para Mayopampa eu estarei girando O sol já está nascendo A lua já está se escondendo Amanhã a esta hora com o vento, com o ar eu estarei girando Amanhã a esta hora com o vento, com o ar estarei girando (BIS)</p>

Partitura 5- *Despacho*, Puquio, Peru, 2016

$\text{♩} = 110$

Voice

Ar-pa-chal-lay vi-o - lin-chay wa - qay-ma-si-chal-lay tum-pa-chal-la-ta ri - pu-ku-nay-

Violin

6

Voice

paq Ar-pa-chal-lay vi-o - lin-chay wa - qay-kay-si-way des-

Vln.

11

Voice

pe - di - day - pi wa - qay - ku - nay - paq

Vln.

14

Voice

Vln.

Fonte: Laís Garcia (partitura encomendada para a pesquisa).

Quando olhei ao longe, vinha bailando a família do senhor Rosalino, fui ao encontro deles que estavam também muito emocionados e muito felizes. Ao chegar à rua principal do *ayllu*, do cântico em lágrimas se passou a bailar a *Sequia Tusuy*. Sapateamos como se fosse a última vez. No início da rua, dois homens davam início à *Mesa do Despacho*. Uma manta

negra com faixas em azul e linhas coloridas foi a base para a *mesa* que estava repleta de *llampu*, flores, folhas de coca e trago (ver figura 111). Bailamos toda a tarde e, quando menos esperávamos, fomos presenteados com o pôr-do-sol, a noite chegou anunciando o fim da *Sequia Tusuy*. Ao redor da *Mesa Despacho* foram acesas velas e colocadas dobradinhas com muito cuidado as faixas coloridas usadas ao redor do peito, nos dias de festa pelos/as *cargontes/as* e seus maridos e esposas.

À 1h da manhã, despedimo-nos com lágrimas, agradecimentos e um até breve. Todos seguiram para as suas casas com muita alegria e a certeza de que o dever havia sido cumprido. Ambos os *ayllus* realizaram uma belíssima *Sequia Tusuy*.

*Así termina la fiesta. Fiesta del Agua que se enraiza en la tierra y triunfa en el tiempo, paralela a la histórica existencia de los bravos comuneros de Puquio, hijos amados de los cóndores y las nieves; de las piedras y los pastos; de los vientos y el frío. En suma, los vástagos predilectos del wamani Pedro Sasawi Orqo, de la pródiga pacha-mama, de la grandiosa yaku-mama, y el generoso padre Sol (BENDEZU, 1980, p. 125).*

**Figuras 110 e 111-** *Despacho*, Puquio, Peru, 2016





Fonte: Ana Carolina Abreu.

### 7.6.2 Canto de encerramento

O *Pàrti* ou *Jàt jō pĩ* termina com um canto de encerramento no *kà* (pátio central), na manhã do terceiro dia de festa. Na noite anterior, os *hōxwa*, protagonistas do *amjĩkĩn*, fizeram suas brincadeiras ao redor da fogueira e na madrugada se iniciou a cantoria de maracá, quando o *increr* (cantador) animou a última noite de cantoria, acompanhado pelas *hōkrepôj* (mulheres cantoras), até o dia amanhecer.

Ao amanhecer, ou no momento em que se via o sol por todos os lados, o canto cessou. Então, formou-se um grupo no *kà*, o mesmo que no dia anterior, à tarde, caminhou ao redor da aldeia no momento em que os *hōxwa*, com seus cofos cheios de batata, as distribuíam para serem atiradas nos desafiantes. Entretanto, afirma Lima (2016, p. 326), ao contrário do que se passa à tarde, o ambiente do amanhecer não é de animação, mas de uma calma sonolenta. Na sequência, o mestre ritual canta a última estrofe da música de encerramento, repetidas vezes:

*jahê tê tê têê hê*  
*jahê tê tê*  
*jahê tê tê têê hê*  
*jahê tê tê*

vai andando *hê* [as ramas da batata]  
vai andando  
vai andando *hê*  
vai andando

*jahê tê tê têê hê  
hôwa ja mē to tē hê  
hôwa ja mē to tē hê  
hahê tê tê*

vai andando *hê*  
os *hôxwa* já vem chegando  
os *hôxwa* já vem chegando  
vai andando (apud LIMA, 2016, p. 327).

Antes de se dirigirem para as suas casas, banhar, comer e descansar, os *hômreñ* (prefeitos da estação), afirma Lima (2016), se dirigem ao *kà* com todos os colares, panos e panelas que foram ofertados e recolhidos ao longo dos dias da festa, na sequência, eles são distribuídos entre os parentes vindos de outras aldeias, os cantores e as cantoras que animaram a festa. É então chegada a minha hora de desmontar a barraca e despedir da minha família, *inxu*, *inxê*, meus irmãos, irmãs e, principalmente, despedir de minha *tyj* e de suas crianças e de todas as crianças que brinquei ao longo do mês, ou das semanas, a depender do ano que estive entre os Krahô. A *pahhi* Raquel Rõrcaxa sempre faz presença e normalmente é a última a me dar um abraço.

Concluo este capítulo orgulhosa por que você acaba de finalizar ou quem sabe iniciar a leitura dos jogos e as reflexões intrínsecas, visto a possibilidade de se escolher começar pelo fim ou por qualquer seção que desejar. Os *Jogos para Exercitar a Improvisação com Criação Dramatúrgica e Criação de Cenas* teve como objetivos a composição de cenas e coreografias, inspiradas na importância da água e dos alimentos para a nossa sobrevivência e os significados que ela tem para as comunidades indígenas; provocar discussões, sensações e processos criativos cênicos a partir dos Nacirema; compartilhar a *Pirucha Tusuy*, momento de êxtase na *Sequia Tusuy* e entusiasmar a partir da mediação somática os/as participantes em sala de aula e/ou ensaio.

Ao final, a seção revela o último dia de ambas as festas Krahô e Quechua, a minha despedida das mesmas e agora a minha despedida de você que acompanhou essa jornada. Despedimos para nos encontrar novamente. Sem se esquecer das Considerações Finais, que são em realidade provisórias. Tempo. Tempo. Tempo. Tempo. Tempo. Tempo. Tempo. Em anexo, o texto estímulo do jogo Nacirema 1, 2 e 3 na íntegra, em português e em espanhol; as fichas do jogo *Imagem e Ação Krahô e Quechua*, um fichário apenas com a descrição e instrução dos jogos e o resumo expandido em espanhol da tese.

## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A minha procura pela festa não acabou,  
Usarei esse olhar todas as vezes que quiser  
Criar um  *paparuto* de algo desconhecido  
A tinta que minha pele tocou, dela não mais sairá  
E sua cor mudará com a mesma frequência dos meus sentimentos  
A minha madrinha eu irei encontrar de olhos fechados  
E encontrarei tão rápido quanto pegarei a peteca que está caindo  
Sentirei falta das batatas, dos limões e do salmão, mas sem medo de  
ferir uma cultura irei “gruvar” para lembrar de toda essa insanidade  
(FELIPE, 2014).

Professora, UFA! Arrazamooooooooos. Que experiência linda e  
contagante, alcançamos o nosso objetivo e alegamos a festa (até  
Pedrosa gostou kkkk). Estou feliz. (...) (TAÍS, 2014).

(...) Queria dizer que a experiência foi muito incrível, tão simples e  
rica ao mesmo tempo, ampliou demais minha visão e me fez bem,  
estava muito triste e desgostosa com a universidade e aquele dia eu ri  
muito, e foi um riso profundo por que me fez também refletir  
profundamente sobre várias coisas, suas fala é muito sensível e  
delicada, adorei, siga em frente (BRUNA, 2019).

Esta pesquisa foi desenvolvida a partir da necessidade de responder aos questionamentos: Qual a importância e os valores intrínsecos ao riso entre os Krahô e os Quechua? O que os/as *hôxwa* e *llamichu* podem revelar sobre a atual luta social de seus povos? Como fazer a presença nas escolas, universidades, institutos federais e processos criativos, das histórias e culturas indígenas, pelo viés da comicidade ritual? Foram essas três perguntas que marcaram o caminho para se poder considerar a hipótese segundo a qual, “o corpo, canal máximo de expressão dos *hôxwa* e *llamichu*, que denuncia, revela e resiste através do riso, é o ponto de partida para fomentar a criticidade, a inventividade e a alegria nas escolas e processos criativos a partir da prática cômica ritual, das histórias, lutas e culturas indígenas”.

Trata-se de rir para resistir, de rir do poder, do poder do riso, uma arte da metamorfose, da paródia, da personificação de plantas cultivadas, como a abóbora que sente, fala, fica com raiva, se alegra e das lhamas que vivem nas alturas, ao lado dos apus e wamanis, deuses e deusas, que habitam os nevados e as motanhas. Os *hôxwa* (abóbora) são os companheiros da batata e os *llamichu* (lhama) são os companheiros do nevado. A abóbora e o nevado têm espírito. Os *hôxwa* e os *llamichu* são mensageiros, interpretam os idiomas desses espíritos. As festas alegram os humanos e também os espíritos que respondem com

abundância e fartura. Enfim, existe uma intensa relação entre as festas e as lutas das comunidades contra a escassez de seus bens vitais, como a água (que desce dos nevados) e seus cultivos (como o da batata-doce).

Por isso, parafraseando as reflexões de Del Bosque (2019) em seu texto “*El Arte de la Risastencia*”, concluo que os *hôxwa* e os *llamichu* não interpretam sua realidade, seus mundos, suas lutas sociais; eles transformam, eles modificam a realidade de suas comunidades; desmascaram o poder através do uso de suas “máscaras”; integram graça e desgraça, claro e escuro, bem e mal; se situam nas fronteiras, nas brechas e no tempo presente, transgridem todo o espaço e todo o limite de tempo, ou seja, resistem à cultura hegemônica do conquistador. Dessa forma, o rir e resistir Krahô e Quechua é coletivo, ele encontra alianças, cria vínculo, trabalha em rede, ninguém ri sozinho e são essas assertivas que inspiraram a realização desta tese, especialmente a composição dos jogos cômico-críticos.

Quanto às perguntas do trabalho, elas encontraram respostas num apanhado histórico, na pesquisa bibliográfica, na pesquisa de campo, no pesquisar *com* a experiência, a partir das experiências das viagens, de entrevistas, depoimentos, das conversas pelos caminhos e encruzilhadas, das derivas pela aldeia Manoel Alves Pequeno e pelos *ayllus* de Puquio. Aprendi com o corpo, por vibração, um corpo bússola, curioso e errante. Compus as etnografias do *Pàrti* ou *Jàt jō pĩ* (Festa da Batata) e da *Sequia Tusuy* (Festa da Água) onde aparecem os *hôxwa* e os *llamichu* com a certeza de minhas limitações. As narrativas nunca almejaram oferecer uma representação completa dos mundos de visões Krahô e Quechua:

Na tentativa de compreender o mistério da Vida, homens e mulheres têm seguido muitas abordagens diferentes. Entre estas, encontram-se os caminhos do cientista e do místico. Existem, contudo, muitos outros: os caminhos dos poetas, das crianças, dos palhaços, dos xamãs – isso para indicar apenas uns poucos. Esses caminhos deram origem a diferentes descrições do mundo, tanto verbais como não-verbais, e que enfatizam diferentes aspectos. Todas são válidas e úteis no contexto em que surgiram. Todas, entretanto, não passam de descrições ou de representações da realidade e, em decorrência disso, limitadas. Nenhuma pode oferecer uma representação completa do mundo (CAPRA, 1993, p. 226).

Eu não sou Krahô, não sou Quechua, por isso não tratei de pensar *como* eles/as, mas *com* os/as indígenas. Assim, tenho a consciência de que nunca chegarei a dispor de dados completos sobre os ritos, as festas, 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).

Entre os Krahô, a pesquisa de campo aconteceu em vários anos diferentes, mas em uma mesma aldeia, a Manoel Alves Pequeno, portanto, não se pode generalizar que as outras aldeias realizam a Festa da Batata como a Manoel Alves Pequeno. Entre os/as moradores/as dos *ayllus* de Puquio, ressalto que cada *ayllu* realiza de maneira simultânea, as suas ações e sequências rituais e festivas. Ou seja, se eu estava participando, em agosto, do *Despacho* no *ayllu* de Pichqachuri, eu não estava presente no *Despacho* de Qayao e Chaupi por exemplo. Visto que em Qollana a festa acontece no mês seguinte (setembro).

Dessa forma, é urgente que essas narrativas, etnografias, sejam feitas pelos/as moradores/as dessas comunidades, de cada aldeia Krahô, de cada *ayllu* de Puquio, a partir de seus mundos de visões, de suas experiências. Por certo essa constatação não desvaloriza o meu intento de compartilhar experiências, visto que o objetivo do trabalho foi cumprido: problematizar a ausência, fazendo a presença de culturas e seres humanos que foram e continuam sendo mortos, negados, escravizados e subjugados, para que se (re)conheça, a partir das memórias coletivas, do riso e de seus cômicos/as rituais, os saberes compreendidos nos seus imaginários e nas suas lutas sociais.

Inclusive, sem a escrita das etnografias, seria impossível responder à terceira pergunta norteadora da pesquisa, que foi respondida aos poucos, pelos retornos à campo, pelo vivenciar outras experiências, participar das festas repetidas vezes, retornar às leituras e à escrita e ao processo criativo de composição e mediação dos jogos cômico-críticos com mais ideias, estímulos e aprendizados.

Sobre os jogos, compartilhei os comentários dos/as estudantes que vivenciaram as práticas nas salas de aula e de ensaios, porque eles são o termômetro ou a maneira que encontrei de realizar uma autocrítica e continuar a compô-los, a (re)compô-los, a mediá-los outra vez, de maneiras diferentes, até chegar onde se chegou. A tese possibilita também que educadores/as construam novas abordagens pedagógicas a partir do material etnográfico disposto ao longo do trabalho. Para além de mediar os jogos compartilhados, as narrativas das experiências possibilitam que outros jogos possam ser criados.

Sobre o futuro ou o *porvenir* das festas, dos cômicos, das culturas Krahô e Quechua, compartilho um depoimento de Montoya (2018) que servirá de base para as próximas considerações finais. Segundo o educador, antigamente não era possível que os antropólogos/as chegassem a ver a *pagapa*, junto ao *apu* a 4.500 metros de altura, viajando toda a noite, junto

dos *awkis* e *pongos*. Inclusive, em 1956, não deixaram José María Arguedas subir. Vinte anos depois, Montoya teve a maravilhosa sorte de acompanhá-los.

Ele contou que havia passado com ele algo muito especial, que ele era do *ayllu* de Qollana, falava quechua, era uma pessoa da universidade, era um homem que havia tido muito prestígio no *ayllu*, nunca tinha sido latifundiário, nem comerciante, não era advogado, jamais tinha feito nenhum abuso aos “indígenas”, pelo contrário, era uma pessoa amorosa que os queria muito e que ia atrás deles nas festas desde pequeno, “*a ellos me ubicaban como los zorritos que andaban detrás de las fiestas*” (Montoya, entrevista, 2018).

Entretanto, não foi tão fácil. Em 1975, quando Montoya se apresentou aos senhores *awkis* de Qollana, para pedir autorização para subir com eles até a oferenda, eles responderam categoricamente que não: “*no es para usted*”. Montoya foi pedir ajuda ao seu amigo de infância Miguelito Huamán, que era o *alcalde cequia* na época, esposo da senhora Rufina (que eu tive a honra de conhecer) e lhe disse: “*Miguelito, el awki no quiere que vaya*” e Miguelito respondeu: “*No te preocupes, yo voy hablar con él, es mi primo, vamos!*”. Miguelito conversou com o senhor *awki*, disse que Montoya conhecia tudo lá em cima, que ele falava quechua e que o senhor *awki* não tinha conhecido um *misti* como Montoya, que ele o deveria deixar subir.

Foi assim que o *awki* mudou de ideia e disse que sim, que ele aceitava, mas com duas condições: a primeira delas que Montoya deveria ir até a delegacia de polícia e apresentar um pedido ao comissário para que ele lhe desse uma autorização escrita dizendo que iria acompanhar a *Sequia Tusuy*. Entretanto, qualquer coisa que acontecesse com ele não seria de responsabilidade do *awki*, “*se usted me trae ese papel firmado por el comisario va conmigo*”.

A segunda condição veio precedida de alguns alertas, o *awki* disse que eles iriam caminhar das 6h da tarde até às 6h da manhã, perguntou se ele poderia caminhar durante toda a noite até o alto; disse que fazia muito frio, indagou se ele aguentaria o frio, se conhecia o pico do nevado, porque era íngreme e eles caminhariam até lá. Montoya disse que sim e o *awki* permitiu sua ida, mas que ele também precisava obedecê-lo e se algo passasse no caminho ele ficaria por ali, ou seja, o *awki* não voltaria porque o seu trabalho precisava ser feito. O antropólogo viveu essa experiência que está registrada em um documentário realizado por ele e pelos brasileiros Felipe Lindoso e Maria José. Entretanto, atualmente, alerta o educador:

*(...) casi 40 años después, cualquiera puede ir arriba, cualquiera puede ir a filmar, cualquiera fotografía, cualquiera hace tarea de prensa, va y viene y el awki que está rodeado de gente que está filmando, grabando, y ahora con los celulares todo el mundo está en esa cuestión (MONTROYA, entrevista, 2018).*

Além disso, apareceu um negócio rentável em Puquio e em diversas cidades andinas, se trata de pessoas que têm uma câmera, filmam a festa, selecionam, fazem cortes e dias depois vendem o DVD, “*hechos con la más absoluta irresponsabilidad*”, sem nenhum critério antropológico para ver o que se filma, o que não se filma, quando se intervêm e quando não. Dessa forma, fazer um trabalho antropológico nesse momento é mais difícil que antes, em função do contexto, da intervenção de pessoas que não têm nada a ver com a festa, enfim, apesar de tudo “*la fiesta continua, la fiesta está y hay una alegría de la gente (...) a pesar de todo los cambios, la alegría del pueblo está ahí, la danza está ahí, y eso es lo que en última instancia cuenta. Tanto para alguien que vive la danza, cuanto para alguien que trata de estudiarla*” (MONTROYA, entrevista, 2018).

Entre os Krahô igual, mesmo com a presença de fotógrafos/as, que incitam a entrada dos *hôxwa* mais cedo ao *kà* (pátio central), antes do final da tarde, por causa da luz, que deixam “melhores as suas fotos”, sabendo ou não que a brincadeira idealmente acontece à noite; mesmo com a presença de pesquisadores/as, estudantes, palhaços/as que se apresentam com sua caravana durante o ritual, antes da entrada dos *hôxwa* no *kà*, deixando os *hôxwa* à espera e depois esperando novamente, pois precisam trocar de roupa, tirar os seus sapatos e narizes vermelhos, se “ornamentarem” igual aos *hôxwa*” e com eles retornar ao *kà* para se “apresentarem” novamente, como aconteceu em 2018, a festa continua, a alegria das pessoas está aí, tanto para quem vive a festa, quanto para quem trata de estudá-la. Vale ressaltar que atualmente os Krahô alternam a realização do *Párti* com e sem a presença dos não indígenas. Trata-se de uma resposta para que a festa aconteça de ambas as formas, a partir do modo de ser e existir Krahô.

Ambas as festas não correm o risco de desaparecer, elas se reinventam no tempo e no espaço, se transformam e se fortalecem. Entretanto, em ambos os países, os atuais governos já deixaram claro de que lados estão. Ou seja, das grandes corporações multinacionais, das mineradoras, sejam elas legais ou ilegais, que invadem o território onde estão os *apus* e *wamanis*, os nevados e as montanhas, envenenando as águas e causando a sua escassez, o que prejudica o plantio e as colheitas, aumentando a miséria, a fome e os conflitos territoriais (MONTROYA, 2015a); do agronegócio que se fundamenta numa concepção homogeneizante

da elite local (constituída basicamente por grandes proprietários de terra), o que prejudica a agricultura familiar e os sistemas agrícolas tradicionais, ao invés de reconhecer e incentivar sua importância para a segurança alimentar e a biodiversidade, o que resulta na crescente dependência dos indígenas pelo mercado e a perda de suas variedades nas roças (LIMA, 2016).

Quanto aos “personagens”, os/as naturais de Puquio, em sua maioria, durante as conversas, se mostravam preocupados/as com o desaparecimento de alguns “personagens” como o *huamanguino* e o surgimento de outros que para alguns/algumas nada tem que ver com a festa como “*el maricón y la maricona*”. Sobre os *llamichu* as opiniões se diferem e se complementam, para Jorge Tincopa (2016) se a língua quechua se perder não vão existir mais *llamichu*, entretanto, para o professor Chamana (2016) o futuro reserva uma transição: com a diminuição dos falantes da língua, os *llamichu* passarão a falar, a fazer seus *chistes* em espanhol.

Assim sendo, essa pesquisa, ao confirmar sua hipótese e ao elaborar sua tese, abre novos questionamentos que levam a requerer aprofundamentos, dando espaço para novas pesquisas, como um estudo etnográfico que reflita não somente as mudanças e permanências ocorridas na festa, mas como o fenômeno da globalização, por exemplo, produziu tensões e descentramentos no interior das comunidades.

Outro aprofundamento é sobre a realização da *Sequia Tusuy* em Lima, sua importância, o porquê ela acontece, desde quando, como, quem organiza, quem financia, as principais diferenças e o que aproxima a *Sequia* que acontece em Puquio e a que é recriada na capital.

Também se pode aprofundar a participação dos *hòxwa* em diversos festivais de palhaços e palhaças em diversos estados brasileiros, como se dá essas idas e vindas, o diálogo dos/as organizadores/as com os/as indígenas, a maneira como são tratados, o que é combinado de se fazer, o que acontece na prática, o processo criativo da construção das apresentações, os ensaios, como se dá o pagamento, o reflexo dessas viagens nos/as indígenas e na comunidade, a opinião deles/as sobre as viagens, o retorno à aldeia e as transformações sociais provocadas a partir dessas experiências.

Outro aprofundamento é sobre o que pensam os/as estudantes e os/as educadores/as de Puquio e como interagem, participam (ou não) da *Sequia Tusuy*, ou seja, estudos futuros com foco nas escolas. Digo isso, pois, o material que tenho, a partir de rodas de conversas com diversas turmas de diversos colégios como o Pedagógico, I.E.P Túpac Amaru II, Manuel Prado, dentre outros, foi de extrema importância para conhecer os diversos aspectos da festa,

inclusive como ela acontece de maneiras diferentes em outros distritos, pois estudam em Puquio, estudantes de diversas localidades. No ano anterior à minha primeira viagem a Puquio, o Colégio Pedagógico passou o cargo, por que tem chácara e utiliza a água das *acequias*, ou seja, são regantes. As gravações das narrativas dos/as estudantes sobre como se deram as divisões das tarefas e as responsabilidades de cada um/a para que a escola participasse e financiasse a festa são materiais que têm muito a serem explorados.

Entre os Krahô, é importante divulgar e acredito que Renato Yahé Krahô em breve o fará, como está sendo pouco a pouco colocado em prática, tanto por ele que é o atual diretor da escola 19 de Abril, quanto pela comunidade o novo Projeto Político Pedagógico, criado em seu mestrado, citado diversas vezes nesta tese. Também é interessante pensar as relações entre as escolas indígenas Krahô e entre os “cabeças novas” e “cabeças velhas”, a maneira como as crianças vem entrevistando os mais velhos, registrando as histórias, os rituais e as mitologias indígenas.

Por fim, será interessante, futuramente, narrar como as experiências dos jogos cômico-críticos se transformaram em espetáculo, apresentado em 2014, na Escola de Teatro da UFBA. Os caminhos percorridos entre a improvisação e a criação de cenas, a repetição, os ensaios, o jogar em cena, a participação do público, a troca com o público. Bem como compartilhar as experiências com os/as estudantes nas escolas e no ensino tecnológico, onde inclusive estou atuando como professora substituta. Se em um primeiro momento a composição, a mediação, a troca aconteceu nos cursos de Licenciatura em Teatro e Filosofia, com estudantes do ensino superior, agora ela se potencializa com os/as estudantes do ensino médio, nas aulas de Artes.

Para que o corpo e a aprendizagem não caminhem em descompasso, para que o corpo esteja presente nos processos educacionais, para que a alegria, a brincadeira, o jogo e a ludicidade não se encontrem apenas na educação infantil, para que se rompa com o habitual enfileiramento das carteiras, o quadro branco, o marcador, o corpo inerte e disciplinado. Para que se faça a presença das histórias e culturas indígenas, outorgadas por lei desde 2008. Concluo portanto, que os jogos cômico-críticos como aguçadores dos sentidos, ampliam nas aulas de teatro e nas salas de ensaios, o espírito inventivo, participativo, cooperativo e crítico dos/as participantes e podem converter os espaços educacionais em espaços vivos, exercendo atração e interesse, reencantando o processo educacional. O riso e a alegria têm esse poder.

Alegria. Alegria. Alegria. Alegria. Alegria. Alegria.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Ana Carolina. **Hotxuá à luz da etnocenologia: a prática cômica Krahô**. Dissertação (Mestrado). Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- ABREU, Ana Carolina. “A Abóbora é *Hôxwa*”: *Amjikin Jât Jõ Pi* (Festa da Batata). Revista Rebento, São Paulo, nº 9, p. 121-154, 2018.
- ABREU, Marta Virginia. **Situação Sociolinguística dos Krahô de Manoel Alves e Pedra Branca: uma contribuição para educação escolar**. Dissertação (Mestrado). Letras, Universidade Federal do Tocantins, Araguaína, 2012.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.
- ALBUQUERQUE, Francisco Edviges; ALMEIDA, Severina Alves de. **Educação escolar indígena e diversidade cultural**. Goiânia: Ed. América, 2012a.
- ALBUQUERQUE, Francisco Edviges. **Texto e Leitura: Uma prática pedagógica nas Escolas Apinayé e Krahô**. Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2012b.
- ALBUQUERQUE, Francisco Edviges (org.). **Mê Itê Krahô Catêjê Te Amj Ton Xà. Arte e Cultura do Povo Krahô**. Belo Horizonte: Editora da Faculdade de Letras UFMG, 2012c.
- ALBUQUERQUE, Francisco Edviges; Krahô, Renato Yahé (orgs.). **Krahô Jô Ikhàhhôc kryje me cati**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013a.
- ALBUQUERQUE, Francisco Edviges (org.). **Krahô Jõ Ikhàhhôc xa kat nã Carõ**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013b.
- ALBUQUERQUE, Francisco Edviges (org.). **Krahô jujaren xá kwý**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013c.
- ALBUQUERQUE, Francisco Edviges (org.). **Pjê Kãm ampo itajê nã Carõ. Geografia Krahô**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2014a.
- ALBUQUERQUE, Francisco Edviges (org.). **Mê pa inquêtjê kôt harên xà. História Krahô**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2014b.
- ALBUQUERQUE, Francisco Edviges (org.). **Português Krahô**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2014c.
- ALBUQUERQUE, Francisco Edviges (org.). **Ciências Krahô**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016a.
- ALBUQUERQUE, Francisco Edviges (orgs.). **Gramática Pedagógica Krahô. Ciências Krahô**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016b.

ALBUQUERQUE, Francisco Edviges (org.). **Matemática Krahô**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016c.

ALBUQUERQUE, Francisco Edviges; CALDAS, Raimunda Benedita Cristina; ARAÚJO, Marcilene de Assis Alves; ALMEIDA, Severina Alves de. (orgs.). **Ensino de línguas numa perspectiva intercultural**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016d.

ALBUQUERQUE, Francisco Edviges; SILVA, Paulo Hernandes Gonçalves da Silv. (orgs.). **Educação Linguística em Contextos Interculturais Amazônicos**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017.

ALCOREZA, Raúl Prada. **Largo Octubre: genealogía de los movimientos sociales**. La Paz: Enlace Consultores, 2004.

ALDÉ, Veronica. **Sustentando o Cerrado na Respiração do Maracá: conversas com os Mestres Krahô**. Dissertação (Mestrado). Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

ALMEIDA, Ileana. **Historia del Pueblo Kechua**. Quito-Ecuador: Proyecto EBI, 1999.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropofágico e outros textos**. São Paulo: Grandes Ideias, [1980-1954] 2017.

ANDRÉ, Carminda Mendes. **Teatro pós-dramático na escola**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ARAÚJO, Marcilene de Assis Alves. **Eventos de Interação nos Rituais Krahô (Jê): Contribuições para o Ensino Bilíngue na Aldeia Manoel Alves Pequeno**. Tese (Doutorado). Letras, Universidade Federal do Tocantins, Araguaína, 2015.

ARGUEDAS, José María. Puquio una cultura en proceso de cambio. **Revista del Museo Nacional**, Tomo XXV. Lima: 1964.

ARGUEDAS, José María. **Amor mundo y todos los cuentos**. Lima: Francisco Moncloa, 1967.

ARGUEDAS, José María. **Yawar Fiesta**. Lima: Horizonte, 1983.

ARGUEDAS, José María. **Breve antología didáctica**. Lima: Editorial Horizonte, 1988.

ARGUEDAS, José María. **Todas las sangres**. Lima: Peisa, 2001.

ARGUEDAS, José María. **Los ríos profundos**. Madrid: Ediciones Catedra, 2006a.

ARGUEDAS, José María. La sierra en el proceso de la cultura peruana. In: ARGUEDAS, José María. **Formación de una cultura nacional indoamericana**. México: Siglo XXI, 2006b.

ARGUEDAS, José María. **Agua y otros cuentos indígenas**. Lima: Edilipe Joel, 2014.

ARQUINËGO, Milton Ausberto Tincopa. **Puquio e a Sequia Tusuy**. Entrevista concedida a Ana Carolina Abreu. Puquio (Peru): 18/08/2016.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ÁVILA, Francisco de. **Dioses y Hombres de Huarochirí**. Trad. José María Arguedas. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1966.

ÁVILA, Francisco de. **Ritos e tradiciones de Huarochirí**. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII. Trad. Gerald Taylor. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Francés de Estudios Andinos, 1987.

ÁVILA, T. “**Não é do jeito que eles quer, é do jeito que nós quer: os Krahô e a Biodiversidade**”. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

AYALA, Felipe Guamán Poma de. **Nueva Corónica y Buen Gobierno**. Lima: Fondo de Cultura Económica, [1615] 2005.

AZANHA, G. A. **Forma Timbira: Estrutura e Resistência**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

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. Etnocenologia em verso. In: **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, p. 375-389, 2007.

BARBOZA, Juliana Jardim. **O ator transparente. O treinamento com as máscaras do Palhaço e do Bufão e a experiência de um espetáculo: Madrugada**. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

BARCELOS NETO, A. **Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu**. São Paulo: EDUSP, 2008.

BARENSTEIN, Jacques Paola. **Elogio aos Errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

BENDEZÚ, Roger Albino. **Puquio y la Fiesta del Agua**. Lima: Servicio de Impresiones “El Carmen”, 1980.

BERGSON, Henri. **O riso. Ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BIÃO, Armindo e GREINER, Cristiane (Orgs.). **Etnocenologia - textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

BLÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BLÃO, Armindo (org.) **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2007.

BITTENCOURT, C.; BERGAMASCHI, M. (org.). **Dossiê: Ensino de História Indígena**. Amazonas: Editora da UFAM, p. 21-24, 2013.

BLANCO, Hugo. **Lucha Indígena. Llapa Runaq Hatariynin**. Lima: Edición Propia, 2016.

BLANCO, Hugo. **La Primera Reforma Agraria del Perú 1961-1963**. Lima: Edición Propia, 2016.

BLANCO, Hugo. **Guerra de la Minería contra el Perú**. Lima: Edición Propia, 2016.

BLANCO, Hugo. **Economía Peruana. ¿La que quieren las grandes empresas o la que necesita nuestro pueblo?** Lima: Edición Propia, 2016.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras obras políticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1975] 2019.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

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

BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços e Outros Cômicos: do Sagrado ao Profano. **In: O Bufão e Suas Artes**. Judiaí/SP: Paco, 2017.

BORGES, J. C. **O retorno da velha senhora: a categoria tempo entre os Krahô**. Dissertação (Mestrado). Antropologia Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

BORGES, J. C. “Tepteré: festa dos Peixes e da Lontra entre os Krahô”. In: **Cadernos de Campo – Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP**, vol. 17, n. 17, 2008.

BORGES, J. C. **Feira Krahô de Sementes Tradicionais. Cosmologia, história e ritual no contexto de um projeto de segurança alimentar**. Tese (Doutorado). Antropologia Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

BORGES, J.C. e NIEMEYER, F. Cantos, curas e alimentos: reflexões sobre regimes de conhecimento krahô. In: **Revista de Antropologia da USP**, São Paulo, v. 55, n. 1, 2012.

BORNHEIM, Gerd. **O Sentido e A Máscara**. São Paulo: Perspectiva. 1975.

BOUISSAC, Paul. **The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter.** London: Bloomsbury Publishing, 2015.

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.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte/ Secretaria de Educação Fundamental.** 1º e 2º Ciclos. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte/ Secretaria de Educação Fundamental.** 3º e 4º Ciclos. Brasília: MEC/SEF, 1998.

BRASIL. Secretaria de Educação Ensino Médio. **Parâmetros curriculares nacionais: arte/ Linguagens, Códigos e suas Tecnologias.** Brasília: MEC, 2000.

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular. **Arte no Ensino Fundamental/Anos Iniciais; Arte no Ensino Fundamental/ Anos Finais.** Brasília: MEC, 2017.

BROTHERSTON, Gordon e Sérgio Medeiros. **Popol Vuh.** São Paulo: Iluminuras, 2007.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad.** Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

CAPRA, Fritjof. **O tao da física.** São Paulo: Cultrix, 1993.

CASAFRANCA, Augusto; CORREA, Ana; CORREA, Débora. **Ukukus: desde las nieves del Ausangate. Taller de Juego Teatral.** Lima: 2015.

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

CARNEIRO DA CUNHA, M. **Os mortos e os outros. Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa Krahó.** São Paulo: Editora Hucitec, 1978.

CARPIO, Luis Carlos Ramos. **Paucartambo, cuna de nuestra identidad cultural.** Cusco: Universidad Andina del Cusco, [2005] 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** São Paulo: Global Editora e Distribuidora, 2012.

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

CASTRO ALVES, F. **O Timbira falado pelos Canela Apãniekrá: uma contribuição aos estudos de morfosintaxe de uma língua Jê**. Tese (Doutorado). Instituto de Estudos de Linguagem, Unicamp, Campinas, 2004.

CASTRO ALVES, F. O papel das nominalizações na evolução do alinhamento ergativo nas línguas Jê: dimensões funcionais e estruturais. **Amérindia**, v. 32, p. 11-25, 2008.

CASTRO ALVES, F. Tempo, aspecto e modalidade em Canela. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem**, v. 7, p. 13, 2009.

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

CESARINO, P. N. C. De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. *In: Mana. Estudos de Antropologia Social*. Vol. 12, número 1. Rio de Janeiro: Museu Nacional, p. 105-134, 2006.

CHAMANA, Isac Aspi. **Sequia Tusuy**. Entrevista concedida a Ana Carolina Abreu. Puquio (Peru): 15/08/2016.

CHRISTEN, Kimberly A. **Clowns and tricksters: an encyclopedia of tradition**. Santa Barbara, California: Library of Congress Cataloging Publication Data, 1998.

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

COELHO DE SOUZA, M. S. **O traço e o círculo: o conceito de parentesco entre os Jê e seus antropólogos**. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

COELHO DE SOUZA, M. C.; Fausto, C. Reconquistando o campo perdido: o que Lévi-Strauss deve aos ameríndios. *In: Revista de Antropologia*. Vol. 47, número 1. São Paulo: USP, p.87-131, 2004.

COLLET, Célia; PALADINO, Mariana; RUSSO, KELLY. **Quebrando Preconceitos. Subsídios para o ensino das culturas e histórias dos povos indígenas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Laced, 2014.

CROCKER, W.; CROCKER, J. **Os Canelas. Parentesco, Ritual e Sexo em uma tribo da Chapada Maranhense**. Rio de Janeiro: Série Monografias Museu do Índio-Funai, 2009.

CUNEO, Martín. **Las diez vidas de Hugo Blanco**. Lima: Ediciones Lucha Indígena, 2016.

CUSICANQUI, Rivera Silvia. **Una reflexión sobre prácticas CH'IXINAKAX UTXIWA y discursos descolonizadores**. Lima: La Plaza Editores, 2016.

CUSICANQUI, Rivera Silvia. **Um mundo ch'ixi es possible. Ensayos desde un presente en crisis.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limmón, 2018.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins.** Florianópolis: Instituto Socioambiental, 2014.

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

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

DAL GALLO, Fábio. Aspectos educacionais do palhaço aplicado. **Cadernos do GIPE-CIT, Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro.** Salvador: UFBA/PPGAC, p. 16-27, 2015.

DAL GALLO, Fábio. **Escola Picolino: O Circo Social e a Arte-Educação.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2018.

DEGREGORI, Carlos Iván. **Del mito de Inkarrí al mito del progreso: migración y cambios culturales.** Lima: IEP, 2013.

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

DEL BOSQUE, Andrés. El payaso en la academia. Espanha: **Primer Acto/ Cuadernos de Investigación Teatral.** Entrevista concedida a Laura Corcuera e José Henríquez, 2009.

DEL BOSQUE, Andrés. Practicas de lo Real Bufonesco en la Escena Contemporanea. *In: O Bufão e suas Artes.* Juidiaí/SP: Paco, p. 143-169, 2017.

DEL BOSQUE, Andrés. A Tribo Imaginária. **Revista Rebento**, São Paulo, nº 9, p. 82-101, 2018.

DEL POZO VERGNES, Ethel. **De la hacienda a la mundialización: sociedad, pastores y cambios en el altiplano peruano.** Lima: IEP; IFEA, 2004.

DURÁN, Cinthia. **La Danza de las Tijeras: continuidad dinámica y reivindicación de la identidad indígena andina.** Monografía (Graduação). Skidmore College- Relaciones Internacionales con enfoque regional en América Latina y Estudios de Investigación en Danza- Programa Perú: Pueblos indígenas y Globalización, SIT Study Abroad, Lima, 2017.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese.** São Paulo: Editora Perspectiva, [1977] 1996.

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.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. **Interdisciplinaridade: História, teoria e pesquisa**. Campinas, SP: 2012.

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.

FO, Dario. **Misterio Bufo**. Madrid: Ediciones Siruela, 1998.

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

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

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Lisboa: Edições 70, 1991.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Indignação – cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

FUNARI, Pedro Paulo; PINÓN, Ana. **A temática indígena na escola: subsídios para os professores**. São Paulo, Contexto, 2014.

GALEANO, Eduardo. Patas Arriba: **La escuela del mundo al revés**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, [1998] 2016.

GARRIAZO, Hilarión de la Cruz; RIVERA, Miguel Canales. **Despedida de los Awkis**. Entrevista concedida a Ana Carolina Abreu. Puquio (Peru): 10/08/2017.

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

GONÇALVES, J. **Foucault, a descontinuidade histórica e a crítica da origem**. Revista Aulas, Pará, n3, p. 1-21, 2007.

GREINER, Cristine. **O corpo: Pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

HERRERA, Carlos Alfaro. **Cirilo, Dansaq. Conversaciones con un Maestro**. Lima: 2005.

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

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

JUNG, Carl Gustav. **Memórias, Sonhos, Reflexões**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1961.

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

KANGUSSU, Imaculada. (org.) **O cômico e o trágico**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

KASPER, Maria Kátia; TÓFFOLI, Gabriela de Sousa. Errâncias: cartografias em trajetos de-formativos. **Leitura: Teoria e Prática**. Campinas: v.36, n.72, p.85-98, 2018.

KASPER, Kátia Maria. **Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida**. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

KASPER, Kátia Maria. Corporeidades, saberes e vidas fora da norma: trajetórias de atrizes palhaças. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 7**, 2006, Florianópolis.

KOUDELA, Ingrid Dormien; JÚNIOR, José Simões. **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

KRAHÔ, Ismael Ahpracti. **Hôxwa**. I Encontro de Palhaças e Palhaços de Cataguases/MG Entrevista concedida a Ana Carolina Abreu. Cataguases/MG: 11/12/2013.

KRAHÔ, Renato Yahé; ALBUQUERQUE, Francisco Edviges. **Livro de Alfabetização Krahô**. Fortaleza: Printcolor, 2009.

KRAHÔ, Renato Yahé. **Proposta do Projeto Político Pedagógico da Escola Estadual Indígena 19 de Abril**. Dissertação (Mestrado). Letras, Universidade Federal do Tocantins, Araguaína, Tocantins, 2017.

KRAHÔ, Roberto Cahxê (Pahhi). **Jât jô pĩ**. Aldeia Manoel Alves Pequeno. Entrevista concedida a Ana Carolina Abreu: 11/12/2013.

KOPENAWA, D. & ALBERT, B. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, [2010] 2015.

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.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. 4ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LEITE, Francinaldo Freitas. **Saberes Tradicionais Krahô: Contribuições para Educação Física Indígena Bilíngue e Intercultural**. Dissertação (Mestrado). Estudos de Cultura e Território, Universidade Federal do Tocantins, Araguaína, Tocantins, 2017.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. *In: Gesto-Revista do Centro Coreográfico do Rio*, n.2. Rio de Janeiro: Rio Arte, julho de 2003.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido (Mitológicas v.1)**. São Paulo: Cosac & Naif, [1964] 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**. Dissertação (Mestrado). Sociologia com concentração em Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

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

LIMA, Ana Gabriela Morim. **“Brotou batata para mim” Cultivo, gênero e ritual entre os Krahô (TO, Brasil)**. Tese (Doutorado). Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

LOPES, Beth. **Ainda é Tempo de Bufões**. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2001.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Etnopesquisa crítica, etnopesquisa-formação**. Brasília: Liber Livro, 2010.

MACEDO, Roberto Sidnei. **A Etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. Salvador: EDUFBA, 2004.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Pesquisar a Experiência- Compreender/Mediar Saberes Experienciais**. Curitiba: Editora CRV, 2015.

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

MAQUIAVELLI, Niccolò. **O Príncipe. A natureza do poder e as formas de conservá-lo**. São Paulo: DPL, Golden Books, 2008.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana**. Lima: Impacto Cultural Editores S.A.C, 2010.

MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: **Sociologia e Antropologia**. Vol. 2. São Paulo: EPU, EDUSP, 1968.

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

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

MEIRA, Beá; PRESTO, Rafael; SOTER, Silvia. **Percursos da Arte: Volume único: Ensino médio: Arte**. São Paulo: Scipione, 2016.

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

MELATTI, Julio Cesar. Indivíduo e Grupo: à Procura de uma Classificação dos Personagens Mítico-Rituais Timbiras. In: **Anuário Antropológico/79**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Vol. Annual, p. 99-130, 1981.

MELATTI, Julio Cesar. Questões sobre a Identidade Krahô. In: **Anuário Antropológico/82**. Fortaleza: Edições UFC; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Vol. anual, 1984.

MELATTI, Julio Cesar. Personagem e Pessoa. In: **Anuário Antropológico/87**. Brasília: Editora UNB; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Vol. Annual, p. 277-286, 1990.

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

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, Horace. **Body ritual among the Nacirema**. American Anthropologist, p. 503-507, 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.

MONTOYA, Rodrigo. Historia, memória y olvido en los andes quechuas. In: **Revista de Sociologia UNMSM**. Lima: Facultad de Ciencias Sociales, v. XI, nº12, p. 81-103, 1999.

MONTOYA, Rodrigo. **Capitalismo y No-Capitalismo en el Perú: un estudio histórico de su articulación en un eje regional.** Lima: Mosca Azul Editores, 1980.

MONTOYA, Rodrigo. **De la Utopía Andina al Socialismo Mágico, Antropología, Historia y Política en el Perú.** Lima: Instituto Nacional de Cultura-Cusco, 2005.

MONTOYA, Rodrigo. **100 Años de Perú y de José María Arguedas.** Lima: Universidad Ricardo Palma-Editorial Universitaria, 2011.

MONTOYA, Rodrigo. **La Cultura Quechua Hoy.** Lima: Mosca Azul Editores, 1987.

MONTOYA, Rodrigo. **Lucha Por la Tierra, Reformas Agrarias y Capitalismo en el Perú del Siglo XX.** Lima: Mosca Azul Editores, 1989.

MONTOYA, Rodrigo. **Tierra y Política en Perú (1888-1980) - En Honor de Hugo Blanco.** Lima: Ministerio de Cultura, Fondo Editorial, 2014.

MONTOYA, Rodrigo. **Al Borde del Naufragio (Democracia, violencia y problema étnico en el Perú).** Lima: Talasa Ediciones, [1991] 1992.

MONTOYA, Rodrigo. **Elogio de la Antropología.** Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales (UNMSM), 2005.

MONTOYA, Rodrigo. MONTOYA ROJAS, Rodrigo (coord.). **Voces de la Tierra.** Lima: UNMSN, 2008.

MONTOYA, Rodrigo. **Encanto y Celebración del Wayno. En honor de Jorge Núñez del Prado y de Edwin Montoya.** Cusco: Dirección Regional de Cultura Cusco, 2013.

MONTOYA, Rodrigo. **Por una Educación Bilingüe en el Perú. Reflexiones sobre cultura y socialismo.** Lima: Mosca Azul Editores, 1990.

MONTOYA, Rodrigo. **Porvenir de la cultura quechua en Perú. Desde Lima, Villa El Salvador y Puquio.** Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2010a.

MONTOYA, Rodrigo. **En defensa del nevado Qarwarasu, su agua-vida-fiesta, y sus danzantes de tijeras.** Lima: 2015a. Disponible em <https://redaccion.lamula.pe/2015/08/10/en-defensa-del-nevado-qarwarasu/albertoniquen>. Acesso em 10 nov. 2019.

MONTOYA, Rodrigo. **Prólogo del libro de Gloria Alicia Caudillo Félix y Alfonso Ibañez Izquierdo.** Argentina: Colección Temas Estratégicos, 2015b.

MONTOYA, Rodrigo. **Sequia Tusuy.** Entrevista concedida a Ana Carolina Abreu. Lima (Peru): 25/07/2018.

MONTOYA, Rodrigo; SILVEIRA, M.J; LINDOSO, F.J. **Producción Parcelaria y Universo Ideológico, el caso de Puquio.** Lima: Mosca Azul Editores, 1979.

MUMFORD, Jeremy. **Vertical Empire. The General Resettlement of Indians in the Colonial Andes.** Durham: Duke University Press, 2012.

MUNDURUKU, Daniel. **Contos Indígenas Brasileiros.** São Paulo: Global, [1964] 2004.

MUNDURUKU, Daniel. **O caráter educativo do movimento indígena brasileiro 1970-1990.** São Paulo: Paulinas, 2012.

MUNDURUKU, Daniel. “**Eu não sou índio, não existem índios no Brasil**”. Entrevista concedida a 63ª Feira do Livro de Porto Alegre. Porto Alegre: 21/11/2017.

MURRA, John V. **El mundo andino. Población, medio ambiente y economía.** Lima: IE/ Pontificia Universidad Católica del Perú, [2002] 2014.

NAVARRO, Marina. Caso de esterilizaciones forzadas en Perú, el más grave de América Latina. **La República**, Lima: 21/10/2015.

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

NÚÑEZ, Lucy. **Los Dansaq.** Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana, 1991.

OITICICA, Hélio. Brasil Diarréia. In: GULLAR, Ferreira (org). **Arte brasileira hoje.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

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.

OSSIO, Juan. **Parentesco, reciprocidad y jerarquía en los Andes. Una aproximación social de la comunidad de Andamarca.** Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica, 1992.

PARSONS, Clews Elsie. BEALS, Ralph L. The sacred clowns of the pueblo and Mayo-Yaqui. **Indians American Anthropologist**, New Series, Vol 36, nº 4, p. 491-514, 1934.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

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

PERÚ. Instituto Nacional de Estadística e Informática. **I Censo de Comunidades Campesinas 2017.** Tomo I, Tomo II, Tomo III, Tomo IV, Tomo V, TOMO VI, 2018.

PERÚ. Instituto Nacional de Estadística e Informática. Perú-Resultados Definitivos. Tomo I, 2018.

PERÚ. Instituto Nacional de Estadística e Informática. Ayacucho-Resultados Definitivos. Tomo I, 2018.

PIHUE, Gladis Vila. Perú: **Identidades indígenas: de indio a campesino, de campesino a indígena**. Entrevista concedida a Ricardo Marapi do SERVINDI: comunicación intercultural para un mundo más humano y diverso. Lima: 12/06/2012. Disponível em <<https://www.servindi.org/actualidad/67357>>. Acesso em 10 nov. 2019.

PINEDA, Virgilio Roel. **Ataque e Invasión del Imperio Hispánico al Perú de los Incas**. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, Fondo Editorial, 2009.

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

QUEIROZ, Renato da Silva. O herói-trapaceiro. Reflexões sobre a figura do trickster. **Tempo Social- Revista de Sociologia da USP**, São Paulo, p. 93-107, 1991.

QUISPE, Alejo Licla. **Sequia Tusuy**. Entrevistas, conversas, relatos e depoimentos concedidos a Ana Carolina Abreu. Puquio (Peru): 10-18/08/2016.

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

REIS, Demian. **Caçadores de Risos: o Maravilhoso Mundo da Palhaçaria**. Salvador: EDUFBA, 2013.

REMY, María Isabel. **Historia de las comunidades indígenas y campesinas del Perú**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2013.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, [1995] 2006.

RIO, João do. **A rua**. Rio de Janeiro: Edições Barbatana, [1905] 2016.

ROLNIK, SUELY. Subjetividade Antropofágica *in* LINS, DANIEL (org). **Razão Nômade**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005, p. 89-109, 2005.

ROSTWOROWSKI, María. **Estructuras Andinas Del Poder: Ideologia religiosa y política**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos –IEP, 2007.

ROSTWOROWSKI, María. **Historia del Tahuantinsuyu**. Lima: PUCP, 1999.

RUBIO, Miguel Zapata; COSSIO, Jesús Guevara. **Guerrilla en Paucartambo**. Lima: Forma y Imagen Empresa Gráfica, 2013.

RUBIO, Miguel Zapata. **El cuerpo ausente**. Lima: Didi de Arteta S.A, 2008.

RUBIO, Miguel Zapata. **Raíces y semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina**. Lima: Forma e Imagen de Billy Víctor Odiaga Franco, 2011.

RUBIO, Miguel Zapata. O Grande Teatro de Paucartambo. **Sala Preta**. São Paulo: v 16, n° 1, p. 5-25, 2016.

- RYNGAERT, Jean Pierre. **O jogo dramático no meio escolar**. Coimbra: Centelha, 1981.
- SABATELLA, L, CARDIA, G; Pedra Corrida Produções. **Hotxuá**. [Filme-vídeo]. Produção de Pedra Corrida Produções, direção de Letícia Sabatella e Gringo Cardia. Tocantins, Petrobrás, 1 DVD HDCAM, 70 min. color. Som, 2009.
- SALOMON, Frank. **Los Quipocamayos**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2006.
- SANTOS, Lau; LAZZARI, Fabiana. No me toque las narizes: Socorro! Não às pedagogias opressoras com nariz vermelho! In: Teatro de Anônimo (org.). **Revista Anjos do Picadeiro 8, nº 8**. Rio de Janeiro: 2010.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2010.
- SILVA, Giovani José da; COSTA, Anna Maria Ribeiro F.M. **Histórias e Culturas indígenas na Educação Básica**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHECHNER, Richard. **Antropologia e performance**. Org Zeca Ligiéro. São Paulo: Hucitec, 2012.
- SEEGER, Anthony. **Os Índios e Nós: Estudos sobre Sociedades Tribais Brasileiras, v. 6, Contribuições em Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Editora Campus, p. 61-79, 1980.
- 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, p. 11-26, [1979] 1987.
- SIMON, Alfred. **La planète des clowns**. Lyon: La Manufacture, 1988.
- SHIAVINI, F. **De longe, toda serra é azul**. Brasília: Criativa Gráfica e Editora LTDA, 2006.
- SHIAVINI, F. **Diário de Campo 2008/2009**. Goiânia: Kelps, 2009.
- SLADE, Peter. **O jogo dramático infantil**. São Paulo: Summus: 1978.
- SOUZA, Beatriz Adeodato Alves de. **Corpo em dança: o papel da educação somática na formação de dançarinos e professores**. 2012. 115 fls. (Dissertação de Mestrado em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia). Salvador, 2012.
- SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais na Sala de Aula**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- STINSON, Susan. Uma pedagogia feminista para a dança da criança. **Pro-posições**. Campinas, Vol. 6, N. 3, p. 77-89, 1995.

- THEBAS, Claudio. **O livro do palhaço**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.
- THOMSON, Sinclair. **Cundo sólo reinasen los indios**. Bolivia: Muela del Diablo Editores, Aruwiyiri Editorial del THOA, 2006.
- TINCOPA, Juan Francisco Calle. Tragedias, añoranzas, contradicciones y esperanzas de los hijos del Tawantinsuyo: la responsabilidad de ser uno mismo. **Revista Mirador Chanka**, nº 8, 2015.
- TINCOPA, Juan Francisco Calle. Protejamos nuestra “Sekia”: ¡La Fiesta del Agua! **Revista Mirador Chanka**, nº 11, 2016.
- TINCOPA, José Calle. **Tradiciones Eternas, Yaku Raymi**. Puquio, 2017.
- TINCOPA, Jorge. **Sequia Tusuy**. Entrevista concedida a Ana Carolina Abreu. Puquio (Peru): 10/08/2016.
- TOWSEN, John H. **Clowns**. New York: Hawthorn, 1976.
- TURNER, Terence. The poetics of play: Ritual Clowning, Masking and Performative Mimesis among the Kayapo. *In: The Ludic: Forces of Generation and Fracture*. Oxford, 1993.
- TURNER, Terence. Social body and embodied subject: bodiliness, subjectivity and sociality among the Kayapo”. *In: Cultural Anthropology*. Vol. 10, p: 143-170, 1995.
- UTUARI, Solange; LIBÂNEO, Daniela; SARDO, Fábio; FERRARI, Pacoal. **Por Toda Parte. Componente Curricular Arte. Ensino Médio/Volume Único**. São Paulo: FTD, 2013.
- VALDÉS, Alison. [et.al]. **Tony Caluga, representante del mundo popular y su enfrentamiento cómico con la seriedad en la obra dramática de Andrés del Bosque**. Tese (Licenciado en Educación en Castellano). Universidad de Santiago de Chile, Santiago, 2009.
- VENEZIANO, Neyde. O ator cômico e seus procedimentos. **Revista Rebento**, São Paulo, n 1, p. 80-92, 2010.
- VIANELLO, Daniele. **L’Arte del buffone**. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo. Roma: Bulzoni Editore, 2005.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A Inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Ubu Editora, 2002.
- WALLERSTEIN, Immanuel. **Universalismo Europeo: el discurso del poder**. México: Siglo XXI, 2007.
- ZAPATA, Antonio (org). **Historia y cultura de Ayacucho**. Lima: IEP/ UNICEF/ DED/ Servicio Alemán de Cooperación Social-Técnica/ Programa Servicio Civil para la Paz, ZFD, [2008] 2010.

ZULOAGA, Marina. **La conquista negociada: guarangas, autoridades locales e imperio en Huaylas, Perú (1532-1610)**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012.

**Sites:**

Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros:

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

Aldeia Multiétnica:

<http://www.aldeiamultiétnica.com.br>

Instituto Francisca de Souza Peixoto (IFSP):

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

Instituto Socioambiental (ISA):

<http://www.socioambiental.org>

Instituto Brasileiro de Pesquisa e Estatística (IBGE)

<https://www.ibge.gov.br>

Servicios de Comunicación Intercultural (SERVINDI):

<https://www.servindi.org>

Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (EMBRAPA):

<https://www.embrapa.br>

## ANEXO A- O RITUAL CORPORAL ENTRE OS NACIREMA

Horace Minner<sup>43</sup>

O antropólogo tornou-se tão familiarizado com a diversidade de modos pelos quais diferentes povos reagem diante de situações similares, que não consegue se surpreender mesmo com os costumes mais exóticos. Com efeito, se todas as combinações logicamente possíveis de comportamento não tiverem sido encontradas em alguma parte do mundo, ele tem o direito de suspeitar que elas devem estar presente em alguma tribo ainda não estudada. Essa observação já foi, de fato, feita com respeito à organização clânica por Murdock (1949, p.71)<sup>44</sup>. Nesse sentido, as crenças e práticas mágicas dos Nacirema apresentam aspectos tão pouco usuais, que nos parece desejável descrevê-las como exemplo dos extremos a que o comportamento humano pode chegar.

*El antropólogo social está tan familiarizado con la diversidad de modos en que se comportan distintas personas ante situaciones similares que no suele sorprenderse ni siquiera ante las más exóticas costumbres. De hecho, si todas las posibles combinaciones de comportamiento no han sido registradas en diferentes partes del mundo, el antropólogo tiende a sospechar que deben estar presentes en alguna tribu aún no descripta. Este punto ha sido destacado, por ejemplo, por Murdock con relación a la organización en clanes. Bajo esta luz, las creencias y prácticas mágicas de los Nacirema presentan rasgos tan inusuales que vale describirlas como un ejemplo de los extremos a que puede llegar el comportamiento humano.*

O Prof. Linton foi o primeiro a chamar a atenção dos antropólogos para o complexo ritual dos Nacirema, há vinte anos (1936:326), mas a cultura desse povo é ainda muito pouco compreendida.

*El profesor Linton<sup>45</sup> llamó por primera vez la atención de los antropólogos sobre los rituales de los Nacirema hace unos veinte años, pero la cultura de este pueblo es todavía poco comprendida.*

---

<sup>43</sup> University of Michigan, professor.

<sup>44</sup> George P. Murdock (1897-1983): Antropólogo estadounidense especializado en etnología comparativa, etnografía de los pueblos de África y Oceanía y teoría social. Se lo conoce, sobre todo, por haber originado la Encuesta sobre Culturas Comparadas, un proyecto del Institute of Human Relations de la Universidad de Yale, en el que se catalogó una gran cantidad de información de modo de constituir un banco de datos de las culturas humanas.

<sup>45</sup> Ralph Linton (1893-1953): Antropólogo estadounidense que tuvo una marcada influencia en el desarrollo de la antropología cultural. Es conocido, principalmente, por sus estudios sobre endoculturación (aprendizaje, por parte de cada individuo, de los contenidos tradicionales, prácticas y valores de una cultura determinada). Según Linton, la cultura es más aprendida que heredada. Recientemente, en forma paralela a estos

Trata-se de um grupo norte-americano que vive no território entre os Cree do Canadá, os Yaqui e os Tarahumare do México, e os Carib e Arawak das Antilhas. Pouco se sabe sobre sua origem, embora a tradição relate que vieram do leste. Conforme a mitologia dos Nacirema, um herói cultural, Notgnihsaw, deu origem à sua nação; ele é, por outro lado, conhecido por duas façanhas de força: ter atirado um colar de conchas, usado pelos Nacirema como dinheiro, através do rio Po-To-Mac e ter derrubado uma cerejeira na qual residiria o Espírito da Verdade.

*Son un grupo de indígenas norteamericanos que viven en el territorio situado entre los Cree canadienses, los Yaqui y los Tarahumara de México, y los Caribes y Arawak de las Antillas. Poco se conoce sobre su origen, aunque la tradición sostiene que provienen del este. Según la mitología de los Nacirema, un héroe cultural, Notgnihsaw, dio a luz a tu nación, él es, por otro lado, conocido por dos hazañas de fuerza: han arrojado un collar de conchas usado por los Nacirema como dinero, en el río Po-To-Mac y he talado un cerezo en el que residiría el Espíritu de la Verdad.*

A cultura Nacirema caracteriza-se por uma economia de mercado altamente desenvolvida, que evolui em um rico habitat. Apesar do povo dedicar muito do seu tempo às atividades econômicas, uma grande parte dos frutos deste trabalho e uma considerável porção do dia são dispensados em atividades rituais. O foco destas atividades é o corpo humano, cuja aparência e saúde surgem como o interesse dominante no ethos deste povo. Embora tal tipo de preocupação não seja incomum, seus aspectos cerimoniais e a filosofia associada são únicos.

*La cultura de los Nacirema se caracteriza por una economía de mercado altamente desarrollada que ha evolucionado en un rico hábitat natural. Mientras una gran parte del tiempo de este pueblo está dedicada a actividades económicas, una gran parte del fruto de estas labores y una gran proporción del día se dedican a la actividad ritual. El foco de esta actividad es el cuerpo humano, cuya apariencia y salud se yergue como una preocupación dominante en el ethos de este pueblo. Si bien esta preocupación no es ciertamente inusual, sus aspectos ceremoniales y la filosofía asociada son únicos.*

A crença fundamental subjacente a todo o sistema parece ser a de que o corpo humano é feio, e sua tendência natural é para a debilidade e a doença. Encarcerado em tal corpo, a única esperança do homem é se prevenir dessas características, através do uso de poderosas influências rituais e cerimoniais. Todo grupo doméstico possui um ou mais santuários dedicados a tal propósito. Os

---

*significativos hallazgos sobre los Nacirema, se han efectuado estudios sobre otro importante grupo de indígenas norteamericanos, los Asu y sus ritos mágicos en torno a un mítico animal, el Rac sagrado. Algunos antropólogos sostienen que los Nacirema y los Asu forman parte, en realidad, de un mismo y amplio grupo étnico.*

indivíduos mais poderosos dessa sociedade têm vários santuários em suas casas e, de fato, a opulência de uma casa é frequentemente aferida em termos da quantidade que possui desses centros rituais. A maioria das casas é de taipa, mas os santuários dos mais ricos têm as paredes cobertas de pedra. As famílias mais pobres imitam os ricos, aplicando placas de cerâmica nas paredes dos seus santuários.

*La creencia fundamental que subyace en todo el sistema es, aparentemente, que el cuerpo humano es feo y tiene una natural tendencia a la debilidad y la enfermedad. Encarcelado en su cuerpo, el hombre tiene como única esperanza la de prevenir esa tendencia a través del uso del ritual y la ceremonia. Cada hogar cuenta con uno o más santuarios o habitaciones sagradas destinadas a tal fin. Los individuos más poderosos de la sociedad disponen de varios de estos santuarios en sus casas y, de hecho, la opulencia de una casa puede medirse por la cantidad de ámbitos rituales con que cuenta. La mayor parte de las casas están construidas con materiales arcillosos, pero las habitaciones sagradas de los más ricos llegan a tener paredes de piedra. Las familias menos pudientes imitan a las ricas aplicando placas de cerámica en las paredes de sus santuarios.*

Embora cada família possua ao menos um desses santuários, os rituais a eles associados não são cerimônias familiares, mas sim privadas e secretas. Os ritos, normalmente, só são discutidos com as crianças, e isso apenas durante a fase em que elas estão sendo iniciadas nesses mistérios. Eu pude, entretanto, estabelecer com os nativos uma relação que me permitiu examinar esses santuários e ouvir descrições desses rituais.

*Cada familia cuenta, como mínimo, con una de estas habitaciones sagradas, pero los rituales asociados a estas últimas no son ceremonias familiares sino privadas y secretas de cada individuo. Normalmente, los ritos se discuten con los niños solamente durante su período de iniciación en los misterios. He tenido, sin embargo, oportunidad de establecer una relación de suficiente confianza con los nativos como para poder examinar estos santuarios y escuchar sus descripciones de los rituales.*

O ponto focal do santuário é uma caixa ou arca embutida na parede. Nessa arca são guardados os muitos feitiços e poções mágicas, sem os quais nenhum nativo acredita que poderia viver. Tais preparados são obtidos de vários profissionais especializados. Entre estes, os mais poderosos são os curandeiros, cujos serviços precisam ser recompensados por meio de presentes substanciais. No entanto, o curandeiro não fornece as poções curativas para os seus clientes, decidindo apenas quais devem ser seus ingredientes e escrevendo-os em seguida em uma linguagem antiga e secreta. Tal escrita só pode ser compreendida pelo curandeiro e pelos herbanários, os quais, mediante outros presentes, fornecem o feitiço solicitado.

*El punto más importante del santuario es una caja o cofre incrustado en la pared. En este cofre se conservan numerosos amuletos y pociones mágicas, sin las cuales ningún nativo cree poder sobrevivir. Estas preparaciones se obtienen de varios practicantes especializados. Los más poderosos de estos últimos son los curanderos de la tribu cuya asistencia debe retribuirse con sustanciales obsequios. No obstante ello, el curandero no provee en forma directa las pociones curativas a sus clientes; decide sólo sus ingredientes y los especifica en forma escrita en un antiguo y secreto lenguaje. Esta escritura es entendida solamente por el curandero y los herboristas, quienes a cambio de otro obsequio proveen el amuleto o brebaje requerido.*

O feitiço não é descartado depois de ter servido a seu propósito, e sim colocado na caixa de mágicas do santuário doméstico. Como esses materiais mágicos são específicos para certas doenças, e as doenças reais ou imaginárias desse povo são muitas, a caixa de mágica costuma estar sempre transbordando. Os pacotes mágicos são tão numerosos que as pessoas esquecem sua serventia original, e temem usá-los de novo. Embora os nativos tenham se mostrado muito vagos a esse respeito, podemos apenas concluir que a idéia subjacente ao costume de se guardar todos esses velhos materiais mágicos é a de que sua presença na caixa de mágicas, diante da qual os ritos do corpo são encenados, protegerá de alguma forma o fiel.

*Una vez cumplido su propósito, el amuleto o poción mágica no se desecha sino que se guarda en el cofre de pociones de la habitación sagrada. Como los materiales mágicos son específicos para determinadas enfermedades, y las enfermedades reales o imaginarias de la gente son muchas, el cofre de pociones suele estar repleto de ellos. Los paquetes mágicos son tan numerosos que las personas olvidan su finalidad y temen volver a utilizarlos. Si bien los nativos son muy poco precisos sobre este punto, podemos suponer que la razón para conservar todos estos materiales mágicos obsoletos es que su presencia conjunta en el cofre de pociones, ante el cual realizan los rituales del cuerpo, protege de algún modo a los oficiantes.*

Embaixo da caixa de mágicas existe uma pequena fonte. Todo dia, cada membro da família, em sucessão, entra no quarto do santuário, curva a cabeça diante da caixa d'água, mistura diferentes tipos de água sagrada na fonte, e realiza um breve rito de ablução. As águas sagradas são obtidas do Templo da Água da comunidade, onde os sacerdotes conduzem elaboradas cerimônias para manter o líquido ritualmente puro.

*Debajo de la caja de pociones hay una pequeña fuente o pila de agua. Cada día, todo miembro de la familia entra en sucesión a la habitación sagrada, inclina su cabeza ante el cofre de amuletos y pociones, mezcla distintos tipos de agua sagrada en la fuente y procede a realizar un breve rito de ablución<sup>5</sup>. Las aguas sagradas se obtienen del Templo del Agua de la comunidad, en el que los sacerdotes realizan elaboradas ceremonias para purificar ritualmente el líquido.*

Na hierarquia dos profissionais da magia, e abaixo do curandeiros em termos de prestígio, estão especialistas cuja designação é melhor traduzida por "homens-da-boca-sagrada". Os Nacirema têm um horror e uma fascinação pela boca que chega às raias da patologia. Acredita-se que a condição da boca possua uma influência sobrenatural em todas as relações sociais. Não fosse pelos rituais da boca, os Nacirema acreditam que seus dentes cairiam, suas gengivas sangrariam, suas mandíbulas encolheriam, seus amigos os abandonariam, e seus amantes os rejeitariam. Eles também acreditam na existência de uma forte relação entre características orais e morais. Assim, por exemplo, existe uma ablução ritual da boca das crianças que se supõe desenvolver sua fibra moral.

*En la jerarquía de los practicantes de magia, y por debajo del curandero en prestigio, existen especialistas cuya designación puede traducirse como "hombres de la bocasagrada". Los Nacirema tienen un horror casi patológico y una particular fascinación por la boca, cuya condición según se cree tiene influencia sobrenatural en las relaciones sociales. Creen que si no fuera por los rituales de la boca, sus dientes caerían, sus encías sangrarían, sus mandíbulas se retraerían, sus amigos los abandonarían y sus amantes los rechazarían. Creen también que existe una estrecha relación entre las características orales y morales. Por ejemplo, existe una ablución ritual de la boca de los niños que se supone mejora su fibra moral.*

O ritual do corpo cotidianamente realizado por todos inclui um rito bucal. Apesar do fato de essas pessoas serem tão meticulosas no que diz respeito ao cuidado da boca, esse rito envolve uma prática que o estrangeiro não-iniciado não consegue deixar de achar repugnante. Conforme foi-me descrito, o rito consiste na inserção de um pequeno feixe de cerdas de porco na boca, juntamente com certos pós mágicos, seguida da movimentação desse feixes segundo uma série de gestos altamente formalizados.

*El ritual corporal diario desarrollado por cada persona incluye un rito de la boca. No obstante el hecho de que estas personas sean tan puntillosa s respecto al cuidado de su boca, este rito incluye una práctica particularmente repulsiva para el extranjero iniciado. Me han informado que el ritual consiste en introducirse en la boca un montoncito de pelos de cerdo, junto con algunos preparados mágicos, y moverlo en una serie altamente ritualizada de gestos.*

Além desse rito bucal privado, as pessoas procuram um "homem-da- boca-sagrada" uma ou duas vezes por ano. Esses profissionais possuem uma impressionante parafernália, que consiste em uma variedade de perfuratrizes, furadores, sondas e agulhas. O uso desses objetos no exorcismo dos perigos da boca envolve uma tortura ritual do cliente quase inacreditável. O "homem- da-boca-sagrada" abre a boca do cliente e, usando as ferramentas citadas, alarga qualquer buraco que o uso tenha feito nos dentes. Materiais mágicos são então depositados nesses buracos. Se não se encontram buracos naturais nos dentes, grandes seções de um ou mais dentes são cerradas, para que a substância

sobrenatural possa ser aplicada. Na visão do cliente, o objetivo dessas aplicações é deter o apodrecimento dos dentes e atrair amigos. O caráter extremamente sagrado e tradicional do rito fica evidente no fato de que os nativos retomam todo ano ao "homem-da-boca-sagrada", apesar do fato de que seus dentes continuam a se deteriorar.

*Aparte de realizar el rito privado de la boca, la gente consulta al hombre de la bocasagrada una o dos veces al año. Estos practicantes cuentan con un impresionante conjunto de instrumentos, consistente en una variedad de ganchos, leznas, sondas y otras herramientas punzantes. El uso de estos instrumentos en los exorcismos de los males de la boca implica para los devotos someterse a torturas rituales casi increíbles. El hombre de la boca sagrada abre la boca del devoto y, usando los utensilios mencionados, aumenta el tamaño de las cavidades que las caries puedan haber causado en los dientes. Dentro de esas cavidades se colocan preparados mágicos. Si no hay cavidades que se hayan producido naturalmente en los dientes, se quitan grandes secciones de uno o más de éstos de modo de poder aplicar la sustancia sobrenatural. El carácter extremadamente sagrado y tradicional de este rito se hace evidente en el hecho de que los hombres y mujeres vuelven año tras año a ver al hombre de la boca sagrada, aún cuando sus dientes siguen deteriorándose.*

Deve-se esperar que, quando um estudo abrangente dos Nacirema for feito, seja realizada uma pesquisa cuidadosa sobre a estrutura da personalidade desses nativos. Basta observar o brilho nos olhos de um "homem-da-boca-sagrada", quando ele enfia uma agulha em um nervo exposto, para que se suspeite de que uma certa dose de sadismo está presente. Se isso puder ser verificado, um padrão muito interessante emergirá, posto que a maioria da população mostra tendências masoquistas bem definidas. Era a tais tendências que o Prof. Linton se referia, ao discutir uma parte especial do ritual cotidiano do corpo que é realizada apenas pelos homens. Essa parte do rito envolve uma lanchadura e laceração da superfície do rosto por meio de instrumento cortante. Ritos femininos especiais ocorrem somente quatro vezes por mês lunar, mas o que lhes falta em frequência sobra em barbárie. Como parte dessa cerimônia, as mulheres assam suas cabeças em pequenos fornos durante mais ou menos uma hora. O ponto teoricamente interessante é que um povo que parece ser predominantemente masoquista tenha desenvolvido especialistas sádicos.

*Puede esperarse que, cuando se realice un profundo estudio de los Nacirema, se efectúe una cuidadosa investigación sobre la estructura de personalidad de este pueblo. Basta con ver el brillo de los ojos del hombre de la boca sagrada cuando introduce un garfio en un nervio expuesto, para sospechar que está implicada una cierta dosis de sadismo. Si esto pudiera establecerse, emergería una muy interesante pauta, porque la mayoría dela población muestra definidas tendencias sadomasoquistas. A estas se refiere el profesor Linton al describir una parte distintiva del ritual corporal diario efectuado por los hombres. Esta parte del rito incluye raspase y lacerarse la cara con*

*un instrumento cortante. Sólo en cuatro ocasiones, durante cada mes lunar, se llevan a cabo ritos femeninos especiales. Estos ritos lo que no tienen de frecuente lo tienen de bárbaros. Como parte de esta ceremonia, las mujeres cocinan sus cabezas en pequeños hornos durante una hora. El aspecto teóricamente interesante es que, el que parece un pueblo predominantemente masoquista, haya desarrollado especialistas en sadismo.*

Os curandeiros possuem um templo imponente, ou *latpso*, em cada comunidade de algum tamanho. As cerimônias mais elaboradas, necessárias para o tratamento de pacientes muito doentes, só podem ser realizadas nesse templo. Tais cerimônias envolvem não só o taumaturgo, mas também um grupo permanente de vestais, que se movimentam calmamente pelas câmaras do templo com uma indumentária e um penteado distintivos.

*En toda comunidad, cualquiera sea su tamaño, los curanderos tribales tienen un muy impresionante templo, o latipsoh. En éste llevan a cabo las más elaboradas ceremonias que se requieren para tratar a los devotos muy enfermos. Las mismas incluyen no sólo al taumaturgo sino también a un grupo permanente de sacerdotisas, que deambulan silenciosamente por las salas del templo usando vestidos y tocados característicos.*

As cerimônias *latpso* são tão rudes que é impressionante o fato de que uma razoável proporção dos nativos realmente doentes que entram no templo consiga curar-se. Crianças pequenas, cuja doutrinação é ainda incompleta, costumam resistir às tentativas de levá-las ao templo, alegando que "é aonde você vai para morrer". Apesar disso, os doentes adultos não apenas desejam, como ficam ansiosos para submeter-se à prolongada purificação ritual, se eles possuem meios para tanto. Os guardiões dos muitos templos, não importa quão doente o suplicante ou quão grave a emergência, não admitem o cliente se ele não puder dar um rico presente ao zelador. Mesmo depois que conseguiu a admissão e sobreviveu às cerimônias, os guardiões não permitem a saída do neófito até que este dê ainda outro presente.

*Las ceremonias latipsoh son tan crueles que llama la atención que una buena proporción de los nativos realmente enfermos que ingresan al templo logren recobrase. Se sabe que los niños pequeños, cuyo adoctrinamiento es aún incompleto, se resisten a que los lleven al templo, porque "allí es donde se va para morir". No obstante este hecho, los enfermos adultos no sólo suelen estar deseosos sino hasta ansiosos por sobrellevar la prolongada purificación ritual, si pueden hacer frente a sus costos. No importa cuán enfermo esté el suplicante, ni cuán grave sea la emergencia, los guardianes de muchos templos no admitirán al devoto si previamente no entrega un obsequio al custodio. Aún después de haber sobrevivido a las ceremonias, los guardianes no le permitirán al neófito retirarse si antes no les efectúa otro donativo.*

O(a) suplicante, ao entrar no templo, é primeiramente despido(a) de todas as suas roupas. Na vida cotidiana, os Nacirema evitam a exposição de seus corpos e de suas funções naturais. O banho e a excreção são realizados somente na intimidade do santuário doméstico, onde são ritualizados, fazendo parte dos ritos corporais. Choques psicológicos resultam da súbita perda da privacidade corporal, ao se entrar no *latpso*. Um homem, cuja própria mulher jamais o viu enquanto realizava um ato excretório, subitamente encontra-se nu, assistido por uma vestal, enquanto executa suas funções naturais dentro de um vaso sagrado. Esse tipo de tratamento cerimonial é necessário porque os excrementos são usados por um adivinho para diagnosticar o curso e a natureza da doença do paciente. Os clientes femininos, por seu lado, vêem seus corpos nus submetidos ao escrutínio, manipulação e cutucadas dos curandeiros.

*El suplicante que ingresa al templo es, ante todo, completamente despojado de sus ropas. En la vida cotidiana, los Nacirema evitan la exposición del cuerpo y de sus funciones naturales. Los actos de bañarse y de excretar se llevan a cabo secretamente en la habitación sagrada, a donde se los ritualiza como parte de los ritos corporales. Al ingresar al latipsoh se produce un verdadero shock psicológico a partir de la súbita pérdida del secreto del cuerpo. Un hombre, que no ha sido visto jamás ni por su propia mujer en el acto de hacer sus necesidades, se encuentra de pronto en plena desnudez y asistido por una doncella vestal mientras realiza sus funciones naturales en un vaso sagrado. Este tipo de tratamiento ceremonial es exigido debido a que las deposiciones son utilizadas por un adivino para establecer el curso y naturaleza de la enfermedad del devoto. Las suplicantes femeninas, por su lado, ven sus cuerpos sometidos a escrutinio, manipulación y punzamientos por parte de los curanderos.*

Poucos suplicantes no templo estão suficientemente bem para fazer qualquer coisa que não seja ficarem deitados em suas camas duras. As cerimônias diárias, como os ritos do "homem-da-boca-sagrada", envolvem desconforto e tortura. Com precisão ritual, as vestais acordam a cada madrugada seus miseráveis pacientes, rolam-nos em seus leitos de dor, enquanto realizam abluções, cujos movimentos formalizados são objeto de treinamento intensivo das vestais. Em outros momentos, elas inserem varas mágicas na boca do paciente, ou obrigam-no a comer substâncias que são consideradas curativas. De tempos em tempos, os curandeiros vêm a seus pacientes e introduzem agulhas magicamente tratadas em sua carne. O fato de que essas cerimônias do templo possam não curar, e possam mesmo matar o neófito, não diminui de modo algum a fé do povo nos curandeiros.

*Dentro del templo, son pocos los suplicantes que están lo suficientemente bien como para yacer meramente en sus lechos. Las ceremonias diarias, al igual que los ritos del hombre de la boca sagrada, implican incomodidades y torturas. Cada amanecer, las vestales despiertan con precisión ritual a los devotos que tienen a su cargo, haciéndolos rodar sobre sus lechos de dolor mientras les realizan abluciones, en cuyos movimientos formales están altamente entrenadas. En otros momentos,*

*insertan varillas mágicas en las bocas de los suplicantes o los fuerzan a ingerir sustancias supuestamente curativas. De tiempo en tiempo, el curandero tribal se acerca a los devotos y les clava en sus carnes agujas mágicamente tratadas. El hecho de que estas ceremonias en el templo no curen, y puedan incluso matar al neófito, no disminuye en ninguna medida la fe de la gente en los curanderos.*

Ainda resta um outro tipo de especialista, conhecido como "escutador". Esse feiticeiro tem o poder de exorcizar os demônios que se alojam nas cabeças das pessoas que foram enfeitiçadas. Os Nacirema acreditam que os pais enfeitiçam seus próprios filhos. As mães são particularmente suspeitas de amaldiçoarem suas crianças, enquanto ensinam a elas os ritos corporais secretos. A contra-magia do feiticeiro "escutador" é singular por sua ausência de ritual. O paciente simplesmente conta ao "escutador" todos seus problemas e medos, começando com as primeiras dificuldades de que pode se lembrar. A memória exibida pelos Nacirema nessas sessões de exorcismo é verdadeiramente notável. Não é incomum que o paciente lamente a rejeição que sentiu ao ser desmamado, e alguns indivíduos chegam mesmo a localizar seus problemas retrocedendo aos efeitos traumáticos de seu próprio nascimento.

*Queda todavía por mencionar otro tipo de practicante, conocido como le "escuchador". Este hechicero tiene el poder de exorcizar los demonios que se aposentan en las cabezas de las personas que han sido embrujadas. Los Nacirema creen que los padres hechizan asus propios hijos. Se sospecha que las madres infringen un tipo de daño sobre sus niño sal enseñarles los rituales secretos del cuerpo. La contra magia del hechicero se destaca por su carencia de ritual. El paciente le cuenta simplemente al "escuchador" todos sus problemas y miedos, comenzando por las primeras dificultades que pueda recordar. En estos ritos de exorcismo, los Nacirema despliegan una notable memoria. No es raro que los devotos se lamenten del rechazo que sintieron siendo bebés al ser destetados, e incluso unos pocos individuos sitúan el origen de sus problemas en los efectos traumáticos de su propio nacimiento.*

Para concluirmos, deve-se mencionar certas práticas que estão baseadas na estética nativa, mas que dependem da aversão generalizada ao corpo e às suas funções naturais. Há jejuns rituais para tornar magras pessoas gordas, e banquetes cerimoniais para tornar gordas pessoas magras. Outros ritos são usados para tornar maiores os seios das mulheres, se eles são pequenos, e menores, se eles são grandes. Uma insatisfação geral com a forma dos seios é simbolizada pelo fato de que a forma ideal está virtualmente fora do espectro da variação humana. Umhas poucas mulheres que sofrem de um quase inumano desenvolvimento hipermamário são tão idolatradas, que podem viver muito bem simplesmente indo de aldeia a aldeia, e permitindo aos nativos admirá-las mediante um pagamento.

*Para concluir, deben mencionarse algunas prácticas que tiene su base en la estética de los nativos, pero que dependen de la tenaz aversión al cuerpo y sus funciones naturales. Hay algunos rituales para hacer adelgazar a los obesos y dietas ceremoniales para engordar a las personas delgadas. Existen incluso otros ritos usados para aumentar el tamaño de los pechos de las mujeres si son pequeños, o disminuirlo si estos son grandes. La insatisfacción generalizada con la forma del pecho es simbolizada por el hecho de que su forma ideal está virtualmente fuera de toda escala humana. Unas pocas mujeres, afectadas por un casi inhumano desarrollo hipermamario, suelen lograr un buen pasar yendo simplemente de aldea en aldea, y permitiendo que los nativos las observen a cambio de un pago.*

Já fizemos referência ao fato de que as funções excretórias são ritualizadas, rotinizadas e relegadas ao domínio do secreto. As funções reprodutivas naturais são igualmente distorcidas. O intercurso sexual é tabu como tópico de conversa, e programado enquanto ato. Esforços são feitos para evitar a gravidez por meio do uso de materiais mágicos, ou pela limitação do intercurso a certas fases da lua. A concepção é realmente muito pouco freqüente. Quando grávidas, as mulheres se vestem de forma a ocultar seu estado. O parto ocorre em segredo, sem amigos ou parentes para assistir, e a maioria das mulheres não amamenta seus bebês.

*Se ha hecho ya referencia a que las funciones excretorias son ritualizadas, rutinizadas y relegadas al secreto. Las funciones reproductivas naturales son igualmente distorsionadas. La copulación constituye un tema prohibido y, en tanto acto, es programada. Se realizan esfuerzos por evitar el embarazo a través del uso de materiales mágicos o limitando las relaciones a ciertas fases de la Luna. La concepción es, en la práctica, muy poco frecuente. Al estar embarazadas, las mujeres se visten de modo de ocultar su estado. El parto tiene lugar en secreto, si amigos ni parientes que puedan asistir, y la mayoría de las mujeres no amamantan a sus hijos.*

Nossa descrição da vida ritual dos Nacirema certamente mostrou que eles são um povo obcecado pela magia. É difícil compreender como eles conseguiram sobreviver por tanto tempo debaixo dos pesados fardos que eles mesmos se impuseram. Mas mesmo costumes tão exóticos quanto esses ganham seu verdadeiro sentido quando vistos a partir da perspectiva dada por Malinowski, quando escreveu:

*Nuestra revisión de la vida ritual de los Nacirema ha mostrado ciertamente que éstos constituyen un pueblo gobernado por la magia. Es difícil entender cómo han logrado sobrevivir tanto tiempo bajo las cargas que ellos mismos se han impuesto. Pero aun costumbres tan exóticas como estas adquieren su verdadero significado cuando se las veses del punto de vista expresado por Malinowski, cuando escribía:*

Olhando de cima de longe, de nossos lugares seguros e elevados da civilização desenvolvida, é fácil ver toda a rudeza e irrelevância da magia. Mas sem seu poder e sua orientação, o homem primitivo não poderia ter superado suas dificuldades práticas como o fez, nem poderia o homem ter avançado até os mais altos estágios da civilização.

*Mirando desde lejos y desde un punto de vista superior, desde los altos sitios de nuestra desarrollada cultura, es fácil ver toda la crueldad e irrelevancia de la magia. Pero sin el poder y la guía de ésta, el hombre primitivo no podría haber superado sus dificultades prácticas como lo ha hecho, ni podría la humanidad haber avanzado hasta etapas superiores de civilización.*

APÊNDICE A- FICHÁRIOS DOS JOGOS- *HÓXWA* E *LLAMICHU*: JOGOS CÔMICO-CRÍTICOS  
PARA O ENSINO DE TEATRO E DAS HISTÓRIAS E CULTURAS INDÍGENAS<sup>46</sup>

**JOGO PARA COMEÇAR**  
MAPAS-CORES



**JOGOS PARA AQUECER**

ONDE ESTÁ A FESTA?  
NOMES E INJÚRIAS  
EU: TORA DE BATATA  
NÓS: CORRIDA DE TORA  
A ÁGUA ESTÁ EM  
A ÁGUA SERVE PARA  
PULOS EM “ORDEM”  
SOU IMPERFEITO/A



**JOGOS PARA EXERCITAR A EXPRESSÃO CORPORAL**

TELEFONE SEM FIO  
EXAGERO  
*IMPEJE KUSA*: QUE LEGAL!  
PRATOS  
*HÓXWARÉ* E *LLAMICHUCHA*



**JOGOS PARA EXERCITAR A EXPRESSÃO VOCAL**

*CAGÃ E AMARU*: DESPERTANDO A VOZ  
BULHA  
CUHKÓN CAHÁC E AYLLA  
LEITURA MITOLÓGICA  
QUEBRA-CABEÇA POEMA



**JOGOS PARA EXERCITAR A IMPROVISAÇÃO COM MÁSCARAS E A PARTIR DAS  
VISUALIDADES E MATERIALIDADES**

*LLAMICHU* 1: PARODIAR O PRAZER DE IMITAR  
*LLAMICHU* 2: PERGUNTAS E RESPOSTAS  
*LLAMICHU* 3: EU ACREDITO  
*PÕHY JÕH CROW* 2: LANÇANDO NÚMEROS  
*PÕHY JÕH CROW* 3: CONTANDO UMA HISTÓRIA  
*PÕHY JÕH CROW* 4: BRINCADEIRA  
IMAGEM E AÇÃO KRAHÔ E QUECHUA  
PINTURAS CORPORAIS KRAHÔ  
OBJETOS DRAMÁTICOS 1  
OBJETOS DRAMÁTICOS 2



**JOGOS PARA EXERCITAR A IMPROVISAÇÃO COM CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA E  
CRIAÇÃO DE CENAS**

ÁGUA-RITUAL  
SIGA O MESTRE *HÓXWA*  
NACIREMA 1: CORPO-TEXTO  
NACIREMA 2: IMAGENS E FOTO  
NACIREMA 3: IMPROVISANDO COM O TEMA  
*PIRUCHA* SOMÁTICA



---

<sup>46</sup> Diagramação realizada por Juliana Freire, encomendada para a pesquisa.

## 1. JOGO PARA COMEÇAR

### 1.1 MAPAS-CORES

**Descrição:** Forme grupos de cinco pessoas com os/as participantes. Para cada grupo distribua o mapa do Brasil ou o mapa do Peru. Primeiramente, diga aos/às participantes que eles/as têm um minuto para escrever no mapa os nomes dos estados, em seus respectivos lugares. Na sequência, diga aos/às participantes que eles/as têm um minuto para colorir os estados onde existe a presença, hoje em dia, de comunidades indígenas.

**Instrução:** Ao final da primeira instrução, revele os nomes dos estados e seus locais no mapa. Pergunte quais estados eles/as tiveram mais dificuldades em localizar. . Ao final da segunda instrução, pergunte quais estados foram coloridos e revele que todos os estados brasileiros, sem exceção, hoje em dia, possuem comunidades indígenas e homens, mulheres e crianças indígenas, na área rural e urbana. Para explicar e problematizar a presença indígena no Peru e aprofundar a presença indígena no Brasil, leia atentamente os subtítulos que seguem este jogo.

## 2. JOGOS PARA AQUECER

### 2.1 ONDE ESTÁ A FESTA?

**Descrição:** Peça aos/às participantes para caminharem pela sala, seguindo os estímulos:

Onde está a festa?  
Olhos nos olhos!  
Olhos nas orelhas!  
Olhos nos calcanhares!  
Olhos nos narizes!  
Olhos nas cinturas!  
Olhos nos joelhos!  
Olhos nos pescoços!  
Olhos nos peitos!  
Olhos nas bundas!  
Você está atrasado para a festa!  
O que está esperando por você na festa?  
Onde está a festa?

Ao ouvir o som de uma palma, eles/as devem pular e ao retornar ao chão, “congelar”. Caminhe ao redor dos/as participantes “congelados” e se deixe atravessar pela imagem de seus corpos, quando encontrar alguém que está exprimindo o estado proposto, convide os outros a se “descongelar” e ver o/a colega “escolhido” que deve permanecer “estático”. Neste momento,

estabeleça um diálogo descontraído acerca da imagem que estão vendo, da energia que circula neste corpo aparentemente imóvel, no olhar do participante que parece flamejar. Repita esta ação umas 3 ou 4 vezes.

**Instruções:** A pessoa que for escolhida e estiver “congelada” deve segurar o riso e manter a imagem criada a partir do improviso, do seu impulso corporal, embora em alguns momentos seja impossível. Vale lembrar que, dependendo da faixa etária, talvez seja interessante retirar algumas instruções como “olhos nas bundas e nos peitos”, por exemplo. Na escola, nas aulas de Arte para o Ensino Fundamental I e II e no primeiro ano do Ensino Médio, nas aulas de Arte, no IFMG, eu agi desta maneira. O importante é “olhar nos olhos”, que propicia uma troca verdadeira, o encontro com o outro e o “procurar pela festa” que instaura o estado corporal desejado, de estar interessado, curioso, aberto, atento e receptivo.

## 2.2 NOMES E INJÚRIAS

**Descrição:** Faça uma grande roda, um/uma de cada vez, ao receber uma palma na sua direção deve dizer o nome ou apelido pelo qual deseja ser chamado pelo grupo, de forma acelerada e sem parar. A pessoa só deve parar de repetir o seu próprio nome quando a mesma instrução é dada ao colega seguinte. A segunda rodada tem uma variação: a pessoa deve repetir, rapidamente, sem parar, um xingamento, uma injúria, um “palavrão”.

**Instruções:** A presença cênica do/a mediador/a neste jogo é muito importante. A prontidão do corpo ao bater as palmas estimula os participantes, o “olhar nos olhos” de quem está jogando também. O tempo que se demora em cada um/uma pode gerar momentos muito engraçados e divertidos, o mediador/a tem literalmente, o tempo cômico nas mãos e saber usá-lo não é fácil. Algumas instruções feitas com o corpo (sem usar a voz) também podem ajudar: peça para o/a participante falar ainda mais rápido, abrir os olhos, olhar para você, para os colegas e não para o chão, relaxar e soltar os braços, etc. Com as crianças pode-se substituir o xingamento por uma cor, um animal, uma fruta, o importante é proporcionar o estado de prontidão, brincadeira, descontração, desequilíbrio, divertimento e liberdade.

## 2.3 EU: TORA DE BATATA

**Descrição:** Peça aos/às participantes para caminharem pelo espaço. Que eles/as prestem atenção na sensação de pisar no chão descalços, no equilíbrio e peso dos seus próprios corpos. Que eles/as percebam como se movimentam o joelho, a coluna, os ombros, o pescoço, etc nessa ação de caminhar. Peça para que eles/elas imaginem que seu corpo é uma árvore. Na sequência

peça para que eles/as caminhem sentindo o aumento do peso sobre o seu corpo:

Caminhem como se vocês estivessem suportando 60 kg  
Caminhem como se vocês estivessem suportando 80 kg  
Caminhem como se vocês estivessem suportando 120 kg  
Caminhem como se vocês estivessem suportando 150 kg  
Caminhem suportando apenas o peso do seu corpo

## 2.4 NÓS: CORRIDA DE TORA

**Descrição:** Forme duplas com os/as participantes. Faça uma corrida, um/uma participante é o/a *mêhĩ* corredor/a e o/a outro/a o/a *Jâtjôpĩ* (tora da batata). O *mêhĩ* corredor participante vai carregar a tora, na próxima rodada, trocam-se os “papéis”.

**Variação:** Forme trios. Dois (duas) *mêhĩ* corredores/as carregam juntos/as o/a participante que está personificando a *JâtJôPĩ*.

**Instrução:** Dê alguns minutos para os/as participantes testarem maneiras distintas de segurar e carregar o colega, antes de dar início à corrida. No final das corridas, coloque em foco o/a corredor/a “vencedor/a”. Lembrando que a ideia é estimular os/as participantes a se divertirem e não a competir.

## 2.5 A ÁGUA ESTÁ EM...

**Descrição:** Faça uma grande roda. Tenha uma bola nas mãos, lance a bola ao chão fazendo com que ela dê um rebote e chegue às mãos de outro/a participante. Antes de lançar a bola fale: a água está nos... rios. Depois de falar lance a bola. O/a participante que pegar a bola diz: a água está (nos lagos, por exemplo) e lança para outra pessoa e assim sucessivamente.

**Exemplos:** A água está no mar, nos rios, nos nevados, nas nascentes, nas lagoas, na represa, na irrigação, na chuva, no granizo, no cano, no chuveiro, na torneira, etc.

## 2.6 A ÁGUA SERVE PARA...

**Descrição:** Faça uma grande roda. Tenha uma bola nas mãos, lance a bola ao chão fazendo com que ela dê um rebote e chegue às mãos de outro/a participante. Antes de lançar a bola fale: a água serve para... tomar. Depois de falar lance a bola. O/a participante que pegar a bola diz: a água serve para.... (lavar a roupa, por exemplo) e lança para outra pessoa e assim sucessivamente.

**Exemplos:** A água serve para curar, tomar banho, lavar o rosto, lavar o cabelo, lavar a

roupa, regar as plantas, limpar o chão, lavar os pratos, dar banho nos animais, cozinhar, fazer suco, etc.

## 2.7 PULOS EM “ORDEM”

**Descrição:** Peça aos/às participantes para formarem duas filas, com os/as mais altos atrás e os/as mais baixos à frente, eles/as não podem se comunicar com a fala, apenas corporalmente. Na sequência, peça-os/as para pular juntos na mesma direção a seguinte variação (quantidade de pulos): 16/8/4/2. Ao final, peça-os/as para caminhar pelo espaço, observando a respiração e a sensação que os saltos propiciaram ao seu corpo.

**Varição:** Peça aos/às participantes para pular juntos mudando a direção a seguinte variação (quantidade de pulos): 10/9/8/7/6/5/4/3/2/1/.

**Instruções:** Aqui se mistura o erro como potencialidade educacional e cômica ao aquecimento, o “despertar o corpo” que contribui para que todos/as fiquem em estado de alerta, de prontidão. Os comandos são simples e não devem ser repetidos, pois deseja-se que o desequilíbrio e o caos sejam instaurados, que os/as participantes busquem solucionar o problema, improvisando e usando a sua criatividade. Alguns/as entendem a regra, outros/as não, uns/umas começam a pular, outros/as pulam atrasados e muitos não pulam. O exercício tem seu fim quando os/as participantes conseguem solucionar sozinhos/as a situação e realizam - ou tentam realizar - a variação juntos, coletivamente.

## 2.8 SOU IMPERFEITO/A

**Descrição:** Pergunte aos/às participantes:

Quem está com fome? (Forma-se o grupo dos/as esfomeados/as).  
Quem se sente culpado/a? (Forma-se o grupo dos/as culpados/as).  
Quem está deprimido/a? (Forma-se o grupo dos/as deprimidos/as).  
Quem está com preguiça de estudar? (Forma-se o grupo dos/as preguiçosos/as).  
Quem está com sede? (Forma-se o grupo dos sedentos/as).  
Quem está com sono? (Forma-se o grupo dos dominhocos/as).

**Instrução:** Durante o jogo os/as participantes podem trocar de grupo, alguns inclusive sugerem fazer parte de vários grupos ao mesmo tempo, estimule essas pessoas e explique que elas estão trilhando um ótimo caminho. Aqueles/as que não entraram em nenhum dos grupos poderão ter mais dificuldades para vivenciar a comicidade, porque neste contexto é preciso ser honesto consigo mesmo, enxergar os problemas e brincar com eles.

### 3 JOGOS PARA EXERCITAR A EXPRESSÃO CORPORAL

#### 3.1 TELEFONE SEM FIO

**Descrição:** Divida os/as participantes em dois grupos: um é plateia e o outro é composto por cinco pessoas. Peça um/uma voluntário/a dentre os/as cinco, este/esta será o/a primeiro/a. Os/As outros/as quatro participantes devem se deslocar para o lado de fora do espaço e serão posteriormente chamados/as, um/uma por um/uma. Leia uma das frases dispostas abaixo no ouvido do/a primeiro/a participante para que a plateia não escute. Peça para ele/a criar três movimentos inspirados na frase. Os três movimentos devem ser repetidos três vezes para o público e em seguida mostrado três vezes para o/a próximo/a participante que deve observar, imitar, mostrar os movimentos do/a colega para o próximo participante e assim sucessivamente. No final, peça para o/a primeiro/a e o/a último/a participante repetirem a sua sequência, para vermos que interferência esta “ligação sem fio” sofreu, revela-se também para o público, ao final de cada rodada, a frase norteadora. Sugestão de frases:

- 1- A tora grande empurraram, derrubaram
- 2- Já arrancaram, a folha compridinha
- 3- Canto glorioso e pois, meu touro
- 4- Com minha coca de mascar
- 5- Com minha lua de pimenta

#### 3.2 EXAGERO

**Descrição:** Divida os/as participantes em dois grupos: *catàmjê* (inverno) e *wacmejê* (verão) ou *llamichu* e *nacaq*. Peça para os *catàmjê* ficarem de frente para os *wacmejê* em fila, ou peça para os *llamichu* ficarem de frente para os *nacaq* em fila. O/a primeiro/a integrante do grupo vai à frente e realiza uma ação. Na sequência, todos/as os/as integrantes do outro grupo devem ir juntos ao centro e repetir a ação do/a participante, imitando-o em detalhes, só que exagerando muitas vezes. O exercício acaba quando cada integrante de cada grupo for ao centro.

**Instrução:** No momento de exagerar a ação do/a participante, o grupo deve ir ao centro e voltar junto, como um “bando”. Repita durante o jogo os nomes dos grupos à qual cada participante pertence, para que eles/as vão aos poucos se familiarizando com os nomes indígenas. No final faça um desafio: peça para que cada grupo escolha um/uma integrante e uma ação que será realizada por ele/a e exagerada pela metade “adversária”. Durante o jogo, peça para que os/as participantes se atentem principalmente aos detalhes, não se trata apenas de imitar e exagerar a ação que o/a participante realizou, mas a caminhada dele/a, como ele/a entra e sai da área de jogo, como finaliza, os movimentos espontâneos que fez e que foram captadas. Sinalize estes detalhes durante o jogo, estimule e elogie os participantes que começam a imitar e exagerar as pequenas

ações, reações e detalhes do corpo do outro.

### 3.3 IMPEJ e KUSA: QUE LEGAL!

**Descrição:** Dois/Duas participantes jogam a cada rodada, o restante do grupo é plateia. O/a participante 1 faz um movimento e o mantém, mostra para o público, mostra para o/a participante 2. O/a participante 2 deve se deixar contaminar e imitar o movimento proposto pelo colega, quando ambos estão se divertindo realizando o mesmo movimento, o/a participante 2 deve dizer para o/a 1: *Impej!!!* O/a participante 1 responde: *ÿhÿ !!!* (se pronuncia *uhum*). Na sequência o participante 2 propõe outro movimento e assim sucessivamente.

**Variação:** Ao invés de *impej* (que legal) e *ÿhÿ* (sim), use *kusa* e *ari*. *Kusa* é “que legal” e *ari* “sim” em quechua. *Impej* é “que legal” e *ÿhÿ* significa “sim” em Krahô.

**Instrução:** Sinta o momento de finalizar o jogo com cada dupla e chame por outra. A cada rodada comente o jogo, pergunte aos/às participantes o que lhes chamou atenção, quais as características que fizeram a dupla desenvolver o jogo de maneira divertida e quais não, o que pode ter atrapalhado a sintonia da dupla, etc.

### 3.4 PRATOS

**Descrição:** Faça uma grande roda. Explique que diante dos/as participantes há um prato gigante e invisível. Eles/as são os ingredientes que vão compor o prato. Diga o nome do prato e peça para que cada um/uma, por vez e no seu tempo escolha um lugar deste prato, faça com o corpo o formato do ingrediente escolhido, mostre aos colegas, fale em voz alta o nome do ingrediente e permaneça “imóvel”. O prato é finalizado quando todos os educandos/as-ingredientes estiverem dispostos no prato.

Prato 1- Salada

Prato 2- Feijoada

Prato 3- Macarronada

Prato 4- Comida típica local, por exemplo: Comida Baiana (BA)/ Galinha Caipira (MG)/ Chambari (TO)/ Feijão Tropeiro (MG)/ Ceviche (Peru)/ Arriaco (Colômbia), etc

Prato 5- Comunidades Indígenas Brasileiras e/ou Comunidade Indígena Krahô

Prato 6- Comunidades Indígenas Peruanas e/ou Puquio

Prato 7- Prato do Nada

Prato 8- Prato do Infinito

**Instrução:** Deve-se respeitar o tempo de “preparo” de cada prato. Fique atento às peculiaridades da escola, teatro, grupo, comunidade, cidade, estado ou país que você está mediando o jogo, sempre acrescente uma comida típica local, por exemplo. Faça a mediação deste jogo no começo e no final de um ciclo de oficinas ou no começo e no final do semestre na

escola e na universidade. É interessante observar os/as participantes conheciam destas culturas e o que eles passaram a conhecer. Perceber e compartilhar os estereótipos, a homogeneidade dos “ingredientes” usados na primeira rodada no prato das Comunidades Indígenas Brasileiras ou no prato Krahô e no prato das Comunidades Indígenas Peruanas ou no prato Puquio e a diversidade de “ingredientes” que surgem quando o jogo é mediado pela segunda vez, ao final. Converse após a mediação do jogo, relembre os ingredientes, converse sobre eles, problematize, ria e se divirta com as personificações criativas feitas pelos/as participantes.

### 3.5 HÔXWARÉ E LLAMICHUCHA

**Descrição:** Forme duplas. Um/uma dos/as participantes é *hôxwa* (cabeça velha) e o/a outro/a é *hôxwaré* (criança *hôxwa*/ cabeça nova); ou um/uma dos/as participantes é *llamichu* e o/a outro/a é *llamichucha* (pequeno *llamichu*). O *hôxwaré*, de olhos abertos, irá tocar o seu *quétti* (padrinho) ou *tyj* (madrinha) *hôxwa* que estará de olhos fechados. Peça para o *hôxwaré* observar os traços físicos, o corpo, o cheiro, a textura da pele, da roupa, dos cabelos e os acessórios utilizados pelo seu *quétti* ou sua *tyj*. Em seguida, todos os *hôxwaré* devem fechar os olhos e os *hôxwa* devem abrir os olhos e se espalhar pelo local de jogo. Os *hôxwaré* de olhos fechados devem encontrar o seu padrinho ou a sua madrinha que permanecerão imóveis. Ao final se joga outra vez, os *hôxwa* buscarão por seus *ipantu* (sobrinhos/as).

**Instrução:** As duplas que se encontram devem permanecer juntas, no espaço de jogo, observando os colegas se encontrar. O foco é o encontro. Ao final conversem sobre a sensação de buscar e reencontrar seu padrinho, madrinha, mestre ou mestra ou a sensação de reencontrar seu sobrinho, sobrinha, aprendiz.

## 4 JOGOS PARA EXERCITAR A EXPRESSÃO VOCAL

### 4.1 CAGÃ E AMARU: DESPERTANDO A VOZ

**Descrição:** Peça aos/às participantes para colocarem as mãos um pouco acima da cintura e um pouco abaixo do peito, nas laterais, e respirarem pelo nariz sentindo como as mãos se movem. Essa respiração é chamada diafragmática, quando respiramos bem usamos o diafragma. Peça aos/às participantes para inspirarem e expirarem com as mãos no diafragma em 4 tempos (4 segundos). Peça aos/às participantes para inspirarem e expirarem em 8 tempos (8 segundos). Ao final peça aos/às participantes para inspirarem em 4 tempos (4 segundos) e expirarem deixando o ar sair enquanto fazem o som de *cagã* e *amaru* (cobra), um sibilar sonoro que deve durar o quanto eles/as conseguirem.

**Instruções:** Alerta os/as participantes a não tensionar os ombros e o pescoço. *Cagã* é cobra em Krahô e *amaru* é cobra em Quechua.

#### 4.2 BULHA

**Descrição:** Divida os/as participantes em dois grupos: *catâmjê* (inverno) e *wacmejê* (verão) ou *llamichu* e *nacaq*. Os/As participantes devem se juntar como um bando, um cardume e devem andar, fazer movimentos juntos e revezar a liderança. O/A líder propõe um movimento que deve ser repetido pelos demais, muda-se a direção, muda-se o/a líder. Na sequência, peça para os/as participantes no momento em que for líder, fazer junto do movimento um som, uma bulha que deve ser repetida por todo o bando na direção do outro grupo que reage primeiro com seu líder e depois com todo o grupo que repete o som e o movimento do líder.

**Instrução:** Não se trata de imitar nem mimetizar as ações dos Krahô ou dos *llamichu* e *nacaq*. Os participantes não vão dramatizar partes dos rituais, interpretar um personagem, são eles mesmos, divididos em grupos, brincando de seguir o líder e liderar, se divertindo atentos na realização de diversos sons e movimentos corporais. Os nomes dos grupos servem de inspiração, de estímulo para que os/as participantes se familiarizem com as palavras Krahô, Quechua, com os cômicos rituais, com o modo de ser, de viver e de se organizar dessas comunidades.

#### 4.3 CUHKÔN CAHÀC E AYLLA

**Descrição:** Faça uma grande roda. Compartilhe com os/as participantes a letra da canção *Cuhkôn cahàc* (Krahô) ou a letra da canção *Aylla* (Quechua). Leia uma frase e peça para os/as participantes repetirem em voz alta e assim sucessivamente. Utilizando desta mesma dinâmica, acrescente à letra a melodia do cântico. Ao final cantem juntos. Divida os participantes em dois grupos, peça para que cada grupo crie uma nova melodia e uma sequência de movimentos, coreografia, ações, utilizando apenas a letra aprendida. Segue abaixo a partitura da música como ela é cantada e me foi ensinada pelo *hòxwa* Isamael Ahprac Krahô e a partitura criada pelo grupo de estudantes do curso de Licenciatura em Teatro da UFBA, em 2014, na disciplina Metodologias para o Ensino de Teatro.

#### 4.4 LEITURA MITOLÓGICA

**Descrição:** Peça aos/as participantes para formarem dois grupos. Na sequência, forme duas filas, um/uma participante de frente para o/a outro/a. Imprima e entregue para a fila número 1 o texto *Caxékwjy - A Mulher Estrela*, escrito pelo indígena Luciano Caprã Krahô (2012) na

língua Krahô ou o texto *Chuquisuso- A Mulher Huaca*, narração Quechua recolhida por Francisco de Avila em 1598. Imprima e entregue para a fila número 2 o mesmo mito, traduzido para o português (por Luciano Caprão) e para o castelhano (por José Maria Arguedas). Cada participante vai ler um parágrafo, primeiro os/as da fila 1 em Krahô ou Quechua e depois os/as da fila 2 em Português ou Castelhana.

#### 4.5 QUEBRA-CABEÇA POEMA

**Descrição:** Imprima e recorte palavra por palavra da letra da música *Povos do Brasil*, interpretada por Maria Bethânia e composta por Leandro Fregonesi lançada em 2014, e a letra do *wayno Lucanas Ancestral*, escrita por Edwin Montoya em 1972<sup>1</sup>, e as coloque em um envelope. Forme grupos com cinco ou mais participantes, entregue um envelope para cada grupo. Peça ao grupo para abrir o envelope e montar um poema, um texto, uma sequência de palavras com este quebra-cabeça de palavras. Na sequência peça para os/as participantes lerem em voz alta sua criação, que eles/as pensem em uma maneira de apresentá-la à turma, colocando uma melodia, um ritmo, inserindo sons na leitura, palmas, ruídos, assobios, dividindo as frases ou palavras por distintas pessoas e etc.

**Instrução:** Somente ao final revele que estas palavras foram recortadas da música *Povos do Brasil* ou do *wayno Lucanas Ancestral*. Coloque as músicas para os/as participantes ouvirem. Ao/A mediador/a desejo paciência, dá muito trabalho recortar as palavras das letras das canções centenas de vezes, mas vale a pena.

**Varição:** Use sua criatividade, se existe alguma música, poema, dramaturgia, literatura, notícia, receita, bilhete, carta que dialoga com o que você deseja mediar em sala de aula, em sala de ensaio, para a criação de uma *performance*, intervenção urbana, etc, recorte-o/a e os/as distribua.

## 5 JOGOS PARA EXERCITAR A IMPROVISACÃO COM MÁSCARAS E A PARTIR DAS VISUALIDADES E MATERIALIDADES

### 5.1 LLAMICHU 1: PARODIAR O PRAZER DE IMITAR

**Descrição:** Faça uma grande roda. Seis pessoas irão participar do jogo, o restante será plateia. Peça para o/a participante 1 (carne do *llamichu*) dar uma volta completa dentro do círculo. Os/as outros/as cinco participantes vão um/uma por vez, no seu tempo, entrar no círculo em fila atrás do participante 1. Explique anteriormente que se trata de realizar uma paródia do

<sup>1</sup> Montoya, Rodrigo. *Encanto y Celebración del Wayno. En honor de Jorge Núñez del Prado y de Edwin Montoya*. Cusco: Dirección Regional de Cultura Cusco, 2013, p.144.

participante 1 e que o exagero deve ser feito de forma gradativa. O/a participante 2 exagera um pouco, o/a 3 um pouco mais, o/a 4 um pouco mais e o/a participante 5 exagera tudo que sua criatividade permitir. A primeira rodada é feita sem máscaras e a segunda com máscaras, lembrando que o/a participante 1 (carne do *llamichu*) não utiliza máscara em nenhuma das rodadas.

**Instrução:** Como no jogo do *Exagero*, estimule os/as participantes a prestarem atenção aos detalhes do/a participante “protagonista” (carne do *llamichu*). Se você não tiver uma máscara de *llamichu* e não conseguir confeccioná-la não tem problema, faça o jogo sem a utilização de máscaras.

## 5.2 LLAMICHU 2: PERGUNTAS E RESPOSTAS

**Descrição:** Convide três participantes para jogar, o restante será público. Dos/as três participantes, dois/duas serão *llamichu*. O/a participante 1 é a carne do *llamichu*, ele/a deve ir ao centro do espaço e responderá perguntas simples que será feita por você, mediador/a. Os *llamichu* vão se colocar próximos, um de cada lado do/a participante 1 e vão imitar, parodiar, exagerar as respostas do/a participante. Corporalmente, os *llamichu* poderão fazer o que desejar, quanto às respostas eles precisam responder igual ao/à participante, embora possa utilizar o timbre de voz que desejar. Para exemplificar veja um exemplo:

Mediador/a para o/a participante 1: O que você gosta de comer?  
Participante 1: Batata-frita  
Mediador/a para o *Llamichu* 1? O que você gosta de comer?  
*Llamichu* 1: Batata-frita  
Mediador/a para o *Llamichu* 2: O que você gosta de comer?  
*Llamichu* 2: Batata-frita

Pode acontecer do/a participante falar muitas coisas e os *llamichu* não conseguirem (verdadeiramente) lembrar a resposta completa, neste momento eles podem e devem improvisar:

Mediador/a para o/a participante 1: Você tem irmãos?  
Participante 1: sim  
Mediador/a para o *Llamichu* 1: Você tem irmãos?  
*Llamichu* 1: Sim  
Mediador/a para o *Llamichu* 2: Você tem irmãos?  
*Llamichu* 2: Sim

Mediador/a para o/a participante 1: Como eles se chamam?  
Participante 1: Jandira, José, Moacir, Neusa, Sebastiana, Eva e Osvaldo  
Mediador/a para o *Llamichu* 1: Como eles se chamam?  
*Llamichu* 1: Maria Lúcia, Catirina, Joaquim da Silva, Luis Eduardo Oliveira e Silva, Carlos Eduardo Pereira, Luisa de Sousa e Silva e Tião de Sousa e Silva.

Mediador/a para o *Llamichu 2*: Como eles se chamam?  
*Llamichu 2*: Juju e Jojó

**Variação:** Realize uma rodada sem máscaras e as outras com as máscaras.

### 5.3 LLAMICHU 3: EU ACREDITO

**Descrição:** Convide três participantes para jogar, o restante será público. Dos/as três participantes dois/duas serão *llamichu*. O/a participante 1 é a carne do *llamichu* ele/a deve ir ao centro do espaço e terá liberdade para falar o que desejar, iniciando o jogo com a seguinte afirmação: Eu acredito ..... Os *llamichu* vão se colocar próximos, um de cada lado do/a participante 1 e vão imitar, parodiar, exagerar o discurso do participante.

**Instrução:** Neste jogo os *llamichu* tem total liberdade para criar, poderão emitir sons, caminhar pelo espaço, se posicionar onde desejarem, e etc.

**Variação:** Realize uma rodada sem máscaras e as outras com as máscaras.

### 5.4 PÔHY JÔH CROW 1: CONFECCIONANDO PETECAS

**Descrição:** Para confeccionar as petecas, você e os/as participantes precisam juntar grande quantidade de palha de milho seca. Recolha a palha do milho em alguma feira ou mercado, separe as folhas e deixe-as secando durante uma semana no sol. Peça para cada participante separar para si ao redor de dez palhas. Siga os 5 passos:

1) Desfie a palha e construa duas linhas como se fosse um barbante. Se você é educador/a em escola pública ou Instituto Federal como eu e tem em média 35 educandos/as por turma e ao redor de 12 turmas, ou seja, 420 educandos/as pule esta etapa, compre sisal, corte-o e distribua.

2) Amarre as pontas da linha menor, fazendo um círculo, dê um nó bem forte, esta será a base da peteca.

3) Pegue as palhas de milho e as desfie deixando-as com a largura de dois dedos indicadores. Faça uma trouxinha, vá dobrando as palhas de acordo com o tamanho de sua base. O círculo do passo 2 é a referência. Ao terminar coloque um peso em cima dessa trouxinha para ela não soltar. Guarde-a.

4) Pegue palhas de milho e as desfie deixando-as com a largura do dedo indicador, essas serão as “penas” da peteca. Vá encaixando “pena”, por “pena”. Com as crianças você pode fazer esta atividade em dupla, uma ajuda a outra.

5) Por cima dessa base circular feita com sisal e as “penas” de palha de milho coloque a

trouxinha de palha de milho feita no passo 3. Junte “pena” por “pena” acima da base e com a linha maior do sisal amarre as “penas”.

### 5.5 PÕHY JÕH CROW 2: LANÇANDO NÚMEROS

**Descrição:** Peça para os/as participantes sair em fila do espaço onde confeccionaram as petecas com a peteca nas mãos, levantando o braço para cima. Num local amplo, um pátio, um jardim ou um estacionamento, faça uma grande roda. Primeira rodada: passe por cada um/uma, na sequência da fila falando a numeração em voz alta. Segunda rodada: peça para que cada participante diga o seu número em voz alta. Terceira rodada: ao dizer o nome o/a participante deverá dar uma palmada em sua peteca (ele/a vai jogar a peteca para ele/a mesmo).

**Instrução:** Faça várias rodadas. Aos poucos as petecas vão cair menos ao chão e o grupo ficará estimulado a conseguir fazer uma rodada inteira sem deixar a peteca cair.

### 5.6 PÕHY JÕH CROW 3: CONTANDO UMA HISTÓRIA

**Descrição:** Mantenha a sequência do jogo anterior. Dessa vez, ao invés do número, o/a participante deverá dizer uma palavra no momento em que dá uma palmada na sua peteca. O objetivo é contar a partir de palavras uma história com início, meio e fim. Os/as três primeiros/as participantes tem palavras específicas:

Participante 1: Era  
Participante 2: Uma  
Participante 3: Vez  
Participante 4: ... (etc)

**Instrução:** Faça várias rodadas. Estimule os/as participantes a não perderem o ritmo do jogo e a não deixarem a peteca cair. A história pode ser ilógica, fragmentada, absurda, o importante é eles improvisarem e não deixarem um espaço grande entre um participante e outro, nem desistirem da história que está sendo contada, às vezes acontece, inicie o jogo novamente.

### 5.7 PÕHY JÕH CROW 4: BRINCADEIRA

**Descrição:** Peça aos/as participantes para se espalhar pelo espaço. Dois/duas deles/as ficarão de costas para o grupo, o primeiro será da metade *Wacmējê* (verão) e o segundo da metade *Catàmjê* (inverno). O/a participante 1 ficará com um cesto na mão, com todas as petecas de todos/as os/as participantes. Ele/a lançará com as mãos uma peteca por vez para o *Catàmjê* que está atrás dele. O participante 2 *Catàmjê* com uma palmada lança a peteca para o restante do

grupo. O grupo não pode deixar a peteca cair. No momento em que uma palmada é dada na peteca todos deve, gritar: A! Quando a peteca cair ao chão, deve-se gritar na direção de quem a deixou cair: Oh!Oh!Oh!Oh!

**Instrução:** O jogo termina quando acabam as petecas do cesto do lançador ou até as petecas se despedaçarem por completo.

### 5.8 IMAGEM E AÇÃO KRAHÔ E QUECHUA

**Descrição:** Divida os/as participantes em dois grupos. Trata-se do conhecido jogo de imagem e ação, mas com palavras em Krahô e Quechua. Imprima as fichas que estão em anexo. O/A mediador/a fica com as fichas nas mãos, cada integrante do grupo deve retirar, às cegas, uma ficha e fazer para o seu grupo a mímica correspondente à palavra sorteada.

**Variação:** No Ensino Fundamental, os/as educandos/as do nono ano me disseram: “Professora Ana, deixa a gente brincar da versão 1, desenhando no quadro?”. Eu perguntei: “Versão 1?”. Eles/as me explicaram que a versão 1 do jogo “Imagem e Ação”, você sorteia a palavra, desenha e o grupo precisa adivinhar a palavra a partir do desenho. A versão 2, ao invés de desenhar, o participante faz a mímica. Topei a sugestão, aprendi com eles/as e foi muito divertido! Esta é uma versão muito interessante quando você percebe que a turma está com vergonha, que as pessoas estão inseguras para brincar.

### 5.9 PINTURAS CORPORAIS KRAHÔ

**Descrição:** Media-se com os/as participantes experimentações na preparação de tintas para pintura corporal com jenipapo e urucum. As instruções estão logo abaixo. Depois de preparar as tintas, forme duplas com os/as participantes, um vai pintar o/a outro/a. Dentre a diversidade de pinturas corporais Krahô, selecionei algumas que me chamaram atenção na pesquisa de campo, deixe os/as participantes escolher a que eles desejam ser pintados.

**Instrução:** Se você for mediar este jogo na escola ou em um Instituto Federal conte, explique aos/às participantes como as mulheres indígenas Krahô preparam as tintas para as pinturas corporais, entretanto, para facilitar utilize tinta guache na prática. Divida a tinta guache em pequenos potes e distribua para as duplas. A pintura deve ser feita com as mãos, com os dedos. Vale ressaltar que o jenipapo costuma demorar algumas semanas para sair do corpo e o urucum vários dias. Por isso, caso for utilizar estes frutos na produção das tintas, explique e pergunte aos/às participantes se eles/as podem se pintar com este material. A tinta guache sai com mais facilidade, por ser feita à base de água e raramente causa irritação na pele. Entretanto,

não se esqueça de perguntar aos/às participantes se eles/as têm algum tipo de alergia, etc.

Como se prepara a tinta preta com jenipapo, segundo a indígena Sandra Crahwýj

Krahô:

O jenipapo é uma fruta, que nós indígenas usamos muito nas nossas pinturas corporais. Alguém busca no mato e quando chega a casa descasca a fruta, para ralar, depois de ralada põe na vasilha. Após cinco minutos fica pronta para uso. Depois pega uma pedra e põe no fogo, quando ficar quente, retira do fogo e coloca na mancha de jenipapo. Retira a água, guarda dentro de um vidro, para pintar alguém. Para pintura, a pessoa pega algodão, molha na tinta, para fazer a pintura, conforme a pessoa determina. Quando termina a pintura, a pessoa não pode tomar banho, precisa deixar secar bem, para depois tomar banho. A pintura fica muito preta e bonita depois de bem sequinho no corpo (CRAHWÝJ KRAHÔ in ALBUQUERQUE, 2014c, p. 84).

Como se prepara a massa de urucum, ou seja, a tinta vermelha com o urucum segundo a indígena Vilma Côrên Krahô:

As pessoas pegam uns três *cofos* cheios de urucu, tiram as sementes, colocam numa vasilha grande põem água. Esfregam bem as sementes até que soltem toda a cor e as sementes ficam brancas. Depois tiram as sementes, coam para ficar só o caldo. Em seguida levam ao fogo deixa ferver e vão tirando a espuma até que forme uma massa consistente. Colocam mais um pouco de água e ferverem por alguns minutos. Pode colocar um pouco de óleo de coco. Tirem a panela do fogo, põem ao sol e vão tirando a espuma com colher durante uma semana até endurecer. Colocam numa folha de bananeira e podem usar para pintar. Na hora que for usar, molhem as mãos com óleo ou água. Essa massa pode ser guardada por muito tempo (CÔRÊN KRAHÔ in ALBUQUERQUE, 2014c, p. 106).

## 5.10 OBJETOS DRAMÁTICOS 1

**Descrição:** Faça uma grande roda. Coloque uma caixa com diversos objetos no centro do círculo. A caixa precisa ter pelo menos um objeto para cada participante. Diga ao grupo que o/a último/a a chegar até a caixa é o/a “vencedor/a”. Ao ouvir uma palma, os/as participantes precisam acelerar, ao ouvir outra palma eles/as retornam para a travessia mais lenta que puderem realizar até a caixa. O/a último/a a chegar escolhe o objeto e o/a próximo/a participante que irá escolher o objeto e assim sucessivamente. Disponha o grupo em duas filas, uma de frente para a outra. Um/a participante por vez vai até o/a participante que está à sua frente utilizando o objeto de maneira cotidiana, se é um chapéu ele pode colocá-lo na cabeça, se é um telefone, ele pode realizar uma chamada, atender uma ligação, etc. Na próxima rodada, um/a de cada vez vai até o/a participante que está à sua frente utilizando o objeto de outra maneira, um chapéu pode se transformar em um pinico, um telefone em bucha de banho, etc.

## 5.11 OBJETOS DRAMÁTICOS 2

**Descrição:** Divida os/as participantes em grupos. Entregue uma imagem para cada

grupo. Peça para eles/as criarem uma foto inspirada na imagem entregue por você, eles precisam utilizar os objetos que estão em suas mãos (jogo anterior). Tire uma foto da foto criada. Na sequência peça para eles/as criarem uma cena que aconteceu antes daquela foto, utilizando os objetos.

**Instruções:** Antes do jogo se iniciar, mostre as imagens, converse sobre elas, sobre a atual luta social dos povos protagonistas destes jogos, desta pesquisa. O que o riso, o que os *hóxwa* e os *llamichu* podem revelar sobre a intensidade da experiência e resistência de suas comunidades? Para além de uma Festa da Água “sem água”, é possível uma comunidade viver com uma perversa escassez de água, reduzindo a produção de sua agricultura de subsistência, ameaçada e morta por mineradoras internacionais e nacionais e a mercê da boa vontade política de seu prefeito que auxilia apenas as comunidades que nele votaram? Para além de uma Festa da Batata “sem batata”, é possível uma comunidade viver ilhada por uma plantação danosa de soja transgênica, ameaçada por fazendeiros, com a água de seus rios comprometida, ameaçada por projetos de infraestrutura como hidrelétricas, hidrovias, rodovias e o agronegócio das monoculturas, irrigações, utilização de agrotóxico e apropriação privada das sementes?

## 6. JOGOS PARA EXERCITAR A IMPROVISACÃO COM CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA E CRIAÇÃO DE CENAS

### 6.1 ÁGUA-RITUAL

**Descrição:** Neste jogo se explora a qualidade cotidiana, ritual e “sagrada” da água através da improvisação de cenas. Forme grupos com os/as participantes e indique que eles/as improvisem uma cena, estimulados pelas seguintes situações:

- Um batizado
- Uma limpeza de *acequias*
- Indígenas lavando roupa no rio
- Tomando banho de rio
- Pescando no rio
- Preparando *chicha* de *jora*<sup>3</sup>
- Cozinhando batata-doce

### 6.2 SIGA O MESTRE *HÓXWA*

**Descrição:** Faça uma grande roda. O/a primeiro/a participante a entrar caminhando em círculo é o/a líder, ele deve personificar um legume, uma verdura ou uma fruta, cinco participantes entram no jogo, em fila, atrás do líder.

**Instrução:** Pode acontecer de uma pessoa entrar atrás do líder, personificando outro

legume, fruta, etc, ou apenas parodiando, imitando e exagerando o corpo do líder, mesmo sem saber qual legume, fruta, etc, ele está personificando. O/A mediador/a deve estimular as improvisações, dar ideias e permitir que o processo criativo aconteça livremente.

### 6.3 NACIREMA 1: CORPO-TEXTO

**Descrição:** Projete o texto Nacirema (encontra-se no anexo), do autor Horace Mincer (1956), na parede através de um aparelho data-show ou imprima o texto em letras grandes. Peça aos/as participantes para se espalharem pelo espaço. Explique que eles/as devem se inspirar na leitura que será feita em voz alta, e realizar movimentos que podem ou não ser acompanhados por um som. No final, peça para que eles se deitem ao chão e, de olhos fechados, falem em voz alta frases, palavras que lembram do texto, anote.

**Instrução:** O objetivo é tornar o jogo cada vez mais orgânico. Se aparecem dois estímulos, movimentos distintos, o grupo deve, sem conversar, escolher um movimento e repeti-lo ou algumas pessoas repetem um movimento e outro grupo o outro. Para combinar a leitura em voz alta diga ao participante que iniciará a leitura que ele irá escolher o próximo participante para continuar a leitura quando ele finalizar o parágrafo e assim sucessivamente.

### 6.4 NACIREMA 2: IMAGENS E FOTO

**Descrição:** Antes de o jogo iniciar peça aos/as participantes para escolher 4 das várias frases ditas por eles/as e anotadas por você no jogo anterior. Peça aos/as participantes para caminharem pelo espaço. Ao ouvirem uma palma, diga para eles formarem duplas. Peça para eles caminharem novamente e, ao ouvirem uma palma, que formem trios. Um participante do trio vira líder e guia os outros dois participantes com o dedo indicador. Neste momento, leia uma das 4 frases em voz alta. Os/As estimule a utilizar o nível alto, médio e baixo. Ao ouvir uma palma eles devem “congelar” o movimento e guardar minuciosamente esta posição que será chamada de Imagem 1. Na sequência construa com eles a Imagem 2 (leia a frase 2) e a Imagem 3 (leia a frase 3). Ao final será feita a Foto 1 com todo o grupo (leia a frase 4). Na sequência, os/as participantes devem executar as imagens e a foto correspondente, no local correto, segundo a sua indicação, por exemplo: Imagem 1 (forma-se rapidamente a Imagem 1)/ Imagem 2 (forma-se rapidamente a Imagem 2)/Foto 1 (idem)/ Imagem 3 (idem)/ Imagem 2 (idem), etc.

Frases escolhidas e utilizadas na turma do curso de Licenciatura em Teatro da UFBA (2016.1), na disciplina Metodologia do Ensino do Teatro:

Frase para Imagem 1: Os dentes continuavam sendo deteriorados  
Frase para a Imagem 2: Caixa Mágica  
Frase para a Imagem 3: Peitos grandes e peitos pequenos  
Frase para a Foto 1: As mães eram acusadas de amaldiçoar seus filhos

**Instrução:** Depois de prontas, no momento de reproduzir as imagens e a foto, estimule os participantes a executá-las o mais rápido possível. A ideia é causar desequilíbrio, vulnerabilidade, descontração, erro, caos, risos, divertimento e atenção.

### 6.5 NACIREMA 3: IMPROVISANDO COM O TEMA

**Descrição:** Divida os/as participantes em dois grupos. Cada grupo tem 10 minutos para improvisar uma cena usando de estímulo uma das frases do jogo Nacirema 1: corpo-texto ou do jogo Nacirema 2: imagens e foto.

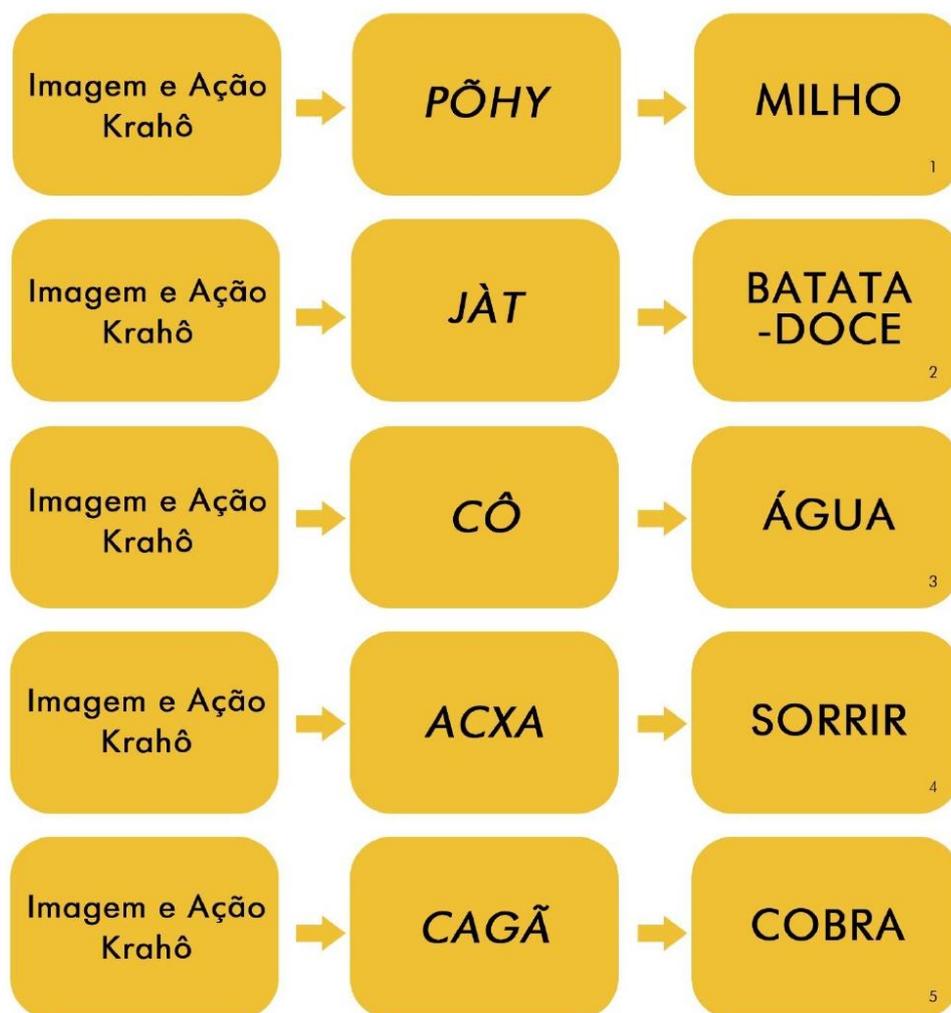
**Instrução:** Trata-se de uma acumulação sensível, tudo que foi vivenciado pelos participantes nos jogos anteriores pode ser utilizado na criação desta cena.

### 6.6 PIRUCHA SOMÁTICA

**escrição:** Peça aos/às participantes para se espalharem pelo espaço. Coloque a música da *Sequia Tusuy*. Fale para os/as participantes movimentarem diferentes partes do corpo ao ritmo da música, de forma independente: pés, mãos, cabeça, cintura, etc. Na sequência peça para cada participante escolher e explorar a parte do corpo que ele mais se divertiu ao movimentar. Faça uma grande roda. Cada participante deve ir ao centro e movimentar o corpo ao ritmo da música, mostrando, dando ênfase a parte do corpo escolhida. O restante dos participantes permanece no círculo e deve imitar e se movimentar com/como o/a colega. A *Pirucha* somática termina quando todos/as forem ao centro, ou seja, quando todos/as se movimentarem colocando em evidência a parte do corpo escolhida.

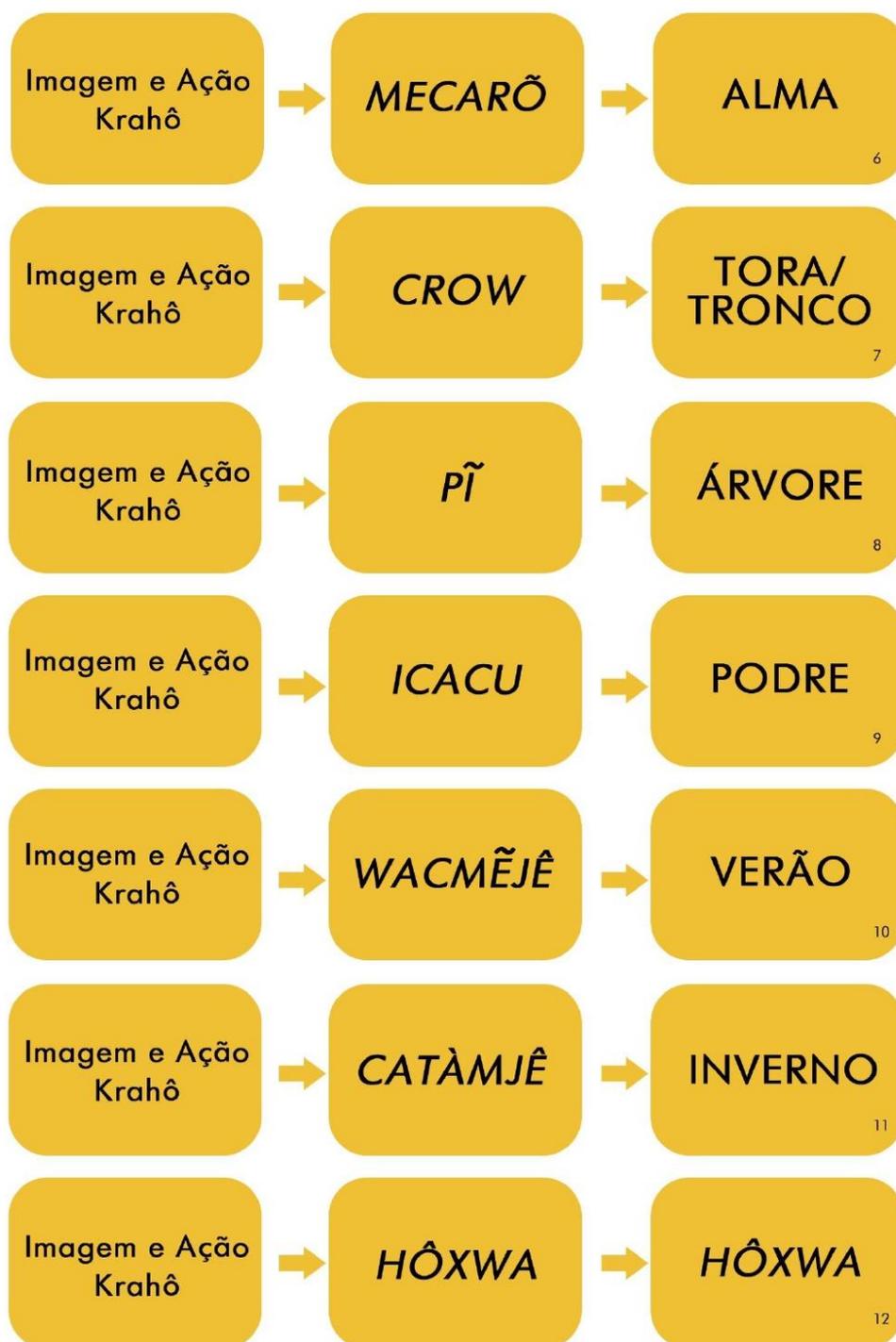
**Instrução:** Coloque as máscaras dos *llamichu* ao redor da roda e permita que o/a participante a use, caso deseje, no momento de ir ao centro mostrar seus movimentos corporais, dando ênfase a parte do corpo escolhida. Ao final, mostre aos/às participantes imagens, fotos e vídeos da *Sequia Pirucha*, em Puquio.

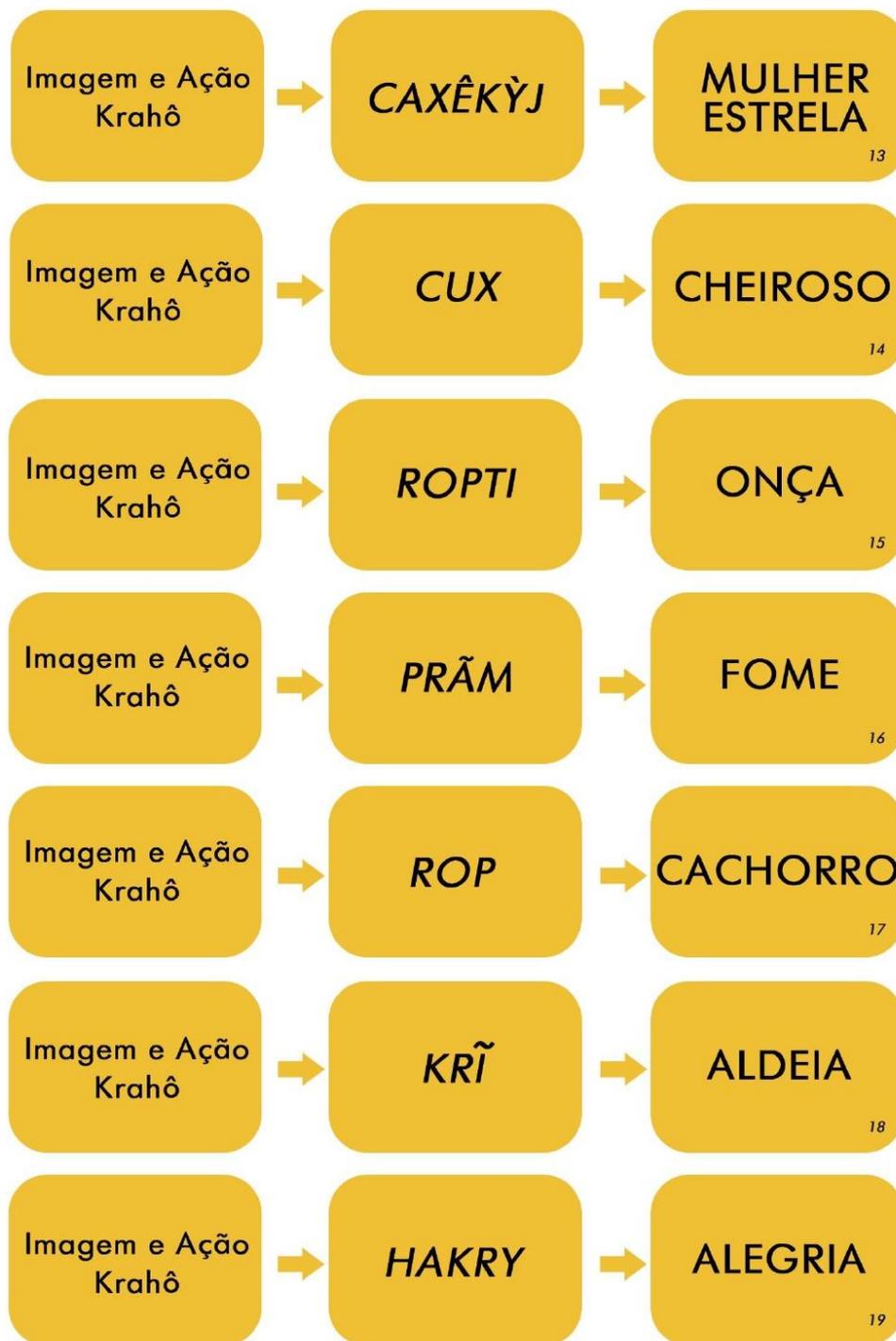
APÊNDICE B- FICHAS DO JOGO IMAGEM E AÇÃO – KRAHÔ E QUECHUA<sup>47</sup>

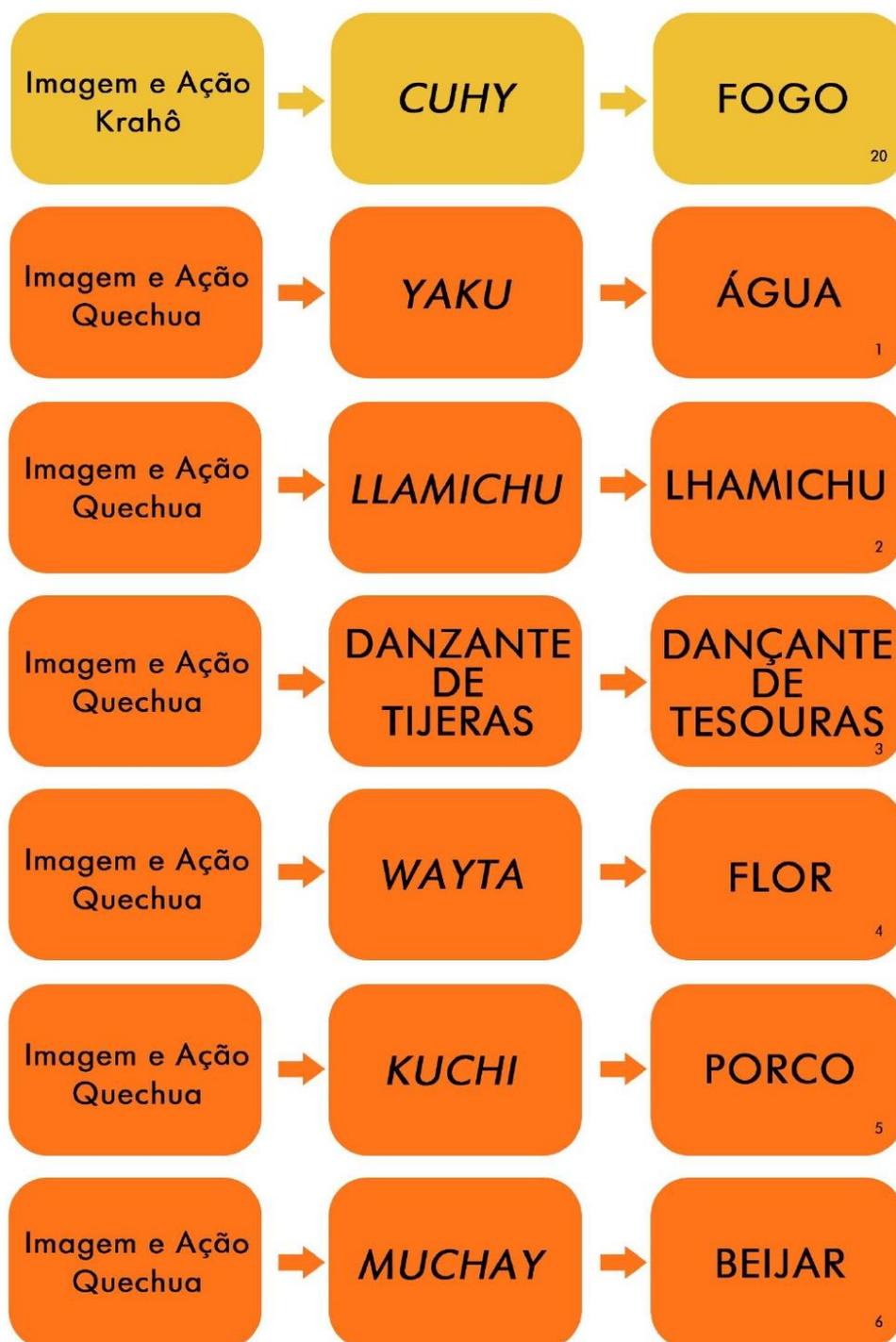


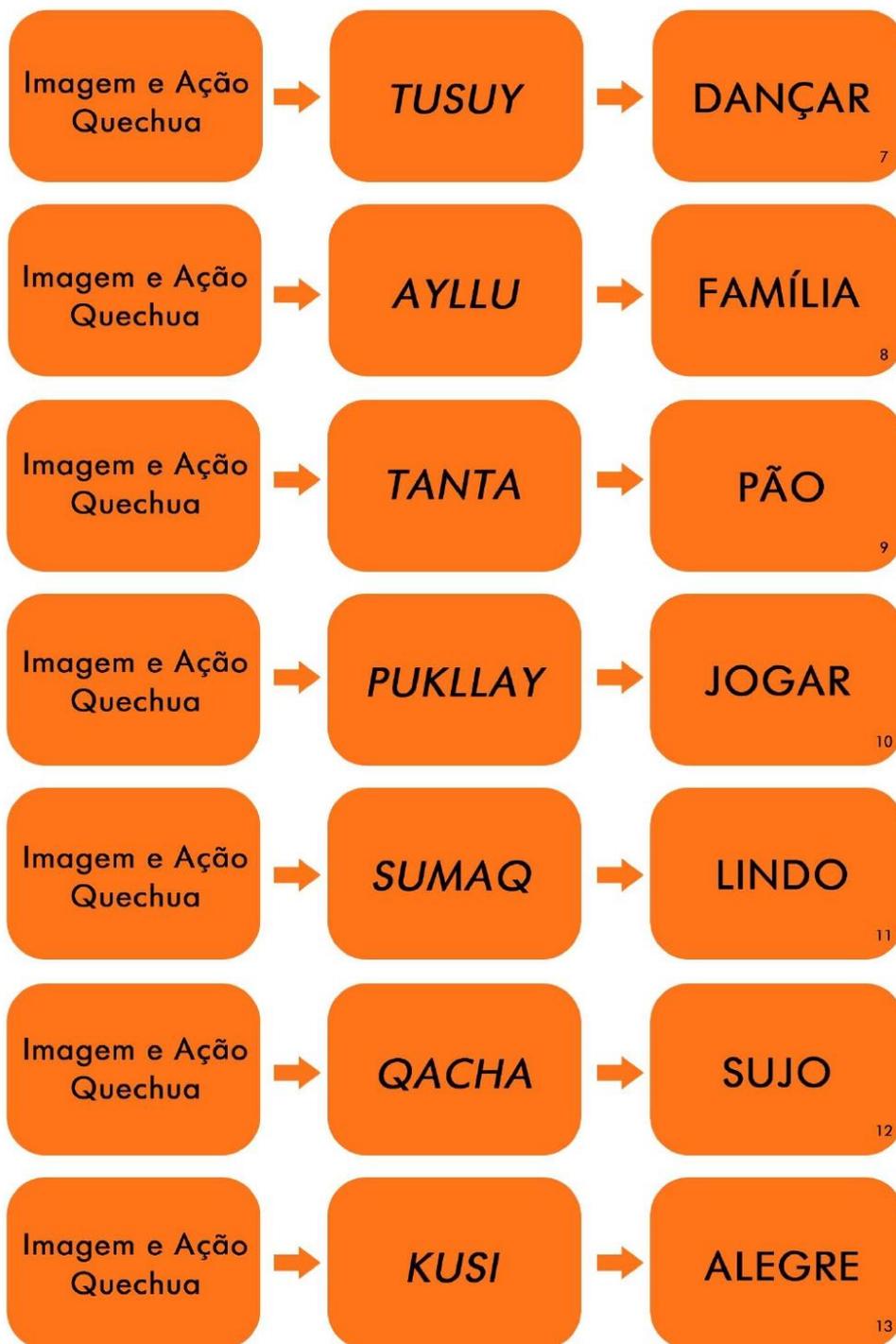
---

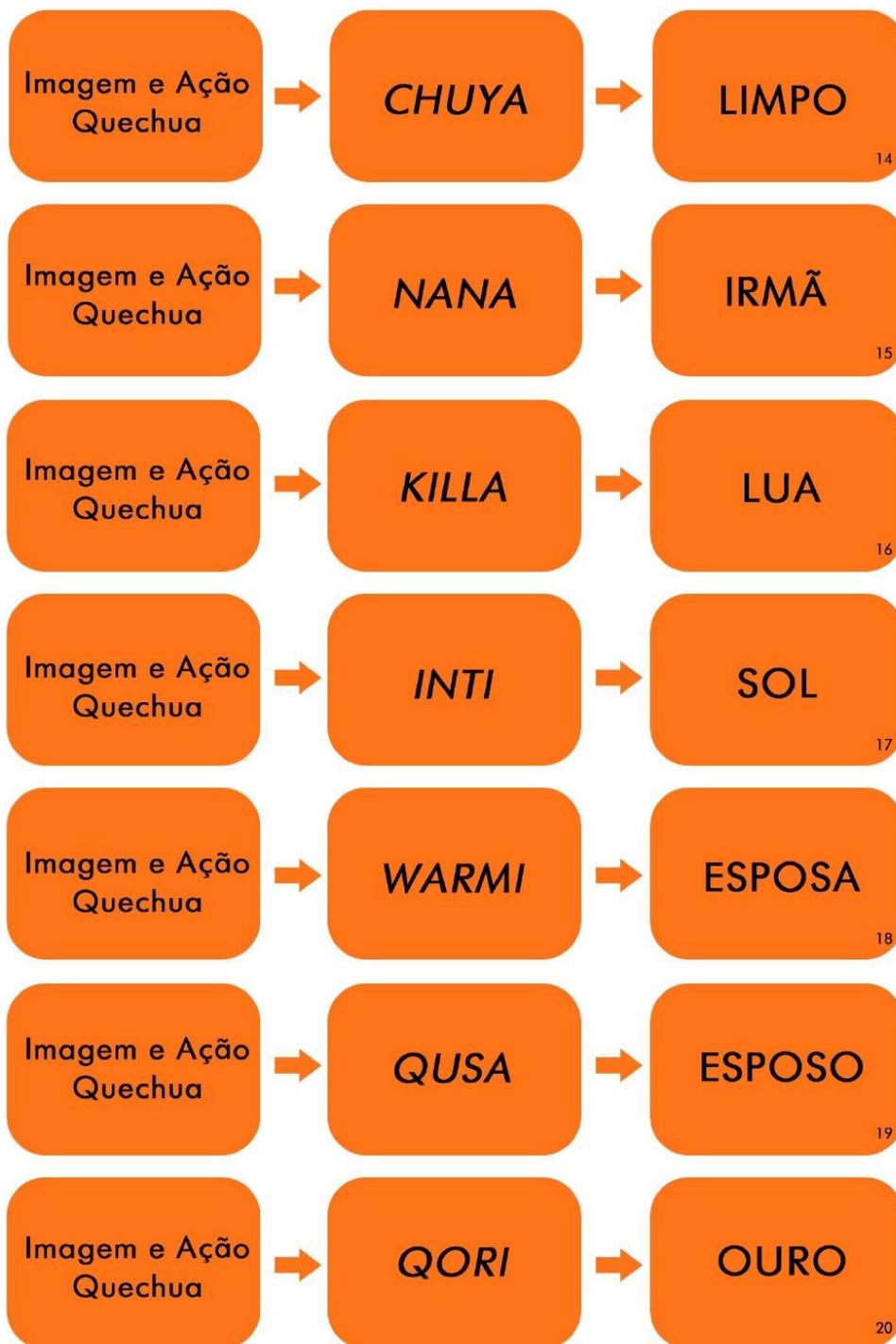
<sup>47</sup> Diagramação realizada por Juliana Freire, encomendada para a pesquisa.











## APÊNDICE C- RESUMO EXPANDIDO DA TESE EM ESPANHOL

### 1. INTRODUCCIÓN

Alegria. Alegria. Alegria. Alegria. Alegria. Alegria.

En esa investigación comparto la composición de juegos cómicos críticos para la enseñanza del teatro y de las historias y culturas indígenas a partir de los *hôxwa*, presentes en el *amjĩkĩn* (ritual) *Pàrti* o *Jàt jō pĩ* (Fiesta de la Papa) junto a los Krahô que se ubican entre el río Manoel Alves Grande y el río Manoel Alves Pequeno, en el departamento de Tocantins, Brasil; y los *llamichu*, presentes en la *Sequia Tusuy* (Fiesta del Agua) junto a los Quechua del distrito de Puquio, capital de la provincia de Lucanas, en el departamento de Ayacucho, Perú.

El objetivo de ese trabajo y de los juegos es problematizar la ausencia, haciendo la presencia de culturas y seres humanos que fueron y continúan siendo muertos, negados, esclavizados y subyugados, para que se (re)conozca, a partir de las memorias colectivas, de la risa y de sus cómicos rituales, los saberes comprendidos en sus imaginarios y en sus luchas sociales.

Cada investigación es desarrollada a partir de la búsqueda de respuestas relacionadas a las preguntas orientadoras y las que fundamentan esa investigación son principalmente tres: ¿Cuál es la importancia y los valores intrínsecos a la risa entre los Krahô y los Quechua? ¿Lo que los/as *hôxwa* y *llamichu* pueden decir sobre la actual lucha social de sus pueblos? ¿Cómo hacer la presencia en las escuelas, universidades, institutos federales y procesos creativos de las historias y culturas indígenas por el sesgo de la comicidad ritual?

Para responder a la primera y segunda pregunta es necesario un levantamiento bibliográfico y lectura de diversas etnografías, de trabajos académicos y, principalmente, de la literatura indígena ya publicada por los propios Krahô y Quecha, bien como la realización de una investigación de campo. Para responder a la tercera, se necesita de inventividad, curiosidad, espíritu crítico, deseo de cambiar las personas para que estas, como dice Paulo Freire (2013), cambien el mundo.

Se trata de poner en práctica la alegría de búsqueda y de la procura de nuevas formas de reír, hacer reír y resistir, de romper en la clase y en las clases de teatro, con una perspectiva de enseñanza que desea cuerpos inertes, disciplinados, silenciosos y listos para “recibir” un conocimiento para que el cuerpo vaya para la escuela y participe de las actividades escolares,

para que se trabaje con diversos códigos, no solamente con el europeo y el norte americano blanco, sino que con los/as indígenas, sus historias, luchas y culturas.

Las áreas de conocimiento que esa investigación se envuelve son variadas, transitando entre los artes escénicos, incluyendo teatro, danza, música y artes visuales que se mezclan fuertemente con los juegos cómicos críticos, además de tener relación con el área de la educación, precisamente de la pedagogía y las ciencias sociales, a partir de antropología y sociología.

Esas áreas no artísticas se tornan necesarias como herramientas para que se piense la práctica, no solamente para sostener el horizonte teórico, que da consistencia a la hipótesis sobre la cual se desarrolla la tesis y que se delinea como: “el cuerpo, canal máximo de expresión de los *hôxwa* y *llamichu* que denuncia, revela y resiste a través de la risa, es el punto de partida para fomentar la criticidad, la inventividad y la alegría en las escuelas y procesos creativos a partir de la práctica cómica ritual, de las historias, luchas y culturas indígenas.”

Las preguntas de investigación son importantes y necesitan de respuestas porque, aunque las culturas Krahô y Quechuas sean muy distintas, heterogenias en sus estructuras e historias, con sus procesos sociales diversos, ellas poseen muchas semejanzas y enfrentan los mismos problemas, entre ellos: las políticas neoliberales, la incorporación traumática al proceso de globalización, la privatización de empresas públicas, un Estado regulador que transfiere la administración de sus recursos a las transnacionales y un sistema de dominación por los escenarios científicos normatizados y sus políticas de conocimiento que silencian las narrativas indígenas y/o usurpan sus pensamientos, ideas y palabras. Tales problemas son denunciados en sus fiestas, a través de la comicidad, la función ejercida por los *hôxwa* y *llamichu*, o sea, existe una relación directa entre la *Sequia Tusuy* (Fiesta del Agua) con el problema del agua derivado de empresas mineras que envenenan las nacientes de los ríos y ponen en peligro la existencia de los pueblos y culturas indígenas (MONTROYA, 2015) y también hay una relación directa entre el *Pàrti* o *Jàt jō pĩ* (Fiesta de la Papa) con el problema de crecimiento del deforestación, la compactación de los suelos y su envenenamiento que provoca la disminución de las lluvias y la seca de las nacientes de los ríos que ponen en peligro la soberanía hídrica y alimentar de los pueblos (LIMA, 2016).

La escoja por esa investigación se da por la posibilidad de investigar puntos muy poco abordados en pesquisas teóricas y en escuelas de teatro en Brasil: el universo cómico, la comicidad principalmente en las prácticas cómicas de los rituales, la risa y su función en las

culturas indígenas. En el ámbito de las pedagogías teatrales, desconozco abordajes pensadas con las culturas indígenas, a través de la comicidad ritual. Como estudiante de teatro, observo que el énfasis dada por los/las profesores/as en las asignaturas a lo largo de los años en las universidades es a través de abordajes extranjeros, como por ejemplo los *Juegos Teatrales* de Viola Spolin (2008), el *Juego Dramático* de Ryngaert (1981), el *Juego Dramático Infantil* de Peter Slade (1978), *El teatro posdramático en la escuela* de Carminda Mendes André (2011) y por suerte el *Teatro del Oprimido* de Augusto Boal (1975,1999), así como los *Juegos para actores y no actores* que son ofrecidos en disciplinas optativas y dependen de la línea de investigación de los/las profesoras en una propuesta de mediación.

En esta perspectiva, los “sujetos objetos”, protagonista de ese trabajo, se convierten en actores/actrices sociales, agentes, pensadores/as, autores/as y coautores/as de su propia historia, considerados/as en el ámbito de las prácticas entrelazadas como un tejido recurrente de acciones constante, a partir de relaciones somáticas y semánticas, corporales y significativas. En otras palabras, cada experiencia social acá presentada será entendida como una organización sociocultural que rige la vida a partir de sus culturas, sus modos de ser y existir, sus *mundos de visones*, sus fiestas, ritos, mitos, plantíos, cosechas y costumbres.

Los *hôxwa* son compañeros de la papa. La papa es plantada idealmente por la madres y hermanas de los *hôxwa* y cuando ella se prepara para nacer, en el momento de su cosecha, ella autoriza la calabaza a hacer la fiesta. (LIMA, 2016). El *hôxwa* es la calabaza, protagonista del *Pàrti* o *Jàtjôpĩ* (Fiesta de la Papa), uno de los rituales más importante entre los Krahô. Se trata del único momento del año en que todos los *hôxwa* se reúnen, así es en la fiesta que se aprende a ser *hôxwa*, allí ellos desempeñan su función y realizan diversas acciones a lo largo de varios días.

La presentación conjunta de los *hôxwa* alrededor de la hoguera en el *kà* (patio central) es el momento más esperado de la fiesta, ellos personifican la calabaza, imitan animales, amenazan jugar fuego en la platea, sacan piojos unos de los otros, caen por el suelo y hacen parodias de las personas que están asistiendo. Durante el ritual, por ser considerados “dueños de la fiesta”, ellos interactúan con las personas, estimulan a las mujeres en las cantorías de madrugada, hacen chistes con las que no fueron a cantar, critican las que no saben la letra de los cantos e invaden las casa de los que está durmiendo cuando deberían estar listos para el inicio de la corrida con la tora de papa. En resumen, ellos tienen el permiso de cumplir con esa función social, o sea, además de personificar la calabaza, ellos denuncian los problemas sociales, enseñan el correcto actuando de una manera equivocada, hablan de lo que

los otros se callan, apuntan el equívoco, deseando su corrección, incluso pueden destruir caciques y utilizan de la parodia para denunciar los desvíos de comportamiento.

Sobre los *llamichu*, ellos aparecen en una de las fiestas más importantes del calendario andino, llamada *Sequia Tusuy* (Fiesta del Agua). Ellos personifican las llamas, representas las comunidades de pastores que viven en tierras más altas, o sea, son la expresión del hombre andino. Mensajeros de los *apus* y *wamanis*, espíritu de los dioses y diosas que habitan los nevados y montañas, junto a los *auquis* y *pongos*, señores indígenas responsables por realizar la *pagapa*, o sea, por llevar a los *appus* el agradecimiento de la comunidad por el agua recibido, por la cosecha del año y para pedir que el plantío que se inicia después de la fiesta sea fructífero y la nueva cosecha abundante (MONTTOYA, 2018).

Durante la fiesta, ellos se asustan con los cohetes, invaden las calles y las casas de los *ayllus*, hablan las verdades que las personas necesitan escuchar, corrigen con chistes los desvíos de carácter, critican los que se comprometen con la comunidad y que no cumplieron con el combinado, los que partieron para la capital y regresaron décadas después, denuncian la escasez de agua y los problemas sociales del distrito. O sea, critican con ironía y humor los que no están cumpliendo con las normas y principios de la cultura Quechua. Ellos también hacen bromas con las personas, se encantan por las señoritas solteras, hacen imprecaciones, todo en quechua, pues los *llamichu* solamente hablan en ese idioma. Es decir, son los únicos que pueden parodiar y satirizar los *Danzantes de Tierras*, como se verá después, como también con los señores *auquis*, que cuentan con la ayuda de los *llamichu* para organizar, aunque con mucho caos, diversas acciones rituales.

Vale resaltar que no puede haber un discurso de descolonización sin una práctica descolonizadora, de esa forma, como afirma la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (2016,2018), una reforma cultura profunda en nuestra sociedad depende de la descolonización de nuestros imaginarios, de nuestras formas de representación, nuestros gestos y de la lengua con que nombramos los mundos. Por eso, aunque sean llamados de payasos o “payasos sagrados” por diversos investigadores/as, no los nombro de esa forma, además en el género masculino, sin embargo, hacen muchas cosas que los asemejan. Se trata de no tomar exclusivamente nuestras referencias culturales occidentales como paradigmas para la clasificación de otras experiencias.

Mi manera de pensar condice con las ideas del profesor Mario Fernando Bolognesi (2017) la de que no se puede tomar el sustantivo “payaso” y hacer una asimilación a todas las especies que son provocadoras de la risa. Las semejanzas entre los/las cómicas rituales, los/las

payasos/as se dan solamente por la adjetivación de sus quehaceres en los artificios de la comicidad. Ellos/as se asemejan en la utilización de recursos cómicos y se diferencian en relación al lugar ocupado, a la manera que ocupan ese sitio y al papel ejercido por cada un/una de ellos/as en sus comunidades.

Vale resaltar que los juegos cómicos críticos, sin embargo, no son juegos que hacen parte de las fiestas y rituales, no son prácticas de esos pueblos, pero fueron compuestos y mediados por mí, *con* y *desde* esas culturas. Se trata de una investigar *con* la experiencia, de construir y hacer experiencias en un constante (re) hacerse, a partir de las vivencias en las investigaciones de campo, en las investigaciones bibliográficas, en la clase de aula como profesora de Teatro – tanto en la universidad cuanto en la escuela básica y en el bachillerato – y en la clase de ensayo, como payasa y directora teatral.

Por eso, no se trata, durante los juegos, de representar parte de los rituales, de reproducir diversos juegos indígenas, ni mimetizar las acciones de los *hôxwa* y *llamichu*, sino que descubrir, por medio de las improvisaciones, lo que los juegos nos permiten ver de esas culturas, vivenciar otras formas de abordar el cuerpo y la comicidad, un enseñar y aprender inspirado en la manera con que los Krahô y los Quechua enseñan y aprenden, un enseñar *freiriano*, como será visto adelante, que escapa de las normas y de las relaciones de poder establecidas, que genera alegría y por eso, amplía la capacidad, la potencia de acción en el mundo, la creación de redes afectivas y críticas.

De esa forma, la elaboración de los juegos trata la composición como sinónimo de inventividad, que huye de lo que está listo, dado, establecido, a partir de una búsqueda que se dio y se da por la subjetivación colectiva, por las idas y venidas de la aldea Manoel Alves Pequeno, en los *ayllus* de Puquio, en las clases y del ensayo. La escrita de la tesis acompaña ese ciclo: el juego es la mola propulsora, que al hacer eso, saltase rumbo al acaso, a la risa, a los conocimientos indígenas, a las etnografías, a los saberes plurales. Otro juego, otro impulso: salto y descubiertas otras. ¡La alegría es la prueba de los nueve!

## **Investigación de Campo**

Caminatas, aprendizados, equivocarse y resistir. Experimentar de dentro, recusar el control, recorrer a las brechas, márgenes, desvíos, gozar en la calle, en el suelo de tierras y piedras, del calor de sol, de fría madrugada, del tiempo. Cuando me preguntan sobre lo que es investigación de campo, respondo que se trata de lo que creo que sea necesario para vivenciar

la experiencia de viaje: el espíritu lleno de curiosidad, niervos con deseos incomprensibles y dejarse llevar por lo que no está planeado.

Viví experiencias singulares, encontré y conocí cuerpos como brújula, por la vibración, me dejé afectar a un punto de absorber en el cuerpo, para dar pasaje a las intensidades que prosiguen el cuerpo en el encuentro con otros cuerpos (ROLNIK, 2007). “¿Es fatigante el ejercicio?” – pregunta João do Rio (1905). Es extasiante el ejercicio, contesto yo.

En la oficina de Andrés Del Bosque, en 2010, en el festival de payasos y payasas Anjos do Picadeiro 9ª edición, intitulada *Bufón Ritual*, mi vida pidió pasaje. El cambio empezó en el cuerpo: la oficina propició espacios de vivencia, bromas, divertimento e invención de nuevos modos de ser, de reír, de hacer reír y sentir. Después de la oficina, vino la lectura del manuscrito de Del Bosque y mi encuentro con la lectura con los/las cómicos/as rituales, con la presencia del riso y de su función social, vital en diversos pueblos indígenas, especialmente entre los pueblos amerindios, en sus rituales y fiestas.

### **Por el Cerrado Brasileño**

Conocí personalmente los Krahô y el *hôxwa* Ismael Ahpracti Krahô y su familia en 2013 en la Aldeia Multiétnica, evento que hace parte del Encontro de Culturas que ocurre anualmente en la Chapada dos Veadeiros, en el estado de Goiás.

Participé de la IX Feira Krahô de Sementes Tradicionais, que ocurrió entre los días 13 y 18 de octubre de 2013, en la sede de la asociación *Kapej*. La sede de *Kapej* reproduce una aldea Timbira, en que las casas son dispuestas a lo largo de una gran vía circular, donde sale un camino radial que lleva al *kà* (ver figura 1 e 2).

Realicé en Cataguases, en el departamento de Minas Gerais, el I Encontro Internacional de Comicidade Ritual, entre los días 9 e 11 de diciembre de 2013 que contó con la presencia de Ismael Ahpracti Krahô y Andrés Del Bosque.

La investigación de campo con los Krahô ocurrió en la aldea Manoel Alves Pequeno en abril y mayo de 2014, en julio de 2015 y julio 2018, donde participé de la preparación del *amjĩkĩn Ját jô pĩ* (Fiesta de la Papa) y su desfecho. Vale resaltar que, en 2017, ya como profesora sustituta en la Universidade Federal do Tocantins (UFT), en el curso de Licenciatura en Teatro, realicé en la MOSCA (Mostra de Cultura, Arte e Teatro) un encuentro entre Ismael Ahpracti, su hijo *hôxwa* Samuel Catwun Krahô y los/las estudiantes de diversos cursos, en especial de Filosofía y Teatro.

*Desenho 1- Pátio da Aldeia*



Fonte: Natália Krahô in Albuquerque, 2014a, p. 43.

*Figura 1- Aldeia vista de cima*



Fonte: Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa).

## **Por la Cordillera Andina Peruana**

En 2013, a partir de la asignatura “Etnocenología” y del recurrente termo “etnografía densa”, dispuestos en los textos de Armino Bião (1999, 2007, 2009), *in memoriam*, decidí que necesitaba buscar asignaturas en el curso de Antropología. En la lista de educadores/as del curso, me llamo la atención un nombre: Urpi Montoya. Le escribí a la educadora, le conté mi interés y ella me contestó diciendo que era peruana y que su padre, Rodrigo Montoya Rojas, estaría en la universidad en el próximo semestre (2013.2), mediando la asignatura “Estado-Nação, Povos Indígenas e Cidadania na América Latina”. Me inscribí en la asignatura y, durante el curso, conocí a los *llamichu*, la *Sequia Tusuy* e empecé con el educador los trámites para que ocurriera esa investigación y ese acuerdo de cotutela entre la Universidade Federal da Bahia (Brasil) e la *Universidad Nacional Mayor de San Marcos* (Perú), firmado en 2016.

Llegué en Perú en el día 29 de marzo de 2016, allí permanecí hasta el fin del año y regresé en 2017 y 2018. La investigación de campo empezó en Lima. Importante resaltar que la *Sequia Tusuy* es revivida todos los años por los migrantes de Puquio, sus familias que viven en la capital peruana y por varios moradores de *ayllus* de Puquio, que la visitan especialmente para esa festividad.

En el día 31 de julio de 2016, participé de la *Sequia Tusuy* realizada en el barrio Villa El Salvador, en Lima, por la *Unión de Instituciones Distritales Puquio Lucanas Ayachucho* (UNIL); en el día 7 de agosto por la *Asociación Progresista Hijos del Barrio de Pichqachuri*; en el día 28 de agosto por los/as representantes del barrio de Chaupi y 25 septiembre por los/as representantes del barrio de Qollanas. Por su importancia, ya que también se trata de un momento se informarse sobre lo que está pasando en Puquio y como están los preparativos para la *Sequia Tusuy*, regresé y participé de ambas las festividades en 2017.

Participé de la *Sequia Tusuy* (Fiesta del Agua), en Puquio, en los meses de agosto y septiembre de 2016 e 2017 (ver figura 3). En 2016, de Puquio seguí viaje hasta Andamarca, para vivenciar la Fiesta del Agua de esta comunidad.

**Figura 2-** Puquio, Peru, 2016



Fonte: Ana Carolina Abreu.

## **Fundamentación Teórico-Conceptual**

En relación a la fundamentación teórica conceptual, el cuadro que compone esa tesis se basa en un horizonte de muchas referencias, que envuelve conceptos y teorías de diferentes asignaturas y áreas de conocimiento distintas, incluyendo arte, pedagogía, antropología y sociología. Las declaraciones, entrevistas, archivos y libros de maestros y maestras indígenas, Ismael Ahpracti Krahô, Maria Rosa Amxôkwÿj , Maria Helena Pokwÿj , Matilde Caxêkwÿj, a *pahhi* (cacique) Raquel Rôrcaxa, o *pahhi* (cacique) Roberto Cahxêt, Côrên Krahô, Crahwÿj Krahô, Luciano Caprân, Yahé Krahô, Hilarión Garriazo, Miguel Rivera, Nemesia Licla Ramos, Rosalino Ramos Licla, Alejo Quispe, Jorge Tincopa, Isac Chamana Aspi, Milton Ausberto Arquíñego, entre otros, aparecen en toda la investigación como base teórica fundamental y caminan al lado de los principales autores/as: Silvia Rivera Cusicanqui, Paulo Freire, Rodrigo Montoya, Andres Del Bosque, José María Arguedas, Ana Gabriela Morim de Lima, Célia Collet, Mariana Paladino, Kelly Russo, Mario Fernando Bolognesi y Francisco Edviges Albuquerque.

En la tesis, no fue dedicado un espacio específico en el cual sea explicado únicamente el referencial teórico utilizado, pero él se diluye a lo largo de todo el trabajo, dialogando constantemente con los juegos cómicos críticos, con los actores y actrices

sociales, los/as participantes de los juegos que también tienen sus testimonios compartidos y en mi diario de bordo, el diario de narrativas errantes, que escribí en el aquí y ahora de la/con la experiencia. Aunque se torna importante delinear algunos presupuestos que serán utilizados en esa tesis, otros que no serán utilizados y que necesitarán ser definidos para que no haya ambigüedad de significados.

Primeramente, intitulé el abordaje pedagógico teatral de los “juegos cómicos críticos” en función y en homenaje a Paulo Freire, a partir especialmente de tres de sus obras: *Pedagogia da Indignação - cartas pedagógicas e outros escritos* (2000), *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa* (2013) y *Pedagogia do Oprimido* (2015). Para Freire, enseñar exige criticidad, investigación, respecto a los saberes de los/las educandos/as, estética y ética, corporificación de las palabras por el ejemplo, riesgo, aceptación del nuevo, rechazo por cualquier forma de discriminación, reflexión crítica sobre la práctica, consciencia del inacabamiento, autonomía del educando, humildad, alegría, esperanza, aprehensión de la realidad, convicción de que el cambio es posible, libertad, saber escuchar y disponibilidad para el diálogo, entre otros atributos.

La práctica docente crítica “envolve o movimento dinâmico, dialético, entre o fazer e o pensar sobre o fazer” (FREIRE, 2013, p. 39). Por eso, en la formación constante del educador, según el autor, el momento fundamental es de la reflexión crítica sobre la práctica, visto que es pensando críticamente sobre la práctica de hoy e la de ayer, que se puede mejorar la próxima. Así, los juegos son cómicos críticos porque desean producir entre los/as participantes un asumirse como artista social e histórico, como ser pensante, crítico, comunicante, transformador, creador, realizador de sueños, que los hace protestar contra la deslealtad, contra la explotación y la violencia.

En segundo lugar, a partir del pensamiento del antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2002), se debe tomar en cuenta que la antropología como el “estudio del otro” es siempre una traducción (y una traducción siempre es equívoca) para nuestro vocabulario conceptual. Así siendo, el mayor desafío vivido hoy por la antropología es aceptar ese hecho y sacar de ahí todas las consecuencias, incluso las políticas.

Para Cusicanqui (2016), la urgencia de la sociología en la actualidad es la acción de reconectar la ciencia con el cuerpo, con las tierras, con las comunidades y con la vida, es en su esencia, más corporal y más política. El objetivo es de descolonizar la mirada a partir de la presencia, estar presente a cada respiración, a cada latir del corazón, a cada paso. Para la autora, descolonizar el pensamiento encurta la distancia entre el corazón y el cuerpo, y

(re)aproxima a la persona de su investigación acción, de una manera que no se puede explicar apenas por el modo racional, como implica mirar con los propios ojos y con la propia cabeza, sino que conectarse con los imaginarios, con los sueños desde adentro, siendo más que una teoría, un gesto.

En esos puntos me exclamo, en esas informaciones, me inspiro. Por eso, mi narrativa etnográfica de las y en las experiencias es un gesto que valora la itinerancia, en los equívocos, en la mirada de las cosas también consideradas “sin importancia”, un “conocer al cuerpo”, por vibración como la brújula (ROLNIK, 2005, p.101), como una autoconstrucción a partir del diálogo.

Por eso, no se trata de buscar los significados para el cuerpo, sino que comprender como ese cuerpo significa a partir de los cambios de experiencias, porque la vida y el movimiento son siempre estrictamente conectados: “: “o movimento é uma das condições para sentirmos como o mundo é e quem somos, sendo, portanto, um dos principais modos como aprendemos a significar” (GREINER, 2005, p.8).

De esa manera, se trata de poner en práctica, como se hace Cusicanqui en sus cátedras libres y Montoya en sus clases en San Marcos, la sociología de las ausencias de Boaventura de Sousa Santos (2002). O sea, fundar en el cuerpo, a partir de la experiencia, en ese caso de los juegos cómicos críticos, un abordaje sociológico y pedagógico que proviene de un nuevo modelo de racionalidad. Según Boaventura “há produção de não-existência sempre que uma dada entidade é desqualificada e tornada invisível, ininteligível ou descartável de um modo irreversível” (BOAVENTURA, 2002, p. 246). Por eso, el objetivo de la sociología de las ausencias y de ese trabajo es transformar “objetos” imposibles en posibles y, con base en ellos, transformar las ausencias en presencias.

El ejercicio de la *sociología de las ausencias* es contra factual y tiene lugar, afirma Boaventura (2002), a partir de una confrontación con el censo común científico tradicional. Para ser llevado a cabo, exige imaginación sociológica, tanto epistemológica cuanto democrática. La imaginación epistemológica permite diversificar los saberes, y la imaginación democrática permite el reconocimiento de diferente prácticas, actores y actrices sociales.

En la *sociología de las ausencias*, bien como este trabajo, tal diversificación ocurre por la vía de la ecología de los saberes, de los tiempos, de las diferencias, de las escalas y de las producciones a partir de las experiencias de conocimientos, revelados por medio de los *hôxwa* y de los *llamichu*, de su risa y comicidad, mitos, ritos y fiestas. De experiencias de

producción a partir de sus modos de plantar, cosechar, alimentarse, subsistir; de las experiencias del reconocimiento, de la democracia, de la comunicación e información, y por fin, por medio de tecnologías alternativas.

De esa forma, esa investigación no adopta los estudios que ahora están de moda, llamados decoloniales, culturales y postcoloniales, que utilizan termos como multiculturalismo, interculturalidad e hibridismo por satrapías académicas en las universidades más elitistas del norte, con equivalencias en el sur, que venden la idea de la descolonización a nuevas audiencias, rebautizada con esos modismo conceptuales con un sello culturalista y academicista, privado de sentido de urgencia política que caracterizó las búsquedas y luchas sociales indígenas.

En una visión de historia que no es linear ni teológica, solamente hay ciclos espirales, que marca un rumbo sin dejar de retomar al mismo punto. El mundo indígena no concibe la historia linealmente, se trata de una “espiral cuyo movimiento es un continuo retroalimentarse del pasado sobre el futuro, un “principio esperanza” o “conciencia anticipante” que vislumbra la descolonización y la realiza al mismo tiempo” (CUSICANQUI, 2016, p. 44).

En ese sentido, corrobora André Lepecki (2003), el multicultural sugiere un apaciguar confortable, una confirmación puramente ficticia, delirante y ciega de los fines de todas las tensiones políticas y de todos los horrores corporales, sociales y humanos causados por el colonialismo (incluso el racismo); culturalmente, el termo permite la fundación de los mercados culturales globales basados en un etnodiversidad valorada como simultáneamente pacífica, humanista y unánimante “global”. Esa tesis desea, por lo tanto, a partir del teatro y de la antropología, denunciar esa farsa.

La nación de *hibridez* propuesta por García Canclini (1995) es una especie híbrida y no se puede reproducirse. La hibridez asume la posibilidad de que, de la mezcla de dos diferentes, puede salir un tercero completamente nuevo, una tercera raza o grupo social capaz de fusionar los trazos de sus ancestrales en una mistura harmónica e inédita. Por eso, en acuerdo con Cusicanqui (2016), pienso exactamente el contrario, o sea, ese trabajo planta no la idea de culturas híbridas, sino que la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales – reveladas en juegos cómicos críticos – que no se funden, sino que se antagonizan o se complementan. O sea, cada comunidad se reproduce a si misma desde la profundidad en su pasado, su memoria.

El termo *interculturalidad*, según Montoya, es otro que está de moda, y que tiene mucho dinero en el Banco Mundial y otras instituciones financieras para promover millares de proyectos a partir de ese emblema, incluso en las universidades federales. Sin embargo, el dinero llega con una gran confusión conceptual, que nada tiene de inocente o gratuito, cargado de un romanticismo maravilloso, que supone igualdad, diálogo, respeto y tolerancia entre culturas. De esa manera, a partir del desconocimiento de la realidad, los ideólogos suponen que la diversidad-heterogeneidad-pluriculturalidad se confunde con la interculturalidad. Para el antropólogo el prefijo *inter* establece una relación entre las culturas, alude a algo que se encuentra entre las culturas y que habría que estar ciego, sordo y mudo para admitir que las relaciones entre culturas en nuestros países han sido y son de igualdad, de diálogo, de respeto y de tolerancia (MONTROYA, 2015, p. 13).

Estoy de acuerdo con el autor y añado que en raras excepciones las relaciones en las universidades y escuelas son interculturales, como señaló Cusicanqui (2016, 2018). En realidad, existen algunas relaciones de igualdad, respeto, diálogo y tolerancia en zona de fronteras culturales y lingüísticas internas y externas cuando pueblos indígenas de lenguas y culturas diferentes se tratan con respeto. (MONTROYA, 2015).

Al final, creo, en diálogo con esos autores/as que solamente el pensamiento y las prácticas corporales descolonizadoras nos permitirán construir una América Latina descolonizada, en diálogo con nosotros mismos, con las ciencias de los países vecinos, afirmando así, nuestros lazos con las corrientes teóricas de Asia y África y enfrentando los proyectos hegemónicos del norte con la renovada fuerza de nuestras convicciones ancestrales. Así, los juegos cómicos críticos desean ser semillas, destellos energizantes, posibilitando a los/as participantes momentos de la autonomía y libertad.

## **Metodología**

En relación a la metodología, entiendo ese termo como los caminos de los pensamientos y de las prácticas ejercitadas en la investigación y por eso, se considera ese trabajo como una investigación narrativa etnográfica, que se inserta en el campo de las pesquisas cualitativas y se desarrolla por medio de la y con la experiencia. Se trata de revelar las chipas de esa fricción, las zonas de contacto, los campos sociales, donde diferentes mundos de vida, prácticas y conocimientos se encuentran, chocan e interactúan. (BOAVENTURA, 2006).

No se trata de explicar, interpretar o racionalizar los pensamientos indígenas, sino reconocer su autonomía, utilícelos y no neutralícelos, eso es, sacar sus consecuencias, verificar los efectos que ellos pueden producir, pensar el pensamiento no *como* ellos, y, sobre todo, incorporar la interdisciplinariedad indígena, acoge su transdisciplinariedad, que rompe con la multiseccular sacrosanta frontera entre las ciencias de la naturaleza y de las culturas o de las almas, las humanidades. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

La metodología utilizada para el desarrollo de la investigación y de la tesis, reúne un conjunto de instrumentos y procedimientos diversos. Por lo tanto, a partir de una revisión e investigación bibliográfica sobre los/las cómicos/as rituales fueron desarrolladas una investigación videográfica, fotográfica y una investigación de campo, que incluye observación participante, colecta de material fotográfico, entrevista semiestructuradas y entrevistas libres. La elaboración de datos colectados, comparados con el referencial teórico utilizado, permitió realizar las etnografías de las fiestas y la composición y mediación de los juegos cómicos-críticos.

Las etnografías, como las *acequias* a lo largo de la tesis, son narrativas de las experiencias, inspiradas en la propuesta de Cusicanqui (2016), llamada “Sociología Ch’ixi”, que se aporta, como dicho anteriormente, por medio de la pasión, de la respiración y del colectivo, una ciencia artesanal comprometida con la vida, porque se reconoce como parte de ella, una ciencia pensada “com a mão na massa e os pés na terra”, pues como mencionó Paulo Freire (2013), “a cabeça pensa onde os pés pisam”.

Según Fábio Dal Gallo (2012) en el ámbito de las Artes Escénicas, la etnografía puede ser utilizada de manera eficaz como grande método de pesquisa, además de ser considerada una herramienta teórica que propone la construcción de “saberes”, en contraposición al conocimiento entendido como lineal y acumulable. La etnografía permite también relatar las experiencias que se dan en el plan artístico, al aproximarse con los lenguajes metafóricos y alegóricos, como también con su relación con el/la investigador/a inserido/a en manifestaciones y expresiones que los incluyen. Según Gallo la etnografía es también un método que considera la posibilidad de acontecimiento por el acaso. Siendo así, un método que se adapta al ámbito de las Artes Escénicas, en el sentido de “pensar con el cuerpo en movimiento” como posibilidad crítico teórica. Eso ocurre porque la etnografía es un medio que permite vivencia y la incorporación del investigador, articulada con una acción pedagógica y la producción de conocimiento en lo cual él se muestra como agente e interactúa con los actores y actrices sociales. Un hacer junto, con la propia investigación, así “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).

Resalto que en esa tesis busqué dar énfasis a la interlocución con aquellos que fueron mis maestros y maestras indígenas, poniendo en primer plano las maneras de decir y a las formas de pensamiento. Los diálogos que comparto, no sirven de alegoría a algo que se objetiva a comprobar, sino que tiene como intuito dejar resonar esas voces disonantes. Me interesa el uso creativo de ese lenguaje y la poética de las narrativas personales, así como las traducciones hechas por los propios Quechua y Krahô. (LIMA, 2016).

### **Estructura de la Tesis**

Sobre la estructura de la tesis, ella se compone en ocho secciones.

En la primera sección, la introducción, serán presentados el tema, los protagonistas y los objetivos de la investigación, la delimitación del tema, la metodología, el cuadro teórico y los principales conceptos utilizados.

La segunda sección describe los trayectos compositivos de los juegos cómicos críticos, o sea, como se dio su composición, así como su mediación y el intercambio entre los estudiantes y los artistas. Vale resaltar que diversos juegos fueron compuestos a partir de la experiencia en clase y en los ensayos, por medio de cuestionamientos e ideas de los/as estudiantes.

Las mediaciones ocurrieron en la Universidade Federal da Bahia, con los/las estudiantes del curso de Teatro, en la Universidade Federal do Tocantins, con los/as estudiantes del curso de Licenciatura en Teatro y de Filosofía, en el bachillerato del Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG), campus Ouro Preto, donde actuo como profesora de Artes y en talleres, seminarios y clases como invitada.

Los juegos están divididos en seis grupos: para empezar, para calentar, para ejercitar la expresión corporal, la expresión vocal, la improvisación con máscaras y a partir de visualidades y materialidades y improvisación con la creación dramática y creación de escenas.

Idealmente, cada juego trae consigo una descripción, instrucción y composición, o sea, se explica como se dio el proceso compositivo, lo que pretende revelar sobre las culturas indígenas, los objetos pedagógicos de la enseñanza del teatro, comentario de

estudiantes que ya disfrutaron de los juegos y, al final, tópicos que profundizan los saber indígenas, a partir de la etnografía de las fiestas y de los testigos de moradores de las comunidades y sus caciques, *padlés*, *auquis*, *comuneros/as*, entre otros.

Intitulada “Juego para Empezar”, la segunda sección trae el juego “Mapa-Colores”, que revela los aspectos sociales y geográficos de las regiones donde están ubicados los *mēhĩ* (Krahô) y los naturales de Puquio (Quechua), la lengua que hablan y como se da su aprender y enseñar. También consta, en esta sección, una problematización de los termos “indio”, “indígenas”, “campesinos”, “originarios”, “naturales”, “*mistis*” e “tribu”.

En la tercera sección, “Juegos para Calentar” aparecen actividades que revelan la presencia de diversos/as cómicos/as rituales en diversos pueblos, en especial los amerindios; los *hōxwa* y *llamichu*; el *Párti* o *Jàt jō pĩ* (Fiesta de la Papa); la *Sequia Tusuy* (Fiesta del Agua); como una persona se hizo un *hōxwa* o un *llamichu* y problematiza y esclarece porque los/as *hōxwa* y *llamichu* no son considerados payasos ni payasas.

En la cuarta sección, “Juegos para ejercitar la expresión corporal”, aparecen actividades que revelan y potencializan el primer y el segundo día de ambas las fiestas. Con énfasis en el momento en que los/as *hōxwa* y *llamichu* aparecen juntos por la primera vez, lo que hablan y/o expresan, cantan y personifican.

En la quinta sección, “Juegos para ejercitar la expresión vocal” las actividades revelan la reciprocidad entre los/as indígenas, en las fiestas y en el día a día de la comunidad, las relaciones entre los mitos, los ritos, el calendario agrícola y su relación con el calendario de las fiestas, los aspectos sociohistóricos Quechua y la etnografía de otros momentos de las festividades.

En la sexta sección, “Juegos para ejercitar la improvisación con máscara y a partir de las visualidades y materialidades”, aparecen actividades que revelan las máscaras de los *llamichu* y el parodiar, el placer de imitar, o sea, la risa del poder y el poder de la risa. También hay actividades que revelan la actual lucha social Krahô y Quechua, las pinturas corporales Krahô y el ritual Krahô *Pōhyjōhcrow* (Fiesta del Maíz).

En la séptima sección, “Juegos para ejercitar la improvisación con la creación dramática y creación de escena”, aparecen actividades que refuerzan el significado y la función espiritual del agua en diversas culturas, el hecho de que las plantas y animales, así como los seres humanos, tienen espíritu, o sea, ellos hablan, sienten y enseñan. También hay juegos que revelan los Nacirema y los últimos días de las fiestas Krahô y Quechua.

Por fin, en las consideraciones finales es realizado que la hipótesis, surgida a partir de las preguntas norteadoras, en función de los resultados obtenidos a lo largo de la investigación pueden ser considerada tesis.

## 2. DESARROLLO

### *Hôxwa*

Los Krahô, que se autodenominan *mêhĩ* (los de mi carne), visto que Krahô es una denominación externa del grupo, se ubican el departamento de Tocantins, región norte de Brasil, entre los ríos Manoel Alves Grande y Manoel Alves Pequeno, durante el *amjikĩn Pàrti* o *Jàt jō pĩ*, la Fiesta de la Papa, aparecen los *hôxwa* (ver figura 14). De la ampliación del termo *mêhĩ*, surgió, según Yahé Krahô (p. 17), el termo *cupẽ*, denominando todas y todos indígenas. Los Krahô hablan la lengua krahô, que pertenece al sector lingüístico Macro-Jê y a la familia lingüística Jê.

El krahô es la primera lengua adquirida por los niños y la más usada en la comunicación. En las escuelas indígenas, entre ellas la 19 de Abril, los libros son en su mayoría bilingües, de esa forma, se aprende tanto el krahô como el portugués. La comunidad indígena posee cerca de 36 aldeas. Participé en los años de 2014, 2015 y 2018 de las Fiestas de la Papa en la aldea Manoel Alves Pequeno, donde viven actualmente 71 familias, entre ellas, la familia del líder de los *hôxwa*, Ismael Ahpracti Krahô (ver figura 15).

Según Yahé (2017), el *Jàt jō pĩ* es una de las principales fiestas de ese pueblo. Durando aproximadamente cuatro días “é uma das mais completas que existe, envolvendo casamentos, corte de cabelos, pintura corporal, corrida de toras, paparuto (bolo tradicional de mandioca), cantorias, danças e *hôxwa* (...)” (YAHÉ, 2017, p. 50). El termo es constituido por los elementos: *jàt* (papa), *jō* (elemento de ligación) y *pi* (que significa madera o árbol), o sea, “tronco o tora de la papa”. Ya el termo *Pàrti* es formado por los elementos *pàr* (tronco) y *ti* (sufijo aumentativo) y puede ser traducido como “tronco grande”. *Pàrti* no es igual al *crow* (tora de buriti), usada en su mayoría de las carreras de tora, se trata de una grande y pesada, hecha de madera de densidad mayor que el buriti.

Para Pedro Peño, un fallecido jefe indígena muy respetado por los Krahô, para toda y cualquier fiesta se aplica el termo *amjikĩn*, que significa “alegría”, “alegrarse”, esa palabra “*pode ser usada em frases tais como i mã amjikin* (eu estou alegre)” (PEÑO apud MELATTI, 1978, p. 14). Vale resaltar que los *amjikĩn Jàtjōpĩ* alegra a las personas y a las plantas, en especial la papa, que es “dueña de la fiesta”, y su compañera, la calabaza.

Ismael Ahpracti me contó que *hôxwa* significa “hoja amarga” (*hô*: hoja; *xwa*: amarga) y cuando la papa se prepara para nacer, normalmente en el mes de mayo, ella

autoriza la calabaza a hacer su fiesta, o sea, en la cosecha de la papa, después del período de las lluvias, la calabaza, personificada por el *hôxwa*, es la protagonista del ritual: “A abóbora contou que foi feito assim (...) O *hôxwa* saiu da fruta, do planta que nós come, porque o abóbora é *hôxwa* (...) Porque nós não somos *hôxwa*, a abóbora é (...) Então abóbora diz que é o *hôxwa*, porque você vê, tem abóbora branca, tem aquela abóbora razada né”. En la fiesta y en el mito de la papa, como se verá adelante, ocurre una metamorfosis corporal, el *hôxwa* se convierte en calabaza.

Se trata del único momento del año que los *hôxwa* se reúnen, los ancianos y los más jóvenes, visto que no existe un aprendizaje formal en el día a día, es en la fiesta que se aprende ser *hôxwa*, allí, ellos se pintan como la calabaza (ver figura 16) y presentan sus escenas cómicas, en el centro del *kâ* (patio central).

Como los *hôxwa*, compañeros de las papas, son considerados los “dueños” de la fiesta, ellos son responsables por la organización del *Jâtjôpĩ*. Idealmente, son las madres y hermanas de los *hôxwa* que plantan y dan las papas para la fiesta, como también son las responsables por hacer la hoguera en torno de ellas, cuando ocurre una “broma” del grupo del *hôxwa*. (LIMA, 2016, p.240). Durante los días que anteceden la fiesta, en los años que estuve en el ritual, pude acompañar Ismael Ahpracti y diversos *hôxwa* hasta la selva, donde solamente ellos pueden cortar y esculpir la tora de papa y sus parientes maternas y sus esposas son las responsables por llevarles comida. En la figura 17, se encuentra el *hôxwa* Mario, nieto de Ismael Aprác, y el *hôxwaré* (niño *hôxwa*) Ahpracti (ver figura 18), que ayudaba a los demás a enterrar las cascaras de árboles cortadas especialmente para el ritual.

Un hecho interesante me fue revelado por el cacique Roberto en 2014 y reforzado en 2018, se trata de la diferencia entre *ihken* (“bobo, que no tiene juicio”) y *hôxwa* (calabaza, “amigo de la papa”). En la fiesta de la papa, los papeles rituales ejercidos por los *hôxwa* y por los cantantes de las papas están asociados a los nombres. Él dijo que es *ihken*, pero que él no se presenta como tal, o sea, no es porque la persona recibe el nombre que va a desempeñar ese papel, esa función social: “*eu tenho vergonha de chegar nas pessoas e fazer de palhaço*”. Roberto también dijo que Isamel Ahpracti no es *hôxwa*, sino que es *ihken*, que no tiene nombre de *hôxwa*, sin embargo, fue acepto por ellos y que, por eso, hoy él es los dos, *hôxwa* e *ihken*. El cacique afirma que las personas tienen que saber “*onde que separa e onde fica junto, por que tem hora de separar, tem hora que hôxwa faz sua parte e tem momento que ihken faz a parte dele*”. En la tora de papa, es todos juntos, o sea, los *ihken* pueden jugar con los *hôxwas*, pero en el día a día de la comunidad, los “que hacen reír” son los *ihken*, aquellos que no

tienen vergüenza y que tienen el privilegio de transgredir y ridiculizar el mundo cotidiano de la comunidad:

*Quando não é festa do Pàrti, aí hõxwa fica quieto, não faz palhaçada, é só ihken que faz palhaçada, qualquer lugar que tem cantoria ihken ta lá e hõxwa tá ali, mas ele não faz como ihken faz. Ihken fica aí fazendo palhaçada e hõxwa fica quietim, agora, só no Festa da Batata que hõxwa 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 (ROBERTO, 2014).*

Por ser *ihken* y *hõxwa*, o sea, por acumular esas dos funciones, lo que se puede observar es la presencia de Ismael Ahpracti inventado granujadas, contando historias chistosas, haciendo chismes, burlando de los otros, alegrando, incentivando, llamando la atención de aquellos que no cumplen con las costumbres, denunciando los problemas que viven los Krahô en el día a día de la comunidad como también en la Fiesta de la Papa como líder de los *hõxwa*. Vale resaltar que él también aparece intervenido durante los diversos rituales Krahô, como pude observar en 2013 el *amjĩkĩn Pembkahëk* de iniciación de los jóvenes que aún no tuvieran hijos y en 2015 en el ritual de los muertos.

En el *Jât jõ pĩ*, además de la “secuencia” del ritual que se repite año a año y las funciones y acciones propias de los *hõxwa*, Ismael Ahpracti improvisa en los “bastidores” de la fiesta y realiza, solo o en grupo, acciones cómicas y críticas que no se repiten en el año siguiente, ellas ocurren en el “acá y ahora”, a partir de la necesidad y deseos suyos y de la comunidad, de expresarse y hacerse reír, una risa que enseña cierto haciendo el equivocado, como podrá ser observado en la etnografía que está compartida a lo largo de la tesis.

Para Tadeu Cahhy Krahô, el movimiento del cuerpo hecho por los *hõxwa*, bromea con el comportamiento de las plantas, imitando su manera:

*Quando a batata se prepara, a abóbora tem o 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 do jeito das plantas. Quando hõxwa 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 com uma, é imitando a planta, esses de rama. Por que 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 Cahhy Krahô, transcrição trecho filme “Hotxué”, Sabatela e Cardia, 2007 [00:47:40 – 00:49:30 min] apud LIMA, 2016, p.307-308).

La “presentación” de los *hôxwa* es el momento más esperado de la fiesta, el grupo de *hôxwa* bromea por la noche, alrededor de la hoguera, imitando también animales como los monos y el jaguar. Ellos amenazan prender fuego en la platea, provocan miedo en los niños e interactúa con el público y se alimentan de ese cambio de estímulos y respuestas, o sea, se comunican a través de gestos, mímicas, miradas, silencios y risas. (MANHÃES in LIMA, 2016, p. 307).

Ellos imitan borrachos que tambalean con una botella de aguardiente en las manos, sacan piojo y caen en el suelo uno por cima de los otros, bromean de imitar posiciones sexuales y fingen que están devorando alguna fruta, bailan juntos, ironizan los *cupê* con sus máquinas sacando fotos frenéticamente, o sea, como observó y registró Lima (2016, p. 307-308), de un lado, los *hôxwa* mimetizan la “fase planta de las plantas” y por otro lado revelan “el rostro humano de las plantas”, la planta es “gente”, aunque no sea como “nosotros”, no tratándose de *un* u *otro* sentido, sino de *un* y *otro*.

Según Getulio Kruakraj Krahô solamente los *hôxwa* tienen ese derecho, la ley de los *hôxwa* es distinta, ellos “pueden hacer cualquier cosa”, no se ajustan a los patrones sociales (Lima, 2016, p. 306). Esa característica de libertad de acción plena es compartida principalmente con las personas ancianas de la comunidad, que son consideradas especiales por su saber acumulado y también por investigar la comicidad entre sí.

Por eso, afirma la antropóloga que la expresividad corporal de los *hôxwa*, su dimensión del no verbal, de la mimesis y de la broma, ese cuerpo “raro”, medio humano, medio vegetal y animal, o cualquier otra cosa, su gracia, su parodia o ironía, se refieren al mundo social, pues como dijo Bergson (1983) no hay comicidad fuera de aquello que es propiamente humano, la risa castiga las costumbres, fuente primera de la moralidad. De esa forma, no se trata de una simple inversión, “trata-se aqui de um espaço subversivo, de expansão do campo da moralidade e de suas definições de humanidade” (LIMA, 2016, p. 308).

*O hôxwa era a abóbora, o espírito da abóbora que virou gente. O hôxwa não é do mēhĩ, ele é do mekarõ. O hôxwa não é pajé, ele é espírito, que o mēhĩ que era pajé viu e aprendeu com ele. Porque*

*antigamente as plantas e os animais falavam. As plantas têm alma, elas são gente, têm fala. A gente é que não entende mais, só quem é pajé.*

*Vocês vêm aqui fazer estudo, são estagiários, querem aprender. Ficam vendo as mulheres fazendo tiririca, ficam vendo as mulheres furando tiririca, fazendo o tucum, enfiando na semente. Perguntam como colhe tiririca, qual o tempo que dá, tiram fotos. Aí chega lá no mundo dos cupẽ e fala tudo, mostram as fotos. As fotos são a prova de que você foi lá e aprendeu.*

*Mas será que você vai entrar no mato e tirar tiririca? Ir afastando o mato com o pau pra não se cortar? Será que você sabe furar ela, ficar com os dedos todo ralado? Será que você sabe enfiar o tucum? Sabe nada... Pra aprender sobre aquele pé de coco ali, você tem que entender a imitação dele, a fala dele, a cultura dele. [E começou a contar a história de cada planta que tinha no quintal dele, de onde elas vinham. A laranja da Embrapa, o jenipapo de Itacajá, o oiti que era dali mesmo...]*

*O hõxwa é a imitação das plantas. Cada planta tem seu jeito, sua imitação. O hõxwa não é pajé, é espírito. Das plantas, das folhas, dos frutos. Cada um tem seu jeito, tem sua imitação.*

*O hõxwa também é abelha, abelha que gosta de namorar a flor do milho que nasce. Que gosta de namorar com a nossa mão quando ela tá doce, melada. Abelha que vai no vento, que vai indo longe...*

*A planta tem vento, tem respiração. A raiz dela fica embaixo da terra, mas quando ela cresce o vento bate, ela balança, tem movimento. [Neste momento, Getúlio abre os braços e se balança, imitando um dos movimentos dos hõxwa]*

*Planta sem galho, sem vento, sem movimento é planta que não cresce, que fica embaixo da terra. A imitação dos hõxwa é a imitação dos galhos das plantas, que balançam quando o vento bate... (Getúlio Kruakraj Krahô apud LIMA, 2016, p. 321)*

Antes de entrar en el *kà*, cuando el día empieza a ser noche, todos los *hõxwa* cruzan el patio, reuniéndose en la casa al oeste de la aldea, donde van a pintarse. Nadie puede estar presente además de ellos, el proceso de transformación es oculto (LIMA, 2016, p. 304). Diferente de esa declaración de Lima – visto que la autora participó de Fiestas de la Papa en aldeas diferente de Manoel Alves Pequeno – los años que participé de la fiesta en esa aldea, Ismael Ahpracti realizó ese momento no por la noche, sino por la tarde, a pedido de los fotógrafos, en función de la luz para que así, según ellos, las fotos saldrían mejor. Incluso en

el momento que los *hôxwa* estaban pintándose, una persona entró y pidió que Ahpracti se apresara, porque el sol ya estaba atardeciendo. Ese momento de la transformación no fue oculto, fue realizado en el quintal de la casa de Aprác, a la vista de los presentes. En 2014, un gran grupo de *hôxwa* dio un show aparte, en otros años (2015 y 2019), en menor cantidad, ellos dividirán esa “escena” con los y las payasas visitantes.

En 2015, los y las payasas que viajaran en caravana para el ritual, en ese momento que los *hôxwa* “se convierten en planta”, preguntaran al Ahpracti se era allí que ellos iban a vestirse de payasos y bromear con ellos y él permitió, así ellos se vistieron y se pintaron junto a los *hôxwa*, pusieron sus vestimentas y narices coloridas y se quedaron escondidos en la casa de Ahpracti, para llamar la atención del público, mientras los *hôxwa* entran para la broma en el *ká*. En el final, cuando los *hôxwa* terminaran su broma, los y las payasas entraron en el patio e hicieron su presentación.

Ya en 2018, los y las payasas visitantes se presentaron primero y los *hôxwas* quedaron en la casa de Ahpracti esperando. Al regresar, ellos cambiaron de ropa y se pintaron como los *hôxwa* y juntos, payasos y *hôxwa*, fueron al patio central. Vale resaltar que, en función de la gran cantidad de visitantes *cupẽ*, los Krahô de la aldea Manoel Alves Pequena, la más próxima de la ciudad de Itacajá, de más fácil acceso y donde justamente vive el líder *hôxwa* decidieron alternar los años, o sea, la realización del *Jâtjõp* sería un año con la presencia de los *cupẽ* y el otro sin. Ese año de 2019, por ejemplo, la tora de Papa fue realizada apenas entre los Krahô y organizada por el señor Getúlio Kruakraj.

Vale resaltar que los *hôxwa* entran en el *kà* en cola, siguiendo e imitando el líder, los ancianos van más adelante y los más jóvenes por detrás, los *craré* (niños) son los últimos (ver figura 19). Los *hôxwa* no hablan ni cantan, sus acciones son basadas en la expresión corporal, en su gestos y movimientos. La imitación es hecha a la forma del *hôxwa* aprendiz, o sea, cada *hôxwa* imprime la broma a su cuerpo y a sus propias características a la broma.

Así, el cuerpo es el canal máximo de su expresión, emociones, su lógica (ilógica) y de su gracia. El *hôxwa* “actúa” con el cuerpo y con la capacidad de ver el mundo al revés. Ellos representan una serie de escenas cómicas, en círculos, rodeando la hoguera; el grupo entra por el patio, se presenta, sale por el camino radial y después regresa nuevamente, lo que se repite por cinco o seis veces.

El grupo que marca las entradas y salidas de los *hôxwa* es formado por el *parxô* (croá) y el *crô* (rama), son ellos que tocan el *coité* (maracá). El mestre del croá, con su maracá, generalmente interactúa con el mestre de los *hôxwa*. Las *hõkrepoj* (cantantes de la papa) y

grupo *hàcre* (gavilancito) también se quedan en el patio. Ellos poseen una *krure* (flauta) para acompañar a los *hòxwa* y ellos solamente pueden úsala cuando se trata de un derecho ligado al nombre personal (LIMA, 2016, p.305).

Según Tadeu Cajhy Krahô (*in* LIMA, 2016, p. 317) “*O hòxwa não fala com a boca. Fala com a cena. A cena é a imitação. Com a mão, com o corpo*”. Esta es, según Ismael Aprác, una de las dos mayores diferencias entre los payasos y payasas, los *cupẽ* y los *hòxwa*: la habla, o mejor diciendo, su ausencia:

*O palhaço mēhĩ é diferente, muito diferente porque não faz aqueles movimento igual a como que eu vejo como os palhaço cupẽ que faz, né? Palhaço que grita, que faz aquele movimento gritando, sei o quê, falando, mas, os mēhĩ 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).

La segunda diferencia es la práctica de “pasar el sombrero”. Según Ismael Ahpacti, eso no existe en el medio de los indígenas, en la aldea no se hace eso: “*não sei se é por causa que o índio é pobre, não tem dinheiro, não tem nada*”. Él afirma que los indígenas solamente tienen comida y que no hay como llevar comida para ver la broma de los *hòxwa*: “*Vai levar comida? Farinha, arroz, não sei o que? Acabar de assistir, entregar também pro hòxwa pra modi dividir com aqueles que tão brincando, eles não vão fazer isso, não pode. Agora, o cupẽ tem poré (dinheiro) pra poder fazer isso*”.

En el artículo intitulado *Ni payasos/as ni bobos/as* profundaré las discusiones sobre lo que aproxima y lo que diferencia los payasos y payasas occidentales (*cupẽ*) de los *hòxwa* y *llamichu*, bien como los diversos cómicos rituales presentes en diversas culturas. Justamente el comercio es un factor que no hace parte de las practicas cómicas rituales. No se trata de una profesión, sino que una función social, recibida al nacer, aprendida y transmitida a lo largo de una vida, de generación a generación, volteada para la reposición de los valores de modos de vivir y existir Krahô, diferente de la formación del payaso y payasa occidental, forjada en el seno de la sociedad capitalista, clasista, cristiana, cuya comercialización es la base fundamental para su sustentación económica. Los objetivos a ser alcanzados por los rituales cómicos son otros, no se trata de exponer y vender a si propio como un producto artístico, inserido en un espectáculo comercial, un número, hasta porque los cómicos rituales raramente están solos.

Al final, llamo la atención que esa es una función social, recibida y realizada también por mujeres, aunque yo no tenga visto ninguna mujer *hôxwa* en ninguna Fiesta de la Papa que participe. Sin embargo, tuve el honor de conocer a Rosinha (ver figura 20), la única mujer *hôxwa* en la aldea Manoel Alves Pequeno, que, en función de sus edad y salud, no bromea más en el *kà*. Importante resaltar que la *hôxwa* Rosinha es la esposa del señor Secundo Xicun, ya fallecido, uno de los fundadores de esa aldea. Secundo y Rosinha son abuelos de Renato Yahé Krahô, ampliamente citado en esa tesis. En vista de la situación encontrada, o sea, la casi inexistencia de mujeres *hôxwa en la actualidad*, se puede concluir que las relaciones de nominación tienen un papel fundamental en la transmisión y circulación del saber, como podrá ser visto en el tópico ¿Cómo tornase un *hôxwa*?

### ***Llamichu y Nacaq***

Entre los naturales de Puquio, ciudad ubicada en la cordillera andina peruana, capital de la provincia Lucana, en la región de Ayacucho, al centro de Peru, surgen los *llamichu* (ver figura 21 y 22). La ciudad posee cuatro *ayllus* principales (Pichqachuri, Oayao, Chaupi y Oollana) y sus moradores tienen orgullo en presentarse diciendo a cual pertenece. En la escuela, los y las moradores de Puquio aprenden como primera lengua el castellano, sin embargo, su idioma ancestral es el quechua. En los años cincuenta, 70% de la población hablaba la lengua, actualmente existe dos movimientos: o de la pérdida del idioma y el de recuperar lo mismo, los *llamichu*, por ejemplo, solamente hablan en quechua.

La *Sequia Tusuy* (Fiesta del Agua), una de las más importantes fiestas del calendario andino, tiene normalmente la duración de siete días y ocurre entre los meses de agosto y septiembre. Se trata tanto de un profundo agradecimiento de la comunidad a los *apus* y *wuamanis* por el agua recibido, por el plantío y por la cosecha, como también un pedido para que en la próxima siembra ellos sean presentados con aún más agua (sangre que baja de las montañas, por las acequias) y por más frutos.

Los *llamichu* cómicos andinos representa las comunidades de pastores que viven en las tierras más altas, son hijos del *apu* enviado por él para informar sobre los cumplimientos de los principios y normas de la cultura andina. Aparecen vestidos de lana de llama y su máscara es el cuero de la cabeza del animal. La palabra *llamichu* deriva de llama e *ichu* es el pasto de la puna, su principal alimento.

Como afirma Arguedas, los *llamichu* personifican las llamas, “*representan a los pastores y a las propias llamas*” (ARGUEDAS, 1964, p. 248) y de manera satírica, representan lo que el mito los permite pensar, o sea:

(...) los *apus* son los padres que viven en los nevados y de los nevados vienen los *llamichu* con el encargo dado por los nevados, por los *apus*, para que los *llamichu* vean y observen, que las normas de los padres están siendo cumplidas por los hijos, entonces ellos tienen el encargo de felicidad a quienes están cumpliendo con las obligaciones del miembro del ayllu y tiene la obligación de reprochar de castigar y de burlarse de las personas que no están portándose como deberían portarse los hombres y mujeres de un *ayllu*. Esa es la función principal de los *llamichus* (...) (MONTROYA, 2018).

Arguedas (1964, p. 257) señala que después del primer *Angoso*, durante la *Picandata* (momentos de la fiesta que serán profundizados posteriormente), los *llamichu* aparecen a galopes, lanzando de manera divertida a las personas de la comunidad imprecaciones a los gritos. Imprecación es un deseo intenso de que algo malo ocurra a alguien, o, en otras palabras, se trata de rogar una plaga. En acuerdo con Argueda y Montoya, firma Juan Francisco Tincopa en la revista *Mirador Chanka* (2016):

Los *llamichus* representan la consciencia ancestral que revolotean con el humor propio del runa quechua, acosando a todos y a cada uno (...) con la implícita intención de alborotar las mentes de los hermanos aculturados y estimular la memoria ancestral, expresándose en un tono muy resuelto y casi ronco, jugueteando con bromas que frecuentemente desnudan la vergüenza de los hijos de los ayllus que se niegan a sí mismos (...) (TINCOPA, Juan. F. C., 2016, p. 4).

Para ejemplificar, Montoya contó que en 1974 fue interpelado por los *llamichu* en la fiesta, junto a los jóvenes estudiantes de antropología. Entre ellos, los brasileños Felipe Lindosso e Maria José Silveira que habían recibido asilo político en Perú en función de la dictadura militar en Brasil. Un de los *llamichu* le dijo en quechua:

Carambas que bien, tu no sabes, tal vez no me reconocerás, pero, tu eres mi hijo y veo que has progresado mucho porque ya tienes unos lentes, pareces doctor, pareces profesor, pero tienes que reconocer que

todas las personas que viven aquí, viven gracias a nosotros, ustedes son nuestros hijos (MONTROYA, 2018).

Cuando yo regresaba caminando de la plaza de Pichqachuri en 2016, también después del primer *Angoso*, un grupo de *llamichu* pasó por mí y por el profesor Alejo Quispe Licla, que es puquiano, hijo de comunero y comunero del barrio de Pichqachuri. Uno de ellos dijo a Quispe, en quechua, que me tradujo: “*Al año estará vivo, que será, quizás no llega al año*”. Reímos mucho de esa “Praga rogada” por el *llamichu* que alertaba a Quispe de su posible muerte antes mismo del año terminar. El señor Jorge Tincopa, hermano de Juan Tincopa, también del *ayllu* de Pichqachuri, pasó por situaciones parecidas:

me conoces, si yo soy tu padre y he vendido mis llamas, mis alpacas para hacerte profesional”, me jodan por todos lados. Entonces, a veces... yo he sido diputado, esa fecha me viene como...en la Sequía, los que me conocen, pucha madre, entonces me dicen “diputado, había llegado nuestro diputado, por nosotros es diputado” y me dice en quechua que quiere decir “del cuco debe plata que gasta, que gana ...si quiere una partecita que nos invite”, y me arrastraban a la tienda para invitarle cosas, osea, ese tipo de comparaciones o metáforas de lisonjas son lindas de ellos y por quechua, no? El dominio del quechua (TINCOPA, Jorge, 2016).

Jorge Tincopa reafirma que los *llamichu* son la expresión del hombre andino, “*el personaje del hombre andino*” y que ellos utilizan la máscara porque en la fiesta dicen a las personas “*tus frescas y en quechua, lo que no puede decir ahí por N razones, de la aculturación, de la cuestión histórica opresiva hacia ellos, todo lo que hay, un acumulo de cosas*”, entonces ellos hacen las críticas en tono de broma: “*mil cosas de lisonja, pero la sátira de ellos, bien elegantes, es genial*”. Tincopa, con gran entusiasmo, dijo que los *llamichu* son espectaculares, que ellos realmente hacen a las personas reír y que se trata de un teatro abierto donde las personas gozan y “*los que entienden en quechua y los entiendan gozan porque no se quedan callado, los reprochan, los hablan, responden*”.

Pude vivenciar esos diversos diálogos entre los *llamichu* y los y las moradoras de *ayllus*, que responden también en tono de broma, como dice Tincopa: “*se agarran en quechua*” e se puede llegar a una importante reflexión “*el día que se pierda el quechua ya no hay llamichu, ya sabes que es la esencia de tu tesis*”. También fui “víctima” de los chistes de los *llamichu* y como se verá en la etnografía de la fiesta, solamente fui a saber lo que los *llamichu*

me dijeron después que mi profesora hizo la traducción de los videos de la investigación en campo. Mi parcerero de viaje, Victo Illizarbe, que habla y comprende el quechua, aparece riendo de esos momentos, por eso, él poco lograba traducir en vivo lo que los *llamichu* decían.

Sobre la vestimenta de los *llamichu*, atención a los detalles, a empezar por la ropa, que me fueron revelados por Quispe, cuando volvíamos para la ciudad, desde el campo, después del primer *Angoso*.

El lenguaje no es solo un instrumento, el lenguaje es todo, ¿no es cierto? Entonces uno te transmite... ¿Qué crees que viene? “Este es bien tradicional, sí?” Sí, pero porque viste así? ¿Por que crees? Los llameros, los representan al personaje típico de la altura, donde se crea más el ganado de la llama, de la alpaca. “Ah, de ahí viene”. Por eso la máscara todo eso, porque ellos viven ahí, hacen su ropa, se visten así, ¿cierto? A diferencia de un nacacho. “Que es extranjero”. Claro. Ellos se visten con lo que producen, ¿que cosa producen? Producen lana de alpaca, de oveja, de llama, ¿no? Eso es. Las hogas que lleva es porque es parte de su trabajo, con las hogas carga la llama y con la llama viaja. (...). Los pantalones son balletes, la balleta es un pantalón tejido de la lana de oveja, tiene dos caras. (...) Su bolsa hecho de lana de alpaca, su soga igual. Chuspa, se llama la bolsa grande, hay la más chiquita que es pisca para llevar la coca y antes era con su zapato hecho de cuero de llama, alpaca. (...) Esa campana es la campana que lleva la llama en el viaje, que los incas antes o la gente indígena de la altura va de viaje con su llama a traer diferentes cosas para lá. Hacer intercambio de la lana con maíz, las llamas son las que van adelante con la campana, ese es el llamero creador de llamas. A la campana es la que le pesa más. Ahora la bolsa ya no es de la lana, es de plástico (QUISPE, 2016, *grifo meu*).

Vale resaltar que un *llamichu* cuando ve al otro vestido de otra manera hace muchos *chistes* y *bromas* porque, según Quispe, todos deberían usar la vestimenta tradicional. Sin embargo, afirma el comunero y mestre *llamichu* del barrio de Pichqachuri, Antonio Lucuica, que hoy en día es muy cara tener la vestimenta típica de los *llamichu*, que es hecha de cuero de llama, pocas personas tienen condición de pagarla, lo que resultó en una transformación y adaptación a lo largo de los años, sin embargo, que los accesorios, la gracias, los chistes en quechua, continúan los mismos.

Lucuica también me contó, en 2016, que es *llamichu* desde pequeño, que empezó al lado de su hermano Fortunato, en la época con 12 años. Fortunato fue muerto por la violencia política en los años ochenta. Él dijo que ser *llamichu* es un trabajo duro, que ocurre muchas

veces de ellos cayeren en el agua al sonido de cohete y tienen de cargar la vestimenta pesada, encharcada durante toda la fiesta. Los *llamichu* se asustan con los cohetes porque ellos desconocen todo que es occidental, de la ciudad, todo lo que no es de la naturaleza, que no pertenece a la sierra, a las tierras altas (ver figura 25). El presidente del *ayllu* de Pichqachuri invitó a Lucuica y lo ayudó en el transporte para que él participara de la *Sequia Tusuy* en Lima, allí lo conocí en día 7 de julio de 2016 y nos reencontramos en agosto en la *Sequia Tusuy* en Puquio en el mismo año. En 2017 él pasó el cargo, fue *cargante* de la fiesta<sup>48</sup>, tuve el honor de vivir y participar de ese importante momento de su vida, de su esposa e hijos, junto de su familia.

Al final, afirma el profesor Chamana (2016, entrevista), como se verá a lo largo de los juegos, de los *chistes*, de las imprecaciones, de las bromas, críticas y mensajes en tonos de bromas de los *apus* y *wamanis* a las personas que no están cumpliendo con las normas y principios de la cultura andina, hecha por los *llamichu* ocurren en el “acá y ahora”, o sea, con quien está presente, por ejemplo, si el alcalde estuviera en la fiesta “*hagan mofa de él, pero sin la presencia de él no hacen ellos. (...) La imitación, la risa es con quien está (...)*”. Vale resaltar que esas acciones cómicas críticas también son destinadas no apenas a los seres vivos, sino también a los “no vivos”, porque la cultura andina, como dijo Quispe es mágica: “*le damos vida a todo, nada está muerto*”. Por eso, el respecto a la tierra, al aire, al agua, al sol, a las piedras y a la convivencia armónica entre todos, o sea, “*en la filosofía del pensamiento indígena no objetivamos y no hay un punto de vista egocéntrico del hombre, (...) todos somos iguales, todos somos hermanos y hay un equilibrio, eso sería, el respecto al apu, al wamani (...)*”. En suma, los *llamichu*, hijos y mensajeros de los *apus* y *wamanis*, cumplen en la fiesta la función de recordar de cada uno que les cruza el camino, satíricamente, de donde vino, sus raíces, los valores andinos de su cultura que no deben ser olvidados ni perdidos, sino que revividos y valorados.

La risa como dispositivo cultural, crítico y educativo, la risa enseña, pero un enseñar freiriano, visto que los *llamichu* saben muy bien que enseñar exige lo que preconiza Freire: alegría, esperanza, curiosidad, libertad, respecto a los saberes de la comunidad, criticidad, estética y ética, corporeización de las palabras por el ejemplo, riesgo, reflexión crítica de la práctica, reconocimiento, conciencia del inacabamiento, humildad, aprensión de la realidad,

---

<sup>48</sup> Hombres y mujeres, escogidos en asamblea comunal, dentro de cada *ayllu*, durante la *Sequia Tusuy*, responsables por financiar y ayudar a la organización de la fiesta del año siguiente.

convicción de que el cambio es posible, generosidad, seguridad, comprometimiento y disponibilidad para el dialogo.

Los *Nacaa* hacen la parodia “*de las personas deshumanizadas (se pintan el rostro con el negro del hollín)*” (TINCOPA, Juan. F. C., 2016, p. 4) que eran los capataces en las minas o en las haciendas. Argueda narra que los *nacaa* simulan marchas militares, ejecuciones y degollaciones (ARGUEDAS, 1964, p. 257). Montoya me contó en entrevista que, en una investigación de campo, él preguntó para un *nacaa* por que él estaba pintado de negro, el *nacaa* respondió que era porque él venía del país más lejos del mundo, África, y que allá todos eran negros y que solamente hablan en castellano, no entienden nada de lo que esos “indios brutos”, esos “cholos” (refiriéndose a los *llamichu* y al quechua) y finalmente que ellos visten las botas de los policías y usan un espada de madera o de cactus porque es la espada del abuso y de la muerte (ver figura 26).

La réplica es hecha por los *llamichu* que solamente hablan en quechua y no entienden nada de lo que hablan los *nacaqs* “gringos extranjeros sin vergüenza”. Se trata, por lo tanto, de una “representación” del mito y al mismo tiempo la “recreación” del mito antiguo, porque aparecen de un lado los españoles como extranjeros que vienen de lejos, “*ellos no tiene en la cabeza ni idea de donde esta España ni donde está África, pero suponen que África es el lugar más lejano y desde ahí vienen esos bandidos españoles que ha venido a hacernos daño en la historia del país*” (MONTROYA, entrevista, 2018, p. 3). O sea, el encuentro en la fiesta entre los *llamichu* y los *nacaa* es un embate simbólico de las relaciones del poder que revelan los abusos históricos a partir del confronto teatral, jocoso y escarnecedor que se queda a cargo de la creatividad de esos actores sociales al vivenciar en la fiesta esos “personajes”, al cumplir en la fiesta esa función social. En medio a la *Sequia Tusuy*, los *llamichu* hacen con que los *nacaa* corran. La oposición también se encuentra en los timbres vocales, no por acaso la voz de los *nacaa* es fina, agudísima y se contrasta con la voz de los *llamichu*, fuerte y casi ronca.

Pregunté al profesor Quispe si los *nacaa* y los *llamichu* siempre existieron y él dijo que los *llamichu* surgen “*mucho más antes*”, porque los negros y negras esclavizados en las haciendas, principalmente en la costa peruana, van a surgir después de la invasión española y los *llamichu* representan al autóctono, “del lugar”:

siempre, miles de años acá nosotros vivimos, entonces pienso que los llamichu siempre estuvo aquí, mucho más antes, porque el llamichu

representan al poblador alto andino, su oveja, entonces participa en la fiesta del agua, el *nacacho* viene de la costa, de las haciendas, entonces, te das cuenta de como la Sequia reúne a todos, no excluye, no es cierto? Reúne y se hace un encuentro ahí (QUISPE, 2016).

Para ejemplificar ese enfrentamiento, dispongo de una “escena”, de las muchas que vivencí en la fiesta. El *nacac* estaba vestido con el uniforme de las personas que trabajan en las empresas de minería, tenía una capa, un casco en la cabeza, gafas oscuras, el rostro pintado de negro, un palo de madera enorme en las manos, cuya punta tenía un gran trozo de cacto, llenos de espinas, causaba miedo. El *llamichu* valiente, gritó para el *nacac* en quechua: “*Imataq kay, yana, yana kasqa, morsilla, morsillam kay, qanratayá (que cosa es esto, bien negro había sido, esto debe ser morsilla, morsilla, este sinvergüenza pues)*”. *Morcilla* es un producto comestible, preparado con la sangre del animal que fue muerto, puesto normalmente en las tripas del cerdo que son más gruesas y reservadas para consumir. Todos alrededor reían mucho, del *llamichu* comparar el *nacac* matador a una morcilla. El *llamichu* salió corriendo con miedo de llevar un golpe con el palo lleno de espinas y fue a bailar junto de la *capitana* y de la milicia. En algunos momentos, incluso yo corrí de los *nacac*, de tan real que era su “interpretación”, vivencia del “personaje”.

El profesor Chamana (2016) afirma que ese enfrentamiento ocurre porque uno es serrano (*llamichu*) u el otro *costeño* (*nacac*) y que el *costeño* siempre quiere sobreponer, hacer mejor que el serrano, o sea, el serrano no puede ser mejor que el *costeño* y mientras el *nacac* entra para matar, visto que *nacac* significa lo que mata; el *llamichu* entra para hacer reír, representa los llameros que viven en las altas punas y bajan solamente para esa festividad, para distraer, recrear el mundo (ver figura 27). Sin embargo, señala el profesor Chamana en acuerdo con el profesor Quispe, ambos los personajes están variando el sentido de su comportamiento, sus actitudes.

Los *llamichu* más jóvenes están aprovechando al entrar en las tiendas y pegar cosas, incluso robar o aprovechar de la mujer de alguien para darle un beso, forzando la comicidad en el ámbito sexual “*de la morosidad del espectáculo y no salen de ahí, entonces van distorsionando*”. En el caso de los *nacac*, aparecieron “*el maricon y la maricona*”. Según Quispe, antes los *nacac* eran solamente hombres, después apareció un *nacachito* que era su hijo y después apareció el *nacacho* mujer, hecho por un hombre, que representaba las mujeres negras esclavizadas en la costa peruana, “*hasta ahí estaba bien*”, hasta que los *nacacho* resolvieron vestirse de gringa, con el rostro pintado de negra y peluca rubia, con minifalda,

cambiando el mensaje que la comunidad quiere pasar con el “personaje”, destorcando la comicidad del “personaje”, del conflicto con los *llamichu*, usando de chismes prejuiciosos, que imitan los jóvenes y los personajes de televisión.

En resumen, la comicidad está atenta a los cambios que viene ocurriendo en la fiesta a lo largo de las décadas, percibiendo el desaparecimiento de algunos “personajes” como el *huamanguino* y el *gañán*, reflexionando y discutiendo sobre las transformaciones y buscando salvaguardar la misma y su estructura, bien como el interés de los jóvenes, que a mi manera de ver es radiante y creciente, visto que la cantidad de jóvenes en la fiesta y la aproximación de las escuelas con la festividad y todo lo que ella significa en la vida de las personas de la comunidad que, sin duda, está en ascensión, haciendo presencia no solamente en los meses en que ella ocurre, sino que a lo largo del año escolar.

### ***Actual lucha social Krahô y Quechua***

#### **Fiesta del Agua “sin agua”**

Seguimos para el local comunal de Pichqachuri, llegamos en la hora de la reunión de los *comuneros/as*. Fuimos muy bien recibidos, reímos mucho con el presidente Aurelio Quispe y con las personas que llegaban para la reunión, principalmente en los intervalos de las informaciones importantes que ellos y ellas nos contaban sobre la actual lucha social de los *ayllus* de Puquio. Diversas bromas alegraron el ambiente, aunque tratándose de asuntos serios: reír y resistir (Diario de Bordo, 10 de agosto de 2016).

Sobre las informaciones que el presidente de la asociación del *ayllu* de Pichqachuri, Aurelio Quispe, compartió en la reunión, las más importantes son sobre la falta de agua y la invasión de una minería que está trabajando de manera ilegal, más o menos a 7 km de una laguna de la región, en las tierras “comunes”, o sea, en las tierras que pertenecen a los *ayllus*. Ellos ya hicieron *pagapa*, pidieron a los *apus* y *wamanis*, ya visitaron el sitio con una comitiva y fueron recibidos a tiros, incluso algunas personas murieron en ese confronto. Las lagunas están secando y el problema no se resuelve, sino que empeora.

El presidente afirma que algunas comunidades como Qollana y San Andrés están dando cobertura a la minería y llegaron a firmar documentos dándole autorización para que trabaje con maquinas grandes, sacando en torno de 500 toneladas diarias de mineral. El *ayllu*

de Chaupi está decidiendo si apoya o no la minería ilegal y “*Qayao é contra a mineradora, está lutando com os de Pichqachuri*”.

Actualmente, quien tiene el control de agua de la ciudad es la alcaldía, aunque las comunidades (*ayllus*) sean completamente autónomas, incluso independiente unas de las otras, teniendo cada *ayllu* su junta directiva, su consejo, asociación, presidente, plaza, iglesia, escuela y local comunal. Así, además de los recursos limitados de agua de irrigación que alimenta las fincas de los *comuneros* y de las tierras comunales, una señora de Pichqachuri reveló que en su casa recibe agua encanada (a través de la red de municipalidad) solamente tres veces por semana, de las ocho hasta las diez de mañana. Sin embargo, en el hotel donde yo estaba ubicada en el centro, al lado de la Plaza de Armas, el agua es abundante, así como en la casa del alcalde, que estaba siendo reformada en 2016, cuando los funcionarios utilizaban agua el día entero.

También falta saneamiento básico en Puquio, hay una gran cantidad de alcantarillado a cielo abierto en las comunidades. Esa realidad me fue confirmada también por el profesor Milton Ausberto Arquíñego Tincopa, nacido en Puquio, que tuve la suerte de conocer y entrevista en la escuela que trabaja, llamada Manoel Prado, en 18 de agosto de 2016.

(...) Para empezar en Puquio el servicio de agua no es potable, lo que hacen es juntar el agua, echarle un poco de cloro y eso es lo que llega a las viviendas y como en todo lugar hay épocas en que no hay agua que se esta época, entonces la agua llega en promedio a las cinco de la mañana supongo y a las ocho de la mañana ya no hay agua, pero según tengo entendido en otros lugares si hay agua todo el día (...)  
(ARQUÍÑEGO, 2016).

Resalta el profesor que hay pequeños poblados con pozo de oxidación y Puqui no, o sea, todo lo que desagua de las casas, escuelas y incluso hospitales va para los ríos y llega hasta el mar. Eso ocurre por los intereses políticos, pues, en Puquio, votan en las elecciones todos los habitantes de las provincias y el alcalde actual ganó con los votos de otros distritos y en Puquio él perdió, por eso, sus investimentos son en función de los sitios que lo eligió, para Puquio resta “*la construcción del asfaltado de algunas calles, uno no ve outra cosa más...*” afirmó Arquíñego (2016).

Es cosa que es interesante porque como preservar el medio ambiente si no contamos con esos servicios y ahora teniendo la posibilidad de hacerlo porque si hay dinero, acá en acostado tenemos como un canal

de que empiece en la parte de arriba, pero desde acá estaba contaminado, ahora el municipio lo está canalizando, y lo hidratando; eso era un foco de infección (...) Ahora están echando prácticamente y van a hacer una especie de alameda, muy bonito todo, pero que mejor hubiera sido complementar con el pozo de oxidación, iba a ser más interesante (ARQUIÑEGO, 2016).

El problema se agrava porque la bacía del nevado *Qarwarasu*, la mayor de la región, fuente de 14 ríos del departamento de Ayacucho, también se encuentra en serio peligro de desaparecer. Según Montoya (2015), en su artículo intitulado “*En Defensa del Nevado Qarwarasu, su Agua-Vida-Fiesta y sus Danzantes de Tijeras*”, eso está ocurriendo tanto por el calentamiento global cuanto por la amenaza de las minerías, las ilegales y las grandes, que sacrifican el agua y la vida de los seres humanos, plantas y animales con único propósito de enriquecer.

En la batalla por el *Qarwarasu*, participa la minería australiana llamada *Laconia South América S.A.C.*, propietaria de un gran depósito en su base, a partir de la permisión del ex presidente Ollanta Humala. La empresa, sin embargo, no empezó la explotación de los minerales gracias a la firme y corajosa movilización de las comunidades de la región y de sus fuentes de defesa, a través de sus migrantes en Lima.

Para examinar el problema, lo que se observa en los últimos años, por parte del gobierno, a través de la *Presidencia del Consejo de Ministros*, es la estrategia de ofrecer a los dirigentes comunales una “mesa de diálogo y conciliación”, a partir de tres fuentes separadas, dividir las para llevarlos de un lado al otro, de la siguiente forma: “*que o cultural seja tratado no Ministério de Cultura; o ambiental, no Ministério de Meio Ambiente; a questão da mineração, no Ministério de Energia e Minas*” (MONTROYA, 2015, p. 2). Los intereses son claros; de un lado, están las empresas internacionales y el Estado Peruano como su aliado y del otro, los pueblos del país cuyos territorios se encuentran en los llamados recursos naturales. Cada lado cuenta con concepciones distintas sobre la realidad, la vida y el uso de tales recursos.

El desarrollo, como sinónimo de riqueza, de acumulación de fortuna, es un privilegio para un reducido número de peruanos y peruanas, que no llega a 10% de la población, el restante, o sea, la mayoría de la población no beneficiada, comparte de la situación de pobreza. Así, en cambio por algunos millones de dólares, se envenenan las nacientes de los ríos y lagunas. Como señala Montoya (2015), hace quinientos años que el mapa de minería del país es el mismo mapa de la pobreza.

Ese escenario hace recordar dos crímenes ambientales ocurridos en Brasil: el primero cometido en 2015, por la Vale do Rio Doce, empresa brasileña (privatizada en 1997 durante el gobierno del presidente de la época Fernando Henrique Cardoso), a partir del rompimiento del dique (almacenamiento de residuos) de Samarco, empresa de la Vale y de la *BHP Billiton* (multinacional australiana del sector de minerales). La avalancha de residuos de minería devastó el distrito de Bento Rodrigues, en Mariana, ubicada en el departamento de Minas Gerais (MG) y llegó hasta el mar, a través del Rio Doce. Más de cuatro años después de la tragedia, la empresa sigue impune. El segundo crimen, cometido por la misma empresa, ocurrió en enero de este año, también en función de un rompimiento del dique, en ese caso el dique Córrego do Feijão, en Brumadinho (MG), ocasionó en la muerte de más de 300 personas, soterradas por la avalancha de lama tóxica.

Delante de la complejidad de ese escenario, Montoya (2015) presenta nueve sugerencias, que comparto en la íntegra debido a su importancia, para hacer frente a la vulnerable realidad andina y de todo el país, que se potencializó por el acuerdo firmado entre el expresidente Pedro Pablo Kuczynski, en 2016, y China. Se trata de un *Plan de Acción Conjunto* (2016-2021), para, entre otras medidas, fortalecer el sector de minería en el país. Las recomendaciones de Montoya son importantes no solamente para los actores y actrices sociales, actualmente involucrados por la defensa del nevado *Qarwarasu*, sino también para todos los peruanos y peruanas, en defensa del agua y de su propio país.

1-Hacer un esfuerzo grande para precisar una línea propia y autónoma de acción de las comunidades y pueblos afectados por el deshielo de los nevados y amenazados por el grave peligro de perder su cuenca madre de 14 que nacen del nevado *Qarwarasu*, si la empresa minera australiana explora e inicia la explotación de las minas;

2- Conviene recordar que la Presidencia del Consejo de Ministros (PCM) defiende la firme decisión del gobierno de apoyar a las empresas multinacionales. Por eso, conviene oír sus recomendaciones, examinarlas con mucho cuidado y seguir solo las que de alguna forma puedan reforzarse la posición de las comunidades;

3- Buscar, afirmar y defender la unidad de las comunidades, pueblos, frentes de defensa y asociaciones de residentes en Lima, por encima de todo;

4- Apoyar la iniciativa de conseguir que las asambleas de todas las comunidades de la cuenca acuerden -luego de largos y serios debates y por plena mayoría de votos la decisión- declarar intangibles las tierras

comunales en la cuenca del Qarwarasu, fundándonos en el Acuerdo 169 de la OIT, en la Declaración Universal de las Naciones Unidas sobre los pueblos indígenas y en el derecho que tienen las comunidades a defender lo que es suyo;

5- Como la fiesta del agua y la danza de tijeras han sido ya reconocidas como Patrimonio Cultural de la Nación, el paso que sigue es garantizar el su territorio. Para eso es indispensable que las asambleas de todas las comunidades de la cuenca de Qarwarasu, acuerden luego de largos y serios debates y por plena mayoría de votos la decisión de crear una Reserva multicomunal del Qarwarasu. Conseguir esa reserva permitirá defender el agua y los pastos y asegurar que nuestros productores de alpacas, llamas, y ovejas mantengan e incrementen sus hatos;

6- Multiplicar la cantidad de vicuñas dentro de la reserva multicomunal debe ser una prioridad si se toma en cuenta la importancia económica de su lana;

7- Presentar el problema del agua como consecuencia del calentamiento global y de la amenaza por una posible explotación de una empresa minera australiana en las faldas del apu-huamani Qarwarasu, en casa una de las fiestas del agua que vienen en agosto y setiembre de este y de los próximos años. Cantar, bailar, movilizarse y defender la cuenca del Qarwarasu, al mismo tiempo;

8- Aceptar y agradecer la solidaridad de instituciones y ONGs que apoyan los planteamientos de las comunidades y pueblos; 9- Dejar abierta una puerta para aceptar apoyos de otras instituciones cuidándonos de que no impongan sus puntos de vista (MONTTOYA, 2015, p.21-22).

Se concluye que el agua es un bien común que no debe ser privatizado ni en el campo ni en las ciudades. Desafortunadamente, *“frente às opções de proteger e garantir a água como um bem comum ou, de privatizá-la, o Estado peruano vai claramente à direção de privatizá-la”* (MONTTOYA, 2015, p. 21). Lo que se queda pendiente, por lo tanto, es el cuestionamiento de la tesis de desarrollo capitalista como única posibilidad de desarrollo, sin tener en cuenta otra propuesta como la de *Allin Kawsay* o *Suma Qamaña*, Vivir Bien en quechua y aymara, que proviene de los pueblos indígenas bolivianos y ecuatorianos.

### **Fiesta de la Papa “sin Papa”**

Antiguamente, se usaba en el *Pàrti* o *Jàt jō pĩ* papas plantadas en la aldea, hoy, para que haya papas suficientes para la fiesta, los Krahô necesitan comprarlas en los mercados o con productores de la región que, en la mayoría de las veces, los exploran. Empieza a existir, de esa manera, una dependencia cada vez más generalizada del *pore* (dinero) y de los alimentos y bienes industrializados de la ciudad.

Según el indigenista Fernando Schiavini (2015), eso ocurre porque, con el asentamiento de las comunidades indígenas en locales permanentes y la consecuente disminución de los espacios de producción, la cantidad de alimentos a partir de esas actividades se reduce. Las primeras actividades afectadas son exactamente la caza y la cosecha, que necesitan de mayores espacios. De esa forma, especies y variedades o son sustituidas por otras presentadas como más provechosas económicamente, o compradas en los mercados de la ciudad o con productores de la región.

Por esa misma perspectiva, según Lima (2016), desde el siglo XIX, los Krahô sufren con los conflictos territoriales, el crecimiento de las ciudades alrededor, el avance de los frentes agrícolas y pastoril. Las consecuencias de ese proceso son sentidas en la agricultura tradicional y en el uso de recursos naturales, o sea, la disminución de la caza, pesca y cosecha; la tendencia a la homogeneización de la especies cultivadas y la pérdida de variedades locales; la dependencia acentuada del mercado; los nuevos patrones alimentares; etc.

El problema de falta de agua está afectando no solamente los Krahô, sino que también la mayoría de los pueblos indígenas de Brasil. En 2016, los pueblos indígenas Krahô, Tapuia (ubicado en el departamento de Goiás), Apinajé, Xerente, Karajá, Karajá de Xambioá, Krahô-Canela, Kanela (ubicado en el departamento de Tocantins); Pataxó Hã Hã Hã (ubicado en el departamento de Bahia), Guarani y Kaiowá (ubicado en el departamento de Mato Grosso do Sul), el Kaiapó (ubicado en el departamento de Pará) y las comunidades tradicionales de las Quebradeiras de Coco, los Quilombolas, Ribeirinhos y Campesinos se reunieron con más de 600 participantes en la III Assembleia dos Povos Indígenas de Goiás e Tocantins, realizada en Palmas, capital do Tocantins, entre los días 20 e 23 de junio de 2016.

Como resultado, los pueblos hicieron una carta manifiesto al presidente de la República, Ministerio de la Justicia, Fundação Nacional do Índio (FUNAI), Ministerio Público Federal (MPF) e a la sociedad brasileña diciendo no al Plano de Desenvolvimento Agrário (PDA) llamado MATOPIBA, por considéralo un proyecto de destrucción y muerte del Cerrado y de sus pueblos en grandes extensiones de las áreas del departamento de Maranhão, Tocantins, Piauí y Bahia. Esta región es la nueva frontera agrícola de Brasil,

dirigida para el agronegocio, construida básicamente por los grandes propietarios de la tierra, con el apoyo del Estado y de las grandes empresas.

Según la carta hecha por los pueblos, el MATOPIBA es el proyecto más reciente de una serie de otros, que vienen siendo implementados hace un par de años en ese bioma, en la perspectiva de imposición de una lógica de desarrollo que privilegia el agronegocio y la exploración de los *commodities*. En 40 años, el resultado fue el crecimiento de la deforestación en más de 70% de la cobertura vegetal del Cerrado, la compactación y el envenenamiento de los suelos, provocando la disminución de las lluvias y, consecuentemente, la seca de las nacientes de los ríos, amenazando gravemente la soberanía hídrica y el alimentar de los pueblos.

Según Lima (2016), para eliminar los competidores que causan prejuicios a las cosechas de los campos de cultivos homogéneos, en función de las cualidades exigidas por el mercado, se hace uso de abonos químicos y biocidas que envenenan todo alrededor, supliendo a la biodiversidad local. De esa manera, proliferan apenas las semillas resistentes a los bioquímicos, híbridas y genéticamente cambiadas y comercializada por las grandes corporaciones multinacionales de agricultura y tecnología: “ao fim do ciclo, resta a paisagem degradada” (LIMA, 2016, p. 374).

Los pueblos indígenas, en su carta, también dijeron “no” a los grandes proyectos de infraestructura, como las hidroeléctricas, hidrovías, carreteras y el agronegocio del monocultivo, a las irrigaciones, a la utilización masiva de agrotóxico y la apropiación privada de las semillas. Vale resaltar que, actualmente, las tierras indígenas en el departamento de Tocantins son “islas del Cerrado” en medio a la desfloración y lo que se ve en las fronteras de esas tierras son justamente grandes áreas de pastos y monocultivos.

Frente a ese proceso desbastador, los pueblos resaltan que su objetivo principal es contribuir con una nueva sociedad. Una que respete la Madre Tierra y la armonía en la convivencia con todas las formas de vida: “Queremos oferecer nossa sabedoria e conhecimentos e nossos projetos de Viver Bem”.

Así, por su importancia, urgencia y para que se observe la semejanza con el caso peruano, comparto las exigencias expuestas en el documento final de la III Assembleia dos Povos Indígenas dos estados de Goiás e Tocantins (2016):

1. La conclusión, cuanto antes, de los procesos de marcación de nuestras tierras tradicionales, la tierra de los Kanela deo Tocantins; la

conclusión de la demarcación de la tierra indígena de los Krahô Kanela; de la tierra Apinajé II/Gameleira, del pueblo Apinajé; y la tierra del pueblo Krahô de la aldea Takaywrá;

2. La conclusión de la revisión de los límites de los territorios de Carretão, del pueblo Tapuia, de Goiás;

3. La inmediata demarcación, desintrusión protección de la Tierra Indígena Taego Awá, del pueblo Avá-Canoeiro;

4. Que el Congreso Nacional rechace la Propuesta de Emenda Constitucional (PEC) 215; y el Proyecto de Ley (PL) 1610, que abre las tierras indígenas para a exploración de minerales, entre otros que buscan retirar nuestros derechos constitucionales;

5. Que el Congreso Nacional archive la PEC 65/2012, que flexibiliza el licenciamiento ambiental. Repudiamos las manobras que ponen los intereses del agronegocio y del latifundio por cima de la Vida y desrespetan la Constitución Federal que, en su artículo 225, garantiza el derecho de tener un medio ambiente saludable para todos;

6. Que sean realizadas Audiencias Públicas para debatir el PDA MATOPIBA y sus posibles impactos y interferencias de ese programa en el bioma del Cerrado y en los territorios indígenas, quilimboles y en las demás comunidades campesinas y rurales, y que sea garantizada la amplia participación de esos movimientos;

7. Que el Gobierno Federal cancele el programa PDA MATOPIBA y los órganos competentes embarguen todos los proyectos relacionados a él en andamio nos departamentos de Maranhão, Tocantins, Piauí y Bahia;

8. El cumplimiento de la legislación brasileña e internacional, por ejemplo, los Estudios y Relatórios del Impacto Ambiental (EIA/Rima) y la Convención 169 de la Organização Internacional de Trabalho (OIT), en relación a todos los proyectos considerados impactante, que envuelven desfloración, uso de agrotóxicos, hidroeléctricas, minerías, industria maderera, hidrovías y cualquier alteración en los nuestros modos de vida tradicionales;

9. Que sea realizado (con urgencia) el juzgamiento de la Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADIN) 5312 del Proyecto de Ley (PL) estadual 2.713/2013, que dispensa el licenciamiento ambiental de las actividades agroforestales, que integran labora, pecuaria y selva, emprendimientos impactantes del agronegocio;

10. Que el Ministro Teori Zavascki del Supremo Tribunal Federal, relator de la ADI 5312, juzgue cuanto antes la liminar que cuestiona la Ley 2713/2013, en el estado do Tocantins.

11. Que, conforme preconiza los Art. 231 e 232 da CF, sea efectivada con urgencia la Fiscalización y Protección de los Territorios Indígenas, literalmente abandonados por el Estado brasileño;

12. Que sea hecha una auditoria en el Distrito Especial de Saúde Indígena (Dsei) de Tocantins.

13. La mejoría en la atención a la salud indígena de los pueblos indígenas de Goiás y Tocantins; y que sea respetada nuestra relación con nuestros familiares fallecidos, sin que sea roto el vínculo con su pueblo, respetando nuestra diversidad cultural;

14. Que sea abandonada de una vez por todas la creación del Instituto Nacional de Saúde Indígena (Insi), que significa la privatización de la salud indígena; y el fin del control social de la Política de Atención a la Salud Indígena;

15. Que las Secretarias Estaduais de Educação (Seduc) respeten nuestro derecho a una educación diferenciada y de calidad, respetando la forma organizacional y cultural de cada pueblo indígena; y que sean cumplidas todas nuestras demandas en mejoría en relación a la educación escolar indígena;

16. Que la Universidade Federal do Tocantins (UFT) explique como fue firmado el convenio con el PDA MATOPIBA, a través de lo cual fue creado el Instituto do Matopiba en esa universidad. Queremos saber: “cuales son las bases de ese acuerdo” y “ como este convenio y este instituto irán contribuir en la protección del Cerrado y de los territorios indígenas, quilombolas y de las comunidades tradicionales”.

Los pueblos también exigen una rigurosa apuración y punición de los asesinos de sus líderes y responsabilizan el Estado brasileño por el proceso de violencia y genocidio contra los líderes indígenas en el estado de Mato Grosso do Sul, especialmente los Guarani y Kaiowá. Por fin, ellos convocan la sociedad brasileña, como hizo Rodrigo Montoya con la sociedad peruana, a lucha junto de ellos en la defesa de la vida y del planeta Tierra por toda la construcción de una sociedad más justa, democrática y plural.

Al final, concluyo que, a partir de las fiesta y rituales, por medio de los *hôxwa* y de los *llamichu*, es posible observar el horizonte comunitario y las subjetividades colectivas que sobreviven a las propuestas coloniales que tenían como objetivo extirpar sus idolatrías,

convéncelos de su barbaridad, salvajería y de que ellos tenían dioses, pero simplemente diablos y demonios. Así, por su fuerza, resistencia y sobrevivencia, se puede decir que las fiestas citadas no ocurren el riesgo de desaparecer, gracias también a una tendencia orientada de las comunidades a partir de su reproducción y desarrollo relativamente autónomo.

Finalmente, como los Krahô, también los dirigentes andinos descubrieron que la defensa de los recursos naturales debe ser al mismo tiempo una defensa de las culturas, lenguas e identidades de los pueblos. Sin embargo, para que se haya una Fiesta del Agua “con agua” y una Fiesta de la Papa “con papa”, o sea, para que los recursos naturales no sean privatizados por completo y lleguen a ser un día meramente ficcional, ornamentales, haciendo parte apenas del pasado, estoy de acuerdo con Montoya cuando argumenta que es necesario empezar, aparecer en el horizonte peruano, y extendiendo al horizonte brasileño, una organización política indígena. Es necesario seguir el camino y el ejemplo de nuestras hermanas y hermanos bolivianos, ecuatorianos y mexicanos, desestabilizando así el “chão terraplanado do colonizador que se permite mover sem permissão e nunca tropeçar” (LEPECKI, 2003, p.8), para que se baile, se juegue, reía, bromee, cante y luche el problema del equilibrio nada firme o liso de la historia.

### 3. CONSIDERACIONES FINALES

*A minha procura pela festa não acabou,  
Usarei esse olhar todas as vezes que quiser  
Criar um paparuto de algo desconhecido  
A tinta que minha pele tocou, dela não mais sairá  
E sua cor mudará com a mesma frequência dos meus sentimentos  
A minha madrinha eu irei encontrar de olhos fechados  
E encontrarei tão rápido quanto pegarei a peteca que está caindo  
Sentirei falta das batatas, dos limões e do salmão, mas sem medo de  
ferir uma cultura irei “gruvar” para lembrar de toda essa insanidade  
(FELIPE, 2014).*

*Professora, UFA! Arrazamooooooooos. Que experiência linda e  
contagante, alcançamos o nosso objetivo e alegramos a festa (até  
Pedrosa gostou kkkk). Estou feliz. (...) (TAÍS, 2014).*

*(...) Queria dizer que a experiência foi muito incrível, tão simples e  
rica ao mesmo tempo, ampliou demais minha visão e me fez bem,  
estava muito triste e desgostosa com a universidade e aquele dia eu ri  
muito, e foi um riso profundo por que me fez também refletir  
profundamente sobre várias coisas, suas fala é muito sensível e  
delicada, adorei, siga em frente (BRUNA, 2019).*

Esa investigación fue desarrollada a partir de la necesidad de responder a los cuestionamientos: ¿Cuál es la importancia y los valores intrínsecos al riso entre los Krahô y los Quechua? ¿Lo que los y las *hôxwa* y *llamichu* pueden decir sobre la actual lucha social de sus pueblos? ¿Cómo hacer la presencia en las escuelas, universidades, institutos federales y procesos creativos de las historias y culturas indígenas por el sesgo de la comicidad ritual? Fueron esas tres preguntas que marcaran el camino para que se pueda considerar la hipótesis, según la cual “o corpo, canal máximo de expressão dos *hôxwa* e *llamichu*, que denuncia, revela e resiste através do riso, é o ponto de partida para fomentar a criticidade, a inventividade e a alegria nas escolas e processos criativos a partir da prática cômica ritual, das histórias, lutas e culturas indígenas”.

Se trata de reír para poder resistir, de reír del poder, del poder de la risa, un arte de la metamorfosis, de la parodia y de la personificación de las plantas cultivadas, como la calabaza que siente, habla, se enfada, se alegra y de las llamas que viven en las alturas, al lado de los apus y wamanis, dioses y dioses, que habitan los nevados y las montañas. Los *hôxwa* (calabaza) son los compañeros de la papa y los *llamichu* son los compañeros del nevado y

ambos tienen espíritu. Los dos son mensajeros, interpretan los idiomas de esos espíritus. Las fiestas alegran los humanos como también los espíritus que contestan con abundancia. En fin, hay una intensa relación entre las fiestas y las luchas de las comunidades contra la escasez de sus bienes vitales, como el agua (que baja de los nevados) y las cosechas (como lo de la papa).

Por eso, parafraseando las reflexiones de Del Bosque (2019) en su texto “*El Arte de la Resistencia*”, concluyo que los *hôxwa* y los *llamichu* no interpretan su realidad, sus mundos, sus luchas sociales, sino que transforman y cambian la realidad en sus comunidades: desenmascaran el poder a través del uso de sus “máscaras”, interactúan gracia y desgracia, claro y oscuro, bien y malo; se sitúan en las fronteras y en el tiempo presente, transgreden todo el espacio y todo el límite del tiempo, o sea, resisten la cultura hegemónica del conquistador. De esa forma, el reír y resistir Krahô y Quechua es colectivo, él encuentra alianzas, crea vínculo, trabaja en red, nadie reí solo y son esas las afirmaciones que inspiran la realización de esa tesis, especialmente la composición de juegos cómicos críticos.

Cuanto a las preguntas de trabajo, ellas encontraron respuestas en un recordatorio histórico y en la investigación, sea en la bibliográfica, en el campo, *con* la experiencia, incluso en los viajes, en las entrevistas y testigos de las conversaciones por los caminos por la aldea Manoel Alves Pequeno por los *ayllus* de Puquio. Aprendí con el cuerpo, por vibración, como un cuerpo brújula, curioso y errante. Compuse las etnografías del *Pàrti* o *Jàtjôpĩ* (Fiesta de la Papa) y de la *Seqia Tusuy* (Festa da Agua) donde aparecen los *hôxwa* y los *llamichu* y con seguridad afirmo que son limitadas. Las narrativas nunca desean ofrecer una representación completa de los mundos de visiones Krahô y Quechua:

*Na tentativa de compreender o mistério da Vida, homens e mulheres têm seguido muitas abordagens diferentes. Entre estas, encontram-se os caminhos do cientista e do místico. Existem, contudo, muitos outros: os caminhos dos poetas, das crianças, dos palhaços, dos xamãs – isso para indicar apenas uns poucos. Esses caminhos deram origem a diferentes descrições do mundo, tanto verbais como não-verbais, e que enfatizam diferentes aspectos. Todas são válidas e úteis no contexto em que surgiram. Todas, entretanto, não passam de descrições ou de representações da realidade e, em decorrência disso, limitadas. Nenhuma pode oferecer uma representação completa do mundo (CAPRA, 1993, p. 226).*

Yo no soy Krahô tampoco soy Quechua, por eso no traté de pensar *como* ellos, sino *con* los y las indígenas. Así, tengo por consciencia de que nunca llegaré a disponer los datos completos sobre los ritos y as fiestas, porque no hay una relación en cada rito en un solo 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).

Entre los Krahô, la investigación de campo ocurrió en varios años diferentes, sin embargo, en la misma aldea, la Manoel Alves Pequeno, por lo tanto, no se puede generalizar que en otras aldeas la Fiesta de la Papa se realiza como se realiza allí. Entre los/las moradores/as de *ayllus* de Puquio, resalto que cada *ayllu* realiza de manera simultánea, sus acciones y secuencias de rituales. O sea, si yo estaba participando en agosto del *Despacho* en el *ayllu* de Pichqachuri, yo no estaba presente en el *Despacho* de Qayao y Chaupi por ejemplo, ya que en Qollana la fiesta ocurre en el mes siguiente, septiembre.

De esa forma, es urgente que esas narrativas y etnografías sean hechas por los/las moradores/as de esas comunidades, a partir de sus visiones, de sus experiencias. Por supuesto que esa constatación no desvalora mi intento de compartir experiencias, visto que el objeto de ese trabajo fue cumplido: es problematizar la ausencia, haciendo la presencia de culturas y seres humanos que fueron y continúan siendo muertos, negados, esclavizados y subyugados, para que se (re)conozca, a partir de las memorias colectivas, de la risa y de sus cómicos rituales, los saberes comprendidos en sus imaginarios y en sus luchas sociales.

Incluso, sin la escrita de las etnografías, sería imposible responder a la tercera pregunta orientadora de la investigación, que fue respondida en pocos, por los retornos al campo, por el vivenciar de otras experiencias, participar de las fiestas varias veces, retomar a las lecturas y los escritos, y al proceso creativo de composición y mediación de los juegos cómicos críticos con más ideas, estímulos y aprendizajes.

Sobre los juegos, compartí los comentarios de los/as estudiantes que vivenciaron las prácticas en la clase y los ensayos, porque ellos son el termómetro, o sea, vi en esto una manera de realizar una autocrítica y continuar a (re)componerla, a médialos otra vez, de maneras distintas, hasta llegar donde llegó. La tesis posibilita también a los educadores/as que construyan nuevos abordajes pedagógicos a partir del material etnográfico dispuesto a lo largo del trabajo. O sea, además de mediar los juegos compartidos, las narrativas de las experiencias pueden posibilitar que otros juegos sean creados.

Sobre el futuro o el *porvenir* de las fiestas, de los cómicos, de las culturas Krahô y Quechua, comparto un testigo de Montoya (2018) que servirá de base para las próximas consideraciones finales. Según el educador, antiguamente no era posible que los antropólogos/as llegasen a ver la *pagapa* junto al *apu* a 4.500 metros de altura, viajando toda

la noche, junto a los *awkis* y *pongos*. Incluso, en 1956, no dejaron a José María Arguedas subir. Veinte años después, Montoya tuvo la maravillosa suerte de acompañarlos.

Montoya dijo que había pasado con Arguedas algo muy especial, ya que él era un *ayllu* de Qollana, que hablaba quechua e iba a universidad, era un hombre que había tenido mucho prestigio en el *ayllu*. Nunca había sido latitudinario, ni comerciante, no era abogado y jamás hizo ningún abuso a los “indígenas”, por el contrario, era una persona amorosa a quién los querían mucho y que iba atrás de ellos en las fiestas desde pequeño, dijo: “*a ellos me ubicaban como los zorritos que andaban detrás de las fiestas*” (Montoya, entrevista, 2018).

Sin embargo, no fue tan fácil. En 1975, cuando Montoya se presentó a los señores *awkis* de Qollana para subir con ellos hasta la ofrenda, le contestaron que no: “*no es para usted*”. Montoya fue pedir ayuda a su amigo de infancia, Miguelito Huamán, que era el *alcalde cequia* en la época, esposo de la señora Rufina (que tuve el honor de conocerla) y le dijo: “*Miguelito, el awki no quiere que vaya*” y Miguelito le contestó: “*No te preocupes, yo voy hablar con él, es mi primo, vamos!*”. Miguelito habló con el señor *awki*, dijo que Montoya conocía todo el sitio, que hablaba quechua y que el señor *awki* aún no había conocido a un *misti* como Montoya, que él lo debería dejar subir.

Fue así que el *awki* cambió de idea y dijo que sí, que aceptaba, pero con dos condiciones: la primera era que Montoya debería ir hasta la estación de policía a presentar un pedido al comisario para que él le diera una autorización escrita diciendo que iba a acompañar hasta la *Sequia Tusuy*. Sin embargo, cualquier cosa le pasara no sería de responsabilidad del *awki*, “*si usted me trae ese papel firmado por el comisario va conmigo*”.

La segunda condición vino precedida de algunos avisos, el *awki* dijo que ellos iban a caminar de las seis de tarde hasta las seis de la mañana y le preguntó si podría caminar durante toda la noche hasta el alto; dijo que hacía mucho frío y le preguntó si lo aguantaba y si conocía el pico del nevado, ya que era empinado e iban caminar hasta allá. Montoya dijo que sí y el *awki* permitió su ida, sin embargo, él debería obedécelo y si algo pasase en el camino, tendría que quedarse por allá, ya que el *awki* no regresaría porque su trabajo debería ser hecho. El antropólogo vivió esa experiencia que está registrado en documental realizado por él y por los brasileños Felipe Lindoso y María José. Sin embargo, actualmente, avisa el educador:

(...) casi 40 años después, cualquiera puede ir arriba, cualquiera puede ir a filmar, cualquiera fotografía, cualquiera hace tarea de prensa, va y viene y el

awki que está rodeado de gente que está filmando, grabando, y ahora con los celulares todo el mundo está en esa cuestión (MONTROYA, 2018).

Además de eso, apareció un negocio rentable en Puquio y en diversas ciudades andinas, se trata de personas que tienen una cámara. Ellos filman las fiestas, seleccionan, hacen cortes y días después lo venden en DVD, *“hechos con la más absoluta irresponsabilidad”*, sin ningún criterio antropológico para ver lo que se filma o no, cuando se interviene o no. De esa forma, hacer un trabajo antropológico en este momento es aún más difícil, en función de ese nuevo contexto, a de la intervención de personas que nada tienen que ver con la fiesta, pero que, además de eso *“la fiesta continua, la fiesta está y hay una alegría de la gente (...) a pesar de todo los cambios, la alegría del pueblo está ahí, la danza está ahí, y eso es lo que en última instancia cuenta. Tanto para alguien que vive la danza, cuanto para alguien que trata de estudiarla”* (MONTROYA, 2018).

Entre los Krahô pasa lo mismo, la presencia de los fotógrafos/as incitan la entrada de los hôxwa más temprano al kà (patio central), antes del final de la tarde, por causa de la luz, que deja “mejores sus fotos”. Teniendo o no en cuenta que el juego idealmente empieza por la noche.

Aunque con la presencia de los investigadores/as, estudiantes, payasos/as que presentan con su caravana durante el ritual, antes de la entrada de los hôxwa en el kà, los deja esperando, pues necesitan cambiar de ropa, sacar sus sapatillas y narices rojas y se quedan “ornamentaren” igual a los hôxwa” para que se puedan presentarse nuevamente en el kà para que se presenten nuevamente como ocurrió en 2018, la fiesta continua, la alegría de las personas es evidente, cuanto para quien vive la fiesta como para quien va a estudiarla.

Vale resaltar que actualmente los Krahô alternan la realización del Párti con y sin la presencia de los no indígenas. Se trata de una respuesta para que la fiesta ocurra de ambas las formas, a partir del modo de ser y existir Krahô.

Las dos fiestas no tienen el riesgo de desaparecer, ellas se reinventan con en el tiempo y espacio, se transforman y se fortalecen. Sin embargo, en los dos países, los actuales gobiernos ya dejaron claro en que lado están: o de las grandes corporaciones multinacionales, de las mineras, sean ellas legales o ilegales, que invaden el territorio donde están los apus y wamanis, los nevados y las montañas, envenenando las aguas y causando su escasez, lo que perjudica el plantío y las cosechas, aumentando así, la miseria, el hambre y los conflictos territoriales (MONTROYA, 2015a). Se quedan al lado también del agronegocio que fundamenta en una concepción homogeneizante de la elite local (construida básicamente por

los grandes propietarios de tierra), lo perjudica la agricultura familiar y los sistemas agrícolas tradicionales, al revés de reconocer y incentivar su importancia para la seguridad alimentaria y la biodiversidad, lo que acaba resultando en la creciente dependencia de los indígenas al mercado y a la pérdida de sus variedades en el campo (LIMA, 2016).

Cuando a los “personajes”, los/as naturales de Puquio, en su mayoría, durante las charlas, se mostraban preocupados/as con el desaparecimiento de algunos “personajes” como el huamanguino y el surgimiento de otros, que para algunos nada tienen que ver con la fiesta, como “el maricón y la maricona”. Sobre los llamichu, las opiniones se difieren y se complementan, para Jorge Tincopa (2016) si la lengua quechua perdiese, no habrá más llamichu, sin embargo, para el profesor Chamana (2016), el futuro reserva una transición: con la disminución de los hablantes de la lengua, los llamichu pasarán a hablar, a hacer sus chistes en español.

De esa forma, esa investigación, al confirmar su hipótesis y al elaborar su tesis, se abre para nuevos cuestionamientos, que llevan a requerir profundización, dando espacio para nuevas investigaciones, como por ejemplo, un estudio etnográfico que no reflexiona solamente los cambios y permanencias ocurridas en las fiestas, sino como por ejemplo, el fenómeno de la globalización que produce tensiones y descentramientos en el interior de las comunidades.

Otro desarrollo es sobre la realización de la *Sequia Tusuy*, en Lima, su importancia, el por qué de ella ocurrir, desde cuándo, como, quien la organiza y la financia y cual las principales diferencias y semejanzas entre la *Sequia* que ocurre en Puquio y en la capital.

También se puede profundizar la participación de los *hôxwa* en diversos festivales de payasos y payasas en diversos departamentos brasileños, como es hecho esas idas y venidas, el diálogo entre los organizadores y los indígenas, la manera como son tratados, lo que es combinado de hacerse, lo que ocurre en la práctica, el proceso creativo de la construcción de esas presentaciones, de los ensayos, como se da el pago, el reflejo de esos viajes en los indígenas, su comunidad y su opinión sobre eso, el regreso a la aldea y las transformaciones sociales provocadas por esas experiencias.

Incluso se puede reflejar sobre lo que piensan los/as estudiantes y los educadores/as de Puquio y como (y si) interactúan y participan de la *Sequia Tusuy*, o sea, de los estudios futuros con el enfoque en las escuelas. Digo eso pues, el material que tengo, a partir de las rondas de conversación con diversas turmas de diferentes colegios, como el Pedagógico, I.E.P Túpac Amaru II, Manuel Prado, entre otros, fueron de extrema importancia para conocer los

diversos aspectos de la fiesta, incluso como ella ocurre de diferentes maneras en otros sitios, pues estudian en Puquio, niños de diversas localidades. Las grabaciones de las narrativas de los/as estudiante sobre como se dio la división de tareas y las responsabilidades de cada uno para que la escuela participase y financiase la fiesta son un material que tiene mucho a ser explorado, por ejemplo.

Entre los Krahô es importante divulgar y creo que Renato Yahé Krahô en breve lo hará, como está siendo colocado poco a poco en práctica, tanto por él que es el actual director de la escuela 19 de Abril, cuanto por la comunidad, el nuevo Proyecto Político Pedagógico, creado en su maestría, citado diversas veces en esa tesis. También es interesante pensar en las relaciones entre las escuelas indígenas Krahô y entre las “nuevas cabezas” y las “viejas cabezas”, la manera de como esos niños vienen entrevistando los más viejos, registrando las historias, los rituales y las mitologías indígenas.

Por fin, será interesante, futuramente, narrar como las experiencias de juegos cómicos críticos desarrollaron en un espectáculo, presentado en 2014, en la Escuela de Teatro de la UFBA. Los caminos recorridos entre la improvisación y la creación de escenas, la repetición, los ensayos, el juego en escena, la participación del público, el cambio con el público. También, como fueron las experiencias de los juegos con los/as estudiantes en las escuelas básicas y en el bachillerato, donde incluso estoy actuando como profesora sustituta. Si en un primer momento la composición, la mediación y el cambio ocurrió en los cursos de Licenciatura en Teatro y Filosofía, o sea con los estudiantes del pregrado, ahora ella podrá ser potencializada con los/as estudiantes del bachirellato, en las clases de Artes.

Para que así el cuerpo y el aprendizaje no caminen en desbalance, para que el cuerpo esté presente en los procesos educacionales, para que la alegría, el juego y el uso del lúdico no se encuentren solamente en la educación infantil, para que se rompa con el habitual encolamiento de pupitres, de la pizarra, el marcador, el cuerpo inerte y disciplinado. O sea, para que se haga la presencia de las historias y culturas indígenas, otorgadas por ley desde 2008.

Concluyo, por lo tanto, que los juegos cómicos críticos son estimulantes de los sentidos, ampliados en las clases de teatro y ensayo, que el espíritu inventivo, participativo, cooperativo y crítico de los/as participantes y pueden convertir los espacios educacionales en espacios vivos, ejerciendo atracción y interés, reencantando el proceso educacional. La risa y la alegría tienen ese poder.

Alegría. Alegría. Alegría. Alegría. Alegría. Alegría. Alegría.